



«SAMSON Y DALILA»

DE SAINT-SAËNS.

«LA NAVARRAISE,» DE MASSENET.

LOS críticos europeos, en su mayoría, opinan que *Samson* es la obra maestra lírico-dramática de Saint-Saëns, y algunos ponderan sus méritos hasta considerarla como la mejor producción de la moderna escuela francesa.

Hans von Bülow, que no fué crítico de profesión, pero que, siendo un gran artista poseía un criterio de primer orden para juzgar, escribió acerca de ella, lo siguiente: «La obra dramática capital de Saint-Saëns, es en mi opinión, *Samson y Dalila*, á la cual coloco muy por encima de su *Etienne Marcel*.

Camilo Bellaigue, el concienzudo y elegantísimo crítico de la *Revue des deux Mondes*, la califica como «una obra sólida, esbelta y recta como un encino.»

Imbert dice que «es la más bella joya de la corona artística de Saint-Saëns;» Fourcaud titula la «obra maestra reconocida;» Adolfo Jullien, el severísimo crítico, un sí es no es hostil á Saint-Saëns, la califica como «obra interesante bajo todos conceptos y bellísima en más de una situación,» y sólo que otro descontentadizo, tal como Clément, cuyo *Diccionario Lírico* sirve de norma desgraciadamente á más de un cronista, tiene palabras de censura para la celebrada participación.

Han abundado, pues, los juicios favorables entre críticos y público, y sin embargo, la obra ha debido afrontar una tremenda lucha para tener acceso en los grandes teatros europeos, y—lo que es más sorprendente aún—para conseguir una tardía hospitalidad en la Grande Opera de París, como quien dice, en la primera escena lírica de Francia. En 1890 se preguntaba sarcásticamente Jullien: «¿no es singular que se necesite ir á Rouen para escuchar en Francia una ópera francesa que los burgueses de Weimar y los comerciantes de Hamburgo han visto representar de tiempo atrás, teniendo el buen gusto de aplaudirla...?»

Y en efecto, hasta 1890 ningún director de teatro parisiense había osado montar la noble partitura. Escrita de 1872 á 1874, ejecutóse por vez primera en 1877 en Weimar, merced á la protección de Liszt y bajo la dirección de Lassen. Anteriormente habíanse escuchado algunos fragmentos en varios conciertos y tertulias privadas: Madame Viardot, la gran cantatriz á quien está dedicada, ejecutó en su propia morada de Croissy el acto segundo completo, que no contiene coros; después, el viernes santo del año de 1875, cantóse el acto primero en los conciertos del Chatelet, y subsecuentemente la obra completa en varios conciertos en Bruselas, Lieja y París. El segundo cuadro del acto tercero se ejecutó íntegro en los conciertos del Chatelet del año de 1880 y, desde esa época los bailables de los actos primero y último figuraron en los programas de los conciertos parisienses. Sin embargo, las insinuaciones de Madame Viardot y del mismo compositor no pudieron vencer los escrúpulos ú hostilidad de los directores de la Academia de Música: Halanzier y Vaucorbeil replicaron con una categórica negativa, y fué mucho más tarde, en 1890, cuando se verificó la primera ejecución de *Samson*, en París, merced á la iniciativa de M. Verdhurt, fundador del efímero Teatro Lírico en el Edén. Más tarde, á fines de 1892, los actuales directores de la Grande Opera, persuadidos quizás de su obstinado error, apoderáronse de la

partitura y le concedieron en el repertorio el honorífico lugar que le correspondía.

¿Por qué ese desvío y por qué tan tardía reparación? se preguntará el curioso lector. La respuesta es bien sencilla: así como en los grandes *virtuosos* las cualidades de ejecutantes han sido nocivas á las de compositores—atestíguanlo Liszt y Rubinstein, entre otros—así en Saint-Saëns, los méritos y fama del sinfonista han opacado á los del compositor lírico-dramático. El público, la crítica y los directores teatrales no podían concebir que un sinfonista fuese capaz de producir obras líricas emocionales y accesibles; concedían á Saint-Saëns todo su respeto en la sala de conciertos, desdeñándole en la escena, y de ahí ese desvío, esa injusta predisposición que sólo los hechos han venido á disipar, y no de manera absoluta aún. Hay quienes persisten en sus opiniones, quienes declaran árido é insípido el estilo del compositor, como, con igual sangre fría, declarábanlo en otro tiempo impregnado de wagnerismo. Fueron necesarias las elocuentes protestas de Saint-Saëns á propósito de lo último, y todo el prefacio de su libro *Armonía y Melodía*, para comenzar á persuadir á los necios de que veían el sol á media noche. Desgraciadamente el maestro no puede protestar de igual manera respecto á las acusaciones que aún se lanzan enderezadas á su estilo, y habrá que aguardar, co-

mo muchos otros, que el tiempo haga su efecto y que la luz sea hecha. . . .

Samson, la única obra lírica de Saint-Saëns, que ya figura en el repertorio de todos los teatros y que presagia la suerte de otras muchas injustamente relegadas al olvido, podría servir al caso para comprobar que Saint-Saëns es tan excelente sinfonista como compositor lírico, y que, no solamente no carece de ardiente y arrebatada inspiración, sino que, para mengua de muchos otros, esa inspiración adquiere inestimable valor merced á sus profundos conocimientos técnicos, á su prodigiosa habilidad de instrumentalista, á su respeto de los sanos preceptos, y á su incesante comercio con los clásicos. De ellos procede *Samson* en línea recta y no andan descaminados quienes han creído descubrir aquí y allá las huellas de un Bach y de un Händel, en cuanto á la forma arquitectónica de la obra—permítaseme la frase—y del gran Gluck en lo relativo al sentimiento lírico, noble y elevado. Se explica la brillante acogida que tuvo la obra en Alemania desde su aparición: procede mucho más de aquellos *Santos Padres* de la Música, como los llama felizmente Gounod, que de la escuela francesa. Descúbrese el influjo de ésta en las páginas de júbilo y gracia tales como los *bailables* y tal ó cual fragmento coral; pero la savia que circula en toda la obra está extraída de troncos más robustos y añosos. . . . Quizás esto también jus-

tifique la indiferencia, al fin conjurada, del público francés. . . . Afortunadamente comienza éste á persuadirse de que posee un gran compositor digno, no solamente del respeto, que nunca le escatimó, sea dicho con verdad, sino de la admiración nacida de las profundas emociones provocadas con su pluma de autor lírico-dramático.

La reparación al maestro será completa cuando figuren en el repertorio de la Grande Opera el bellissimo drama lírico *Etienne Marcel* y el admirable *Henry VIII*, obra capital, á mi humilde juicio, altamente filosófica, inspirada de principio á fin, y que, como el *Otello* de Verdi, señala nuevos derroteros y forja nueva forma al moderno drama lírico.

Respecto de esa obra, no faltaron críticos que apoyaran sus censuras en unas insulsas palabras que han sido como el estribillo lanzado sobre la mayoría de las composiciones de Saint-Saëns. «Es un alarde de ciencia,» repitieron los aristarcos de la prensa. «Y bien—replicó el maestro—se pide al músico que oculte su ciencia. Lo que se entiende por ciencia en tales casos, es sencillamente el talento, y cuando se tiene es para servirse de él y no para guardarlo en el bolsillo.»

Tal reproche no se ha dirigido jamás á Massenet, y esto no porque el autor de *Manon* carezca de profundo saber, sino porque es bien distinto su sentimiento, y su inspiración melódica, siempre acariciadora y voluptuosa, tiene el dón de se

ducir fácil y violentamente á las masas. Massenet es, ante todo, un impresionista, y por lo tanto, sus obras se imponen sin dificultad y conquistan el aplauso inmediato, principalmente el aplauso femenino que posee una trascendencia extraordinaria. . . . Sin embargo, no ha cabido á todas tan feliz suerte: el aplauso del público ha sido contrarrestado con la censura de la crítica, como aconteció con *La Navarraise*, el pequeño drama lírico que acabamos de escuchar en el teatro del Renacimiento. A su aparición en Lóndres en 1894, fué benévolamente acogido; después se ejecutó con relativo éxito en Bruselas y, por último, en la Opera Cómica de París el 3 de Octubre de 1895; pero no obstante los esfuerzos de los editores y la *réclame* de que tan fácilmente hacen uso en *Le Ménestrel*, la ópera ha desaparecido del repertorio, ignoro si temporal ó definitivamente.

Paréceme que la crítica procedió con injusticia y que su hostilidad reconoció por origen la imitación de la *Cavallería Rusticana* (en cuanto á forma literaria más que musical), aventurada por Massenet. Por mi parte, confieso con independencia que *La Navarraise*, me impresiona profundamente y que las analogías que se ha pretendido encontrar entre ella y la obra de Mascagni, son de un orden tan secundario, que en nada influyen para menoscabar el mérito de la partitura francesa.

Desearía extractar algunos fragmentos de la crítica parisiense para poner de manifiesto el origen de la hostilidad que le atribuyo; pero en la imposibilidad de dar mayor extensión á estos apuntes, limitome á reproducir los siguientes renglones de Servières:

«La parte de la música es mínima en esta pieza: un ruidoso prelude que expone una frase larga y sombría en *Re* menor, y que simboliza, sin duda, la guerra civil; un dúo á la italiana ardiente, febricitante y vulgar; una agradable y bastante banal *rêverie* de Araquil, según la factura acostumbrada del compositor; una canción con acompañamiento de guitarra, repetida por el coro; un *intermezzo* nocturno, de dulce suavidad y de ritmo vagamente español, lo mismo que el motivo de *jota* que evoca los recuerdos del encuentro de los amantes en Loyola. Y es todo; el resto no es más que declamación escrita á menudo en notas repetidas y sobre cualquiera melodrama.

«Esta obra lírica (?) hace mal á los nervios por su violencia y su brutalidad: *es el teatro á puñetazos que se debe dejar á los mediocres músicos de Italia.*»

De ese tenor son las críticas relativas á *La Navarraise*, publicadas en Francia. No insisto, porque creo que basta con la muestra.

La ópera de Massenet ha triunfado en México y se ha impuesto merced á sus bellezas musica-

les puestas de manifiesto por dos intérpretes inmejorables: Nina Pack y el tenor Jerome. Con artistas de esta categoría bien puede averturarse la empresa del Teatro del Renacimiento á montar obras de mayor importancia, siempre que atienda con eficacia el servicio de escena, refuerce la orquesta que es notoriamente deficiente, y le conceda el necesario número de ensayos. De otra suerte, corre el riesgo de comprometer el éxito artístico como comprometió el de *Samson y Dalila*.

Y á propósito. Alguien ha dicho que la ejecución de esa obra fué una verdadera revelación. Es posible, porque ¿á qué negarlo? fuélo también para mí..... Pero no me atrevo á decir de qué....

Abril 1º de 1901.



«HERODIADE»

OPERA EN CUATRO ACTOS DE MASSENET.



SE refiere que el editor Ricordi concibió la idea de confiar á Massenet la composición de una ópera basada en el conocido episodio de la vida de Herodías, después de haber leído en los *Tres Cuentos*, de Flaubert, el que lleva el mismo nombre de la quasi protagonista de la partitura. La idea era buena y sagaz. Buena, por cuanto que el referido episodio hábilmente explotado, podía dar materia á un libreto de ópera sensacional, y sagaz porque la mirada astuta del editor, al fijarse en el autor ya celebrado de *María Magdalena* y *La Virgen*, llevaba consigo toda la fe que le inspirara el artista francés, cuyas inclinaciones y cuyos recientes triunfos garantizaban los de la proyectada composición. Y con efecto, el indicado entre los

compositores contemporáneos era Massenet, el músico voluptuoso, ardiente, soñador, el eterno enamorado de la mujer y el perpetuo cantor del amor, así místico como sensual.

Pero si la elección del compositor fué feliz, no lo fué por cierto la de los libretistas, quienes adulteraron la leyenda á más y mejor hasta hacerla inconocible y poco menos que ridícula, sin tener en su descargo más que el afán de excitar la inspiración del maestro y ofrecerle *situaciones* por más que éstas estuvieren en pugna con la verdad.

Reconociéronlo así los críticos desde la primera ejecución de la obra y uno de los más conspicuos, Adolfo Jullien, cuyos juicios son siempre respetables por su solidez é independencia, después de transcribir la sencilla narración según el Evangelio de San Marcos, se expresó como sigue: «En lugar de adoptar ese plan primitivo que no carecía de grandeza ó de seguir de cerca la *Herodías* de Gustavo Flaubert, dos autores noveles imaginaron la fábula más extravagante que se puede concebir; y sin embargo, Massenet se declaró plenamente satisfecho Salomé está transformada en una muchacha convertida por las prédicas de Juan, á quien ama con amor de iluminada y por quien se mata al saber su muerte. Entonces, pero sólo hasta entonces, Herodías descubre que Salomé es su hija, una hija á quien perdió desde la infancia, y de la cual,

á lo que parece, nunca se preocupó. Para completar esta pieza absurda, Juan y Salomé entablan un dúo de amor, exactamente como Valentina y Raúl ó Margarita y Fausto. La idea es verdaderamente seductora y, como lo decía espiritualmente un diario de Bruselas, se habría podido completar con un *paso á dos* entre el Precursor y Salomé que le hiciese *perder* la cabeza en vez de mandársela cortar.»

No insistiré más respecto á la mala calidad del poema, para ensalzar, como es de justicia, los méritos de la música de Massenet.

Lejos estoy de clasificar á *Herodiade* entre las mejores obras del ilustre maestro; creo, como muchos, que el compositor flaquea en las páginas que tienden á la grandiosidad y degeneran en el estruendo; paréceme que el carácter de los personajes—salvo el de Salomé—está débil ó uniformemente delineado, toda vez que es análogo el sentimiento de todos los motivos; juzgo, como un ingenioso crítico—hoy editor y apasionado de Massenet—que «es obra más de superficie que de profundidad;» pero, esto no obstante, reconozco en ella una abundancia de inspiración que raya hasta el derroche, calor y poesía en las ideas y todas las exquisiteces de lánguida y acariciadora voluptuosidad que caracterizan el estilo de Massenet concretado en su melodía, armonización y colorido instrumental.

Bueno ó malo, censurable ó no, ese es el compositor, y quien quiera conocerle y saborearle,

que escuche *Herodiade*, ó *Manon*, ó *Werther*: de cuerpo entero surgirá entonces la personalidad artística del maestro.

* * *

Herodiade estaba destinada al teatro de la Scala de Milán, en el cual debería haberse ejecutado durante los primeros meses de 1881; pero surgieron dificultades en el reparto de los papeles, que imposibilitaron su estreno. Presentóla Massenet al director de la Grande Opera de París quien, sin rehusarla, aplazó su ejecución, y fué entonces cuando el maestro aprovechó las excelentes proposiciones de los directores del teatro de la Moneda de Bruselas.

El 19 de Diciembre de 1881 cantóse *Herodiade* en el mencionado teatro, tan ecléctico como hospitalario, y obtuvo una entusiasta y sensacional acogida. Después comenzó su triunfal peregrinación por otros países europeos y fué cantada en Hamburgo, Milán y Pesth, rematando esas ejecuciones victoriosas con su estreno en París, el 1º de Febrero de 1884, en el teatro Italiano dirigido por los hermanos Corti. El éxito en París, favorecido por una interpretación de primer orden—las partes principales estuvieron confiadas á Madame Fidès-Devriès, Maurel y Retzké—superó quizás, al obtenido en Bruselas y confirmó en todas sus partes los juicios del público y la crítica de otros países. Massenet retocó su obra para el caso, introdujo en ella modificacio-

nes de importancia, enriquecióla con dos cuadros que formaron un acto nuevo, y produjo una distinta y superior versión para el final del acto del Templo.

* * *

Huyendo de análisis técnicos inconducentes, procedo á señalar á la atención del lector las páginas culminantes de *Herodiade*.

Después del corto y conciso preludeo precisamente instrumentado, descuella el poético coro de introducción tan lleno de sabor como de colorido; el aria de Salomé: *Il est doux, il est bon* es simplemente deliciosa, tierna y apasionada y del más característico estilo de Massenet, así como el dúo final del acto, cuya banal concepción melódica queda disimulada por la acertada declamación y, ante todo, por una orquestación exquisita, transparente y llena de místico colorido.

En el acto segundo—según la versión francesa, que es la misma que acabamos de escuchar en México—destácase en el primer cuadro un inspirado coro femenino, el corto y gracioso *bailable* de la seducción, y, principalmente, la deliciosa romanza de barítono: *Vision fugitive*, que en todos los teatros es aplaudida y *bisada*. En el *Renacimiento* no lo fué y á fe que con razón, pues el intérprete distó mucho de provocar el entusiasmo. ¡Figúrense los lectores cómo sería interpretada esa sentida melodía por Maurel el creador de la obra en París!

En el cuadro segundo, con sus enérgicos coros y desarrollo concertante, nada pareceme tan interesante y frescamente inspirado como el cántico: *Hosannah! hosannah!* iniciado ya en el preludio, y que aquí, encomendado primero á las sopranos y después á Salomé, adquiere un encanto indescriptible con su ideal y vaporoso acompañamiento de arpas.

El acto tercero da principio con una aria de bajo de buen estilo, aunque un poco lánguida, á mi juicio, y ésta se enlaza con un dúo entre *Phanuel* y *Herodías*, abundante en intenciones dramáticas y nada más.

De mayor importancia es sin duda el segundo cuadro que se desarrolla en la gran nave del sagrado templo. Musicalmente todo es ahí inspirado, bello y del mejor gusto: el preludio orquestal trazado sobre el motivo de la *Marcha religiosa*, encomendado á los latones; el coro interno de sopranos, con su original y colorido acompañamiento; las desoladas frases de Salomé que contrastan con el brillo del indicado coro; el apasionado dúo entre Herodes y Salomé; la *Marcha santa* con sus motivos tranquilos y solemnes, uno de los cuales procede en línea recta del autor de *Aida*; los primorosos *bailables*, con especialidad el segundo, dibujado con exquisita gracia por la flauta en su registro más misterioso, y dialogado con suma coquetería entre la cuerda y maderas, y por último, el final—escena de la

acusación é interrogatorio de Juan—sólidamente construido, escrito con fibra y energía no comunes, y en el cual resalta y con ella remata, la ferviente invocación de Salomé: *C'est Dieu que l'on te nomme*, atinadamente explotada por el compositor en la versión francesa. Esas son páginas de maestro y de un gran maestro como lo es quien tanto honra á la escuela francesa contemporánea.

En el último acto no decae la fecunda inspiración de Massenet. Buena prueba nos proporciona el preludio vago y soñador, escrito sobre la fácil melodía del dúo entre Juan y Salomé; el aria del primero: *Adieu donc, vains objets, etc...* criticable ante un severo criterio estético, pero que musicalmente es bellísima de principio á fin; el inmediato dúo, por más que decline en ocasiones en la vulgaridad, y el cuadro final, en el cual resaltan, al lado de un bien concertado quinteto y la patética escena postrera, los lindos *bailables*, que son sin duda, de los mejores que han brotado de la pluma de Massenet. Y si alguien lo duda, que escuche atentamente el número 4, titulado: *Los Fenicios*, con su largo y expresivo canto de la cuerda, y los arabescos tan ricos y finos del desarrollo subsecuente.....

* * *

No debo prolongar más estos apuntes. Creo que ellos habrán bastado para poner de manifiesto el valor de una obra por la cual siempre

he experimentado admiración y que hoy me congratulo de que haya sido conocida por el público mexicano, ya que no bien saboreada á causa de las deficiencias de la ejecución. Esperemos tiempos mejores, según el paciente consejo de los prudentes (que de ellos es el reino de los cielos) y vaya, como compensación al mal rato que he hecho pasar al lector, una chispeante anécdota relativa á *Herodiade* y á su inspirado autor.

Cuando la obra se ejecutó en Hamburgo bajo la dirección de Massenet, el éxito sobrepujo á sus esperanzas, y las manifestaciones del público no sólo se tradujeron en aplausos sino en obsequios de lirras y coronas adornadas con listones tricolores. Bueno es advertir que esos trofeos eran todos de hojas naturales de laurel.

Ahora bien, como el compositor no podía llevarlas consigo á París, dispuso que le fueran enviadas empacadas en una caja. ¡Cuál no sería su asombro al recibir el talón del camino de fierro con esta graciosa indicación: «UNA CAJA DE RAÍCES MEDICINALES!!!»

Abril 15 de 1902.

