

MUSICALERIAS



CI

SECRET

SECRET
SECRET
SECRET
SECRET
SECRET
SECRET
SECRET
SECRET
SECRET

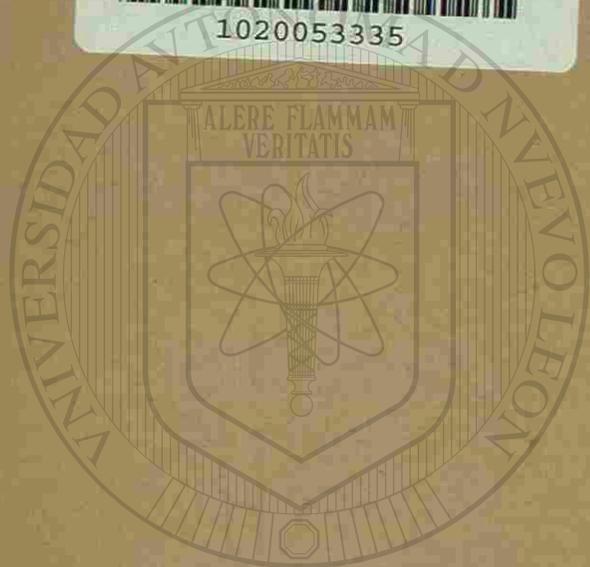
ML60
P371
SECRET

P371m

IRELES Y ESTRADA,



1020053335



UANII

Núm. Clas 780.072
Núm. Autor P 371 m
Núm. Adg. 28279
Procedencia _____
Precio _____
Fecha _____
Clasificó LEJ
Catalogó [Signature] ®

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



Monterrey 21 de Marzo del 1918

Felicitas Lozano

DONADO POR
BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozano

PROFESORA DE CANTO

MUSICALERIAS

De venta en la

"Librería General"

Morelos 106 y 107 - Tel. 789.

Monterrey, N. L.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

28279

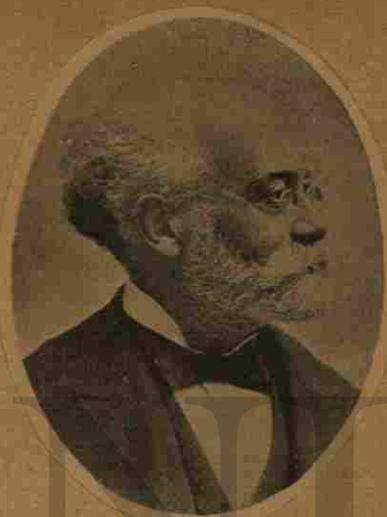
Lencordio Padilla

LISTA DE ALGUNAS OBRAS DEL AUTOR

- Diccionario técnico de la Música*, ilustrado con grabados de música.—Un vol. grande en 4.º
- Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*.—Cinco fascículos en 4.º, con texto y música.
- La festa d'Elche, ou le drame lyrique liturgique espagnol, «Le trepas et l'Assomption du la Vierge»*.—Un folleto de 51 páginas en 4.º, con texto y ejemplos de música.
- Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*.—Un tomo en 8.º, de 147 págs.
- Hispania Schola Musica Sacra*.—*Opera varia* (siglos XV y XVI).—Ocho vols. in fol.
- Thomæ Ludovicæ Victoria abulensis opera omnia* (en curso de publicación al quinto volumen).—In fol.
- La Celestina*, tragicomedia de Calixto y Melibea, texto castellano del libreto (adaptación de la obra del mismo título, de Fernando de Rojas).—Un opúsculo en 8.º, de 87 págs.

EN PREPARACIÓN

- Lírica nacionalizada*.—Estudios de folklore musical.
- Músicos contemporáneos*.
- Léxico de la Música*.



BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas

PROFESORA DE CANTO



FELIPE PEDRELL

MUSICALERÍAS

Selección de artículos escogidos de crítica musical



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
Año. 1925 MONTERREY, MEXICO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

F. SEMPERE Y COMPAÑÍA, EDITORES

Calle del Palomar, 10
VALENCIA

Olmo, 4 (Sucursal)
MADRID

28279

780.072
P.

M260
P371



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
122895
DIRECCIÓN GENERAL DE

4.4308

Imp. de la Casa Editorial F. Sempere y Comp. - VALENCIA

Á MODO DE PROEMIO

Quando la incultura artística es tan general en un país como el nuestro, que recibe con indiferencia, y hasta con desapego, todo lo que tiende á hacer obra de vulgarización de arte seria en el libro y en la revista misma, no le queda otro recurso al que por azares y exigencias profesionales le toca ejercer de crítico que acogerse á la impresión fugaz que le ofrece el periódico, consultor diario y para muchos el único acicate intelectual de la jornada, amigo de un momento que se abandona y se tira, después de leído, ó que por caso extraño se conserva y guarda aparte si la *mica salis* ó la mostacilla con que ha sido salpimentado tal ó cual articulejo ha conseguido agradar al lector.

Tiene esa clase de crítica ó de vulgarización artística dosificada, impresionista, que llamaría yo, sus ventajas y sus inconvenientes: lo primero porque en realidad de verdad se desliza sin apoyar ni insistir mucho—como decía otro,—pero apuntando bien al blanco, y lo segundo porque suele darle un cierto aire de gruñón ó de mentor eternamente descontento al crítico que toma el significado de esta palabra en el sentido despectivo que le atribuye el vulgo, y más si echa á mala parte y aun rebaja la misión de nobilísimo empeño, ni fácil ni cómodo, que ha de ejercer.

Mas si los inconvenientes, procediendo con tino, no son

tales, antes bien, acumulan ventajas y de rechazo sale beneficiada la obra de vulgarización, aunque la verdad amargue y hasta escueza, no hay más que echarse en brazos de ese medio, por ahora único hasta que Dios mejore la incultura reinante de arte, mientras no llegue la sólida crítica bien sesuda y sazónada, docente y que sabe entrar en la obra y en las intenciones del autor, que me temo ha de hacerse aguardar todavía mucho, tan dura nos ha puesto la incultura la epidermis, que abone y hasta aconseje, á veces, el araño. De estos casos hallarás aquí muchos, amigo lector: hallarás indignaciones que han soliviantado y herido la mente de quien no transige, en su derecho artística, ni como hombre honrado ni como artista, si cabe, más digno y honesto; hallarás ironías que han amargado las horas de esperanza y fe en aquel único regenerador *nulla dies sine labor*; hallarás mofas cuando las razones no convencen; hallarás, en fin, lo que te decía, el araño, algo así como un masaje para que la sangre de la inteligencia circule por el cuerpo eminentemente social de ese *todo* que se llama arte, que es aquel otro pan, superior al de trigo, de que vive el hombre de gustos finos é ilustrado, de forma y manera que ese masaje lleve sangre pura al corazón para hacerle sentir los primores y encumbradas bellezas de la obra artística que la inteligencia, si no basta, ayuda á comprender.

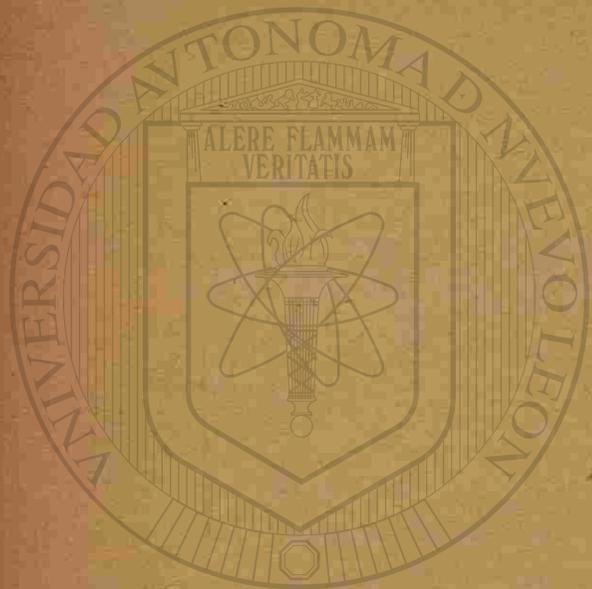
Así indignado, en mofa, despectiva é irónicamente, bajo la impresión de momento, como juicio fugaz destinado á la publicidad y efectos fugacísimos del periódico, que á tantos proporciona la intelectualidad que necesitan para vivir de prestado al día, así fueron escritos todos los artículos que hoy se acogen al libro y que—si he de hablarte con ingenuidad y sin falsa modestia—lo merecen, sin duda, porque la gran mayoría de ellos, escogidos y seleccionada la materia bajo el título común de *MUSICALERÍAS* (palabra que no se halla en ningún diccionario y cuyo sentido de cavilosas, manías y minucias de índole musical fácilmente comprenderá el lector), ha sido tan modificada que pueden presentarse como nuevos, y por consiguiente, inéditos.

Al pasar ahora este fondo de artículos al libro que los ha de conservar y, quizá, con el único derecho de acierto, si quiera pretendido, de haber hecho algún bien á la cultura artística, he de confesar que quise escribir buena crítica de vulgarización de una de las ramas más espléndidas y gustadas de arte para que fuese leída y quedase algo de ella: quise más, pretendí sostener ideas avanzadas de arte y hacer que penetrase en la masa del público.

Al lector, sin embargo, le toca fallar este pleito si cree, y creará bien, que uno mismo no puede ser juez ni parte aunque se trate de un litigio de nuevo juicio estético que, como tal, si tiene cánones y se han cumplido, el de la libertad sobre todo; así en arte y en juicio artístico, como en todo, no se ha dejado incumplido el canon principal de «en la duda, libertad y en todo...» fortaleza y valor en las propias convicciones.

FELIPE PEDRELL.

Barcelona, Septiembre de 1906.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DIRECCIÓN GENERAL DE

TODOS CRÍTICOS

Divulgaciones, y sólo meras divulgaciones de crítica musical, me atrevería á rotular de buen ó mal grado lo que aquí, en este espacio, me veo indirecta, aunque gratamente, obligado á publicar por sollicitaciones de antiguos compañeros de redacción, recordándome proezas inútiles de pasadas campañas, si no me produjera verdadero risible pavor la palabreja *crítica* en un país como el nuestro, en que todos somos críticos (y de cosas de música todos, sin excepeión de uno solo), donde todos nos lo sabemos todo sin pensarlo ni haber estudiado siquiera el *a, b, c* de aquello mismo que nos atrevemos á criticar, funcionando de críticos de peso; en un país como el que nos ha cabido en suerte, en que á nadie se le reconoce autoridad de ningún género, ni siquiera á aquella autoridad del *tente tieso* que hay que reconocer por la fuerza de las cosas cuando peligran las costillas del individuo; en un país, para decirlo de una vez, en que se produce el donoso espectáculo, único en la idiosincrasia de una nación, de no existir ni poder existir crítica, porque todos somos críticos, así los que sabemos algo de algunas cosas, como los que no saben nada, y que, por no saber nada, ignoran si Gregoria se escribe con *hache* ó sin ella.

Mas como una de las fuerzas que excita el valor de los temerarios consiste, precisamente, en volver á las an-

dadas sin acordarse del último apedreamiento de la serie ganado en esas inmensas llanuras, en las que se arrastra penosamente la idea humana de progreso, llanuras más vastas que las de la Mancha y como éstas teatro de lapidaciones de todos los Quijotes y también de todos los Sanchos habidos y por haber, que fueron merecidamente apedreados por haberse entrometido en cosas que á nadie le importaban un ardite, reincido, porque así lo quieren, volviendo temerariamente á las andadas, y si no puedo preservar mi cabeza con el yelmo de Mambrino de la alta crítica por las abolladuras que el tal morrión recibió en pasadas salidas, me abroquelaré con el escudo de mera vulgarización de cosas de que andamos verdaderamente muy necesitados, que podrá hacer bueno el intento, atenuándolo, aunque sin esperanzas de convencer á nadie.

Y en realidad de verdad, que entre tantos críticos cuente uno más la numerosa falange de «nuestros más distinguidos y conspicuos», no se perderá gran cosa en que uno haga obra de vulgarización y hasta se podrá arrostrar el pavor que causa la palabreja diciéndole al oído del lector intrigado que si aquí no aparece la alta crítica que está en el derecho (un tanto discutible) de exigir, hallará, en cambio, divulgaciones de *rebus musicis et musicantibus*, algunas por manera edificantes y otras que, verdaderamente, abren el pecho á la esperanza.

Pero puesto que todos somos críticos, hablemos ya del crítico y de ese arte encumbrado de la crítica común á todos.

Los manuales y epítomes que tratan del crítico entienden así la cosa.

Suponen, suponen nada más, y es mucho suponer, «que en el crítico existen las facultades necesarias para ejercer la crítica y que éstas han sido educadas, ó lo que vale lo mismo, que el crítico tiene disposición y se ha preparado convenientemente para juzgar y sentir con acierto».

Supónese, también, «que necesita de facultades análogas á las que han sido necesarias para la producción»,

«análogas», rezan los manuales, que no iguales, pues así como el oficio del artista es de suyo activo, el del crítico es de suyo pasivo: el artista adivina la obra antes de existir, la crea: el crítico la ve cuando existe, la juzga.

Suponen, además, los tales libritos, «que el modo de ver personal del que juzga se ha formado ó se ha completado y robustecido anteriormente según las ideas ó los juicios ajenos», y, en fin, «que los conocimientos del crítico deben comprender: el del objeto ó de los elementos exteriores de la composición artística: el de los modelos cuyo estudio y comparación bien dirigidos» y... digeridos «han perfeccionado el gusto», y el de la buena teoría con principios fijos», y cuando se presenta un «¡acabóse! reglas de sentido común que puedan hacernos apreciar lo imprevisible, lo sorprendente y lo admirable de una creación.

Los chicos de la crítica musical al uso lo entienden precisamente al revés.

«Facultades necesarias para ejercer la crítica.» Existen desde el momento que las ejercen y hay gentes que les consientan ejercerlas á ciencia y paciencia del sentido común.

«Que las facultades para ejercer la crítica han sido educadas.» Demos de barato que sepan escribir Gregoria sin una sola *hache*, y esto ya no es grano de anís; ahí es floja la educación que recibe el crítico musical al uso frecuentando teatros, haciendo visitas protectoras por los *camerini* de los *virtuosi* de la voz, de la batuta ó del instrumento, codeándose con tenores y bajos, tiple-cillas inocentes y tiplonas acometedoras, hablando italiano de *libretto* y de revista teatral con agencia aneja, escribiendo con propiedad ortográfica *racconto*, *spartito*, *tessitura*, *fatto*, etc., etc., y sabiendo, amén de otras cosas tan importantes como algunas de esas, que se comete (ó no se comete) un *duetto* en el mundo singular de la ópera cuando hay dos personas en escena para concertarlo; que se perpetra un *veinticinqueto* cuando son veinticinco los perpetradores, ó un concertante cuando ocupa el palco escénico todo el personal cantante, bailante y compareante de una compañía.

Omito, por brevedad, todo lo que sabe el crítico cuando se trata de música sinfónica, mucho más si ésta es literaria, como ahora se ha dado en la flor de decir, ó con programa. Sabe entonces al dedillo que el tema que inician los piporros significa, por ejemplo, el odio á la suegra, y el que cantan los piporrillos agudos de la familia acusa lluvias próximas, el que roncan los contrabajos el malhumor del zapatero de enfrente, y así por el estilo.

«Que el crítico al uso tiene disposición para sentar plaza de crítico», lo prueba bien á las claras lo que se lleva dicho acerca de lo que sabe y lo que se trae dentro de la mollera.

«Que se ha preparado convenientemente para juzgar y sentir con acierto.» También esto queda probado viéndole sentarse, arrellanado con satisfacción, en una de las butacas de favor que la empresa le regala «para juzgar y sentir con acierto» y para que con una salida de pie de banco no malogre la buena causa artística de la empresa.

Desde el momento que el crítico ejerce, «posee todas las facultades análogas á las que han sido necesarias para la producción de la obra artística». Facultades de gacetilla por facultades de creación artística, allá se van y se equiparan ambas facultades. Y hasta se da el caso de facultades iguales, pues crítico conozco yo que se sabe de corrido, poniendo el dedo entre los espacios y líneas del pentágono, dónde *cae el do*; conozco algunos que teclean, y hasta se acusa á uno de ellos, sea dicho hiriendo su modestia, que se atrevió á componer una *polonesa* para acordeón y unos gozos, con letra de su invención (como Wagner!), á San Caralampio.

En cuanto á que el oficio del artista sea activo, no pasó por esa. Para los críticos que se dan hoy, quédese la actividad de... piernas para ellos y la pasividad, la pasividad resignada, moruna, si ustedes quieren, para los miserandos artistas que ofician por amor al Nuncio y sin vistas al trimestre.

Bueno que el artista adivine la obra antes de existir y de crearla: dejémosle al bendito de Dios ese consuelo.

Pero tampoco paso yo por que el crítico la ve cuando existe. Se la sabe de memoria antes de existir, y para el caso ya se trae preparada su gacetilla trascendental, diciéndole al creador de la obra por todo juicio: «Te conozco, mascarita: tú te llamas Gounod» (toda la música de la época de Gaunod iba disfrazada de *Faust*) ó «Tú te llamas Meyerbeer» (toda la música del tiempo de este autor iba disfrazada de *Hugonotes*. Hoy, todas las mascaritas ostentan la carátula de música que acusa los rasgos fisionómicos de Wagner). El crítico al uso ve, pues, la obra antes de existir y la juzga sin prejuicios de moda. (Las heridas de amor propio podrían causarle grave daño si por no estar enterado de nada no se enterase por lo menos del antepenúltimo figurín del correo de la crítica musical.)

Que el crítico al uso se ha formado él solo (y él solo se ha bastado para ello) «el modo de ver personal», esto no lo pongo en duda por aquello de que «el estilo es el hombre». Basta leer sus escritos para cerciorarse de esta gran verdad.

Creo también á pie juntillas «que el tal modo personal de ver se ha formado, se ha completado y robustecido, anteriormente, según las ideas ó los juicios ajenos». También lo crees tú, lector, pues de sobra conoces á esos críticos que te han preguntado tu opinión sobre tal ó cual obra, opinión que con gran sorpresa tuya has visto reproducida á la mañana siguiente en el periódico del crítico. Y si no te has confabulado conmigo, conociendo la particularidad de un caso que suele ser muy común, haciéndole decir al asendereado crítico las cosas más heterogéneas que puedan darse, confiesa que eres un santo y no un grandísimo pecador como yo, que he cometido muchas veces este pecado.

En fin, que los conocimientos del crítico al uso deben comprender: «el del objeto ó de los elementos exteriores de la composición» (esto es música celestial!); «el de los modelos cuyo estudio y comparación bien dirigidos» y digeridos «han perfeccionado el gusto» (esto también por sabiduría se calla, que bien guardadito se lo tienen entre sus páginas los vocabularios y léxicos de *omnia re*

scibili que corren por ahí y que están al alcance de los críticos al uso que saben deletrear el francés, el alemán ó el inglés). En cuanto á los conocimientos del crítico acerca de la buena teoría con principios fijos, como no existen libros de teoría de la literatura y de las artes, el pobre crítico al uso no ha podido enterarse de esta materia. ¡Esos señores literatos y teorizantes de antes se tienen la culpa de no haberlos escrito todavía!

Con toda esa belleza de críticos al uso que gozamos los que tenemos verdadera sed de saber, no pueden darse, ni se dan, juicios extraviados. Distinguimos perfectamente bien entre la verdadera armonía y el orden mecánico de la composición de arte, lo que es y lo que aparenta ser. Eso sí, á veces, por no atenernos á los principios sanos é incontestables, damos por asimilación incompleta, puramente de oficio, lo que es originalidad de buena ley. Sucede también que no sabemos distinguir entre el verdadero impulso y la intención calculada, llamando á lo primero saber técnico y á lo segundo inspiración, y por esto se nos da tanto gato por liebre.

Tampoco sabemos distinguir entre lo vaciado de un solo golpe y lo compuesto laboriosamente de amasijos técnicos distintos. No solemos entender de diferencias y aplaudimos ó silbamos, según los casos, de presente, lo que se nos figura entender ó no entender, y de futuro, lo que quizá un día lograremos entender, si acaso lo logramos jamás.

Tampoco pueden darse juicios cerrados é intransigentes con los memorables críticos al uso que disfrutamos. Apostemos ciento contra uno á que el juicio cerrado de nuestros críticos no se inclina jamás del lado de la obra que transmite el ardoroso aliento de vida. Claro que no: esa obra es una ñoñada, en tanto que rebosa inspiración la obra yerta, seca, angulosa, no parida con dolores, sino mascullada, como el carnero que se comía el baturro de marras á fuerza de pan.

Esos juicios cerrados é intransigencias á ultranza, se han corregido mucho desde que la facilidad de comunicaciones nos ha permitido hacer algún viaje á la Meca del wagnerismo y hemos trabado relaciones íntimas,

allá y acá, con los graciosos directores alemanes de presente, que se traen embotelladas en la punta de la batuta las últimas voluntades de Wagner, para que la buena nueva llegue á todos los más apartados rincones del mundo de la música.

¡Lástima grande que esos peregrinantes á la Meca nos hayan privado del gustazo de saborear *todas* las obras de Wagner, consideradas ya tempranamente algunas como verdaderos *bolados*! Sería bueno que levantando el terrible veto nos dejaran disfrutar de las pocas bellezas que contiene *Lohengrin*, ya que con el golpe de atención y redoble de esos críticos del antepenúltimo figurín de la música, se nos ha prohibido terminantemente extasiarnos escuchando las nenias de la *Casta Diva* de un tal Bellini, la *Sinfonía en sol menor* de un señorítico Mozart, el lamento de *Ariadna* de un mozal-bete llamado Monteverdi, y otras musiquitas de musiquitos tan zascandiles como los del margen.

Pero como en este pícaro mundo el que no se consuela es porque no quiere, consuélate tú, lector mío, como me consuelo yo, pensando que el saber petulante del que no sabe nada no nos ha de impedir ni amargar el íntimo goce que experimentamos tú y yo oyendo reconcentrados una obra artística, á pesar de todos los pesares, é *item* más, los que nos causan esos divertidísimos críticos de música corrientes y molientes. Oigámosla atentos sin pensar un momento en las nonadas y ramplonerías que les sugerirá la obra, y que, afortunadamente, nadie lee, ó si algunos, mal aconsejados, las leen, no hacen caso de los dislates con que las adornan.

¿Tienes tu alma en tu almarío? ¿La tienes bien puesta? Pues deja que la creación de arte te la toque y te la conmueva, y manda á paseo á los moscardones de la crítica musical al uso.

PROGRAMAS DE CONCIERTOS

Si en alguna época del año se acentúan el exotismo musical y los exclusivismos á ultranza, es durante la llamada temporada de conciertos de cuaresma, en la que fatigado el público por los excesos de la voz en el teatro de ópera pasa, sin transición, á los excesos no menos deplorables de la batuta en las salas de concierto. Y menos mal que el exotismo y los exclusivismos vinieran solos, dado el cosmopolitismo de que parecen invadidos todos los públicos, sin exceptuar uno solo, si no agravase el daño el furor de viajar que aqueja, de algunos años á esta parte, á los directores de orquesta: un director ruso, por ejemplo, que emprenda larga caminata para revelarnos el arte de su nación y de otras naciones que ya nos lo sabemos de memoria: un director francés que toma el tren para contarles las hazañas del suyo á los habitantes de Odessa: otro de la misma nación que viene á contárselas al público barcelonés, y después de éste, otro, todavía, que le repite el cuento, que debe ser el cuento de nunca acabar, con más convicción si cabe, por si acaso el anterior se quedó corto en el relato: mientras tanto, y á no tardar, se dan rápidas escapadas por ahí algún director vacante del teatro de Bayreuth (pierde uno la cuenta de todos los que llevan los papeles despachados desde la Ciudad Santa) ó algunos *kapellmeister* desocupados de Leipzig, de Munich y otros centros de Alemania.

Esas idas y venidas y ese instantáneo *fiat lux* sin ensayos ni preparación, como en el día magno de la creación, que se opera á la llegada de cada director, dan juego, promueven comparaciones y polémicas, á que tan aficionados se muestran los públicos meridionales, sobre todo cuando se trata de discernir el premio del deporte musical á éste, al otro ó al de más allá, aunque el buen Vicente, que por no tener voluntad propia yendo donde va la gente, se quede á la luna de Valencia é ignorando, después de tantas comparaciones y de tantas polémicas, á quién ha de levantar sobre el pavés cuando todos han sido aclamados uno tras otro, incluyendo al último de la tanda, tan festejado como los anteriores. ¡Y qué de apuros pasa el buen Vicente al poner en tortura su cacumen pidiéndole luces á alguna santa potencia no canonizada del cerebro; los mil y un comentarios con que se ha sazonado la música que ha oído en el concierto; el arte superior de disciplinar la orquesta que posee el director ruso; las grandes condiciones de colorista y la búsqueda incesante de efectos nuevos que han dado fama al director francés: los gestos bruscos, trágicos á veces, aunque llenos de buenas intenciones, que luce el *kapellmeister* alemán; los dislocamientos de compás del uno; los diversos juegos de mímica que no corresponden á las indicaciones rítmicas del otro; la gimnasia de la mano izquierda, como freno para contener los recortes de la derecha, del de más allá, y otros y otros efectos externos tan peregrinos como éstos que pertenecen al arte de dirigir una orquesta, disciplinarla, fascinarla con un gesto y tenerla en el puño, como se dice vulgarmente!

El buen Vicente, que en medio de su impasibilidad de *snob* no sabe jamás á qué carta quedarse, observó, sin embargo, que durante la audición del primer concierto el director ruso llevaba determinado tiempo de una *sinfonía* de Beethoven á una velocidad máxima de sesenta kilómetros por hora, y, naturalmente, como buen *snob*, dicho sea en su honor, se puso á aplaudir aquel exceso de velocidad notando que aplaudían á más no poder sus compañeros de *snobismo*.

No dejó de notar que aquella velocidad alcanzó la de un tren *eclair*, ejecutado el mismo tiempo de la *sinfonía* por el director francés, y, dicho se está, se puso también á aplaudir, pegándosele el entusiasmo de que se sentían atacados todos sus compañeros.

Un colmo le pareció que el *kapellmeister*, que actuó en otro concierto posterior, llevase el mismo tiempo al paso de antigua diligencia acelerada, con parada, fonda y cambio de mulas en cada *calderón*, aunque, claro está, aplaudió también, observando que todos aplaudían con idénticas convulsiones de entusiasmo contagioso, lo mismo los músicos profesionales que los *snobs*, las capacidades más entendidas de la categoría y clase del buen Vicente.

Pero, dejando á un lado todos esos deportes que ha inventado el *virtuosismo* de la batuta que ahora padecemos, esa búsqueda enojosa de *intenciones* (la música *sinfónica*, como el infierno, está empedrada de ellas), donde no hay ni suele haber, afortunadamente, más que música, y música buena, que es lo que principalmente importa; esa *pose* de dirigir con ademanes innecesarios y á veces hasta sin marcar el compás, que valdría tanto como la desaparición del director, suerte que podría realizarse quedándose entre bastidores, sin detrimento de la obra; esa disciplina aparente de la orquesta, debajo de la cual sólo existe la impasibilidad del que repite á desgana una lección mal aprendida; esa sonoridad de cada instrumento mal equilibrada, que produce en unos exceso de tono, en otros parquedad absoluta, y confusión casi siempre, y ninguna clase de empaste entre todos; esa exageración constante de matices; esa acentuación rebuscada de articulaciones; esa absorbente parte de león que se concede el director, por capricho, como único regulador de su fantasía, casi siempre desequilibrada y de gusto mal educado; esos efectos de relumbrón, puramente fisiológicos, de que se echa mano para dar vigor, especialmente, á los finales, y todos los atentados técnicos de lesa arte y de sentido común que se cometen á ciencia y paciencia de la parte del público de gustos finos é ilustrados; dejando á un lado, repito, todos esos

deportes ridículos del *virtuosismo* de la batuta, preguntaría yo de buen grado á quien supiera contestarme: ¿qué comunicación íntima puede existir entre un director de orquesta que no conoce á los individuos de la misma, discípulos de un día, que olvidarán la única lección, traducida á veces por medio de intérprete, que les dió ayer, ó se harán un lío de la que recibirán mañana en un sentido absolutamente contrario? ¿qué comunicación artística se establecerá entre el director y los discípulos de una sola lección mal explicada y el público, para que la obra llegue á la percepción de éste tal como lo exigen los principios elementales de toda buena ejecución musical?

Y pasando bruscamente de este orden de consideraciones al siguiente, preguntáramos: ¿se oye la música, la de concierto especialmente, para gozar un rato de distracción, ó hay realmente en la ejecución de la música pura, como más elevada, una condición educadora, altamente social, de perfeccionamiento y de progreso humano, que la audición de la obra musical favorece por el mismo misterioso símbolo de su lenguaje, de expresivismo reflejo, cuyo poder comienza donde termina el altísimo de la poesía? (Recuerdo en este momento la sólida obra de vulgarización wagneriana que han hecho en el pueblo italiano las soberbias bandas municipales de Roma, Nápoles, Milán y Venecia celebrando conciertos periódicos al aire libre. Y recuerdo también el progreso verdaderamente grandioso y vulgarizador del *lord* corregidor de Londres de dar cada domingo en varios *squares* de la población audiciones vocales-instrumentales de los grandes oratorios del coloso Háendel.) Si esto es así, y así lo entienden muchos conmigo, ¿dónde aparece esa acción educadora en los programas de conciertos con que suelen obsequiarnos los directores ó los empresarios de esta clase de espectáculos? ¿qué obra benéfica de vulgarización artística se saca de ellos?

Ninguna, absolutamente ninguna, pues la única vulgarización que tiene cabida en ellos es la manifestación incompleta de arte de última hora. Manifestación incompleta digo, y me afirmo en lo que digo, porque hay

quien cree entender, pongo por caso, á Wagner por las parodias que de su drama lírico se dan habitualmente en nuestros teatros de ópera, y ya no por las parodias, sino por las verdaderas profanaciones que se cometen con singular audacia, llevando á la sala de conciertos lo que ó no debió salir ni quiso Wagner que saliese del teatro, ó lo que no puede ejecutarse sin la parte ó partes cantadas.

Del arte de ayer, excepción hecha de Beethoven, y esto más por costumbre que por convicción—contesta con ingenuidad el buen Vicente,—no sabe nada el público. Del de anteayer, del arte de los que trajeron las gallinas y los huevos de oro, bien guardaditas están en sus sasonas partituras las obras de unos tales y unos cuales de quienes se ignoran hasta los nombres de sus autores. Para el buen Vicente y todas las capacidades artísticas de su talla, sólo es bueno en música lo de hoy, los dos, los cuatro, la media docena de nombres que se les han quedado grabados en la memoria á fuerza de repetirlos los correos de la moda. Ninguna persona de mediana y aun medianísima cultura social literaria, ni el mismo buen Vicente del mundo de la música, se atrevería, so pena de caer en ridículo, á posponer el interés dramático de un Ibsen al trágico de un Shakespeare, ó á afirmar que toda la novela antigua y moderna se sintetiza en Zola, y que Miguel Angel fué un solemnísimo pintomas comparado con Morelli ó Puvis de Chavannes.

Se le han dado al público platos fuertes sin entremeses y, dígase lo que se quiera, se le ha indigestado la alimentación, demasiado nutritiva, subiéndosele á la cabeza los gases de una digestión mal hecha. Esa mala digestión le priva de hallar gustosas al paladar intelectual las *gourmandises* finas y delicadas de arte.

Sin un buen régimen curativo de vulgarización, que á la par que aumente sus goces artísticos eleve su capacidad intelectual hasta el extremo de saber oír música, arte de oír que no posee ahora, es de temer que el público de nuestros habituales conciertos de cuaresma muera de empacho de música, de música de última hora.

Dicho se está con esto que no creo en la parte ruidosa de entusiasmos del *clan* del buen Vicente, que estallan sin persistir, producidos, casi siempre, por la mera presencia del último director de la tanda y por las nuevas añagazas que éste se ha traído en la punta de la batuta, señuelo para cazar aves incautas. ¿Cómo ha de creer uno, por ejemplo, en los entusiasmos que han estallado de repente al último acorde de una *sinfonía* de Beethoven, cuando el que lo ha hecho estallar, estallando él mismo, por modo tan imprevisto, ha descabezado un sueño mientras se ejecutaban los cuatro tiempos de la obra? De los entusiasmos wagnerianos no se diga, pues de sobra habrán notado otros lo que yo, que á la noche siguiente de un *Crepúsculo de los dioses* se los lleva de calle, desvaneciéndose como el humo, el primer Biel ó Palet que avance por las candilejas, arrancándose por un *paradiso* ó por una *celestes Aida*.

No hay entusiasmo wagneriano ó beethoveniano que resista á la seducción de un *spinto gentil* y de un *pinól* final, como se dice por ahí en jerga de teatro de ópera. Tanto es así, que un amigo mío piensa proponer á los empresarios de teatros de ópera, partiendo beneficios, un *record* de veinte ó treinta tenores de los más acreditados, cuya suerte consistiría en cantar todos, *à tour de rôle* precisamente, el fragmento de la *Favorita* que acabo de mencionar. El piensa, y yo también, que el tal *record* le produciría una buena millonada. De buena gana me llamaría á la participación en el negocio, porque yo creo que sería cosa de ver, y sobre todo de comparar, el soberbio juego que darían esos treinta individuos cantando, glosando, adornando, rectificando y enmendándole la plana al pobre Donizetti, sin dejar de cautivar, por supuesto, al público con las pasadas y reflamamientos de voz que exhibirían para caso tan extraordinario esos acaramelados seres de la ornitología vocal más cara y más canora del mundo de la ópera; ornitología cara por lo bien retribuida y cara por lo muy querida de la parte de público que, en materia de música, sólo oye la voz, y entre todas las voces la de tenor.

Y vaya usted á creer, sin reparos, en los entusiasmos

fáciles y pegadizos de esos buenos Vicentes que viven en el terreno terciario de la voz de tenor sin haber llegado todavía á la capa superior música, llámese ésta música de Wagner ó música de Beethoven, que suponen conocer tan á fondo.

No creo en ello, así como tampoco creo en lo beneficiosos que puedan ser para la educación moral y artística del público esos programas de conciertos que sin ninguna clase de intentos vulgarizadores de cultura musical aparecen en los carteles de espectáculos confeccionados bajo un punto de vista pura é impuramente industrial.

Además de este defecto capitalísimo hay que criticar otro que toca... ¿cómo lo diré yo? á la galantería que como personas de fina educación social poseen esos festejados directores que nos honran con su visita de huéspedes de un día. ¿Quién, al repasar los distintos números de cualquier programa de conciertos, se enterará de que pueda darse el caso probable y aun muy posible de que haya música y hasta compositores en el país que les recibe con toda su proverbial hidalguía? Aunque merecen excusas por su *chauvinisme*, que si á veces peca por ridículo es fuerza, convicción y hasta virtud patriótica (virtud de arrimar el ascua á su sardina), bueno fuera que descubriesen esa música y esos compositores, siquiera para que recibiesen una leccioncita de cuello vuelto esos buenos Vicentes del *snobismo* musical, miopes que por exceso de refracción de incultura en su capacidad intelectual no ven lo que tienen al alcance de sus narices y atisban de lejos lo que no les importa á ellos mismos ni á nadie.

CARTA ABIERTA

al insigne crítico musical é ilustrado profesor de Estética

EDUARDO HANSLICK

Con todos los respetos debidos al inteligente crítico musical y profundo profesor de Estética, á quien todos los cultivadores de música debemos sanos consejos y yo, y conmigo otros, gran admiración y reconocimiento por las sólidas doctrinas que en sus obras he aprendido, permítame usted, distinguido señor de toda mi consideración, esclarecer algunos puntos de su notable artículo publicado en la *Neue Freie Presse*, de Viena, edición correspondiente al día 6 de Octubre de este año, que, si bien no tocan al razonado fondo técnico y analítico del mismo, en el cual demuestra usted, como siempre y por manera admirable, su reconocida competencia en materias de estética y crítica musical, de las que nadie disentirá, y mucho menos en el caso del citado artículo, se dirigen á rectificar algunos conceptos relacionados con nuestro mal conocido y peor tratado arte musical. El más incompetente, pero no el menos fervoroso, de sus preconizadores, se atreve á salir en su defensa, contando con el beneplácito de usted, porque tiene la completa seguridad de que usted no ha de echar á mala parte mi defensa y de que ha de entenderme perfectamente un tan buen conocedor á quien toda la Europa musical, y ya he dicho que yo no le voy en zaga á nadie, respeta y admira por sus luces en materias tan difí-

fáciles y pegadizos de esos buenos Vicentes que viven en el terreno terciario de la voz de tenor sin haber llegado todavía á la capa superior música, llámese ésta música de Wagner ó música de Beethoven, que suponen conocer tan á fondo.

No creo en ello, así como tampoco creo en lo beneficiosos que puedan ser para la educación moral y artística del público esos programas de conciertos que sin ninguna clase de intentos vulgarizadores de cultura musical aparecen en los carteles de espectáculos confeccionados bajo un punto de vista pura é impuramente industrial.

Además de este defecto capitalísimo hay que criticar otro que toca... ¿cómo lo diré yo? á la galantería que como personas de fina educación social poseen esos festejados directores que nos honran con su visita de huéspedes de un día. ¿Quién, al repasar los distintos números de cualquier programa de conciertos, se enterará de que pueda darse el caso probable y aun muy posible de que haya música y hasta compositores en el país que les recibe con toda su proverbial hidalguía? Aunque merecen excusas por su *chauvinisme*, que si á veces peca por ridículo es fuerza, convicción y hasta virtud patriótica (virtud de arrimar el ascua á su sardina), bueno fuera que descubriesen esa música y esos compositores, siquiera para que recibiesen una leccioncita de cuello vuelto esos buenos Vicentes del *snobismo* musical, miopes que por exceso de refracción de incultura en su capacidad intelectual no ven lo que tienen al alcance de sus narices y atisban de lejos lo que no les importa á ellos mismos ni á nadie.

CARTA ABIERTA

al insigne crítico musical é ilustrado profesor de Estética

EDUARDO HANSLICK

Con todos los respetos debidos al inteligente crítico musical y profundo profesor de Estética, á quien todos los cultivadores de música debemos sanos consejos y yo, y conmigo otros, gran admiración y reconocimiento por las sólidas doctrinas que en sus obras he aprendido, permítame usted, distinguido señor de toda mi consideración, esclarecer algunos puntos de su notable artículo publicado en la *Neue Freie Presse*, de Viena, edición correspondiente al día 6 de Octubre de este año, que, si bien no tocan al razonado fondo técnico y analítico del mismo, en el cual demuestra usted, como siempre y por manera admirable, su reconocida competencia en materias de estética y crítica musical, de las que nadie disientirá, y mucho menos en el caso del citado artículo, se dirigen á rectificar algunos conceptos relacionados con nuestro mal conocido y peor tratado arte musical. El más incompetente, pero no el menos fervoroso, de sus preconizadores, se atreve á salir en su defensa, contando con el beneplácito de usted, porque tiene la completa seguridad de que usted no ha de echar á mala parte mi defensa y de que ha de entenderme perfectamente un tan buen conocedor á quien toda la Europa musical, y ya he dicho que yo no le voy en zaga á nadie, respeta y admira por sus luces en materias tan difí-

ciles como las que forman su competencia indiscutible, y las requieren muy vivas y variadas.

La historia de la música en los tiempos que alcanzamos no ha podido todavía estudiarse bajo sus aspectos generales por la sencilla razón de que faltan los documentos particulares inherentes á la dirección estética, temperamento, carácter, genialidad y manera de ser y sentir de cada nación. Si un pueblo de alto renombre musical como Italia, que tanto ha influido en la educación técnica de las naciones modernas, no posee en la actualidad una historia particular, razonada y crítica, de esa influencia, como tampoco la posee completa, lo que se llama completa, ningún pueblo moderno, ni Alemania misma, ni Francia, ¿qué decir de una nación tan... *descuidada* como la nuestra, que no sólo ha sepultado en el olvido sus ilustraciones gloriosas, sino que deja consumir en el polvo de los archivos las maravillosas obras que crearon?

Los modernos historiadores de música, reproduciéndose imperturbablemente unos á otros, presentan á nuestra consideración el escaso caudal de datos y el mezquino contingente de opiniones que ya aparecieran, salvo raras modificaciones, en historiadores antiguos. En el intervalo de tiempo más ó menos breve que media entre la aparición de cada una de esas historias que ven la luz, parece natural que se hubiesen llenado aquellas lagunas que exigían compulsaciones nuevas, aspectos generales y parciales poco notados, amplias rectificaciones y, sobre todo, sólidas deducciones de bien fundados considerandos y juicios estéticos.

Fetis, Ambros, Gevaert mismo, que usted cita en su artículo, ¿han escrito sobre algo más que meras conjeturas, conculcando errores y falsas apreciaciones que, si me he de permitir decirlo, no han sido *confrontadas* por el análisis crítico en vista de la prueba y del documento, únicos comprobantes que dan fe y robustecen el juicio del historiador? Si la ciencia de la historia exige que el historiador *vea* la prueba, el documento, y después falle y pronuncie su juicio, ¿qué fe ha de merecer lo que sólo se ha escrito por conjeturas?

Fetis, al hablar de nuestra música, incurrió en errores de bulto que han copiado y repetido todos los músicos de erudición de segunda mano. No han copiado ni repetido las afirmaciones demasiado absolutas de Ambros, porque Ambros no ha estado tan fácilmente, como Fetis, al alcance de ninguno de los historiadores de segunda fila. Ambros goza ahí en los pueblos del Norte de cierta boga y buen predicamento, y no creo que haya persona de mediano criterio histórico que se atreva á poner en duda, como se atrevió él, la existencia de una escuela musical española propiamente dicha. Entró sin suficientes pruebas en este terreno delicado para todo historiador de conciencia; afirmó que tal escuela no existió jamás y él mismo debilitó y hasta desmintió una aseveración tan capital y tan absoluta como ésta, desde el momento en que, como no podía menos de hacerlo, tributó elogios brillantísimos á la mayor parte de los antiguos artistas de nuestra península.

Ambros, como Fetis y otros, mal dispuestos quizá y peor preparados, vieron poco, casi nada, no estudiaron ni analizaron teniendo el documento, la prueba en mano, y no fueron, no pudieron ser, no son, realmente, historiadores rectos y veraces.

Hubiérais bastado, dada su sagaz penetración y ese buen golpe de vista del historiador conspicuo, colocarse en un medio ambiente, si no del todo propicio, bastante adecuado á sus miras en gracia de la mayor rectitud y veracidad: hubieran notado, por lo menos, la importancia que por vía de antología alcanzaban las obras de nuestros músicos antiguos cuando era rara, rarísima, la obra didáctica de tratadista extranjero, desde Galilei, pongo por caso, hasta el P. Martini, en que no apareciesen composiciones de nuestros famosos maestros presentadas como modelos dignos de ejemplo á la consideración del mundo musical. Este dato, aun concediéndole, si se quiere, importancia relativa, que la tiene realmente y grande, es significativo y ningún insigne historiador de crédito de los pocos que hoy figuran se ha dado la pena, que yo sepa, de recogerlo, formando un catálogo razonado de tan curiosa antología.

El sabio historiador Gevaert, «uno de los mejores conocedores y *amateurs* de la España actual—como usted dice,—escribe de ésta dos clases de música, la religiosa y la popular: la primera»—sigo copiando las palabras exactas de su artículo,—«completamente trivial, carece de importancia artística». Reinaban entonces acá, como en la misma Alemania, en Italia y otras partes, corrientes de mal gusto que tendían á *mordenizar*, por no decir cosa peor, la bella música religiosa de los siglos de fe, esa música, superior á todas las músicas que, según la justa expresión de Wagner, «es la corriente fecunda de toda verdadera inspiración». Observó Gevaert la influencia de la música popular en España, «sobre todo en las denominadas zarzuelas», y añadió lo que era justo que añadiese, que por entonces, aquella influencia no alcanzaba, como las ha alcanzado después, «las elevadas esferas del arte».

En la Memoria que el ilustre Gevaert publicó el año 1854, después de su viaje á España, manifiesta que no halló en nuestro país composición alguna concertada á varias partes de fecha anterior á la venida de Carlos V. Escribiendo esto, que después han esclarecido nuevos datos y más afortunadas investigaciones, aseguró lo que buenamente podía asegurar en aquella fecha y consignar de pasada en una simple Memoria, escrita sobre impresiones generales.

A nosotros nos tocaba averiguar, justo es que lo diga, lo que más tarde averiguó el diligente historiador Vander Straeten, asegurando que la Noerlandia musical «s'est brillamment illustrée au sol ibérien». (Copio sus mismas palabras, y las siguientes, no menos significativas, que son voto de primera calidad.) «L'Espagne musicale, de son côté, a eu, *concurrentment, une partassez belle, assez glorieuse, pour eveiller bien des envies. Il ne lui a point fallu l'abaissement du génie flamand, pour relever le sien propre.*»

Confesión semejante en boca de un historiador noerlandés es voto de mayor excepción, repito, cuando saben todos, hasta los menos versados en la historia de la música, que los noerlandeses fueron los institutores de

todos los pueblos de la Europa musical moderna y que, como asegura Vander Straeten, y yo con él, no fué España la última en aprovecharse de las portentosas conquistas realizadas por los gloriosos maestros flamencos en el desenvolvimiento del arte musical.

A nosotros nos tocaba averiguar, además, justo es confesarlo, qué importantísima significación tuvieron en la historia de la música religiosa bien conocidas individualidades ilustres de nuestra patria; qué influencia innegable ejercieron buen golpe de maestros españoles precursores y contemporáneos de Palestrina en el arte en general y en la emancipación de la música religiosa, que, real y positivamente, preludieron, aunque convergiese dicha emancipación, según es ley constante de la historia, en la personalidad del excelso maestro italiano, quien pudo valorar sus obras asimilándose los preciosos materiales acopiados por unos y otros maestros; qué representación tienen, en una palabra, en este orden de hechos, las composiciones de los Anchorena, Anchieta, Escobedo, Peñalosa (cito de memoria y á granel), las de los Ribera, Torrentes, Ceballos, Fernández Soto, de Silva, de Hillanas, Bernal, Ruiz, Figueroa, Sepúlveda, Rívafrécha, Torres, Calasanz, Escribano, Pérez, Salinas, Morales, Victoria, Soto de Langa, Vázquez, Villena, Heredia y, en una palabra, la de tantos y tantos predecesores inmediatos ó contemporáneos del divino Pierluigi, representación é influencia señalada por musicógrafos extranjeros tales como Adami de Bolsena, el mismo Baini, á pesar de sus intransigencias, Rochlitz, de la Fage, Schelle, Haberi y otros que paso por alto.

Si me permite usted condensar la materia y pasar de un salto de los antiguos maestros españoles prácticos á los especulativos, puesto que esta carta no puede ni debe alcanzar las proporciones de una monografía, la sorprendente, y más que sorprendente maravillosa bibliografía musical que mi nación puede ofrecer como rico contingente á la historia general del arte, es cuerpo lozano, viril y genial, historia externa de un gran movimiento intelectual, preparación excelente é indispensable para el estudio de la historia interna. Por la fe

de mi palabra, puedo asegurarle que esa historia externa ofrece un material riquísimo y tan excelente que raya en portentoso, no sólo por la independencia y clara estimación de su arte, que es de notar en nuestros preceptistas, sino por el espíritu científico que les impulsa á modificar ó á atenuar, con peregrinas interpretaciones, teorías corrientes, «arrojándose algunos á sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical». ¡Viera usted en esa historia externa de tan gran movimiento intelectual á nuestros maestros, que sin infringir las leyes clásicas, ni mucho menos enemistarse con ellas, viera usted de qué manera procedían acertadamente, como si no existiesen! ¡Viera usted que adivinaciones sorprendentes y que oculta razón les infundían audacia! Sin citar más que á los eximios innovadores de fines del siglo pasado, á los Eximeno, Andrés, Lampillas y Arteaga, ¿no es admirable la intuición de esos peregrinos ingenios de la crítica y de la estética de la música, que con portentosa clarividencia exponen las doctrinas que el inmortal Gluck presenta luego, en sus famosas Cartas Prólogos; se anticipan á las teorías de Wagner sobre el drama lírico; son los primeros en predicar que sobre la base del canto nacional debe construir cada pueblo su sistema, y se adelantan á presentar un código de teoría estética que ha servido de norma á la mayor parte de los estéticos modernos?

Cierto que el desapego á todo lo que es nuestro ha convertido á la mayoría de los españoles en huéspedes de la tierra natal. Pero esto no quiere decir que no haya entre nosotros quienes, en su doble carácter de músicos y críticos, de creadores y eruditos, de *fundidores*, si cabe decirlo, de la inspiración profundamente investigada de la antigua y genuina música española, no sepan que «nada aparece aislado, fortuito y sin precedentes en nuestra cultura nacional: siguiéndola con atención, sin olvidar ninguno de los anillos de la cadena, estudiando y persistiendo en su noble misión de fundidores ó innovadores, señalan con el dedo las preciosidades que poseemos en tal ó cual manifestación de arte», no

se ven privados de defensa cuando usted mismo, con expresión injusta, nos echa en cara que, especialmente sobre la cultura que al arte músico se refiere y á su historia, «apenas existe en la de la música otro pueblo civilizado que haya conquistado tan pocos lauros como el nuestro»; tienen exacta cuenta de las noticias generales de todas las fecundas manifestaciones que han realizado y de todas las conquistas que ya se han hecho y que cada día se van haciendo; empuñanse en conservar la doctrina adquirida, aquel saber sólido que, por adivinación peregrina, la vislumbraba y encumbraba; ponen respetuoso cuidado en conservar los antiguos conocimientos, que restaurarán los nuevos, y leen los libros de nuestros preceptistas clásicos y magistrales, que encierran tan sorprendentes *novedades viejas*.

Pasando ahora rápidamente á los artistas modernos, viéneme á la memoria, sin poderlo remediar, la exclamación de aquel rey, jurando que el asedio de París bien valía una misa. Sí, bien valen una misa, misa de caldo gordo, una mención, una benévola mirada de su atención inteligente, esos artistas españoles modernos que forman cohorte al lado del único de cierto renombre que usted cita, Melchor Gomis: bien lo merecen esos fundidores que usted no debe de conocer, sin duda, puesto que no ha citado á ninguno. Yo no puedo citarlos aquí, porque esta tarea se haría muy larga y ya es hora de terminar.

En resumen: España tiene derecho á que su arte musical sea conocido y bien considerado en la justa medida de su importancia, con tan desapasionado criterio, libre de *chauvinisme* ridículo, de nuestra parte, como rectitud y veracidad de parte de los musicógrafos extranjeros.

Siempre me llamaré á la parte en disfrutar sus muy eruditos é importantes escritos, que sigo paso á paso y con interés creciente, y como admirador suyo devotísimo, me complazco en expresarle mi consideración y todo mi respeto.

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

DE CIENCIA DANZARIA

«¡Qué de cosas revela una pavana!»—exclamaba don Juan de Austria al abandonar cariacontecido, pero entusiasmado, un real estrado de baile en París, después de haber presenciado de incógnito el arte, la gracia y arrumbadora donosura con que Margarita de Valois trenzaba los enrevesados pasos propios de esa danza, noble de toda nobleza, como cosa inventada y hecha para realezas, príncipes y gente de alto copete y... reputación.

Así ó por el estilo hubiera exclamado yo al ver bailar una danza de *quenta*, y no de *cascabel gordo*, como la pavana, si no por lo que me habría podido revelar, como á don Juan de Austria, por lo menos para describirla á un mi amigo, que solicitaba la música, y desde luego los pasos y figuras con que debía bailarse, para obsequiar con un sarao pavanesco y pavoneante á su abuelita, en recuerdo de cuando la bailaba allá por los años de la Nanica.

Y quieras que no quieras, como aquel ladino y redomado fraile agustiniano, autor de un muy serio tratado de *Crotalogía ó arte de tocar las castañuelas* que, después de probar con gran lujo de apotegmas, axiomas, escolios y definiciones mayores y menores que «en su posición de tocar (las castañuelas) mejor es tocar bien que tocar mal»; que «el bailarín que toca las castañue-

las hace dos cosas, y el que baila y no toca no hace más que una cosa»; que «el que no toca las castañuelas no se puede decir que las toca bien ni mal», hubo de confesar después de aquella saladísima lata que él no las había tocado jamás, echéme á husmear algún tratado de danzas para salir del apuro sin grave daño, ya que en mi vida, ni aun en uno de los raros momentos de alegría, me había ocurrido arrancarme por una «campanela de compás mayor», por una «florete» ó por un «salto en vuelta» y «un encaje», considerando lo arriesgado de la pérdida de equilibrio del cuerpo humano al echárselas de *bolero*, es decir, echarse á *bollear* ó *volear* por el aire, que de ahí proviene, según sesudos bailarines, la etimología de la palabreja, para dar con el cuerpo, por su propio peso é inclinación natural, contra el duro suelo después de volteado sobrenaturalmente por la atmósfera terrestre, que sobrenatural es todo lo que se levanta dos palmos más arriba del sostén racional del cuerpo humano.

Por esto tengo por cosa sobrenatural todo lo que á la ciencia danzaria atañe. Pero no iba á esto, sino á decir que no me dolió el empeño de husmear un tratadillo que me sacara de apuros, por las cosas, y aun cosas, que me reveló, más profundas, si cabe, que las que viera don Juan de Austria. Dí en el hito al venirse á las manos el librito de «*Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*», compuesto por Juan Esquivel Navarro, vecino y natural de Sevilla, discípulo de Antonio de Al-menda» (un bolero de tomo y lomo), maestro «de la Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Phelipe Quarto el Grande, que Dios guarde», é impreso en Sevilla el año de 1642.

Paso por alto la Aprobación, la Licencia y, para libro de sólo cincuenta páginas, la infinidad de poesías en elogio del tratadista, «á lo danzado del autor», etcétera, suscritas algunas nada menos que por frailes carmelitanos ó del convento de Mínimos de Sevilla, por escribanos y hasta por un abogado y un cuadrillero del Santo Oficio.

En casi todos estos versos laudatorios dedicados al autor se dice y repite que, si bien practicaba, no era danzante de oficio, es decir, que era lo que llamaríamos ahora un danzante intelectual; que se sabía de él que «había danzado en la escuela de Luis de Caravallo» (otro fenomenal danzante de la época), «con mucho auditorio», auditorio de gentes—entiéndase bien—que debían de tener las orejas en los pies; en fin, que se diferenciaba en esto, como llevo dicho, del famoso padre Fernández de Rojas, autor de la *Crotalología* de marras, que, como es sabido, jamás había tocado las castañuelas, y de mí mismo, que no sé lo que es una «cabriola atravesada» ni tampoco la primera palabra de la ciencia crotalística, ignorancia supina en que permanezco por mal de mis pecados, que por ellos no logré dar á entender á un exmagistrado francés que podía cultivar con relativo éxito la música sin necesidad de tocar las castañuelas ni conocer los sexos respectivos de la castañuela macho y la castañuela hembra. A esta poquedad se reduce mi ciencia crotalística, á saber, y aun eso de oídas, que hasta en las castañuelas hay clases y... sexos.

La danza para Esquivel, la danza grave, ceremoniosa y aristocrática, «es una imitación de la numerosa armonía que las esferas celestes, Luceros y Estrellas fijas y errantes, traen en concertado movimiento entre sí». No se atreve á asegurar «cuál fuese el primero que la puso reglas, si Teseo, Pirro ó Chimele». Mas base de citar á lo que trae Joseph Aldrete en su libro del *Origen de la Lengua Castellana*, donde dice «que este nombre de Danza se ha tomado de Dan, capitán de una de las doce Tribus, hijo de Jacob, que cuando le echó su bendición se llamó Cerastes, con que fué su nombre *Dancerastes*, por ser el primero que le dió reglas».

Pase por alto el lector toda la balumba de erudición que amontona el buen Esquivel, pero no deje de tomar nota «de lo necesario que es el danzado para los Reyes y Monarcas; y no es de admirar que el mayor Rey de todo el orbe, Phelipe IV el Grande, nuestro señor, á cuya obediencia se postran los dilatados términos del

mundo» (¡adulador!), «aprendió esta arte» (fué discípulo de Juan de Almenda y, por lo tanto, condiscípulo de Esquivel); «y cuando la obra» (el arte se entiende), «es con la mayor eminencia, gala y sazón que puede percibir la imaginación más atenta». Y porque «es razón que las alabanzas y grandezas del danzado, no sólo se escriban en prosa, sino en verso también», se arranca por madrigalesca verecundia poética danzaria,

«que no es razón ni justo,
que el que ha nacido noble
en esta habilidad la hoja doble.
Que parece es escudero
si á danzar no se inclina un caballero»

Los movimientos del danzado, según parece, son cinco, los mismos que los de las armas, «*accidentales, extraños, transversales, violentos y naturales*». De estos movimientos «nacen las cosas de que se componen las mudanzas, que son: *pasos, floretas, saltos en vuelta, encajes, campanelas de compás mayor, graves y breves, y por dentro, medias cabriolas, cabriolas enteras, cabriolas atravesadas, sacudidos, cuatropcados, vueltas de pecho* (peligrosísimas como los *do de idem* que se martran), *vueltas al descuido, vueltas de Follas, giradas, sostenidos, cruzados, reverencias, cortadas, floreos, carrerillas, retiradas, contenencias, boleos dobles, sencillos y... rompidos*» (sic).

Como «los que no han cursado Escuelas» (con mayúscula) ignoran la calidad de estas cosas, las da á entender con orden y método.

Parece que ejecutaba superiormente las *medidas cabriolas* «Juan de Pastrana, discípulo de mi glorioso maestro Almenda» y «Antonio de Burgos, hijo de Miguel de Burgos, escribano público de Sevilla», uno de los autores de poesías laudatorias puestas al frente del libro. Eran diestros en el movimiento de la *girada*, «que es el más peligroso que hay en el danzado» (y no ha habido ninguno á quien no le haya costado algunas caídas y vaivenes), «Joseph de Pastrana y Juan de Pastrana su hermano, en Madrid, en Sevilla Antonio de Burgos,

discípulo de Joseph Tirado, que tiene Escuela en Sevilla, en la calle de los Ximios, y él (Tirado) lo es de Antonio de Almenda y Francisco Ramos, que tales cepas no podían menos de dar ramas y pimpollos que los dichos». Lo que maravillará, presumo, es que «Antonio de Burgos es de edad de catorce años» (¡qué precocidad danzaría!), «y de once ya hacía ruido por las Escuelas». El tal prodigioso niño «hacia las *giradas* de cinco vueltas con tanta destreza y aire, que en medio de la violencia con que las obra, que es grande, las ataja». Alaba el autor á ese niño «por grandeza», pues «sólo una criatura que no se ha extragado podrá obrar esas *giradas*... movimiento venturoso» (si, venturoso) que, al parecer, «unas veces salían más bien que otras», con grave peligro de descostillarse, y no de risa.

El *subtenido* (ya me iba intrigando á mí el tal *subtenido*) es un movimiento grave que se practica en *Torneo*, *Hucha*, *Pie de Gibado*, *Alamana* y otras danzas á este tono de que se fabrican (?) lazos para máscaras y saraos. En cuanto al *Boleo*, «se obra en el *Villano*», «es un puntapié que se da en algunas mudanza de él». Según refiere nuestro tratadista, «en la Escuela de Joseph Rodríguez, un discípulo suyo, con un *Boleo* que hizo en el *Villano*, derribó un candelero que estaba colgado á manera de lámpara más alto que la cabeza dos palmos».

Explica «con qué pie se comienzan las danzas con la *Pavana*, los paseos de la *Gallarda*, del *Canario*, etcétera». Recomienda la compostura del cuerpo y dice «que se han de llevar los ojos serenos mirando al descuido, dando á entender que lo que está obrando es el descuido, porque, verdaderamente, *el danzado es un descuido cuidadoso*».

Lleno de santa indignación al tratar «del modo que han de tener los Maestros en enseñar, y los discípulos en aprender, y proporción del cuerpo», nos explica que «los Maestros que tienen Escuelas abiertas ó las han tenido, son, efectivamente, Maestros, y los que no, no hay que hacer mención de ellos». ¡*Guarda e passa!* A estos los llama «mequetrefes, por ponerse á enseñar sin fun-

damento huyendo de las Escuelas». Truena contra las muchas personas principales que «sin conocer estos sujetos, se valen de ellos para mostrar» (enseñar á) sus hijos, por parecerles que enseñan á menos costa, ó por no saber que hay Maestros más *científicos*.

Dice «del estilo que se ha de tener para enseñar, es concertarse con el discípulo, asentar su nombre en un libro, pidiéndole el mes por adelantado; y no trayéndole á la tercera ó cuarta lección, plantarle en la calle: las Pascuas y Carnestolendas deben los buenos discípulos regalar á su maestro» (de pan han vivido siempre los hombres científicos y... los descenciados) «y pagarles las cuelgas» (el día de la fiesta onomástica), etc.

Pero donde raya nuestro tratadista en lo sublime... científico, es en el capítulo «del estilo de danzar en Escuelas». Oído. «Júntanse en las Escuelas media hora después de anochecido los discípulos y otras personas, y en pasando el cuarto de hora de catedrático y siendo hora de danzar... el Maestro, si ve que se tarda en salir á danzar, les dice:—Suplico á Vs. ms. se entretengan un poco, que ya es hora. Luego sale el que le parece y enciende las luces: y esto suele hacer el discípulo más moderno.» Convienen los discípulos entre sí «en quién ha de danzar el *Alta*, que es la danza con que se saca á danzar á los demás... Juntos los que han de danzar en el *Haya*» (sitio del estrado en que se da la lección), «van desarrollando el programa de la lección, danzando, sucesivamente, varias mudanzas de *Pavana*, *Gallarda*, etcétera», todo con grandes cortesías, reverencias, y *descuidos cuidadosos*. Acabada la Escuela, «los discípulos pagan el repaso y después se les puede permitir conversación» (bien ganada se la tienen), en pie ó sentados. Fuera de este caso, «cuando se danza todos guardan silencio y nadie se ríe, porque es mal parecido é impropio de la solemnidad del acto». Dicho se está que una Escuela de danzado como la que describe y practicaba Esquivel, es un gimnasio ateniense donde sólo pueden enseñar los peripatéticos, digo los pedipatásticos, del temple y saber aristotélico-danzante de un Maestro de su talla.

También había, al parecer, «estilo que se ha de te-

ner en entrar en Escuelas» y estar en esos científicos Liceos de la coreografía. «La persona que entre en las Escuelas debe, en primer lugar, hacer la cortesía al Maestro y luego á los circunstantes»; el Maestro debe quitarse el sombrero y «después tomará el asiento que pudiere ó el que le dieran, que deben los circunstantes ofrecerle». Si el Maestro «tañere, danzando alguno, cumple sólo con bajar el rostro, porque no es estilo, en tal ocasión, dejar de tocar si no es entrando un Juez, como Oidor ó Alcalde de Corte ú otro Juez de esta calidad». Fuera de estos casos de fuerza mayor, el Maestro tañe que te tañerás y el sombrero calado hasta las cejas. «El Maestro no debe estar en su Escuela con un solo instrumento», es decir, que no basta una vihuela, se deben tener dos por si se desafina una de ellas ó se rompe algún bordón. ¡Oh previsión científica de Maestro incomparable de danzado! «Si entran algunas mujeres en la Escuela, debe el Maestro levantarse con mucha cortesía» (con distinta cortesía de la que se emplea para Oidores ó Alcaldes de Corte) «y acomodarlas en parte que no estén junto á los hombres ni conversando con ellos» (con toda la seriedad de un gimnasio aristotélico)... «Cuando el que danza hace la reverencia, debe hacerla á todo el auditorio, y todos deben quitarse el sombrero» (cual incumbe á danzantes finos y bien educados)... «Si algún discípulo viene á la Escuela á danzar con malos zapatos ó roto el vestido, de suerte que se le vean la camisa ó puntos en las medias... debe el Maestro corregirlo...»

La cosa, que digamos, y como ya habrá juzgado el lector, no resultaba divertida ni mucho menos. Pero todo ese régimen antidemocrático del danzado es perfectamente excusable cuando se piensa que allí no se aprendía solamente á danzar, sino á tener cortesía, «aliño, compostura y buena crianza». Es lo que dice elocuentemente y morrocotudamente el autor del librejo: «La única diversión que se consiente en las Escuelas, mientras no se danza, es hablar de la destreza de las armas, de la Gramática» (sí señor, ¿por qué no?), «de la Filosofía» (claro, ¿no está aquí en su punto la Filosofía?) «y de todas

las habilidades que los hombres de buen gusto profesan.»

En el capítulo de «las propiedades que deben tener los Maestros», sigue el autor codificando sobre la científica habilidad del danzado y, como es muy natural, «no le parece bien que un discípulo rete á un Maestro», porque en su tiempo, como en el nuestro, todavía hay clases. «Y así yo» —añade— «el año de treinta y siete, recién venido de la Corte á esta ciudad (Sevilla), habiendo dos escuelas no más, una de Luis de Caravallo y otra de Melchor de Guevara, habiendo yo danzado en la Escuela de Luis de Caravallo, con mucho auditorio, en que se halló un cierto Maestro, después de haber salido yo de la Escuela diciendo unos discípulos suyos que les había parecido bien lo danzado, les respondió por complacerlos que la *doctrina* no era buena.» Esto llegó á oídos de Esquivel, y como no lo dijo en su presencia no le quiso retar á él solo en nombre de su Maestro, sino que «echó un reto general á cualquiera que de la *doctrina* de su maestro dijese mal, ora fuese maestro ó discípulo». ¿Qué tal? Llegó el plazo del reto después de haber estado ocho días fijado el cartel en la Escuela, «firmado de su nombre, y no hubo quien saliese á él», pues, como ya he hecho notar, aunque Esquivel no era danzante de oficio, practicaba y obraba la doctrina danzaria como maestro, gramático y filósofo consumado.

Todos los maestros de su mérito y fama «aborrecían á los de las danzas de cascabel ó de caldo gordo, y con mucha razón, porque son muy distintas á las de quenta, y de muy inferior lugar, y así ningún maestro de reputación se ha hallado jamás en semejantes chapadanzas».

Cierro con pena el librejo preguntándome al leer todas esas cosas si hemos, realmente, progresado, perdiéndonos de vista y... de los pies, ó si con el *agarradiño* (que dicen los gallegos) comodón, regalado y socorrido de la polca, de la mazurka ó de los chótises nos hemos vuelto reaccionarios. Hemos reaccionado, sin duda, suprimiendo aquellos estimables bailarines del cuerpo de baile, aquellos *ninfos* de pelo cortado á la romana, embadurnados de ocre y carmín, que sonreían ticianesca-

mente ensanchando de oreja á oreja la comisura de la boca; aquellos *boleros* robadores de corazones y de *bole-ras robadas*, que se dejaban robar... Hemos reaccionado, también, transformando aquellas famosas Escuelas filológico-gramático-científicas de danzado en esos desmedrados salones de cualquier casa de vecindad en los que, á peseta por hora, se enseña en tres lecciones «á bailar todos los bailes de sociedad para no caer en ridículo ante las personas finas y bien educadas»; aunque, á decir verdad, no me disgusta esa reacción en bien de la conservación de la raza humana, pues era realmente expuesto aquello de derribar un candelero con un fenomenal *boleo*, ó prodigar aquellas terribles *giradas* que costaban «caídas y vaivenes», ó con más propiedad de lenguaje dicho, desnucamientos.

LA EXHIBICIÓN

Especie de peste que ataca con lastimosa frecuencia á los artistas músicos.

No están de acuerdo los autores acerca de la naturaleza de este mal: unos lo consideran como manifestación del egotismo; otros, y son los más, como modalidad del industrialismo ejercitado con maña, del industrialismo del que practica una profesión noble como un *modus vivendi* y no como un fin.

Es enfermedad altamente contagiosa cuando, á sabiendas, no se quieren evitar la popularidad y el contacto con el vulgo, que pocas veces deja de aplaudir en necio.

El fuego sagrado de que se dicen poseídos todos los artistas que se exhiben, es una verdadera erisipela social, que reclama con urgencia nosocomios donde puedan ser reclusos, sin daño para la república, tanto y tanto enfermo de exhibición.

La hospitalización, no sólo para los contagiados de esta enfermedad, sino para los desvalidos y toda suerte de desbauciados, llenaría varias misiones humanitarias: la asistencia al doliente; el saneamiento de focos de infección y, sobre todo, la de librar de esa peste á los que por inoculaciones preventivas de seriedad, conciencia y firmeza de carácter, han podido evitar el contagio hu-

mente ensanchando de oreja á oreja la comisura de la boca; aquellos *boleros* robadores de corazones y de *bole-ras robadas*, que se dejaban robar... Hemos reaccionado, también, transformando aquellas famosas Escuelas filológico-gramático-científicas de danzado en esos desmedrados salones de cualquier casa de vecindad en los que, á peseta por hora, se enseña en tres lecciones «á bailar todos los bailes de sociedad para no caer en ridículo ante las personas finas y bien educadas»; aunque, á decir verdad, no me disgusta esa reacción en bien de la conservación de la raza humana, pues era realmente expuesto aquello de derribar un candelero con un fenomenal *boleo*, ó prodigar aquellas terribles *giradas* que costaban «caídas y vaivenes», ó con más propiedad de lenguaje dicho, desnucamientos.

LA EXHIBICIÓN

Especie de peste que ataca con lastimosa frecuencia á los artistas músicos.

No están de acuerdo los autores acerca de la naturaleza de este mal: unos lo consideran como manifestación del egotismo; otros, y son los más, como modalidad del industrialismo ejercitado con maña, del industrialismo del que practica una profesión noble como un *modus vivendi* y no como un fin.

Es enfermedad altamente contagiosa cuando, á sabiendas, no se quieren evitar la popularidad y el contacto con el vulgo, que pocas veces deja de aplaudir en necio.

El fuego sagrado de que se dicen poseídos todos los artistas que se exhiben, es una verdadera erisipela social, que reclama con urgencia nosocomios donde puedan ser reclusos, sin daño para la república, tanto y tanto enfermo de exhibición.

La hospitalización, no sólo para los contagiados de esta enfermedad, sino para los desvalidos y toda suerte de desbauciados, llenaría varias misiones humanitarias: la asistencia al doliente; el saneamiento de focos de infección y, sobre todo, la de librar de esa peste á los que por inoculaciones preventivas de seriedad, conciencia y firmeza de carácter, han podido evitar el contagio hu-

yendo de los espectáculos en que existen los principales focos de infección de esta enfermedad.

La peste ó fuego sagrado de la inspiración ó la habilidad mecánica de un arte que se exhibe, fuego que ni es sagrado, ni arde, ni calienta, es antiquísima. Echándose por los cerros y vericuetos de la erudición barata, nos saldrían al paso en un dos por tres, Nerón, aquel artistazo crudo y arrumbador que templaba las cuerdas de su lira al calor real y positivo de Roma ardiendo en inmensa hoguera; Empédocles, aquel historiador de pelo en pecho, que para ponerse él mismo en aleluya histórica viviente y cociente se precipitó en uno de los cráteres del Etna.

Pero sin tomarlo desde tan alto y tan á pecho, y particularizando la enfermedad de la exhibición cuando ataca á una clase, ¿á quién no le espanta pensar en el contagio que pudo sufrir aquel prodigioso niño llamado Mozart, puesto en obligado continuo contacto con el buen Leopoldo, su padre, de talento positivo en materia de arte, gran institutor que sabía todo lo que significaba el precioso legado que le había confiado en la gloriosa figura de su hijo la Providencia, gran Mentor, sí, pero más hábil diplomático para escribir, sin reparar en medios ni preocuparse de comprometer ante las gentes las maravillosas dotes de Juan Crisóstomo Wolfgango Teófilo? Y ¿quién no recuerda con lástima las exhibiciones de aquel otro niño prodigioso, Liszt, perdonables en edad infantil, menos perdonables en edad adulta y ya verdaderamente inexcusables en edad proveya, tratándose de un artista de colosal talento y de influencia capital en casi todo el arte del siglo XIX, que no tenía necesidad de acudir á esos recursos y reclamos de Dulcamara, propios de artistas de la plebe y del montón?

No sé quién ha dicho (yo mismo quizá, á la muerte de Verdi, uno de los contados grandes artistas de nuestro tiempo, sanos de mente y de contagio de exhibicionismo) que arañando un poco sobre la epidermis de la gran mayoría de los artistas actuales, asoma en seguida un Rigo, un fenómeno cualquiera en concurrencia con los Barnum ó los Bailey de tantos y tantos espectáculos

modernos, que convierten en feria lo que debería ser templo, llámese teatro ó sala de concierto.

Sin esfuerzo alguno se me vinieron á los puntos de la pluma los nombres de esos tres grandes Dulcamaras de la escritura, después de leer la descripción que un corresponsal de Berlín hacía de un viaje reciente por Alemania, emprendido por el asendereado, jaleado y jaleante autor de *Cavalleria rusticana*, el penúltimo Mesías italiano, cuya gloriosa hora de advenimiento expectante ha ido degenerando, poco á poco, en exhibición industrial, por aquella fuerza fatal de atracción del exhibicionismo hacia el histrionismo, que puede reducirse á esta fórmula: si Leotard saltaba tres trapecios sin grave peligro de desnucamiento, aquí se presenta un guapo que saltará cuatro, salto mortal de peores consecuencias que el que había intentado realizar el buen Roberto Robert, que consistía en saltar ó pasar tres semanas sin ver un sólo garbanzo.

Decía el corresponsal de Berlín relatando el viaje triunfal, según se mira, de Mascagni: «Más que de oír, tenía mucho que ver el concierto. Como, según la última moda, se dirige ahora de memoria, él suprimió hasta el mismísimo habitual atril. Colocado sobre un pedestal (como don Tancredo), agitando brazos y piernas, por sus gestos irritados recordaba á esos sargentos gruñones que enseñan el ejercicio á un pelotón de reclutas obtusos, sazonando la lección con... ajos y mandobles. La orquesta de nuestra Filarmónica, por hablar en lengua distinta no comprendía, sin duda, la mímica apayasada de la lengua usada por el flamante director, sin talento de tal, ni precisión, ni autoridad, que utiliza el instrumento de la orquesta como un clown la ocarina, so pretexto de exhibición y nada más. Después de cada tajada de la insípida olla podrida que nos sirvió como plato fuerte del concierto (el *Stabat* del cisne, ó del grajo, de Pésaro), los solistas adelantábanse hasta las candilejas, ponían su mano derecha sobre el corazón, sonreían como payasos de circo, inclinando uniformemente sus cabezas, y designaban la espalda del director con aquel gesto de Gambetta señalando al *libérateur du territoire*, como

28279

diciendo: «Nosotros apenas nos llamamos Pedro.» El maestro, que sólo aguardaba esta señal obligada de toda mimica exhibicionista (¿cómo podía verlo estando de espaldas?), daba media vuelta sobre el pedestal y saludaba con efusión, satisfecho de los afanes y grandes fatigas que supone dirigir sin partitura, sin atril, ni desgracia de ningún género, la «gran guitarra» de la orquesta de Rossini.

«Esta farsa duró toda la noche. Al día siguiente, el maestro descansó de sus fatigas, como Dios después de la creación. Mas llegada la otra noche, nuevo acceso de furor exhibicionista. Por esta vez ya no se trataba de un concierto histórico, llamémosle así, sino de una sesión musical de arte moderno. Aunque por algunas muestras no lo parecía del todo, oímos el *aria* del *Barbero de Sevilla*, la *habanera* de *Carmen*, la *canción* y el cuarteto de *Rigoletto*, un *dúo* de *Aida* y algo más así por el estilo. Pero había algo inédito, de Mascagni, naturalmente, quien á pesar de sus *fours* ruidosos y de su cómica impotencia, pretende encarnar en sí las aspiraciones artísticas de la Italia musical contemporánea que, á Dios gracias, salvo dos ó tres ejemplares *ejusdem furfuris*, no tiene nada que ver con el autor de la *Gavota de las muñecas* y de la *balada* de tenor que á continuación nos hizo oír, composiciones que no valen la pena de la más insignificante mención, porque su propia insignificancia desarma al más pacífico. Tocaron, sin embargo, un *Himno al sol*, fragmento de la ópera *Iris*, producción de Mascagni, en el cual son de notar las redundancias y lugares comunes de aquellos moldes vulgarísimos de *Cavallería*, el décimo musical de tres pesetas que le valió el gordo de la lotería de su vida artística. Empezó el *Himno* apaciblemente y con señales ostensibles de nocturnidad. Luna tenemos, exclamaba uno para su colete. Pero como, según el programa, era cuestión de sol y no de luna, todo hacía creer que se había deslizado una errata garrafal. La errata, sin embargo, no era posible fijándose un poco, mucho más ante la entrada enfurecida de siete trombones y siete trompetas y la insolación de sonoridad que producían los

tromboneos y trompetazos, nada apacibles por cierto. Ante tal convicción caliginoso-sonora quedaba realmente convencido el oyente de que con aquel modo de señalar tan ensordecedor, entraba en acción Febo y no el astro de la noche.»

Suponía el autor de la correspondencia de Berlín que Mascagni continuaría á través de la Europa su *tournee* triunfal y suponía bien, pues ya se ha visto que España se ha dado, recientemente, el gustazo de exhibir al divertidísimo autor italiano, lo cual que ha resultado un honor para toda la familia de los Veremundos.

Pero ¿se puede saber á qué ha venido á España el buen Mascagni? A contarnos que ha recibido un telegrama proponiéndole una excursión por diferentes naciones para dirigir cien conciertos y algunas óperas suyas; añadiendo, además, que la empresa que quiere tomar á su cargo el negocio le ofrece 200.000 francos (eche usted francos) y pago de todos los gastos de viaje; á rectificar previamente, en comunicados enviados á los principales periódicos de la corte, el rumor que le presentaba como autor de un himno (por himno de más ó menos no había de qué mostrarnos resentidos) al almirante Dewey, que destruyó la escuadra de Montojo en Cavite, á pesar de que el ofrecimiento en *dollars* contantes y sonantes, era realmente tentador y... nada más. Digo mal, olvidaba que Mascagni vino á España invitado por su notoriedad especial en dirigir (pregúntenlo ustedes á los músicos de la orquesta) el *Don Giovanni* de Mozart.

El público que acudió á recrearse en la paradisíaca contemplación de sí mismo, viéndose tan majo y tan endomingado como día de fiesta de caldo gordo, apenas si reparó en el músico galantemente invitado á descubrir el *Don Giovanni*. Ocupados también los rotativos y los que ruedan más modestamente en la descripción de las fiestas, apenas tampoco si se dignaron dedicarle á nuestro peregrino huésped un *bon mot* de cortesía.

Como se ve, la exhibición ha salido por esta vez un poco irregular, por falta de toques y de llamadas oportunos. Otra vez será. Y es viva lástima, por cierto, por-

que España es campo muy abonado para esta clase de funciones funambulescas de arte industrial. Para cuando llegue el caso, procúrese anunciar la presencia del fenómeno extraordinario, sea quien quiera, como lo hacía el famoso prestidigitador Canonge (que en esto no fué original, sea dicho de paso, sino que copió á Liszt cuando estuvo en Barcelona): «El prodigio del siglo llegará la semana que viene: está á punto de llegar: llega mañana: ¡ha llegado ya!»

Con toques y llamadas tan persuasivos como éstos se obtiene una buena exhibición ó se evita el contagio tomando carta de ciudadanía en las Batuecas.

MÚSICAS DE FESTEJOS

Los pueblos del Mediodía solemos utilizar la música en las festividades y regocijos públicos al modo que la empleaba, echándola encima de los invitados, el maestro de escuela en la antigua piececilla de este título, para disimular las barbaridades que cometen los Joaquinitos Rodajas organizadores de tales derroches musicales.

La gente del Norte toma estas cosas con verdadera seriedad. En prueba de ello no hay más que recordar lo que los ingleses tenían preparado bajo el título genérico de *Coronation Festival Music*. Algo y aun mucho que asombra. Una función de gala en el Covent-Garden, que empezaría, naturalmente, con el *God save the king*, seguido de la *Coronation Ode*, de Edward Elgar y de fragmentos escogidos de obras del repertorio antiguo y moderno inglés, riquísimo y variado, especialmente el antiguo, ejecutado por todas las primeras partes de la compañía actualmente en funciones en dicho teatro.

Habíase convenido en que la ceremonia de la coronación, que había de celebrarse en la famosa abadía de Westminster, comenzaría al son de dos marchas, una de Saint-Saëns y otra de Tschaikowsky, arreglada por Elgar, una tocata de Cowen, etc. Completarían la parte musical religiosa de la fiesta de coronación el *Credo* de Sebastián Wery y el *Te-Deum* de Enrique Smart.

Todas esas y otras grandes bellezas que lastimosamente no han sido verdad, han quedado, por esta vez, como no ignorarán los lectores, en los programas. Los ingleses se han quedado sin música y sin coronación. Esto no obsta para que se hayan recordado últimamente los verdaderos derroches de música que se hicieron no ha mucho y en tiempos remotos en ocasiones semejantes.

Hay en ellos ejemplos dignos de imitar y vale la pena de recordarlos para que nuestros organizadores, Joaquinitos Rodajas, los tengan presentes (que no los tendrán) cuando se ofrezcan nuevas ocasiones de regocijos públicos, en que la música juegue mejor papel que no en la piececilla de marras y... también la historia, porque, en realidad, resultó un tanto bochornoso que en una de nuestras públicas ceremonias próximo pasadas se anunciase la ejecución de un *Ave-María* de un tal Vittoria (así, á la italiana), compositor de fines del siglo XVIII, barbaridad que soltaría algún Joaquinito Rodajas, organizador oficial de festejos, y que nadie ha rectificado ni había, sin duda, para qué.

Todo el mundo recuerda lo que se hizo, no ha mucho, *In memoriam Regina Victoriae*, en el *Royal Mausoleum proignore* ó funeral de Enero del corriente año, celebrado en memoria de la graciosísima exsoberana. Ejecutáronse un himno de Wesley, adaptado al antiguo motivo *Dundee*; un lamento, texto de Tennyson; otro himno de Bensom sobre el Salmo XX con dos versillos puestos en música por sir Walter Sarret, bajo cuya dirección fué interpretado todo el funeral (á voces solas, sin acompañamiento) celebrado en la Capilla San Jorge de Windsor.

Los ingleses tienen para estos casos una especie de ceremonial (*Church and Organ Music*), al que se atienen en todo y por todo. Lo mejor de ese ceremonial es la autoridad de un antiquísimo volumen de salmos (*psalms*) que se remonta á los primeros tiempos de la Iglesia anglicana. Esta colección, única en el mundo, es importantísima bajo el aspecto musical.

Inglaterra ha hecho del concierto de iglesia una tradición, y de la misma manera que se celebraban du-

rante el siglo XVII en las iglesias de Italia, asimismo los celebra aquella nación en sus mejores catedrales. En el que en orden de número 145 se celebró el año pasado en la catedral de Gloucester figuraba este interesante programa: fragmentos del *Mesias*, de Haendel; un *Coro*, de Guilman; un *cuarteto* vocal de Barnaby; *solos* para órgano, de Elgar, Lemare, etc.

Componíanse los coros de *dilettanti*—señores y señoras, papel en mano—de la sociedad coral local de Gloucester. Una particularidad envidiable é imitable en España (!) contenía el referido programa, que tengo á la vista: «Ruégase á los asistentes unan sus voces—al unísono—al canto de los números 2 y 10: *Venite, voi fidei* (himno); *The first Nowell (Carol)*. Los tales *Carol* é himno, tradicionales, forman parte de las colecciones de cantos (*congregacionales*) que andan en manos de todos, y de las cuales se imprimen por millares cada año utilizando el sistema de notación convencional (letras en vez de notas) llamado *Tonic solfa* ó *tonica do*, sistema que conoce, lee y canta de corrido todo el mundo.

De la acogida entusiasta que se tributa al oratorio *Mesias*, cada vez que se ejecuta periódicamente en una ó en otra localidad inglesa, aun en las más modestas, no hay necesidad de hablar. Inglaterra toda sabe que Haendel, *su* Haendel, es el grande entre los más grandes de la música y los músicos de todos los tiempos, y consagra un culto á la memoria del maestro sajón honrado con suntuoso mausoleo en la abadía de Westminster. De todos los oratorios del coloso Haendel, el *Mesias* es y será siempre el más adorado, venerado en todo el reino, para decirlo con más propiedad, desde el día en que—hace ahora 159 años—fué ejecutado por primera vez en Dublín en un concierto consagrado á los pobres. Recordaré á propósito de este oratorio que los editores londinenses Novello y Compañía han emprendido una nueva edición histórico-literaria del famoso oratorio, que aparecerá á fines de otoño próximo, corriendo á cargo del ilustre profesor Prout, de Dublín, la revisión, compilación é interpretación fiel del original, y del musicógrafo F. G. Edwards la parte bibliográfica y biográfica.

Y puesto que de Haendel se trata, señalaré á la atención de mis lectores un estudio del citado musicógrafo Edwards, recientemente dado á luz con el título de *Haendel's Coronation Anthems*, que versa sobre el «*quartetto di nobili lavori corali*», sugerido á Haendel por las fiestas de la coronación de Jorge II y Carolina, y publicado en 1727. Imposible seguir al autor en las memorias históricas, que forman la parte más interesante de su publicación. Merece recordarse, sin embargo, la anécdota siguiente, ya referida por Burney en la conmemoración que en su *Historia de la Música* dedica á Haendel: «Los señores Obispos habían enviado al ilustre músico la traducción de las *parole* textuales del Himno (*Anthem*) que él había ofrecido poner en música. El hecho le sacó de quicio, porque implicaba la ignorancia en que, según indirecta de los reverendos, estaba de las Sagradas Escrituras.

Ofendido, porque Haendel era hombre ilustrado, sin pérdida de tiempo escribió:

«Leo perfectísimamente bien mi Biblia y de ella escogeré lo que me parecerá más oportuno.» Y en realidad de verdad la elección de las palabras (*My heart is inditing of a good matter*), no sólo fué buena, sino inspiradora de pensamientos musicales los más elevados que puedan admirarse, quizá aún comparados con otros de sus grandilocuentes obras.

Cada oficio tiene sus gangas, y para la persona pasiva de una coronación no deben de ser muy divertidas, que digamos, las de semejante ceremonia. Los periódicos han descrito con toda suerte de comentarios los ensayos previos á que debió de sujetarse durante muchos días el buen Eduardo VII para que la ceremonia resultase como era de esperar, aunque lastimosamente no pudo realizarse.

Que tampoco fué leve ni ligera la ceremonia de la coronación de su madre la reina Victoria, bien lo han referido días atrás los cronistas de dicha solemnidad, celebrada el año 1838. El programa musical de la fiesta, compuesto exclusivamente de obras religiosas inspiradas en textos bíblicos, contenía, entre otros, el nombre

siempre festejado de Haendel, el gran compositor de adopción inglés. La crítica tuvo palabras de indignación contra la *modalidad* y la ejecución de la parte musical del *service*, que *The Spectator* calificó de «libelo sobre el estado actual del arte en este país». A título de interés histórico-musical he aquí un fragmento de orden oficial de la ceremonia en cuestión: «A la última *Recognition* («Dios salve á la Reina Victoria») sonarán *todas* las trompetas y redoblarán *todos* los tambores: el órgano y *todos* los restantes instrumentos sonarán, además, mientras dure el canto de la *Recognition* (se suplica el algodón, pudo haber añadido el programa). Como nota retrospectiva, vaya la siguiente: «S. M. permaneció tres horas y cuarenta y ocho minutos en el coro, esto es, desde la primera á la última nota de la música.» ¡Cruelles! En todas partes hay Joaquinitos Rodajas que desbarbarizan á grito pelado de ¡música! ¡música!

LA VIHUELA Y LOS VIHUELISTAS

Los editores de Leipzig señores Breit-Kopf et Härtel acababan de publicar una obra, rotulada en los siguientes términos: *Les Luthistes espagnols du XVI^e siècle (Die spanisbhen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)*. Von G. Morphy. Al frente de la obra figuraba un prólogo de F. A. Gevaert, y en la misma portada se nos dice que los textos en francés y en alemán han sido revisados por Carlos Malherbe y Hugo Riemann.

Trátase en esta publicación de los obras de vihuela de nuestros famosísimos tratadistas tañedores de este instrumento, que por ser el único cortesanesco cultivado en España dió el nombre de vihuelistas á los compositores que para dicho instrumento escribieron. Con esto se ve que el nombre de *Luthistes*, lo mismo que el de su correspondiente alemán *Lautenmeister*, están mal aplicados refiriéndose á los cultivadores españoles de instrumentos de cuerdas punteadas que sólo usaron la vihuela y no el *laúd*, y sólo para dicha vihuela escribieron sus libros de cifra de tañido que, dicho sea de paso, no es tampoco la guitarra usual, aunque así se traduzca dicho término en la obra en que me ocupo, confundiendo lastimosamente la Naturaleza y uso de ambos instrumentos, la guitarra, instrumento vulgar, con la vihuela, instrumento cortesano, que fué en las

costumbres del siglo XVI lo que es el piano en las nuestras actuales. El título del libro, dado que no hay en francés ni en alemán nombre que equivalga al genuino español, clásico por excelencia, debería haberse dejado con el nombre original de *vihuelistas*, como yo así lo he dejado en las distintas ocasiones que he hablado de la *vihuela* en publicaciones extranjeras, sin exponerme á que el lector lo confundiera con el *laúd* ó, lo que es peor, con la guitarra. Cuando termina el reinado cultista musical de la vihuela aparece el de la guitarra, y empieza éste en la memorable obrita del doctor en Medicina, catalán, Juan Carlos Amat, que no citan ni han conocido, sin duda, el prologuista ni el colector de la antología en cuestión.

La guitarra, instrumento vulgarizado de la antigua vihuela, de menores proporciones que ésta y al principio sólo con cinco órdenes de cuerdas, tiene en la obrita del doctor catalán, «hijo de Monistrol y médico ordinario de Montserrat», el primer método conocido de este instrumento, intitulado *Guitarra española y vandola (sic por bandola, instrumento congénere) en dos maneras de guitarra, castellana y catalana de cinco órdenes (cuerdas)*, cuya primera edición, impresa en Barcelona y reimpressa muchísimas veces, data del año 1580. En la obrita del doctor comienza, como digo, el reinado de los tratadistas de guitarra y desaparecen desde la fecha en que la *sacó á luz*, la vihuela, los vihuelistas y, por consiguiente, los numerosos tratados de cifra para tañer la vihuela, que en el sistema de notación de tal nombre se publicaron durante gran parte del siglo XVI á partir del tratado de Luis Milán, titulado el *Maestro*, impreso en Valencia el año 1535. Siguiéron á éste los de Luis Narváez (Valladolid, 1538), Alfonso de Mudarra (Sevilla, 1546), Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547), Diego Pisador (Salamanca, 1552), Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554) y Esteban Daza (Valencia, 1577). Con este tratado termina la preciosa serie bibliográfica de métodos de vihuela, y el del doctor catalán inaugura en 1580 la de los de guitarra, siguiéndole de cerca los de Doisi de Velasco (Nápoles, 1640), Lucas Ruiz de Ri-

bayaz (Madrid, 1677), Gaspar Sanz (Zaragoza, 1674), etcétera. Vienen después de estos tratados en cifra para guitarra, los de Sojos, Abreu y muchos más, reeditándose continuamente el método del doctor catalán, hasta que la metodología en cifra del instrumento popular por excelencia va á parar á manos de barberos romancistas, persistiendo todavía entre los huertanos de Murcia y los de Valencia y en algunas comarcas de Aragón la notación cifrada, en aquellos cuadernitos en que con *cencia y perseverencia*, como dice la copla popular, se aprende á tañer punteado y rasgueado «para cantar y acompañarse los mozos ó galanes cuando quieren festejar á sus damas, etc.»

No se habla de nada de esto y de otras cosas más importantes en la antología que da pie á este breve artículo. El prologuista traza una reseña histórica acerca de los orígenes árabes del *al oud*, nombre auténtico que ha pasado á todas las lenguas occidentales, portugués *aloud*, castellano *laúd*, italiano *liuto* y *lauto*, francés *luth*, alemán *laute*, inglés *lute* y neerlandés *luit*, para probar que las cuerdas y digitación del instrumento han servido de punto de partida á la nomenclatura de los sonidos, de los cuales la cifra ó el sistema llamado cifrado, es expresión gráfica del mismo. Deduce de esto que habiéndose visto precisados los españoles á sufrir durante siete siglos el yugo de la dominación mauritana, no dejaron de asimilarse sus principales elementos de cultura intelectual y artística, tanto más cuanto que no siempre vivieron ambas razas en estado de hostilidad declarada. De aquí —añade— que, hallándose moros y españoles en contacto frecuente, debieron de iniciarse los últimos en el uso y cultivo del *oud*, aprendiendo á tañer y entonar en él sus cantos nacionales y adquiriendo tal destreza en esto, así como en la gráfica peculiar de transcribir las composiciones para este instrumento, que la importante técnica de los cultivadores españoles de este género de música penetró en Italia difundiéndose desde esta nación á Francia y propagándose prontamente por los Países Bajos, Inglaterra y Alemania. La hipótesis de esta afirmación sería alta-

mente halagadora para nosotros los españoles si se tratase del *laúd* y no de la *vihuela* y si la homologación, por decirlo así, del *laúd*, de la *vihuela* y aun de la misma guitarra, fuese posible trazarla remontándose á la época de la dominación mauritana, y esto no es hacedero (los mismos tratados de *vihuela* hablan en favor de la hegemonía, digámoslo en su propio término, de este instrumento, muy distinto en la forma y en la gráfica de su notación especial), pues si puede comprobarse la homologación de la *vihuela* (hacia la época que saca á luz el doctor catalán su método) con la guitarra, es imposible de toda imposibilidad trazar la del *laúd*, instrumento de punteo que no ha sufrido tal homologación en uno ó en otro instrumento congénero, habiendo quedado aislado y solo, tanto en su cultivo y uso aristocrático de otros tiempos cuanto en su adopción popular actual, siendo como fué cosa muy distinta el *laúd* de los tiempos á que nos contraemos del *laúd* actual, no homologado de aquél, sino calificado con una apelación arbitraria establecida por los violeros italianos, franceses y alemanes.

Sea como quiera, este punto permanece sin resolver, por lo menos en la antología en cuestión. Quedan en el mismo estado otros muchos. Indicaré los principales, principiando por descartar de dichas indicaciones la selección que ha presidido al colegir el material vihuelístico, hecha á lo que saliere. No todo lo bueno que aparece en ella es lo mejor que contienen las obras de los geniales vihuelistas españoles. Se da significación capital, por ejemplo, á Luis Milán, desconociendo la importancia de lo cifrado por Luis de Narváez y el ciego de nacimiento Miguel de Fuenllana y lo perfecto de la forma que es de ver en cuanto publicó Esteban Daza, lleno de lo que ellos entendían por *falsas* (disonancias y acordes disonantes), denominación cuyo significado ignoran el autor de la colección y el mismo prologuista (y esto ya parece un verdadero colmo), dando buena prueba de ello en el Band II, pág. 105 de la antología.

¡Lástima grande que la publicación de esta antología haya inutilizado, hasta cierto punto, la que con miras

más á la altura de la importancia musicográfica é histórica del asunto sabemos que se escribía años atrás. Una gestación de treinta años de trabajo interrumpido, que según confiesa empleó el colector en coleccionar su antología, hacía esperar que la materia iba á quedar totalmente agotada. La obra futura está por hacer, y después de este fracaso, ¿habrá quien la empresa de nuevo? ¿hallará editor que se atreya á publicarla?

Tres aspectos ofrecen al musicógrafo moderno esos singulares y peregrinos libros: 1.º, las formas nativas y originarias de la monodía acompañada, y por extensión todas ó casi todas las de la orquesta moderna sinfónica; 2.º, el especial español de un romancerillo inédito que aparece en tales libros aguardando una mano que lo saque del olvido, y 3.º, el español especial también que invita á aspirar la fragancia de tantas villanescas, villancicos, ensaladas (las de los Flecha, tío y sobrino, autores catalanes, uno de ellos músico de cámara de Carlos el del Gante) y sonadas de romances viejos como aparecen en sus páginas de oro, haciéndonos escuchar la inefable melodía popular del esplendente *folclore* del siglo XVI, que tan hondas raíces ha dejado en el nuestro.

En otra ocasión, quizá próxima, trataremos de los cortos, pero brillantes destinos de las obras de cifra, que hoy son objeto de importantísimas antologías y temas de estudio nuevos y á la vez instructivos para la causa de las nacionalidades musicales modernas.

ÓPERAS NUEVAS

Los periódicos y revistas profesionales del extranjero vienen llenos estos días de listas de óperas que se han escrito ya ó se están escribiendo para representarse durante la próxima temporada lírico-teatral. Son estas listas á las temporadas teatrales lo que á la época invernal, con ó sin permiso del verdadero Zaragozano ó del vicario de Zarauz, pongo por caso, la aparición de las castañeras y su consiguiente mercadería, tostada y caliente, por las enervadas de nuestras principales ciudades españolas.

Todo el mundo lírico apresta sus trabajos para tostar ó servirnos ya tostado y caliente ese sabroso y nutritivo fruto que se nos ofrece en nuestros teatros, bien dispuestos los autores de tales tostones musicales literarios á sacar castañas del fuego con las manos de gato si no se puede con las propias, aunque á decir verdad y como reza el refrán, «Castañas por Nadal, saben bien y pártense mal», lo cual que traducido á la letra, da á entender lo difícil que es obtener una cosa buena sin algún trabajo ó sacrificio, sea en materia de tostón de castañas en general ó de dar un castañetazo limpio y sonoro cuando se trate de servir al público, no una castaña regoldana, insiguiendo el símil, sino una verdadera obra de arte de esas que se conciben y se paren sin ayuda de fórceps, aunque con dolores.

Porque sabido es que en materia lírica y en materias afines hay castañas y castañas y variados tipos de castañeros: castañeros honrados, que sin estar *picados* ni tomar aires trágicos como los famosos de don Ramón de la Cruz, sirven delicadamente al público la sabrosa castaña apilada ó pilonga secada al humo, y castañeros pocos escrupulosos que nos venden como buenas las castañas regoldanas, género de inferior calidad, que produce el menguado castaño silvestre ó que no está injerto, tan menguado, silvestre y aun pedestre sin injerto posible, como el que le sirven al embrutecido vulgo las embrutecedoras y embrutecidas inventivas de nuestros currinches literarios y musicales de género chico que se oyen en nuestros teatros y de las cuales no puede verse libre ni siquiera el que no asiste á tales centros de incultura social infima, pues le persiguen dentro de la casa la letra de tales inventivas por el órgano vocal de la zarrapastrosa maritornes asalariada, ó en medio de la calle el execrable piano de manubrio que pasea las de nuestros más distinguidos y populares músicos.

Apartemos la vista con horror y el estómago con asco de esa mercancía que sólo apunta al trimestre, y fijémonos por un momento en aquellos abrojos del género que, por haber consentido injerto de arte, ofrecen á nuestra inteligencia algún manjar sano y nutritivo, ó, por lo menos, algo que apague el hambre que sufren los que esperan ese algo que no llega jamás ó muy de tarde en tarde.

Alemania está que se arde el castañar, como dice el vulgo, ante la gran fiesta ó jolgorio artístico que nos promete la simple lectura de las listas anunciando óperas nuevas. Sigfrido Wagner da la última mano á una obra, la *Belle au bois dormant*, que se representará este otoño en un teatro de Leipzig. ¡Extraña coincidencia! Su maestro Humperdinck compone una obra sobre el mismo asunto, que llevará el mismo título y se representará el próximo mes de Noviembre en un teatro de Berlín. El simpático y genial maestro alemán, maestro de muchos que se titulan maestros y no pasan de maestros remendones, encontró en su preciosa fábula musical,

Hänsel et Gretel, el camino inexplorado de algo que para recibir conculcación espléndida artística aguarda una segunda parte, la *Belle au bois dormant*, sin duda. Creo que la conculcación deseada será pronto un hecho realizado. Lo creo firmemente y lo aguardo con verdadera curiosidad.

Maravillábame que nadie se acordase de aquel delicado *roman* de Charles Nodier, titulado *Trilby*, del cual yo tracé años atrás para mi uso un *scenario*, pues realmente he sentido mucho tiempo verdadero empeño en revestirlo de notas. El compositor Víctor Hollanter ha terminado la composición de una ópera de aquel título, que se representará durante el próximo invierno en un teatro de Berlín.

Corre el rumor en la mentada ciudad de que el archifamosísimo autor de los *Pagliaci*, que sea dicho de paso, ha sabido meterse de hoz y de coz en la mismísima Ópera de París, gracias al *talento* de su editor, presentará al emperador Guillermo II la partitura de su nueva ópera *Roldán ó Roldán de Berlín*, durante Enero próximo. Sabido es que el soberano en persona eligió el argumento indicando á Leoncavallo la novela de Willibaldo Alexis en la cual se desarrolla el legendario asunto. Ese *Roldán de Berlín* que, sea dicho de paso, suena un poco á *Arturo di Fuencarrale*, no es grilla, pues recientemente ha sido inaugurada por Guillermo II en Thiergarten de Berlín la fuente del tal Roldán, de modo que los buenos berlineses, que por de pronto ya tienen fuente, á no tardar tendrán ópera y fuente Roldán. ¡Golosos!

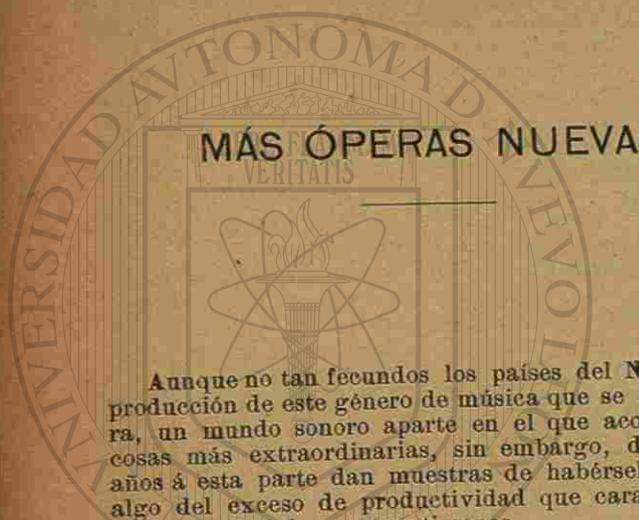
La fuente y la ópera recuerdanme el escándalo que en el mundo musical alemán han producido, no ha mucho, dos palabras, dos, ni más ni menos, del emperador Guillermo. Como confesara no haber asistido jamás á las representaciones de Bayreuth, quiso averiguar un cortesano qué pensaba su majestad imperial sobre la música de Wagner. El soberano sonrió, diciendo con acento de sorna:—«Demasiado ruidosa.» Esta opinión incongruente ha promovido grandes algaradas é indignaciones hondas entre los partidarios de Wagner.

Uno de éstos, el doctor Richter, gran amigo del maestro sajón, ha tomado la cosa muy á pechos y ha puesto de vuelta y media, en periódicos y revistas, llenos de agresivas y violentas frases, al emperador, y los ridículos y pretenciosos pujos artísticos de que hace gala en toda ocasión. Tan violentos han sido los artículos publicados por el ofendido doctor, que el ministro de la Gobernación al presentárselos coleccionados al soberano, vióse en el caso de declarar por escrito necesaria la persecución del atrevido doctor por crimen de lesa majestad. Guillermo II, que si no siempre mide el alcance de sus palabras, sabe mesurar el de sus actos, se contentó escribiendo al margen de la declaración de su ministro: «No hay cuestión de lesa majestad: todo lo más, una cuestión de oído.» Que al emperador alemán no le gusta la música de Wagner, es cosa sabida de larga fecha. Sus aficiones musicales predilectas se manifiestan asistiendo á casi todas las representaciones de óperas italianas ó francesas, especialmente á las de Mascagni, Leoncavallo y Massenet. Hace gala de no haber asistido á ninguna de las fiestas de Bayreuth y el palco imperial del teatro de ópera de Berlín permanece cerrado cuando se representan el *Tristan é Isco* ó alguna parte de la *Tetralogía de los Nibelungos*. Lo cierto es que el juicio del emperador sobre Wagner no puede sorprender á nadie, dadas las aficiones demostradas hasta lo presente, aunque no sería malo, ni mucho menos, que siquiera por mera fórmula patriótica se mostrase enterado del valor que como manifestación de tontonismo musical posee la creación wagneriana.

El rey Eduardo VII de Inglaterra ha medido mejor sus palabras en ocasión análoga á la de su colega y pariente alemán, sin decir oste ni moste cuando se le ha consultado recientemente sobre la idea de perfeccionar el *God save the king*, himno que, como es sabido, está escrito sobre la muy conocida y majestuosa frase de uno de los Oratorios de Haendel. Este aire ó tema del himno, según la idea verdaderamente genial de un corresponsal del *Daily Telegraph*, es muy bello, pero imperfectamente bello: no tiene proporciones: le faltan dos

compases en la primera parte, que en lugar de seis debería tener ocho. El corresponsal solicitante añadía en su manifiesto al referido periódico que para inaugurar «artística y propiamente» el nuevo reinado (sucedió esto antes de la coronación reciente del emperador) convenía añadir á todo trance los dos compases en cuestión, «á fin de que los leales vasallos de Eduardo pudiesen celebrar sus virtudes entonando un himno simétricamente perfecto». ¡Sombra augusta de Haendel, perdona á ese simétrico acomodador de tapas y medias suelas de los himnos descompaseados y cojitrancos brotados de tus irregularizados huesos etmoides!

Pero hablando de opiniones musicales de emperadores, se nos ha subido el santo al cielo, y ¿dónde queda el recuerdo de óperas que están sobre el telar á punto de sernos servidas, tostadas y calientes, como el fruto característico de aproximación de la temporada invernal? Las cuartillas se acaban y fuerza será que el lector nos conceda su venia para continuar el tema en un próximo artículo.



MÁS ÓPERAS NUEVAS

Aunque no tan fecundos los países del Norte en la producción de este género de música que se llama ópera, un mundo sonoro aparte en el que acontecen las cosas más extraordinarias, sin embargo, de algunos años á esta parte dan muestras de haberseles pegado algo del exceso de productividad que caracteriza la Italia musical de nuestros tiempos.

También allí se cometen excesos, como por ejemplo, el de un nuevo drama cuyo héroe es Beethoven, proeza debida á un muy señor mío llamado Heinemann, que se las arreglará, como Dios le dé á entender, con las relaciones entre el gran artista sordo y su indigno sobrino Carlos, episodio que forma la trama literario-musical de la nueva obra. ¿Se compondrá la música zureiendo retazos de las obras del solitario de Bonn? ¿Procederá el músico como procedió, no ha mucho, aquel autor italiano de una ópera, *Chopin*, compuesta de fragmentos de las obras del gran pianista poeta? La tentativa de poner en solfas de ópera á Beethoven tiene precedentes, pues en 1862 se ejecutó en Alemania un drama, *Beethoven*, de Schmid, y en 1874 otra quisicosa intitulada *Adelaida*, de Müller, en la cual Adelaida (título de uno de los *lieder* más admirables del autor de la *Novena Sinfonía*) y Beethoven eran los protagonistas de la obra.

Los músicos rusos, artistas ante los cuales hay que quitarse el sombrero, preparan para la campaña teatral próxima algunas novedades, de las cuales se hablará y escribirá largo y tendido. Dioussky, aplaudido representante de la joven escuela, *La mujer del puñal*, que se representará en Petersburgo en el teatro de la Ópera Rusa (con mayúscula, porque sin hacer aspavientos infecundos, como nosotros los españoles, ellos tienen la ópera nacional): en el mismo teatro se ejecutarán las nuevas obras de Eduardo Napravnik, un artista de cuerpo entero, *Francesca da Rimini* y la *Servilija* de Rimsk-Korsakow (¿quién no ha oído hablar de ese artista excepcional?), y en el de Moscov, que también tiene su teatro de Ópera Rusa, cantada, por supuesto, en ruso, lengua soberanamente musical, *Doboinjo Niki-titsch*, compuesta por un joven que se estrena con esta producción.

Antonio Dvorak, que se trae en el bagaje de su producción todo el ardor de una nacionalidad musical recientemente venida al mundo del arte, ha terminado su nueva ópera *Armida*, que se ejecutará estos días (si no se ha ejecutado ya) para festejar la inauguración del nuevo teatro de Pilsen.

También se trae algo y aun algunos encima el compositor Jan Blockx: todo un teatro de ópera nacional flamenco, soberbiamente bien preparado por las obras teatrales y sinfónicas de Peter Benoit. El *great event* de la penúltima semana ha sido la primera representación en Gante de la última obra de Blockx, *De Bruil der zee*; así, en *flamand* moderno, para que lo entienda todo el país en que se habla el tal dialecto. La ópera, de la cual acaba de tener Bruselas la primicia, traducida al francés, ha sido representada en el Teatro Flamenco (en mayúscula porque también tienen ellos teatro nacional de ópera, compuesto de obras de autores nacionales que, gracias al canto popular, han entrado en el alma de la nación), produciendo, á lo que se cuenta, profunda impresión el color poético, la bella línea melódica, la orquestación y la armonización, llenas de finezas é impregnadas de la savia popular que forman la personali-

dad característica de Blockx. Siguiendo el procedimiento empleado en sus anteriores partituras *Princesse d'Auberge* y *Thyl Vylenspiegel*, ha acudido el joven compositor al riquísimo venero de las canciones populares flamencas, utilizándolo con verdadero acierto y gran eficacia para la noble causa popular que defiende, cada vez con nuevos y admirables aciertos. Los compositores de nuestro país que buscan, vanamente, sudando tinta y música a la altura de la del Congo, formularios de óperas con pretensiones de nacionales, hallarán recetas probadas para hacerlas si, bien preparados técnica y literariamente, consultan y estudian a fondo las obras de Blockx y las de otros autores arriba citados. Técnica y literariamente, repetimos, pues, de lo contrario, sólo conseguirán pasear su hidalguía y su aire de perdonavidas por esos escenarios de género chico y aun mínimo de nuestros teatros, como aquel hidalgo, embozado en su capa raída, que nos pintaba el socarrón polígrafo Padre Feijóo.

Mas pasando ya de las brumas de los países del Norte a uno de aquellos donde florece el naranjo, a Italia, patria querida de los dioses, país de gran productividad en este género de música, aunque sin tendencia fija, ni nacional, ni de renacimiento de ninguna clase, nos saldrán al paso nombres y más nombres de autores y títulos y más títulos de obras, que vivirán lo que el cartel de teatro en que se anuncian, expuesto a la lluvia, a las inclemencias del tiempo y a la mano más inelemente que lo arranca para sustituir lo que ya no será recordado el día de mañana con otra cosa que seguirá igual suerte pasados dos días.

En el teatro Víctor Manuel, de Turín, preparáanse dos obras enteramente nuevas: *Maricca*, ópera en un acto, música de Falgheri, y la *Tentazione di Gesù*, en un acto, también, música de Carlos Caldara, a quien deseamos la suerte que por su saber ó inspiración se hizo acreedor su homónimo aquel Caldara (Antonio) de los buenos tiempos de la ópera en el período de su nacimiento y renacimiento, que estamos aguardando sentados, pues lo que es hasta ahora no han vuelto.

De una novela francesa, *Aphrodite*, ha sacado Leoncavallo, con permiso del autor, el asunto y el título de la obra en cuestión, que compone a la par que el *Arturo di Fuencarral*, digo, del *Roldán de Berlin*, ya señalado en mi artículo próximo pasado. El simpático maestro Mascheroni debe de tener ya muy adelantado el trabajo en que andaba empeñado este verano; una ópera en cuatro actos y un prólogo, asunto de Luis Illica, sacado de una novela de Julio Claretie, *Le Prince Zilah*. Puccini trabaja con ardor y tiene sobre el telar dos óperas, *Cyrano de Bergerac* (¡estaba de Dios que cayese en manos de Puccini!) y *Madame de Butterfly*, una ópera de *buten*, al decir de los periódicos teatrales con agencia aneja, en la cual han puesto sus habilísimas, aunque no siempre acertadas manos, dos libretistas de cierto renombre, Giocosa é Illica.

Mascagni tiene también óperas a pares sobre el telar, *Maria Antonietta*, cuyo leit-motiv principal será presentar en contraste la fastuosidad de las cortes de Austria y de Francia, asunto capital, como se ve, para los modistos y sastresas de *ambas á dos* naciones. La segunda ópera en que se ocupa requiere comentario previo. Como un empresario americano (siempre son americanos los empresarios que le salen á Mascagni) le ofreciera la realización de una *tournee* á Mascagni y á sus discípulos, mediante la bonita y redonda y saneada suma de 10.000 dollars, y el trato no pudo cerrarse, no sé por qué clase de motivos, ha decidido el autor de *Cavalleria* ir, como Mahoma, hacia la montaña, poniéndose al frente de una orquesta con ánimo de darles á los americanos la primicia de su ópera. Decíase que el 17 de Septiembre próximo pasado, en Londres y en Nueva York se oiría, simultáneamente, la tal nueva obra dramática. Como los cables no han dicho nada, ni ha habido nuevos terremotos en la Martinica, es de suponer que el hecho no se ha realizado ó que lo de la ópera ejecutada á la par en Nueva York y en Londres es una bromita inventada por los periodistas italianos, que en esto de dar coba á Mascagni inventan cosas graciosísimas. Por lo que valga, y para que llegue á noticia de quien la desee, la

ópera se titula *La Ciudad Eterna*, libreto sacado de una novela inglesa de Hall Cain, cuya acción se desarrolla en una de las épocas de más efervescencia política y religiosa de Italia.

Al pensar en la suerte que les cabrá á todas esas óperas, especialmente á las italianas, acude á la memoria el «Dios sobre todo» de los antiguos almanaques. Quedarán, principalmente, todas aquellas que mejor jaleen los editores italianos, maestros en estas artimañas y doctores graduados en buscar los públicos de mejores tragaderas para hacerles agradables las emulsiones musicales que salen de sus laboratorios de ópera, buena, bonita y barata.

Datos para la historia de la ópera en Barcelona

(Para don José Rafael Carreras y Bulbena)

No es de mi incumbencia la prosa histórica y tendenciosa de la repleta monografía que acaba usted de dar á la imprenta, publicada en doble texto catalán, con el título de *Carlos de Austria é Isabel de Brunswick Wolfenbüttel en Barcelona y Gerona*. Pero si quiero entrar en el examen de la parte ilustrativa de datos musicales con que usted ha exornado la obra, á consecuencia de felices hallazgos que una vez más, han dado á conocer sus buenas aficiones y la pericia de una mano experta, tengo amistosas pruebas de ello, en la búsqueda de antiguallas y papelotes viejos, como en son de mofa los llama el vulgo ignaro.

Si viviera el autor de *La Opera en Barcelona*, el simpático Virella y C. sañes, á buen seguro que le envidiaría el afortunado y bien documentado hallazgo de las primeras efemérides de la ópera en Barcelona, que se le han venido á usted á la mano, para probar de un modo fehaciente que, como yo dije en una ocasión, la ópera entró con buen pie en España, con Cesti en Madrid, y con Astorga y Caldara, como usted prueba, en Barcelona, tres personalidades de primera talla en la historia de este género de espectáculos, más encumbrada, todavía, la de Caldara que la de Cesti y el famoso barón de Astorga, como buen discípulo que fué aquél

de la escuela veneciana, nacido en la misma Venecia y en la época de mayor esplendor de la ópera popular creada por Monteverdi y llevada á su último perfeccionamiento por el gran Cavalli, discípulo de Monteverdi y casi contemporáneo de Caldara. ¡Ojalá que todos los músicos italianos que después, andando los tiempos, nos visitaron, acaparando los teatros de ópera, porque entonces y todavía ahora, para muchos, los únicos que sabían escribir tal género de obras habian de ser indefectiblemente italianos; ojalá, repito, que todos hubieran sido de la talla y del mérito de Cesti, Astorga y Caldara!

En curioso desfile pasan por su libro Serra, Valls, Gas y Rabassa, cuatro músicos catalanes de merecido renombre. Valls el más encumbrado de todos; Fux, Wilderer, Pollaroli, Porsile, sin olvidar los ya mencionados Astorga y Caldara, que como Porsile, estuvieron en Barcelona, y el no menos curioso desfile de *Ministrils* ó instrumentos que sonaban en aquellos tiempos: la música de ciegos y su maestro Antonio Rossich, también ciego; la *música sorda* que sonaban; la *Capilla música* de Carlos de Austria y las composiciones á él dedicadas, é indudablemente ejecutadas durante su viaje, así en Barcelona como en Gerona; el *maestro de violines* de su cámara, etc., cuyo curioso desfile se hace más interesante con las ilustraciones de obras musicales que usted ha tenido el buen acierto de publicar en los *Apéndices* y que dan subido valor á la parte que á la música dedica usted en su monografía.

Desde luego, los populares gozos del *Roser*, elogian-do al príncipe aclamado, personaje de su libro, puestos en música por mossén Luis Serra, maestro de capilla de Santa Maria del Mar, si no revelan todo lo que sabía este maestro, acusan una preocupación digna de encomio y bastante común á los maestros de la escuela catalana de música de aquella época: la de hacer asequibles al pueblo las composiciones que, como la indicada, enderezadas iban al pueblo.

¡Cuántas enseñanzas hallaría la moderna generación de músicos catalanes en las obras del insigne Valls,

maestro de los maestros de aquel tiempo, si para no andar á tientas en eso de la música catalana, que poquísimo conocen á fondo en *todas* sus manifestaciones, estudiase la productividad genial del compositor, y los avances y profundos conocimientos del técnico; éstos, especialmente en aquel su memorable *Mapa Armónico Práctico*, y, sobre todo, en aquella polémica en la que intervinieron, en pro ó en contra de la famosa y discutida entrada de tiple de la *Misa scala aretina*, casi todos los maestros de España; más memorable todavía, llena como está de adivinaciones estéticas que, á no tardar, había de recoger el gran desfacedor de agravios musicales P. Eximeno, descargando tajos y mandobles contra los reaccionarios en arte, que amargaron los días del maestro catalán, decidido apologista de la libertad razonada en arte. Otros títulos tiene el maestro catalán á nuestro agradecimiento. Si es cierto que los méritos del maestro se reflejan en la nombradía de los discípulos, grandes debieron de ser los de Valls por haber amamantado en sus doctrinas á ese otro músico catalán tan olvidado como su maestro, á ese Gluck anticipado, así como suena, hijo de un *jove fusteret dels voltans de la Seu de Barcelona*, llamado Terradellas (Domingo Miguel Bernabé) contemporáneo y competidor de los Majó y los Jomelli, músico dotado de gran genio, de un talento de expresión extraordinario y de tan profundos conocimientos en armonía, muy por encima de los que poseían sus émulos italianos, que más que con éstos pudo competir en vigor y fuerza dramática con Hasse, llamado admirativamente por los mismos italianos *il divino sassone*. De la sólida escena de Valls, del autor de los vilancetes, de la *Misa scala aretina* y del *Te-Deum* que usted menciona, salió Terradellas, el autor de tan estimadas óperas escritas para Italia y para Londres, y del Oratorio *Giuseppe riconosciuto* que, sin duda, no dejará usted de estudiar en la gran historia del Oratorio que prepara y dará á luz en plazo tan breve como deseamos los aficionados á este género de estudios, tan descuidados en nuestra patria como expuestos á desvíos de incultura, si el pobre autor que los empen-

de tiene valor, que valor se necesita, para predicar en desierto.

Son interesantes las dos composiciones de Gas (maestro de capilla de Gerona, y de Rabassa, maestro de la Metropolitana de Valencia, que publica usted en su libro, de éste un *Tono á solo humano*, que, como usted dice muy bien, tiene por su forma gran semejanza con un minuetto del famoso maestro Sebastián Durón, publicado por mí en el *Teatro Lírico anterior al siglo XIX*, y de aquél un curioso *villancico* en el cual puede examinarse uno de los *primeros casos* de aquel largo proceso gráfico de montar la partitura, que ignoró todo el siglo XVII, durante el cual los instrumentistas ó doblaban las partes vocales, cuando las había en la composición, ó tañían *secundum artem* y conforme á las mil y una reglas del *glosado* sobre la parte de bajo numerado, cuando acompañaban el *á solo* vocal. Por esta razón es curioso el *villancico* de Gas, pues aparte del valor popular que como tal tiene la composición del maestro gerundense, se ve armada la partitura á la moderna (más á la moderna entonces, pues, según ya dije, en el ejemplo se pone de manifiesto uno de los primeros casos) sobre papel pautado, dispuesto al efecto, teniendo cada parte vocal ó instrumental su pautado ó pentagrama especial, unido el todo por líneas divisorias verticales de separación de compases. La partitura de la composición de Gas es para tiple y tenor, chirimía primera y segunda, sacabuche (llamado prontamente á desaparecer) y contrabajo.

Ha tenido usted una buena idea al insertar en su libro la introducción y algunos fragmentos de aquella memorable *Dafne*, drama pastoral del famoso maestro palermitano, que completó su educación musical en España, gracias á la princesa de Ursino, Manuel de Astorga, ejecutada en la ciudad condal en Junio de 1709.

Otros curiosos datos organográficos de instrumentos y de régimen de acoplamientos, de músicos ciegos, de música *sorda* (en el concepto de suave, como lo era la que producían los instrumentos de arco y punteo á ella destinados), del maestro de cámara de los violines, etcé-

tera, avaloran la curiosísima parte musical de su monografía, á la cual no puedo menos de desear que, como solicitaba antes, sea continuada prontamente por esa gran *Historia del Oratorio desde su comienzo hasta nuestros días*, que *exirá aviat*, como usted anuncia, y yo así lo espero, fiado en su palabra.

Nuevo comentario sobre el "Parsifal,"

Para don Miguel Doménech

¿La crítica musical será acaso otra de las formas destinadas también á desaparecer? Conviene preguntar reiteradamente este, porque si no ha desaparecido del todo el juicio sereno é imparcial de esta manifestación de arte, sufre el parecer un eclipse total, causado por la obsesión literaria que experimentan así los músicos como los que de música escriben ante la búsqueda de intenciones recónditas y de simbolismos trashumantes en la obra musical, obsesión y búsqueda que han sustituido desgraciadamente á la crítica musical ejercida como Dios manda y el buen sentido obliga.

Esta monomanía de literatismo crítico musical de intenciones, monomanía momentánea quizá, pero que rebasa ya los límites de lo prudente y de lo racional, trae cariacontecidos y de pésimo humor á mucha gente estudiosa, y de mí sé decir que cuando algún amigo oficioso deja sobre la mesa de mi despacho algún libro sugerido por esa poco divertida endemia crítico-musical, que siempre es la inacabable de «otro comentario» á las obras de Wagner, sonrío «ticianesamente», como cualquier personaje de uno de los cuadros del famoso Vecelli, no lo leo ni lo abro siquiera, y sobre la mesa permanece el libro, si de allí á pocos días no lo recoge el amigo obsequioso, convencido de que lo he leído, creyendo

acaso que el autor del mismo tiene en mí un rendidísimo admirador de sus flamantes lucubraciones. Y puesto que con mi habitual franqueza afirmo que no leo tal clase de libros, dicho se está que, fatigado y sin ganas de echar más series de bostezos, no he de adquirir, como no adquiero, los últimos y novísimos comentarios que sobre el mismo tema salen todos los días, ni leo tampoco, ¡Dios me libre! los que me envían de fuera amigos contagiados de la endemia crítica reinante, para quienes la única manifestación de música de ayer, de hoy y de mañana se sintetiza en Wagner, sólo en Wagner, el gran Alá, digno de mejores profetas que no los que le han tocado en suerte al músico sajón.

Mas llegó no ha muchos días su libro, mi querido Doménech, y como usted es persona á quien estimo, como entre usted y yo han mediado aquellas comunicaciones de estudio y de enseñanzas íntimas que engendran un parentesco intelectual artístico que no pueden borrar los lazos de otras comunicaciones y tendencias, he de confesar sin ambages que sentí pena, honda pena, al fijarme en seguida en el atrevido avance que, sin leer el libro, deja adivinar el epigrafe puesto al frente del mismo.

No paso, no, por el atrevido supuesto de que el *Parsifal* de Wagner sea la apoteosis de la religión católica. ¿Apoteosis, en absoluto, que sólo se realiza en la obra de Wagner? No paso por ello, repito; pues si de esas apoteosis anduviera necesitada la religión católica, más encumbrada y excelsa apoteosis podría contener un *treno* de Jeremías cantado por Palestrina ó por Victoria, pongo por caso, más en una conmovedora y secuencia gregoriana, más y más en un simple oratorio de Carissimi, en el de Jelfé, por ejemplo, más y más en una honda plegaria del resignado Bach, que en todo el *Parsifal* y en todas las obras juntas de Wagner que precedieron á la creación de esta magna obra de arte. Magna la llamo, porque así lo siento y así lo afirmo plenamente convencido; magna, todo lo que se quiera, pero no apoteosis de la religión católica, ni mucho menos; porque magna es aquella consecuencia de progreso huma-

no de subyugamientos de técnica artística y de estilos domeñados, que van á parar en la personalidad del maestro sajón, y en él se funden; pues sin Palestrina (el inspirador técnico directo del elemento polifónico místico de la última obra de Wagner), sin Beethoven (el creador del sintonismo de la orquesta de Wagner) y sin Weber (el modelo del tantonismo musical alemán, no superado, digase lo que quiera, por Wagner) no habría sido posible la obra de ese gran resumidor, refundidor, como se quiera, no revolucionario, ni siquiera reformador, sino continuador progresivo, por desdoblamientos que se hallaban en estado difuso y como en germen fecundante, desde la época en que apareció en la práctica de arte este género de espectáculos, *dramma per musica*, que ellos llamaron, y nosotros *drama lírico*.

Pero usted, mi buen amigo, quiere más. Pretende, nada menos, que «Wagner ha escrito *Parsifal* por inspiración del Espíritu Santo»; que «el mismo Wagner no ha sabido jamás lo que significaban los motivos de su *Parsifal*, ni conoció la trascendencia y el carácter divino de su obra»; que el libro de usted «es un conjunto de revelaciones que le han sido inspiradas sin trabajo, en forma inesperada, independientes de la voluntad, etcétera» y, en fin, «que para comprender de una manera preciosa el sentido de los motivos de esta obra... es preciso una inspiración especial de Dios, ni más ni menos que para interpretar las Santas Escrituras».

Me merece usted demasiado respeto y siento por usted el entrañable cariño de sobra, para que eche á mala parte ó á chacota todas esas atrevidísimas afirmaciones que dejan á mil leguas, como cosas ñoñas, las teorías de los *mediums*, las chilladuras de los grandes priores, arcontas y estetas del divertidísimo maestro Sar Merodak Peladan y sus caballeros de Rosa Cruz, las peregrinas bromas del quakerismo y el ejército de salvación, y las no menos peregrinas bufonadas de esos saladísimos y morrocotudos grafómanos, y tolstoístas, y prerrafaelistas, y puntillistas, y los *istas* que sufrimos ahora y hacen verdaderamente, si no buenos, no reprobables del todo los escritos de Lombroso sobre el genio

y la locura, y los de Max Nordau sobre la degeneración. De nuevo insisto en que me merece usted demasiado entrañable afecto para que yo eche á broma todo esto. Pero de esto á que yo acepte todo cuanto usted avanza, no sé si con más temeridad que heterodoxia real y verdadera, hay mucha distancia.

Me rebelo contra tales avances y me rebelaría con igual ardor diciendo con toda entereza: No creo, ni sé, ni puedo, ni quiero creer en todo esto, ni que viniesen á ordenármelo padres definidores. No creo, repetiría, y abriendo de par en par la partitura de la obra de Wagner, por la fe del carbonero juraría y perjuraría que, humana y musicalmente hablando, no hay en la partitura más que solfas, música, digámoslo con respeto, música lírico-dramática de un estilo superior, cuyos prodromos se acentúan progresivamente desde las primeras obras de su autor: música de color convencional místico que cuadra al mito elegido por su autor para dar significado, también convencional, á las intenciones rectas que se desprenden del asunto: música para un asunto mítico emblemático de Cristo y la Cena, que pudo ser aplicada (á ciencia cierta no lo sabía el mismo Wagner, pues no lo afirmó jamás en redondo) lo mismo á Cristo que á Buda, lo mismo á Buda que á cualquier teogonía de redención egipcia, teutona, escandinava, etc.; música, en fin, sin intenciones *per accidens vel temporaliter ni esencialiter vel constanter*, música sin distingos escolástico musicales, música sin afijos ni segolados semíticos, en una palabra, *música musical*, y nada más que *música musical*. Si así no fuera, de aquí un paso al caos de los simbolismos y dos á una casa de orates.

Porque, en realidad de verdad, con la mitad menos de ingenio del que usted ha derrochado para probar todas estas cosas improbables, podría salirnos cualquiera al paso intentando convencernos, no de que el *Parsifal* signifique una apoteosis de la religión católica, sino de lo que realmente se trata allí es de un símbolo del sistema astronómico de Copérnico, de la pluralidad de los mundos, de la telegrafía sin hilos, en cuyo caso

Bartrina y Marconi serían, vamos al decir, los *leit motiv* del *Parsifal telegráfico sin hilos*, etc. Admitido un significado simbólico, no sé por qué no hayan de aceptarse las simbólicas significaciones que pueda inventar cada hijo de vecino.

Compadeezo de veras á los simbolistas. Las manías de este grupo de ciudadanos de la crítica son tan divertidas como las que sufren algunos filólogos buscando etimologías, por ejemplo, la de aquel hebraísta que traducía en estos *clarísimos* términos el principio del Génesis: «Con anticipación *aparó* Dios á los *sumos* y á la tierra: mas la tierra era *estupor* y vacío *hosco* á vueltas de abismo, y viento terrible rafagueando á vueltas de las moles. Dijo, pues, Dios: habrá luz; y hubo luz: y vió Dios á la luz que de bueno, é hizo *bardar* Dios entre la luz y entre *lo hosco*, y gritó Dios á la luz *fomes*, y á lo *hosco* gritó: *lelo*» (¡ojó, cajista, ponga usted *lelo!*): «y hubo claroobsuro, y hubo destello, fomento uno»... y hubo *bardas*, y hasta albardas para ese filólogo de mis pecados.

Los simbolistas músicos, cuando traducen críticamente las intenciones recónditas de las partituras, son á la música en general lo que á la filología en particular la traducción tan llana, tan lisa y tan sin ambigüedades que acabo de citar.

Que se me dispense esta digresión, y que se me dispense, especialmente, el lenguaje crudo y un si es no es indignado, que he debido emplear en este escrito. Me habría resistido á publicarlo si en el libro de usted, mi querido Doménech (y ahora suplico á usted lea bien y medite cuanto quiero decirle), no existiera una parte, para mí la mejor (tan es así que la pongo sobre mi cabeza), en la cual están todas sus futuras aptitudes, si usted cultiva el talento que Dios le ha dado. Me refiero á esa parte mínima de su libro, al apéndice ó á lo que usted llama, modestamente, *notas ó explicaciones musicales*.

Quien así domina la técnica de la música y explica sus leyes con tan envidiable claridad de exposición; quien así da muestras de rara percepción crítica, cuando

no se ve cohibido por los malhadados simbolismos á ultranza, dejando muy atrás, por sus puntos de mira nuevos, á todos los comentadores de Wagner; quien así procede, amigo Doménech, como usted ha procedido, tiene dos caminos que seguir, perfectamente trazados: el de la crítica musical recta, sin simbolismos, que se asimila la misma manifestación de arte, pudiendo, en casos dados, reconstituirla, ó el de la creación de la misma obra artística, sin prestar oídos á las sugerencias de una falsa modestia, que en usted sería más culpable que en otros.

¿Qué camino elegiría yo de los dos que usted tiene tan perfectamente bien trazados?

Los dos.

Predicaría con la doctrina y con el ejemplo. Bastante mermados andamos en España de artistas de este género, hoy más necesarios que ayer, abundando tanto como abundan los malos obreros de la solfa.

Srita. Felicitas Lozoya

PROFESORA DE CANTO.

Formularios de crítica al uso

Los dislates y tonterías que se dicen por esos periódicos nos dan hechos varios formularios de la crítica que ahora se estila en las Batuecas.

Descubriendo *Los Puritanos*.

«¿Qué obra ha sido elegida para la inauguración?—*I Puritani di Scozzi*»—(sic). «¡Dios tuvo de su mano al crítico, que por poco no cae en la tentación histórica de contarnos que el bacalao escocés y los puritanos sólo se crían en *Scozzi*!» «Desde entonces» (desde la época en que se estrenó en las Batuecas la consabida ópera *di Scozzi*) «se ha hecho popular» (contribuyendo grandemente á esta popularidad en España el morrión progresista) «el *suoni la tromba*... Nunca hemos visto al auditorio del teatro Italiano (de París) «tan *excitado*» (cuando oyó cantar á Lablache (sic) y á Tamburini el *suoni la tromba*)... «¡Dichosos los que oyeron á Rubini cantar la romanza del desterrado, cuando *Arturo*, proscrito, errante» (*victima amorosa*) «es atraído cerca (¡!) de la habitación de *Elvira*! Estas cosas no envejecen nunca y mañana irán los buenos aficionados á gozar... de las sublimes emanaciones del arte.»—(Un crítico leído.)

* * *

Arrimándose al sol que más calienta: «Según es público y notorio» (estilo curialesco), «la nueva empresa» (á la anterior, á pesar del *tifus* ó del *arroz*, que la parta un rayo) «que ha tomado á su cargo la explotación del teatro Lírico de las Batuecas, ha decidido cambiar de bisesto» (echémosla de finos y cultiparíos) «en lo *tocante*» (y cantante) «al repertorio de las óperas que intenta poner en escena, *tornando all'antico*» (al *antico* toreo del *bel canto* se entiende, no *all'antico* aconsejado por Verdi) «y dando poco menos que la exclusiva» (ó la alternativa) «al género puramente italiano, entremezclado con una que otra de las sublimes creaciones de Gluck y de Mozart. De Wagner, que por lo visto queda excluido de la combinación artística» (y tauromáquica) «de la empresa» (gracias al Mentor taurómaco, consejero «de la tauromáquica empresa», «únicamente se cantará *Lohengrin*» (un novillo de dos hierbas, perteneciente á una acreditada ganadería). «En vista del relativo» (absoluto, hombre, absoluto!) «retraimiento del público» (léase de los wagnerianos de boquilla) «durante estos últimos años, trátase ahora de un cambio de postura» (de casaca ó, mejor aún, de ebupa, que venía ancha) «enderezado» (sigamos derrochando rumbos de cultismo) «á averiguar si el *bel canto*» (ya apareció el arropo de calabaza confitada) «y la ópera antigua» (esa antigüedad no alcanza más que á la *Semiramis*, la *Cenerentola*, la *Gazza ladra* y *sic de cæteris*) «realizan lo que por *desdicha* no ha podido alcanzar» (pues ¿no quedábamos el año pasado en que se había alcanzado ya todo cuanto era dable alcanzar?) «á pesar de su grandiosidad» (*cliché*) «y de sus méritos indiscutibles, el drama lírico moderno» (*castesao*, te perdono la vida si me sacas del pozo). «No pocos censuran» (usted no, seor crítico, por *mor* del arroz) «semejante proscripción en nombre del progreso musical contemporáneo» (¿progreso y volvemos á las andadas?) «temerosos» (quien estará temeroso de veras será el infeliz empresario por haberle aconsejado tales novilladas) «de los resultados» (cuarenta mil dures de pérdida, ni uno más ni uno menos, ya le han sacado esas cuentas galanas los consejeros novillescos) «á que pudiera con-

ducir» (mientras él escupe, ¡qué caramba! fúmense nstedes la buena breva del *bel canto* y déjenle caritativamente perder, si le viene en ganas, los cuarenta mil del margen) «la reacción artística patrocinada por el coliseo de las Batuecas. El pleito está en tela de juicio y no hemos de tardar en ver» (desvanecidos como el humo los cuarenta mil) «de parte de quién está definitivamente la razón» (de parte de la melaza del *bel canto*, de los meleros de la crítica y de la segunda coehura de melar música en que se hallan todos, castigados á eterna melcocha musical). «El movimiento *regresivo* inauguróse anoche con la representación de *Los Puritanos...*»—(Un crítico tifoideo.)

Sol que mucho madruga, poco dura.

«Con muy plausible acierto ha procedido la empresa al presentar un cuarteto de tan brillantes condiciones... La *diva*» (ya apareció la melcocha) «cantó la parte de *Elvira* de un modo incomparable!... *bordó* el dúo con el tenor» (los tenores del *bel canto* también bordan y afili-granan y saben hacer punto de *crochet* como las divas; de lo contrario, el lance del *bel canto* no resulta)... «El, *Arturo*, fanatizó *hilando*» (también saben hilar como ellas las tiples) «un esplendoroso *si bemol* mientras ella, *Elvira*, á vueltas de arrumbadoras vocalizaciones, á cual más peregrinas, soltaba un tenue hilito de voz que parecía arrancado de la garganta de una hada» (¿qué tal? ¡Oh! nada como el *bel canto* para inspirar frasecitas tan nuevas y convincentes como la que acaba de *sablear* el crítico de los *si bemol esplendorosos*).—«¡Eso es cantar!» (y ¡eso es música!)—«exclamaban á coro no pocos espectadores relamiéndose de gusto» (y el esplendoroso crítico con ellos. Bien les decía yo que se trataba de mieles de la verdadera Alcarria del *bel canto*). «Hubo allí un lujo extraordinario de excelente *fraseo*, de exquisiteces» (melosas y melifluas) «sin cuento y de acentuado vigor dramático (miel de romero), «entremezclado con las delicadezas de una *media voz* verda-

deramente encantadora».—(El mismo crítico tifoideo de marras.)

El libro de texto de crónicas y aficionados del teatro de las Batuecas.

«Don Patricio Buenafé, el íntimo amigo de Mariano de Cavia, ha sacado este año su buena delantera de palco y allá lo vi anoche loco de gozo, escuchando embelesado» (después de haber echado un vistazo por el libro) «las fáciles, dulces y elegíacas melodías de Bellini y comparando tiempos con tiempos, cantantes con cantantes... Lo cierto es que con este movimiento *regresivo* (¿?) en el arte lírico, ó á pesar de este movimiento, el público aristocrático, antiguo y firme sostén de un teatro extranjero, aun siendo propiedad del Estado español, ha vuelto á sus palcos, á sus plateas y á sus butacas, y el otro público, el de las clases medias *ilustradas* (¿ilustrado y desaparece á la segunda representación de cualquier obra de Wagner, jurando y perjurando que sólo éste es grande como ayer y anteayer perjuró que sólo lo eran Meyerbeer y Gounod?), «llena las localidades altas para escuchar *Los Puritanos*, ópera que desde el año 36 del siglo pasado viene siendo, sin otra trascendencia en la esfera del arte, una de las piedras de toque para aquilatar méritos y facultades de tiples y de tenores. Por eso me he permitido una cariñosa alusión á mi buen amigo «el consecuente moderado» en materias musicales, Luis Carmena, cuyo curioso y notable libro, historia detallada y completa de la ópera italiana en las Batuecas, va á ser la obra de texto de cronistas y aficionados, por lo menos este año» (no faltando como no faltará el sostén de un teatro extranjero, de propiedad y explotación tifoidea del Estado español)... «Nada de tetralogía wagneriana: nada de *Parsifales* y *Tristanes*, nada de *Maestros Cantores*, nada de Massenet» (ahí estará, en cambio, el *scimático* Puccini que reemplazará perfectamente al compositor francés), «ni de Saint-Saëns: desde luego, nada nuestro» (¿por supuesto!) «ni

siquiera alguna de las óperas acogidas con tan fervoroso entusiasmo» (peor será *meneallo*, ¡ay!, ese *fervoroso entusiasmo* que no pasa ni con ni sin azúcar) «en fecha reciente en el teatro Lírico!...» — (Un cronista de la clase de los... listos.)

Abriendo la obra de texto de cronistas y aficionados: «En ella» (la ópera *I Puritani*) «dió Bellini amplitud (¿?) á las formas instrumentales, ostentando *más riqueza* en la *factura* y un carácter *más enérgico* que en sus anteriores producciones. Conserva siempre el tinte elegiaco que se destaca en su trabajo, pero no puede negarse que sus divinos cantos, emanaciones del corazón, más bien que resultado del artificio, conmueven profundamente» (¿en qué quedamos? ¿conmueven por artificio ó por emanaciones?), «aun careciendo del esplendor que resalta en las melodías de Rossini.» (Tapa y... ¡pataplum! cerremos el libro.)

«Esta noche se cantará *La Bohemia* para debut de la eminente soprano X. Ayer se verificó el ensayo general, y es opinión unánime de cuantos á él asistieron que nunca se ha interpretado en las Batuecas la obra de Puccini como lo será esta noche» (¡Dios sobre todo!), «ni es dable superar en pasión é intensidad dramática á la X. y á Z. en los papeles de *Mimi* y *Rodolfo*. En cuanto á la orquesta, dirigida por el insigne XX., sólo diremos que es imposible llegar más allá en precisión» (pasión é intensidad), «delicadeza y colorido. Anádase á esto la atracción» (¿apasionada é intensa?) «de que se ejecutará por primera vez en las Batuecas» (¡qué honor para la familia!) «la partitura de *Bohemia* últimamente «corregida» (¡Dios nos coja confesados!) «por Puccini y avalorada con nuevos rasgos geniales» (¿intensos y apasionados?) «del aplaudido escritor» (escritor en, con, por solfas, entiéndase bien), «y se comprenderá el interés

que inspira la representación» (corregida y aumentada por *mor* intenso á los batuecos) «de esta noche y la gran demanda de localidades que ayer hubo en la contaduría.» (Un crítico de contaduría.)

Aunque «la fundan y refundan, la mona, á pesar de la seda...» no pasa de mona.

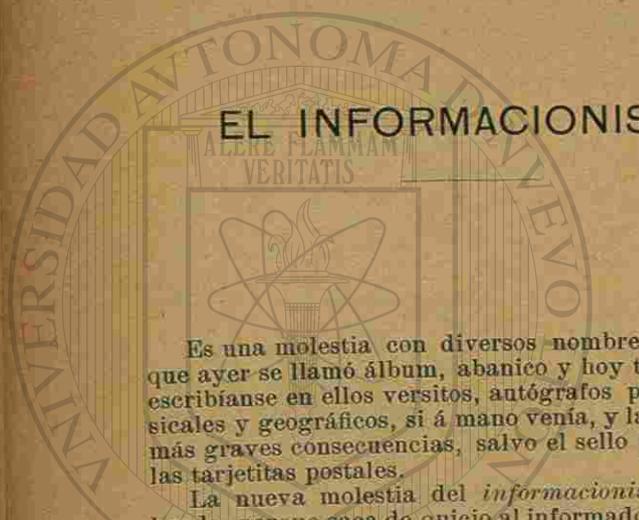
«*La Bohemia*, por él (XX) dirigida, aparece esencialmente modificada en sus colores (¿?), en sus ritmos y en sus efectos. Cierto que la que oímos anoche es una edición» (corregida y aumentada) «en la que el autor ha hecho correcciones, ha modificado frases y ha añadido trozos como la escena del brindis en el cuadro segundo, que *así lo fundan y refundan*, siempre parecerá inspirado (¡!) por la musa retozona y á las veces grotesca de la opereta francesa» (tienen la palabra *los aludidos*); «pero no es menos cierto que sin esas alteraciones (XX), ha dado otra expresión» (es mucho dar), «otro valor (acreditado), otro realce (lustroso, pues de lustre se trata) «á las páginas de la partitura.» — (Un crítico guapo y bien plantao cuando la diosa Euterpe lo quiere.)

BIBLIOTECA PARTICULAR

DE LA

Doña Felicitas Lozarga

PROFESORA DE CANTO.



EL INFORMACIONISMO

Es una molestia con diversos nombres y posturas, que ayer se llamó álbum, abanico y hoy tarjeta postal: escribíanse en ellos versitos, autógrafos pictóricos, musicales y geográficos, si á mano venía, y la cosa no tenía más graves consecuencias, salvo el sello para devolver las tarjetitas postales.

La nueva molestia del *informacionismo* pica más hondo, porque saca de quicio al informado. Ahí es nada, que digamos, preguntarle á uno qué piensa acerca del color del ala de mosca; de la etimología de la música; pa, en sus relaciones con el juego del mus; por qué se dice *no hay mus* con preferencia á *sin tus ni mus*, y otras y otras cuestiones tan trascendentales para la humanidad como las expresadas.

Y todos somos débiles y aun *frágilis*, y por no decir con energía al que nos endilga una afirmación:—Señor mío, no hay mus,—contestamos, complacientes, á todas las desatadas cosas que se les ocurre preguntar á los *informacionistas* de revista ó de periódico ilustrado, pongo por caso, como á la revista que me puso en el de contestar, no ha mucho, á esto: *¿Qué piensa usted acerca de la influencia alemana bajo el punto de vista intelectual, y más especialmente bajo el punto de vista musical?* En vez de contestar: ¡Vaya usted á escardar cebollinos! tomé la cosa por lo serio, y por humana fra-

gilidad, que á veces tiene también, por excepción, nombre de varón, contesté lo que no vale la pena de ser contestado, por lo menos en el sentido político de requemores internacionales que informaba la pregunta hecha por renombrada revista francesa. *¿Comprenden ustedes el quid?*

Viene todo esto á cuento para probar, á quien ande necesitado de esta prueba, que la nueva molestia del *informacionismo* es una de las mayores tonterías que hayan podido brotar jamás de una sesera que no tiene cosa mejor en que ocuparse.

Corren estos días ríos de tinta por una revista, *Musica*, de París, inundando de negro este postulado: *¿Puede preverse la orientación que tomará mañana la música?*

Bruneau, el amigo y músico de Zola, dice: «¿Qué orientación tomará la música? Difícil es contestar á esto. Los compositores ensayan caminos distintos, buscando cada cual en el suyo el fin apetecido, con independencia absoluta de los jefes de escuela y despoblado las *chapelles consacrées*. Ya no se oye á Gounod, se prescinde de Massenet poco á poco... y muy pronto *on cessera de faire du Wagner*.» Añade que «las tres *usines* principales que hemos visto funcionar hasta ahora *sont maintenant en pleine demolition*; que entramos en una gloriosa y bella era de independencia y libertad; que los amantes de la verdad cantan la vida y los idealistas interpretan lo suprasensible, y, en fin, que unos y otros para orientarse deberán seguir únicamente la estrella luminosa de su fe y de su inspiración».

Salvo lo *prematureo* de la extinción de Wagner, afirmación que es una botaratada, y salvo también que sea un sueño la independencia de los compositores modernos pretendida por Bruneau, que no ha demostrado en sus obras lo que predica, lo demás no me parece mal; salvo, asimismo, que no asoma por ninguna parte la respuesta á la pregunta de la esfinge. La independencia de los compositores no es tal cuando se piensa en la entrada victoriosa de los *Pagliacci* en la Gran Opera del *grand escalier!*

Camilo Erlanger preconiza el esfuerzo hacia la per-

sonalidad: cree que *orientación* implica *imitación*, y él es enemigo de toda imitación en arte. Esto es una pura *boutade*. El esfuerzo hacia la personalidad trae á mal traer á los compositores franceses. ¡La personalidad! Lo que decía aquel novillero de mi pueblo al anunciar él mismo la novillada: — ¡Fulano matará el novillo... si puede!

Andrés Gedalge, pescador á *la ligne* que prepara un *Tratado de Fuga*, contesta al demandante: «Vaya usted á la calle de Valois, número 2: allí hallará usted un suntuoso palacio donde *l'on fait profession de diriger* las Bellas Artes en general y la música en particular. *Dirección* supone *orientación*: allí le darán á usted una respuesta exacta y perentoria á su pregunta.»

El autor de *Pelléas et Melisande*, Claudio Debussy, afirma que «lo mejor que se podría desear á la música francesa sería la supresión de la armonía». Divaga después llamando al arte *la más bella de las mentiras* y sosteniendo que el arte debe ser *una mentira*. Tapa y calla.

¡La supresión de la armonía! ¿A qué pediría si ya la ha suprimido él de hecho en su divertidísima obra? Siempre he observado en las asonadas populares que el que más fuerte grita ¡abajo las contribuciones! es el que no las paga.

D'Indy suelta una *graciosidad*, porque graciosidad es afirmar: «evolución hacia la sencillez en el orden dramático, evolución hacia lo complejo en el orden sinfónico». *Dans le sens simple* (ó memo rematado), cita *Pelléas*. Y ¿qué tiene que ver una simplificación, mejor dicho, simpleza del *Pelléas*, con el arte de los primitivos de la ópera italiana que evoca Caccini, Gagliano y Monteverdi? Media un abismo de tontería imponente. *Vers la complication qu'elle* (la música sinfónica) *évolue*, aconseja que se lean y oigan los poemas musicales de Ricardo Strauss, ¿sin duda para que se comprenda bien la simplificación dramática de *Fervaal*?

El autor de *Astarté*, Javier Leroux, con vigorosa entereza y con toda la *truculence* ardorosa del artista sincero, da una nota de buen sentido.

Oigámosla:

«Desde que la Música es Música, una evolución constante se opera á través de los siglos. Pero en estos últimos años la evolución ha tomado caracteres de vértigo que hacen difícil la orientación en semejante laberinto. Únicamente no vacilan los *snobs*, esos *hannetons* del arte (¡llamar á esos *étourdis* coleópteros, tiene la mar de gracia!), pronunciándose en seguida á favor ó en contra de una obra de arte, con aplomo y seriedad cómica. Tiene uno sus dudas y vacilaciones: ellos no vacilan ni dudan, jamás, pronunciando oráculos que Henan de estupefacción... Condénanse, y nos condenan á todos, á tragar todo lo que exaltan por *chic*, sin discernimiento, llegando, á veces, á desorientar á los más firmes é impávidos, al público, desde luego, porque si no le convencen le hacen dudar de su propia opinión. Sin embargo, entre los que trabajan sinceramente, háse producido durante estos últimos años una transformación fecunda en buenos resultados próximos. La generación que nos ha precedido ha puesto asechanzas á *l'éclosion complete* de la obra del genio de Wagner *chez nous et á son heure*. Esta obra, que ha revolucionado al mundo, habría podido producirse normalmente si no hubiese sido *bêtement écartée de nous* durante largos años. Su llegada oportuna, progresiva y, lo repito, normal, no habría producido los desastres que dieron por resultado *l'engloutissement* de toda nuestra generación bajo la avalancha de esta obra sublime que nos ha *écrasés* durante largo tiempo. Dichosamente, ha habido audaces y atrevidos que han osado sacudirse el yugo del Titán.»

Y el párrafo que sigue merecería escribirse en letras de á cuarta:

«Ellos quieren mostrar que de sus filas surgirá quizá un día el gran latino que pueda medirse con Wagner, que fué un gran germano. Cuentan con el genio de nuestra raza, y pronto asistiremos al renacimiento de las cualidades que hicieron del genio latino una de las más suntuosas manifestaciones de arte.»

Cuando se habla así y así se siente, hondo y muy adentro, casi se reconcilia uno con el *informacionismo*

reinante y maleante que, á pesar de lo apestoso que muchas veces es, puede producir cosas tan peregrinas como las transcritas del compositor Leroux. Este sí que es un verdadero independiente, sin pregonarlo á son de trompeta; éste sí que da en el clavo, en el clavo trabal que ha de unir y dar consistencia á los trabes sobre los cuales se levanta el genio latino.

De buena gana, y por poderes del lector de buen sentido, todos podríamos firmar lo escrito por el autor de *Astarté*, quien al culpar, además, á los *snoobs* de las perplejidades y equivocaciones de los públicos, lo mismo en París que en Berlín, en las Batuecas que en Jauja, ha puesto el dedo en la llaga, aunque éste no sea un clavo que se saque con otro clavo: exige remedios radicales de cultura pública, y como es imposible arrancarlo de cuajo, creo que lo mejor será derribar el tabique, y en vez de tabique levantar un muro de granito para que los *snoobs* no puedan clavar en él un gancho donde poder agarrarse ó colgar las tabletas en las cuales exponen al público cándido los parabolanos de sus opiniones infalibles.

BALANCE MUSICAL HUMORÍSTICO

DEL AÑO 1902

De teatros de ópera.—En estos centros de exhibiciones de Vicentes que van donde van las gentes y de Vicenticas que van donde van las gentes y los Vicenticos, continúa la importación de óperas italianas fabricadas á gusto de los consumidores, que las degustan con lamentables estragos, por el abuso de callos y caracoles musicales.

Y oye, tú, amigo Sampere y Miquel, y así Dios te conceda un nuevo año próspero y más musical que el pasado; oye, tú, que me aludías no ha mucho y en son de broma me condenabas á ostracismo perpetuo de *Bohemia* eterna, toma nota; me declaro vencido y yo soy el que estoy en el más craso de los errores y no ellos, ¡ellos! todos los que forman legión escoltando á los *capomandria* de... (pon aquí los títulos de ópera que quieras).

Del teatro lírico de las Batuecas, de los autores líricos y del público y del empresario líricos.—Fiasco completo. Hemos descubierto que la ópera española (*¿qué me veu tu?*) no resulta española, sino gringa, á pesar de la etiqueta y del marchamo que así debería acreditarlo y no lo ha acreditado.

Del género chico y de los autores chicos trimestrables.—Viento en popa. Si lo que da de sí el ingenio currin-

che literario es trimestrable, y es trimestrable también la inventiva musical que se adhiere á lo literario que le sale de la cabeza al ingenio currinche: si uno y otro se cotizan alto y da para caldo gordo, ¿á qué ridiculizar lo que el hombre inventa para comer? ¡Comed, chicos del género chico, comed! Pero poned, por Dios, un buen puñado de salmuera para aderezar la insípida sosería de vuestros ingenios chicos.

De conciertos.—El antiguo y divertido deporte del *virtuosismo* del tenor ha sucumbido á manos (ó pies) aïradas del «foot-ball» de la batuta.

Muertos los graciosos tenores, que tanto nos divertían,

ya están aquí tus amores,
los que se quieren llevar...

son los no menos graciosos ciclistas y automóviles de la batuta, que tratan la música sinfónica y aun la fónica sin música, á carreras y á campeonatos rapidísimos *ad usum Delphini* y *ad usum* de los peones camineros bajo las leyes estéticas (¿estáticas ó dinámicas? no lo sé bien á las claras) de recorridos mínimos y máximos libres, á voluntad y á gusto de todos.

¿Cuántos *team* que se trajeron *cosas nuevas* vimos el año pasado? Más veremos durante el año que ahora viene al mundo. Ya lo anuncia un rotativo de las Batuecas. «Puede esperarse (por las iniciativas de no sé qué héroe por fuerza de la clase de los rotativos) *queden todos los antiguos moldes* (todos los años rompemos varios y esto se va convirtiendo en otro monte *testáceo* formado de cacharros rotos) y aparezca en el programa de los conciertos, cuanto necesita nuestro público para ir completando la cultura musical de España (pues ¿no quedamos en que ya nos lo sabíamos todo?), que no puede afirmarse haya llegado á su apogeo y completo desarrollo por el hecho de ser fuerte (¿fuerte?) y numerosa (cuatro soldados y un cabo) la hñeste wagneriana (á tí te lo digo, público benditón, que pagas, entiéndelo tú, Filarmónica, que te lo dice la Sociedad de Conciertos)... Novedades no faltan en la inagotable *cantera* del siglo XVIII...»

¡Hombre! si se trata de armar, levantar ó mover una cantera y aun de cantar, de cantosos y de cantuesos, no me parece mal; pero si se trata de sacar piedra, como parece, á fin de labrar música del siglo XVIII para apedrearla después, para que rabien los cuatro soldados y el cabo wagnerianos, avisen con anticipación para tomar las de Villadiego.

De Bibliografía musical práctica docente, tocante y cantante.—Miriadas de polcas, de *chotises*, de jotas, de tangos, de *morrongos* y de toda esa basura callejera que recogen los pianos de manubrio, haciendo buenos á los antiguos carros de Sabatini.

De Bibliografía musical teórica.—*El anillo del Nibelungo*, estudio de E. L. Chavarrí; sobre la Tetralogía de Wagner: *El drama wagneriá*, traducción del amigo Joaquín Pena, del libro del mismo título de Chamberlain; *L'Apothéose musicale de la Religion Catholique*, revelaciones sobre el *Parsifal* de Wagner, escritos por mi querido amigo Doménech Espanyol (me equivoco mucho ó con el tiempo ha de cambiar de estro); *L'or del Rhin*, prólogo de la Tetralogía *El anillo del Nibelungo*, traducción catalana adaptada á la música por Salvador Vilaregut y Antonio Ribera; *El Violín*, apuntes y biografías de violinistas célebres, por A. Delgado Castilla, y paren ustedes de contar, porque esto es todo: cuatro obras sobre, en, con, por y de Wagner y un librito de distinta índole es mucho y no es mucho según el cristal con que se mira. Si el lector me lo permite, le diré que andan por ahí, recién saliditas del horno, unas *Prácticas preparatorias de instrumentación* y un primer volumen de la magna edición de las obras de Victoria, que ha emprendido la casa de los señores Breitkopf et Härtel, con *estupendos* resultados en el extranjero y tan... *edificantes* en España, que le dejan á uno con tanta boca abierta y colorado como un cangrejo.

De música religiosa.—Para oirla buena hay que huir de los templos y guarecerse en los teatros ó salas de conciertos. Es lo que me escribía estos días el simpático crítico francés Mr. Bellaigue: «Tengo la pretensión de expulsar de la Iglesia un arte que la profana. Todos

deberíamos dedicarnos á esta obra regeneradora. Si, sí, amigo Bellaigüe, pero los que se dedican á esta obra son apedreados como el otro en esa inmensa Mancha (con mayúscula ó con minúscula) de incultura reinante. Pronto mejorarán estas cosas cuando lleguen á manos de los Ordinarios las disposiciones de la Sagrada Congregación de ritos. No ha podido ser antes por el mal estado de nuestras carreteras.

Y arrancándonos ahora por *romance*, digamos para terminar:

Quando yo era verde oliva,
tú me mandaste cortar;
ahora soy fuente clara,
non me puedes hacer mal;
para todos he de correr,
para tí me he de secar.

ENDEMIAS MUSICALES

El piano, el poderoso agente de propagación del arte musical europeo en todos los pueblos, es á la música, como vulgarizador, lo que la fotografía á la pintura: el amigo raro y discreto que sólo habla cuando se le interroga, que conoce cuándo estorba (¡ay! á veces no lo conoce) y cuándo debe callarse (¡ay! tampoco lo sabe esto muchas veces). Aunque formado de materias inertes, como si tuviese vida, se presta lo mismo á los pasados tiempos fútiles que á los estudios más serios. Excita nuestra alegría: toma parte en los más íntimos sentimientos de nuestro corazón: mitiga nuestra tristeza: posee una voz y hasta diríase que tiene un alma.

Ha introducido en el hogar lo bueno del arte, gracias á una gráfica hecha para la vista y para la inteligencia (que es el mejor volapuk ó el esperanto más eficaz descubierta hasta ahora) y á un mecanismo que la mano humana ha contribuido á metodizar y á universalizar ¡la mano humana! el agente evocador de esa caja sonora de Pandora, que contiene todos los dones cuando pulsan sus cuerdas manos delicadas y cuya *misión* teleante no sea dar tormento á los hombres, como la divinidad infernal poco ha invocada, que tenía, por cierto, el cuerpo de hierro, como de hierro y acero lo tiene el instrumento intitulado *piano-forte* por el florentino Bartolomé Cristofori, allá por el año de 1711, porque produ-

deberíamos dedicarnos á esta obra regeneradora. Si, sí, amigo Bellaigüe, pero los que se dedican á esta obra son apedreados como el otro en esa inmensa Mancha (con mayúscula ó con minúscula) de incultura reinante. Pronto mejorarán estas cosas cuando lleguen á manos de los Ordinarios las disposiciones de la Sagrada Congregación de ritos. No ha podido ser antes por el mal estado de nuestras carreteras.

Y arrancándonos ahora por *romance*, digamos para terminar:

Quando yo era verde oliva,
tú me mandaste cortar;
ahora soy fuente clara,
non me puedes hacer mal;
para todos he de correr,
para tí me he de secar.

ENDEMIAS MUSICALES

El piano, el poderoso agente de propagación del arte musical europeo en todos los pueblos, es á la música, como vulgarizador, lo que la fotografía á la pintura: el amigo raro y discreto que sólo habla cuando se le interroga, que conoce cuándo estorba (¡ay! á veces no lo conoce) y cuándo debe callarse (¡ay! tampoco lo sabe esto muchas veces). Aunque formado de materias inertes, como si tuviese vida, se presta lo mismo á los pasados tiempos fútiles que á los estudios más serios. Excita nuestra alegría: toma parte en los más íntimos sentimientos de nuestro corazón: mitiga nuestra tristeza: posee una voz y hasta diríase que tiene un alma.

Ha introducido en el hogar lo bueno del arte, gracias á una gráfica hecha para la vista y para la inteligencia (que es el mejor volapuk ó el esperanto más eficaz descubierta hasta ahora) y á un mecanismo que la mano humana ha contribuido á metodizar y á universalizar ¡la mano humana! el agente evocador de esa caja sonora de Pandora, que contiene todos los dones cuando pulsan sus cuerdas manos delicadas y cuya *misión* teleante no sea dar tormento á los hombres, como la divinidad infernal poco ha invocada, que tenía, por cierto, el cuerpo de hierro, como de hierro y acero lo tiene el instrumento intitulado *piano-forte* por el florentino Bartolomé Cristofori, allá por el año de 1711, porque produ-

cia esos efectos de aumento ó disminución de sonoridad de los cuales tomó su nombre.

Si, el piano ha introducido en el seno de la familia todo lo bueno que ha producido la música, pero ¡ay! también ha introducido el mal gusto, las endemias musicales ó las músicas latosas de temporadas, y consentirá durante mucho tiempo, eternamente quizá, porque el número de los que no saben callarse en el piano ni... con la boca no se acabará jamás; y consentirá, repito, todas las abominaciones que se cometen en su nombre y en el de la música.

De las músicas latosas endémicas de temporada, que consiente el instrumento, experiencia vil de los latosos, ¿qué de cosas podrían recordarse, y sin duda recordarán mis lectores todos, pues no creo que exista uno solo que no haya sido víctima propiciatoria de las iracundas *pianoterías* de un pianista latoso, puesto en actitud de sacrificar á la humanidad oyente?

De endémicas he calificado las músicas latosas que ha de consentir el malhadado piano y el que las oye, porque endémicas son como las enfermedades que reinan habitualmente ó en épocas fijas en un país ó en una comarca, endémicas, realmente, y de las más peligrosas, pues la cuña de una nueva lata no se ha observado jamás que abonance los terribles estragos causados por la lata anterior.

Tiembla la pluma al escribir los títulos de la lata actual del *morrongo* y de las próximas pasadas de la *po-bre chi-ca* ó del *dónde vas con mantón de Manila* al pensar que, como endémicas contagiosas que son, no contagien de repente á la Menegilda de mi casa, á mi vecinita del principal ó al organillero que pasa por la calle, arrastrando á guisa de carretón el execrable piano de manubrio, y no se pongan á *morrón-guear* y á *po-bre-chi-guear* de repente, armando una batahola de mil diablos. ¡Se dan casos de contagios fulminantes!

La gran mayoría de los lectores conocen *ex auditu* las viles é infames experiencias de esas latas pianísticas de temporada, pues de éstas sólo quiero entretener hoy á mis lectores, en que todos los pianos de una urbe, y hasta

los de toda una nación, tocan una misma música hasta el extremo de quedar endentados de las teclas, y digo endentados, porque no sé hasta qué punto es poética la calificación de dientes aplicada á las teclas del piano, inventada por un cultivador del ramo, como hemos de ver pronto.

Los que ya no somos jóvenes, tenemos la desventaja de haber de sufrir las latas actuales, las freseas y sonantes, y *ainda mais*, el tristísimo y deplorable recuerdo de las que sufrimos años atrás. Huid, huid, recuerdos evocativos de la música del *triste Chactas!* del *¡ay, mamá, qué noche aquella!* del *uzté no es ná* (bis) *uzté no es chicha ni limoná*, del...

Por todos los pianos de la península ibérica pasó años atrás aquella lata de un tal Rosellén (llamado por los editores «su providencia») intitulada por él *Rève*, y que un editor español, reñido con la lengua francesa, tradujo *El delirio* (el delirio de Rosellén, como se decía, haciendo intervenir al delirante creador) ¡que fué un delirio pianístico de lata latosa más terrible que el mismísimo *delirium tremens*, porque era un delirio en seco, no deliquescente! La mecánica de tal delirio consistía en producir un *tremolo*, pasando rápidamente por unas cuantas teclas blancas las falanges superiores de los tres primeros dedos de la mano derecha, plegada elegantemente en forma de piña, mientras la mano izquierda formaba un acompañamiento de los más primitivos que pueda inventar un pianista fusilable.

En todas las novelas cursis de aquella época, tanto en las que se vendían por tomos ó por entregas sueltas á cuartillo de real, aparece la niña rubia arrancando (que arrancar era de «los ebúrneos dientes del piano» (como un sacamuelas) los «hondos ayes del *delirio* de Rosellén». ¡Buenos estaban los hondos ayes del tal *delirio*, que, por lo que á mi toca, lo recuerdo bien, me hacían buenas las mismísimas amarguras musicales de la tristona sonada del *triste Chactas!*, el de la *amarga prisión* y *desventuras* consiguientes.

La cuña endémica que, tras larga expectación, empeoró la del *delirio*, «providencia», asimismo, de los

editores, fué un nocturno, un diurno ó un vespertino, algo así, que de ello no estoy cierto, intitulado *Las campanas del Monasterio*. El campanero sacristán que tañía esas campanas,

campanitas de Toledo
óigovos é non vos veo,

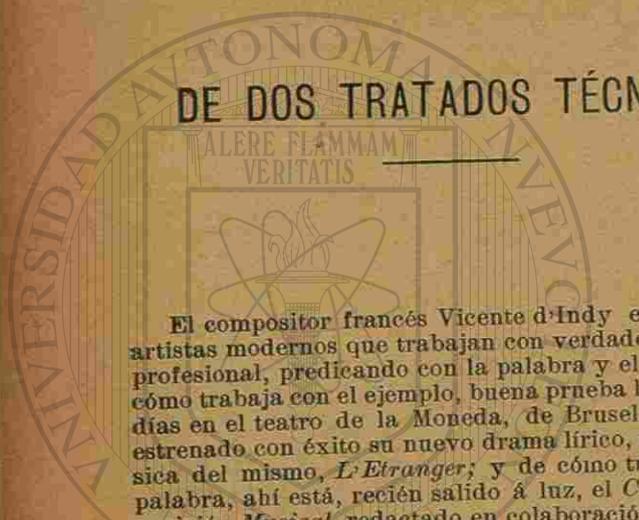
llamábase Lefébure-Wély, un campanero sacristán que dormitó un tantico al tañer las campanas, que lo mismo podían representar las de un monasterio que las de una parroquia rural, lo mismo los cascabeles de una collera de yegua que las sonajas de un pandero (simple cuestión de título), que en otra ocasión había sabido repicar con más garbo. Por supuesto, los novelistas cursis no dejaron de aprovechar también el socorrido tema de las tales campanitas y la niña arrancando de los «ebúrneos dientes», *ut supra*, todo lo que ustedes pueden imaginar.

Y como «bien vengas, mal, si vienes solo», vino después la lata mayor que han visto y, sin duda, verán los siglos, porque no será nunca posible que el idiotismo musical invente nada tan idiota como la famosa, famosísima, archifamosísima *Plegaria á la Virgen*, de una tal señora, muy señora mía, polaca, nacida en Varsovia allá por el año 1838 y muerta en 1862 (¡como quien dice en la flor de la edad!), compositora y pianista distinguida, autora, entre otras composiciones, de la *Plegaria á la Virgen*, que obtuvo gran éxito y corrió por toda Europa: llamábase Tecla Badarzewska, y doy todos los pelos y señales, porque así constan todos estos colmos en un Diccionario de artistas músicos contemporáneos. Doy, repito, todos los pelos y señales del caso porque dudo, realmente, que haya existido esa muy señora mía, cuyos pies no besaría, así me aspasen, autora de la idiotez pianística de mi relato, y me sospecho que el nombre de la tal señora y la composición, ó lo que sea, de la tal *Plegaria*, son obra de algún editor guasón bien hallado con la idiotez de la mayoría pianicante, conculcadora y propagadora de todas las endemias musicales que afligen á la humanidad oyente... no pianicante. Yo

sé de un editor que entró también en sospechas de la mistificación, y ganoso de repetir la buena suerte que le había caído con la tal *Plegaria*, de la cual grabó tres veces las planchas, tal fué el número de centenares de ejemplares que vendió en pocos años; sé, repito, que ganoso de repetir la suerte, invitó á alguien á componer una pieza en *contestación* á la *Plegaria*, encargando que fuese todo lo mala que pudiera imaginarse, como primera garantía de éxito. Procedióse á grabar la composición; grabada ya, se puso á la venta, y al ver que no se despachaban ejemplares, no adivinando el editor el por qué del mal éxito de venta de la obra, se fijó en el título elegido por el autor consentidor del fraude; dióse un golpe en la cabeza y se explicó lo anómalo del hecho: el guasón encargado de componer la nueva pieza la había titulado con estos términos: «Contestación *pagada* á la *Plegaria á la Virgen*, de Tecla Badarzewska.»

El editor, airado, levantó el puño: el mistificado había sido él y el «alguien» de mi anécdota, histórica en todas sus partes, se desternilla de risa cada vez que recuerda el hecho. El burlado editor no pudo despachar ni la mitad siquiera de la tirada de ejemplares que había preparado. ¿Se escamaron los que compraron la *Contestación pagada*? No lo creo. Lo que creo es que el autor guasón no pudo ni supo escribir, porque era humanamente imposible, una composición tan mala como la que trataba de mistificar, apuntando á la vez al codicioso editor y á los pianicantes idiotas.

Y como la historia de las endemias musicales sería tan larga de contar como la de las aberraciones á que conduce la incultura, pongo punto rogando al cielo que borre de mi memoria el recuerdo de las endemias musicales de ayer y me sea leve el machaqueo de las que he de sufrir hoy. ®



DE DOS TRATADOS TÉCNICOS

El compositor francés Vicente d'Indy es uno de los artistas modernos que trabajan con verdadera vocación profesional, predicando con la palabra y el ejemplo. De cómo trabaja con el ejemplo, buena prueba ha dado estos días en el teatro de la Moneda, de Bruselas, donde ha estrenado con éxito su nuevo drama lírico, poema y música del mismo, *L'Etranger*; y de cómo trabaja con la palabra, ahí está, recién salido á luz, el *Curso de Composición Musical*, redactado en colaboración con Augusto Sérioux, teniendo á la vista los apuntes tomados en las clases de composición de la *Schola Cantorum* por él regida.

Entretendré hoy al lector hablándole primeramente de este tratado y de otro de no menor cuenta, que interesa también dar á conocer.

Comprendiendo d'Indy, y puesto á meditar sobre la incesante renovación y desdoblamientos de la forma musical, que los tratados didácticos *cont vite*, como los muertos de la famosa balada de Bürger, y que requieren activa é imprescindible renovación, «Tiende la presente obra—nos dice—á facilitar al discípulo que haya de merecer el nombre de artista creador, el conocimiento lógico de su arte por medio del estudio teórico de las formas musicales y la aplicación de esta teoría á las principales obras de los maestros músicos, examinadas y estudiadas por orden cronológico.»

Con esto, bien á las claras manifiéstase ya, desde luego, el interés especial de este trabajo: el estudio de las obras maestras de la música, ilustrado por él, «de las formas creadas por la evolución artística», estudio destinado á que el artista «pueda poseer una personalidad propia, mucho más segura que procediendo empíricamente».

Dado el objeto, imponíase la división del *Curso* y de la Historia de la música, ó mejor del desarrollo de las formas musicales, en tres grandes épocas: época *rítmico-melódica* (desde el siglo III al XIII); época *polifónica* (desde el siglo XIII al XVII), y época *métrica* (desde el siglo XVII hasta nuestros días). Es la misma división adoptada por el sabio Helmholtz en su *Teoría fisiológica de la Música*, salvo la tercera, con más propia calificación llamada por el gran fisiólogo época *armónica ó moderna*.

Para la parte práctica del trabajo del compositor francés, indícase al fin de cada división los ejercicios en que deberá practicarse el discípulo, suponiendo que llega bien preparado para estudiar el *Curso*, dejando al profesor de la asignatura toda la latitud indispensable á la enseñanza *oral* del arte, la más adecuada, según entiende el tratadista.

Dado el sistema de enseñanza que preconiza y exige, hasta cierto punto, el tratado, la indicación sumaria de las materias expuestas en este primer volumen acusa la gran erudición que posee el autor, y á la vez da á la obra un valor de consulta estimabilísimo, porque ahorra la rebusca de documentación, no siempre al alcance de los alumnos.

Estúdiense, primeramente, los principios del *rítmico* y los de la *melodía* (acento, movimiento, reposo, tonalidad, etc.) Trátase luego de la historia de la *notación* (gráfica de la escritura, líneas, neumas, notas, sistemas de cifrado musical, etc.), de la *cantinela melódica* (himnos, secuencias, tropos, etc.) y de la *canción popular* (todo con numerosos y bien elegidos ejemplos, por supuesto).

Siguen á continuación varios capítulos destinados á

la *armonía*, á los acordes, con nociones precisas de acústica (demostradas con ayuda de figuras para la mayor inteligencia del génesis de los acordes y de la escala); á la *tonalidad* y al análisis de la armonía, valiéndose de las funciones tonales, á la *expresión*, á las leyes de modulación y á otras materias que pasamos por alto.

Mas á todo esto no hemos dicho una palabra de la *Introducción*, en la que el autor trata de la filosofía del arte en los términos elevados y sistema de clarificación científica habituales en todo trabajo serio y de índole especulativa. Hállanse esparcidos en esta parte de la obra postulados que merecen aplauso sincero. He aquí algunos: «El arte es pura nutrición del alma de la humanidad, haciendo que cobre siempre nueva vida y progreso por medio de la duración de las obras.»—«El principio de todo arte *libre* es, incontestablemente, la fe religiosa. Por la fe y, si se quiere, hasta por la religiosidad, si el arte *útil* responde á las necesidades materiales de la vida, comunica vida espiritual al alma cuando se transforma en arte *liberal*.»—«El origen de toda obra de arte hállase en la *impresión*. Esta, como desflorando lo más íntimo del alma, produce el *sentimiento*: persistiendo aquella primera impresión, determinase la *emoción*, que en su manifestación más aguda llega al término extremo, la *pasión*, etc.

Las clasificaciones á ultranza siempre son peligrosas y no puede admitirse la nota que acompaña á uno de los postulados de la *introducción*, al hablar de la *conciencia artística*. Afirma el autor que todo artista debe establecer de antemano qué clase de arte ha de practicar, haciendo constar como errores que ciertos autores de genio no hayan sabido preestablecer y discernir *a priori*, qué género de arte tenía más afinidades con sus facultades individuales. Dado esto, Schubert, según nuestro autor, se «equivocó» componiendo música sinfónica relativamente «floja», porque no estaba bien «construida», y Beethoven se «equivocó, asimismo», escribiendo algunos *lieder*, «desnudos de interés» casi todos.

Confesamos no entender á qué vienen la equivocación

y hasta el error de conciencia artística en el caso de un compositor de genio, cuya inspiración, tendencia, fantasía, lo que se quiera, le inclina á adoptar una forma, con preferencia á otra, para expresar la idea de arte que le ha venido *in mente*. Todavía comprendemos menos los ejemplos expuestos. Poseía Schubert perfecta y esencialmente el genio sinfónico, poco dominado en la época juvenil, no puede negarse: pero ese mismo genio sinfónico, ¿no desborda acaso en toda su maravillosidad en sus prodigiosos *lieder*? Schumann decía que todas las mismas composiciones de piano de Schubert le parecían transcripciones ó reducciones de sinfonías. ¿Equivocábase también el profundamente triste Beethoven enriqueciendo la música lírica, la música de las más hondas intimidades, con algunos *lieder*, ¡desgraciadamente muy contados! que son maravillosas confidencias en las que siempre corren parejas la profundidad con la gracia serena de su inspiración sobrenatural? Sin contar *Adelaida*, apele quien quiera contra ese veredicto, evocando en la memoria aquella página titulada *In questa tomba oscura*, ó aquella conmovedora exclamación de la pobre *Mignon* soñando en el país de los naranjos en flor, ¿quién ha cantado con más hondo sentimiento la nostalgia de la patria ausente?

No menos interesante que el del compositor mencionado es el *Nuevo tratado de fuga* de Andrés Gódalgo, profesor del Conservatorio nacional de música de París. La experiencia adquirida en el profesorado y á la vez en la composición, le ha hecho pensar con singular acierto que los ejemplos insertos en un tratado de la índole del suyo no habían de escribirse para las necesidades de la causa, sino buscarlos, formando variada y nutritiva antología en las obras maestras del arte clásico, tales como las de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven y *tutti quanti*. Los alumnos tienen necesidad de nutrición intelectual, abundante y sana, y en aquellas obras han de hallarla. El autor, además, no se ha ceñido sola-

mente, como es de rigor hacerlo en tratados empíricos, á presentar una nomenclatura más ó menos detallada de las diferentes partes constitutivas de la fuga. Cuando aborda un punto determinado de prácticas da, aparte de la definición exacta, la teoría y los medios de proceder en la práctica. La *musicalidad* de la fuga, finalmente, es una de las condiciones de esta forma de arte que más han llamado su atención, sentando la conclusión indiscutible, que la fuga ha de ser tratada como una *obra musical*, no como la resolución de una serie de fórmulas, que por esto la llamaba Berlioz «la obra ingrata de un compositor». La buena labor educativa hecha por el tratadista, merece que se le haga justicia, precisamente porque no ha deducido los principios de la enseñanza de esta forma de arte de sus prejuicios y gustos particulares, sino de la naturaleza, de la naturaleza misma de las cosas.

Destinanse al final de la obra algunos capítulos complementarios á ciertas cuestiones curiosas históricas y literarias, que llamarán la atención de los lectores profanos: la historia de las teorías armónicas (puramente acústicas en un sentido y prácticas en otro); la del *motete* (estudio teórico de la composición de este nombre, primeramente técnica y luego litúrgica); la de la *canción* (artística) y del *madrigal* (siempre avalorado el texto con ejemplos bien elegidos y nociones históricas exactas) y la de la *evolución progresiva* del arte, desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

Como se ve, el plan, aunque no nuevo, pero que se presta á destruir rutinarias enseñanzas, era indispensable hasta cierto punto, y obligado tratándose como se trata en la obra de asimilarse las evoluciones de la forma por el conocimiento teórico é histórico de sus desarrollos múltiples, que han de dar para lo sucesivo la norma exacta de otras evoluciones á que tiende incesantemente el arte.

MONODIA Y POLIODIA

Á mil leguas huelen estos términos á técnica ó á cuestión de enseñanza musical. Y ¿qué será esto de enseñanza monódica ó poliódica?

Piensa la generalidad que la monodia—la melodía, como se dice vulgar y empíricamente—no se enseña, sino que nace de la inspiración. Y de la misma manera se cree que la poliódica—llamada lisa y llanamente la armonía—es toda ciencia, enseñanza, de esa enseñanza que *entra...* haciendo sangre, y que la inspiración no tiene nada que ver con la riqueza armónica de una composición musical.

Estas ideas corrientes y molientes son falsas de toda falsedad. El alma, cuando ha sido conmovida, tocada por una obra de arte, no analiza la obra, no pone en el fiel de una balanza lo que representan la ciencia ó la inspiración como peso específico: la siente y esto es todo.

Las mismas opiniones corrientes, que son falsas porque no se apoyan en la observación ni en lo cierto, son falsas, además, porque no emanan de esas altas percepciones del hombre que á fuerza de ciencia y de constancia obcecada ha podido remontarse á la sencillez primitiva de un orden de conocimientos, sean cuales fueran, considerando la pura nadería artística de toda ley impuesta *a posteriori*, en lucha abierta é incesante, tan

mente, como es de rigor hacerlo en tratados empíricos, á presentar una nomenclatura más ó menos detallada de las diferentes partes constitutivas de la fuga. Cuando aborda un punto determinado de prácticas da, aparte de la definición exacta, la teoría y los medios de proceder en la práctica. La *musicalidad* de la fuga, finalmente, es una de las condiciones de esta forma de arte que más han llamado su atención, sentando la conclusión indiscutible, que la fuga ha de ser tratada como una *obra musical*, no como la resolución de una serie de fórmulas, que por esto la llamaba Berlioz «la obra ingrata de un compositor». La buena labor educativa hecha por el tratadista, merece que se le haga justicia, precisamente porque no ha deducido los principios de la enseñanza de esta forma de arte de sus prejuicios y gustos particulares, sino de la naturaleza, de la naturaleza misma de las cosas.

Destinanse al final de la obra algunos capítulos complementarios á ciertas cuestiones curiosas históricas y literarias, que llamarán la atención de los lectores profanos: la historia de las teorías armónicas (puramente acústicas en un sentido y prácticas en otro); la del *motete* (estudio teórico de la composición de este nombre, primeramente técnica y luego litúrgica); la de la *canción* (artística) y del *madrigal* (siempre avalorado el texto con ejemplos bien elegidos y nociones históricas exactas) y la de la *evolución progresiva* del arte, desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

Como se ve, el plan, aunque no nuevo, pero que se presta á destruir rutinarias enseñanzas, era indispensable hasta cierto punto, y obligado tratándose como se trata en la obra de asimilarse las evoluciones de la forma por el conocimiento teórico é histórico de sus desarrollos múltiples, que han de dar para lo sucesivo la norma exacta de otras evoluciones á que tiende incesantemente el arte.

MONODIA Y POLIODIA

Á mil leguas huelen estos términos á técnica ó á cuestión de enseñanza musical. Y ¿qué será esto de enseñanza monódica ó poliódica?

Piensa la generalidad que la monodia—la melodía, como se dice vulgar y empíricamente—no se enseña, sino que nace de la inspiración. Y de la misma manera se cree que la poliódica—llamada lisa y llanamente la armonía—es toda ciencia, enseñanza, de esa enseñanza que *entra...* haciendo sangre, y que la inspiración no tiene nada que ver con la riqueza armónica de una composición musical.

Estas ideas corrientes y molientes son falsas de toda falsedad. El alma, cuando ha sido conmovida, tocada por una obra de arte, no analiza la obra, no pone en el fiel de una balanza lo que representan la ciencia ó la inspiración como peso específico: la siente y esto es todo.

Las mismas opiniones corrientes, que son falsas porque no se apoyan en la observación ni en lo cierto, son falsas, además, porque no emanan de esas altas percepciones del hombre que á fuerza de ciencia y de constancia obcecada ha podido remontarse á la sencillez primitiva de un orden de conocimientos, sean cuales fueran, considerando la pura nadería artística de toda ley impuesta *a posteriori*, en lucha abierta é incesante, tan

ignara como inútil, al cabo y á la postre, con la ley genérica *a priori*.

A unos y á otros, á los últimos especialmente, es necesario explicarles, *ce por be*, que por medio de preceptos ingeniosos se pueden descifrar los misterios enigmáticos de la poliodia; que, sin embargo, este arte es, ante todo, el lenguaje natural de ciertos individuos bien organizados; que maravillas y más maravillas armónicas pueden albergarse en la mente inspirada de un ser ignorante y, en fin, que la enseñanza de esa fuerza que viene de dentro y no obstante no se enseña, puede formar y forma, realmente, artistas inspirados, que buscan, se atreven y *trobau...* *controbaduras* nuevas sin las vacilaciones ordinarias que ponen obstáculos y hasta asechanzas interesadas á sus sublimes raptos geniales.

De la misma manera la monodia, lenguaje natural de muchos hombres, puede serle enseñada con fruto al individuo, aunque estalle y cante en el cerebro del artista, sin necesidad de otros estimulantes que los de la emoción. El individuo mal dotado no hallará, seguramente, el genio, ni le será dado hallarlo en esta enseñanza cuando ésta, en vez de obliterar facultades, despierte y avive las que pueden estar dormidas: al artista inspirado que las tiene bien despiertas y preparadas, todo le será dado en cambio si las alimenta como estimulantes de la expresión precisa y sencilla de la idea que enciende su mente, dando, á la par, vigor de buen gusto y pureza de líneas á su estilo.

Al llegar aquí el lector observará con cierta sorpresa, sin duda, que empleamos el vocablo monodia en sustitución del vulgar de melodía. Así es, en efecto. En este sentido lo empleamos, ya lo hemos dicho antes, porque la melodía en el decurso de muchos años ha adquirido derechos de ciudadanía musical especialísimos y restringidos por abusos de tales derechos.

La melodía se enseña más ó menos empíricamente en todos los centros en que cada maestrillo tiene su librito destinado á esas enseñanzas. ¿Qué se enseña en los libritos? A escoger una serie de notas rimándolas y á encuadrarlas con olímpica idiotez en el marco obliga-

do de medidas ternarias ó binarias; á agrupar estas medidas en pelotones, encerrándolas en especiales compartimentos, uno de los cuales ha de destinarse, indefectiblemente, á *tout seigneur tout honneur*, á la dominante, y el otro, el de enfrente, por leyes ineludibles de derivaciones de la línea melódica y de exigencias de la cadencia perfecta, á esa otra muy señora nuestra y de todos en general, llamada la tónica, señora muy absorbente y dotada de unas condiciones de autoocracia que sólo de nombrarlas pone de punta los pelos.

Las series de notas tales, bien presentadas y apañadas, como forman intervalos más armónicos, en realidad, que melódicos, producen de cuando en cuando, por contingencias largas de explicar (y aquí entramos ya en la segunda parte del librito, en el *sancta sanctorum* de la armonía), producen, decíamos, lo que hemos dado en llamar acordes, los acordes que forman la base de la melodía. Es esto tan cierto y verdadero como la luz que nos alumbra... cuando hay luz, pues la frase musical para merecer el título de melódica (dado el sentido que á esto dan los melodistas de profesión), debe construirse sobre un bajo y no así como así, sino un buen bajo, muy tonal, muy... ¡qué sé yo qué cosas más! que inspira, ciertamente, armonías correctas, de acuerdo con los postulados y fallos del librito en cuestión.

Pero no acaba aquí todavía esta monserga. Melodía y armonía han de modular alguna vez, no mucho, y cuando se alejan de casa sólo les será permitido frecuentar los tonos... del vecindario. Salir á modular al aire libre, llenándose los pulmones de aire bien ozonado, es poco correcto, y expuesto además á coger un tabardillo. Hay que escribir todas estas cosas en el modo mayor y en el modo menor (la paleta musical no tiene más colores que el blanco y el negro), sin olvidar que al menor se le ha de engalanar con aquella curiosa sensible que, con intereses y todo, se pide prestado al mayor. Y con esto, bien mezclado y agitado todo, ¿se cuele, al fin, y queda hecho el producto musical? No: hay que atender, principalmente, á la prohibición absoluta de modificar la esencia pura y única de estos mo-

dos, pues si de modificarlos se trataba, sería tachada la melodía que enseñan los librillos de homofonía híbrida cantollanesca, de exotismo corruptor ó, lo que sería más degradante, de *música natural*.

Y con esto, el fiel y aplicado discípulo del maestrillo del librillo en cuestión, ya está en disposición, pongo por caso triste, de escribir una *Stella confidente* con todas las cualidades de una estrella confidente de tal calibre como la de marras, una de esas naderías de cantinela que tan alto proclaman los campeones de la melodía redentora, los señores del *bel canto* del margen.

No y mil veces no: la monodía y la poliodía no se enseñan en los librillos de los tales maestrillos. Sus enseñanzas han de buscarse en la *música natural*, no reglamentada por un arte circunstancial y erudito con erudición exterior de inopia artística; en la *música natural*, superior á todas las músicas, porque toda la música arte ha nacido de ella, y de ella no podrá separarse si ha de vivir, como vivirá, eternamente.

Siglos y más siglos han escuchado la pura emanación de la monodía popular: sólo ella permanece en pie mientras evolucionan y se transforman por misteriosas regresiones y avances la técnica, los procedimientos, los convencionalismos de formas ocasionales, los modos del arte; sólo ella permanece firme, ajena á toda preocupación, diríase que conservando la memoria de almas y de sentimientos que se han transfundido en otros sentimientos y en otras almas, transmitiendo de edad en edad la verdad pura de la emoción, convertida en música por mera exaltación de la emoción hablada en su eterna y majestuosa sencillez.

La monodía popular es tan bella como lo ha sido siempre, como lo será sin duda perdurablemente: será posible igualar su perfección estudiando el modo de asimilársela: será posible, y lo es ya gloriosamente en nuestros días—contémplese si no ese surgimiento espontáneo de nacionalidades musicales que han entrado en lo que podríamos llamar la cosmogonía ideal del arte,— será posible, repetimos, asimilársela para restaurar lo caduco y perecedero por incesante necesidad de reno-

vación de formas; mas no será sobrepujada quizá jamás su belleza, fuente perenne de inspiraciones primeras. Todas las bellezas que el artista ha creado son bellezas posteriores, irradiaciones de aquella pristina inspiración: como ha cantado ayer, así cantará mañana el alma misteriosa de la humanidad.

CRÍTICAS BATUECAS

«Hoy adelantan las ciencias que es una barbaridad»— dicen en aquella conocida zarzuelita.—Y ¿qué me cuentan ustedes de lo que adelanta hoy también la crítica artística? Una barbaridad, ó con más propiedad dicho, muchas barbaridad-des en una sola toma.

Algunos botones (de fuego) de muestra. Ahí van.

«Los dedos marfileños de la gran pianista» (menos mal que quedase en *marfileños* y no en *marfilados*, como dijo otro crítico)... «Los dedos marfileños de la gran pianista hieren el teclado con el vigor masculino ó lo acarician con la suavidad, la elegancia, la ternura de las alas de una mariposa...» Vamos á cuentas. Si los dedos humanos fuesen de marfil, el arte de tañer el piano resultaría un juego *granizado* de carambolas, un divertidísimo choque de marfil contra marfil que convertiría el piano en un *cilofón*. No me resulta, además, la galantería de llamar *marfileños* á los dedos de una dama, colocándola de golpe y porrazo entre los *dignos* individuos de la familia de los proboscídeos. Tampoco me resulta que unos dedos marfileños acaricien con la suavidad, la elegancia y la ternura de las alas de una mariposa. ¡Oh! Las cosas que se escriben... para no decir nada. Pero prosigamos.

«Los que aguardaban el acento femenino en todos los momentos... se admiran de aquellas sonoridades gran-

diosas que luchan con el nutrido conjunto instrumental y lo vencen en formidable contienda, en la que los brazos» (*¿marfileños también?*) «se agitan con ademanes de caudillo victorioso» (*¿armas al hombro, arrr!*) «y las manos» (*¿marfiladas?*) «caen enérgicas» (como la maza de Fraga), «viriles, impetuosas, sobre el piano, buscando» (como quien busca caracoles) «el acorde solemne y hallándolo» (que es mucho hallar) «siempre justo» (*¿cuénteselo usted al afinador*), «preciso, vibrante, para irlo amortiguando con las gradaciones de un crepúsculo» (no confundir el crepúsculo pianístico con la familia de insectos lepidópteros, dados los arranques zoológicos de ese crítico) «hasta que la frase melódica, la idea, quedan flotando como un hilillo de oro» (eso es hablar fino) «que se desprendiera envuelto en nubes misteriosas desde el cielo al mar».

¿Van ustedes entendiendo algo de toda esa mezcla de marfilerías, de *ternuras* de alas de mariposa, de ademanes de caudillo victorioso, de búsquedas de «acordes que siempre se hallan justos» cuando los dedos... y el afinador no los marran, de gradaciones de crepúsculos y de hilillos de oro que se desprenden envueltos en nubes misteriosas... *ut supra?* Yo tampoco, gracias á Dios y... á la Constitución del reino. Pero prosigamos.

...Y «aquel Tscháikowski, elegiaco y lloroso, que parece haber pretendido» (eso son voces que hicieron correr los patos por no dar su cuello á torcer) «en su Concierto en *Si* azul marino—*bemol*—menor, que la orquesta y el piano riñeran duelo empenado de sentimientos y pasiones.»

Pero ¿está usted seguro, seor crítico, de que el señor Tscháikowski se propusiera reñir tal «duelo empenado de sentimientos»? Pues le digo á usted, á mí me lo parece, por lo menos, que el tal señor, muy señor mío, tendría un llanto *elegiaco lloroso* muy fuerte y de muy malas pulgas.

«Con unanimidad galante se acogió la obra de (un maestro español)... Algo parecido, mejor dicho, agravado, ocurrió con una serenata del maestro ruso Glazou-

noff, inspiración lindísima y graciosa, sin otra trascendencia, y que parece, y sin duda lo será, percibida en la música popular de Andalucía, á través de Bizet...» Y si resultase, ahora, que quien miró «de primera mano», «á través» de los cantos de los bohemios rusos fué Glazounoff, que no tenía más que asimilárselos, y no Bizet, que los miró «á través» de un españolismo andaluz musical de *cliquant*, ¿qué diría usted, seor crítico? A haber sabido que por allá, en los países de Oriente, se dan *soleares* y *playeras* y *cañás* y *paños morunos* como en Andalucía, no habría usted escrito, como caso extraño, que «alguien hubiese pensado que esta serenata» (la de Glazounoff) «debiera ser obra del español Fulano» (¡quíá!), y el poema de éste (*El diablo mundo*, nada menos) del ruso Glazounoff... Y no repito ya el ¡quíá!, porque Glazounoff hubiera podido escribir *El diablo mundo* tan perfectamente bien como escribió la serenata *sin mirar*, de primera mano, por supuesto, á través de Bizet ni de nadie.

«Los que se sorprenden por las maravillas de mecanicismo á lo Roshental, se han convencido de que el piano es vencido por la agilidad prodigiosa de esta mujer...» (¿la agilidad es mecanicismo á qué?)... «Los que ensalzan ó discuten la interpretación caprichosa que da á las obras de los grandes maestros Paderewski y se rinden fácilmente á los efectos hallados en una traducción libre y caprichosa, quedáronse atónitos ante la traducción fiel, correcta, respetuosa, de las bellezas inmortales de aquellas páginas dictadas por la musa que inspiró al genio...» O en términos más... contundentes, como escribía otro crítico batueco: «¡Qué diferencia tan grande entre la simpática distinción de esta ilustre dama y las excentricidades (*trop fort, trop fort, mon ami*) presuntuosas (¡comprimete, Julián, que tiés madre!) de un Roshental ó de un Paderewski!» A Roshental se le dijo todo esto de las «¡qué diferencia!», comparándolo con el anterior en orden á la venida de Roshental. Llegó Paderewski y salen otra vez á relucir las ¡qué diferencia! acostumbradas.

Aparece no ha mucho la Teresa Carreño y se echa

mano de las ¡qué diferencia! que en materia de crítica batueca implican la valentía del «á moro muerto gran lanzada», algo así como el «te perdono la vida, casteo, si me sacas del pozo».

Para la crítica batueca y el *servum pecus* de los que toman el chocolate intelectual con migas tostadas de tal crítica, el último tenor, el último pianista, la última ópera de la tanda, el último *croquenotes* de turno es el mejor, el marfileño ó marfilado, el crepuscular, el viril, el caudillo, el que flota «como un hilillo de oro que se desprendiera envuelto en nubes misteriosas»... *ut supra*.

Y para terminar, ahí va ese cohete final inventado por un pirotécnico-crítico batueco:

«En el programa de mañana figura el gran *septimino* de Beethoven, ejecutado, como se debe ejecutar siempre, por los siete instrumentos para que fué escrito.»

—Y, diga usted—pregunta un curioso á Gedeón:—si se cuadruplica el número de ejecutantes del *septimino*, ¿qué será entonces la composición?

Respuesta de Gedeón, muy serio:

—Un *veintiocheto*.

¡Oh! las cosas que se escriben para proteger la industria papelera y la fabricación de tintas de imprenta.

Lo que ha resultado de una información

En un discurso reciente, Guillermo II ha proclamado de nuevo la pretensión del espíritu germano á una supremacía mundial. Y como una de las endemias intelectuales de nuestra época es la información, el *Mercure de France* ha preguntado á filósofos y literatos, á sociólogos y economistas, á hombres científicos y artistas, qué pensaban acerca de la influencia alemana bajo el punto de vista general intelectual, y si existe todavía esta influencia y se justifica por sus resultados.

Como el libro en que se ha reunido esa información, comprendiendo todas las diferentes manifestaciones intelectuales, acaba de publicarse, bueno y curioso será sacarle provecho si realmente es provechoso saberlo que otros piensan para aprender á conocerse uno mismo. Si en vista de lo que me permitirá extractar, piensa el lector que el tal libro puede resultar quizá una olla de grillos, veamos, antes de llegar á los artistas, si han andado ó no, en efecto, á grillos los señores filósofos, economistas y demás personas graves que abren la información, y á los cuales, por aquello de que *á tout seigneur tout honneur*, cederemos el paso.

Para madame Adám sólo existe un período de influencia alemana en el espíritu francés, caracterizada por Renán y por Taine, es decir, de 1850 á 1870. Des-

pués de esta época, dicha influencia es nula. «Tenía Alemania una superioridad en el arte de la música. Su indigencia actual es casi completa en lo que se refiere á producciones dramáticas y sinfónicas. Posee un músico interesante, nada más que interesante, Ricardo Strauss, rodeado de infinidad de mediocridades.»

Lo de la «supremacía mundial» exaspera á Barthélemy. «Los romanos decían, *orbis*; los ingleses dicen, *imperio*; los primeros con razón: los segundos, no se adivina. En cuanto á los alemanes, allá ellos, contemplando bajo el águila de la universalidad la vieja idea prusiana de la hegemonía: hay en esto algo verdaderamente gratuito y enfático que hará sonreír á sus dos grandes hombres realistas, Federico II y Bismarck... De Goethe á Ricardo Wagner las influencias recibidas están hoy clasificadas, es decir, ya no son militantes.»

«Alemania—dice León Daudet—es una enorme masa heterogénea á la que han dado homogeneidad la política y la voluntad de algunos hombres de genio. Muévase pesada y sentenciosamente. En suma, su vicio principal es que no tiene arte ni medida. La gran originalidad de Goethe consiste en haber predicado y glorificado una de las cosas más contrarias al temperamento de su raza: la *euritmia*. La originalidad actual se petrifica en lo secundario y en los escrúpulos de la erudición.»

«El alma alemana morirá á manos del imperio alemán—dirá su último filósofo, Nietzsche, filósofo de la decadencia como Schopenhauer y Hartmann.—La guerra ha matado en flor la inspiración de los poetas. Rudyard Kipling es un anacronismo, y la decadencia de Inglaterra es visible. La evolución ha suscitado nuevas incompatibilidades. Es necesario elegir entre Moltke y Pasteur, entre la organización del trabajo y las jugadas de Bolsa.» ¿Quién suscribe estas líneas? M. Deherme, director de *La Cooperación de las Ideas*.

M. Demolder piensa que la música de Wagner ha tenido gran influencia en el mundo, aunque no cree que esta influencia haya sido muy profunda en Francia, reducida como se halla á lo producido por algunos compositores de gran talento. «El pueblo francés no es

bastante músico para experimentar completamente esta influencia. Entre el alemán y el francés media un abismo cuando se trata de música. La música es una parte de la misma alma alemana; para el francés es un mero pasatiempo agradable.»

Gauthier-Villars (Willy) truena contra los apologistas alemanes de Francia, contra Nietzsche especialmente, «ese *obnubilé* por la locura, que tiene tragaderas para venerar en un mismo calendario á Loti, á Gyp, á Maupassant, á ese escriba de Anatole France...», contra ese *lanfétinque* alemán, demasiado wagnerófono para exaltar *Carmen* en postergación del *Ring*, tocado de un bajo meridionalismo que le empujó á renegar de la amable ópera cómica de Bizet, para encenagarse en las fangosas y pestilentes cantinelas del Lido, *La Biondina in gondoleta*. La influencia wagneriana sobre nuestros músicos, si fué grande un día, hoy disminuye. Sin hablar de Gabriel Faure, que no la ha experimentado jamás, ahí está *L'étranger*, de Vicente d'Indy, que no debe nada á la Tetralogía, que no abriga tampoco bajo su sombra dañina ni á los Dukas, ni á los Guy Ropartz. Nuestros mejores músicos modernos siguen el camino trazado por César Franck ó, como Debussy, el de los maestros rusos. Para imitar á los epígonos wagnerianos Ricardo Strauss y Schilling, ó á los *rascurs* descendientes de Brahms, necesitarían los nuestros curarse en sana salud». ¡Puro *chauvinisme*!

Y más *chauvinisme* todavía en boca de M. Lasserre cuando pone en salvaguardia «las cualidades sin las cuales nosotros no seríamos nada. Abramos de par en par las grandes barreras que nos separan de Italia, de España, de la misma Inglaterra. Del lado de Alemania, dejemos pasar á Goethe con todo el honor debido: á Schopenhauer como un brutal y un mal educado de mucho talento, á Nietzsche, á algunos buenos diccionarios: después, cerremos.»

Asegura Jules Lemaitre que los franceses sufren la «fuerza alemana: pero me parece que, *intelectualmente*, la acción de la Alemania sobre nosotros es nula.»

Cree Carlos Maurice que hay mucho de Lohengrin

en Guillermo II; su padre, sin embargo, no es Parsifal: es, en fin, un Lohengrin sin Parsifal, sin Elsa, ni cisne, ni Graal.

¿Quién no conoce á M. Joséphin Pélada? Su opinión no podía faltar, y es de adivinar en qué sentido, especialmente al tratar de la influencia alemana. El no conoce más que una influencia wagneriana, engrandecedora y fructífera. «Sin Wagner, Alemania no poseería actualmente ningún prestigio estético». Entiende que el fantaseador Renan invoca la autoridad alemana para justificar su novela exegética de la *Vida de Jesús*, y que Taine, el historiador de los *Orígenes de Francia*, es sólo un discípulo aprovechado de los Goncourt. Cree que el comercio alemán alcanzará grandes victorias económicas guiado por su *Emperócrata* Guillermo II. «A principios de siglo apareció el *segundo Fausto*, y hacia fines del mismo, *Parsifal*. Estas dos obras son inmensas, únicas y capaces de influir toda una civilización. Fuera de *Fausto* y de *Parsifal*, yo no sé ver nada que no sea ordinario, pues en todas partes abundan los Fafner-soldado, los Bechmesser-profesor y los Alberico-rey.»

El profesor de la Universidad de Roma G. Sergi, nos dice que «los alemanes poseen grandes cualidades, la perseverancia en los estudios científicos, la facultad del análisis y de la división del trabajo, pero no tienen la *espansivité simpática*. Su influencia, hasta lo presente, es debida más á la cantidad y á la continuidad de sus trabajos, que á una difusión fácil y natural de su pensamiento.»

Con brevedad se despacha el académico E. M. de Vogué, escribiendo: «La cortesía obliga á aceptar como una ley... no contradecir á las gentes, alemanes ó franceses, acerca de la buena opinión que tengan entre sí. Consentid que me atenga á esta ley.»

Que el emperador de Alemania no sabe lo que es escultura, á pesar de su famoso discurso *sobre la escultura*, nos dice, como representante de una de las bellas artes, que tienen su sección especial en el libro, A. Bartholomé. Otro artista, Ch. Léandre, confiesa que el em-

perador de Alemania le produce el efecto de lo que los franceses llaman «un meridional del Norte», y que las muestras que ha visto del arte alemán, aunque sin alejarse jamás de Montmartre, están muy lejos de ocupar en el mundo el primer rango. Y termina su información diciendo: «Pero ¿quién no se cree superior á su vecino?»

Tampoco cree en la superioridad artística alemana el escultor Rodin, afirmando que, á pesar de Max Klinger y de Beethoven (una bonita estatua á cuyo mérito nada añade la policromía), el arte alemán actual es pobre de toda pobreza. «Aparte algunos rarísimos hombres de talento, reina en Alemania la más *morne* mediocridad que pueda imaginarse... Ciertamente, puede transformarse una gran nación en atleta de feria, pero perderá irremisiblemente en inteligencia y gusto cuanto gane en fuerza brutal.»

Ugo Ojetti afirma que «la influencia intelectual alemana terminó ha mucho tiempo. Los latinos la hemos exagerado: en Francia, después de 1870, por miedo; en Italia, después de 1866, por reconocimiento, dos sentimientos que no duran mucho en los pueblos dignos de renovar su historia. Sin desconsiderar el fervor con que nuestros filósofos, los más opuestos, se han arrodillado á los pies de Kant, de Hegel y de Schopenhauer, bueno es recordar que la influencia alemana actual no es comparable á la italiana ejercida durante el siglo XVI sobre Francia, á la española sobre nuestro *seicento* y á la inglesa durante el siglo XVIII en Francia...» Sin embargo, cree digna de censura y como una gran falta «la servidumbre italiana ante la mentalidad alemana, por la fatal manía de *tedescheggeare* especificando y castrando esas cualidades de síntesis y de unanimidad, que han sido —y serán— durante siglos nuestra gloria sobre todos y sobre todo... Lo que á nosotros, latinos, nos conviene, es estrecharnos las manos, contemplando serenos el porvenir. Dentro de cincuenta años nuestro genio será todavía dueño del mundo. Trabajemos.»

Pero basta ya de sociólogos, de filósofos, de literatos y de economistas.

Paso á los músicos.

Demasías de una información

La gran mayoría de opiniones emitidas en el proceso de información acerca de la real ó pretendida «supremacía musical» de la intelectualidad alemana, peca por demasías de *chauvinisme*, que ofuscan las inteligencias francesas más claras y peregrinas. Examinadas las opiniones de filósofos, literatos, sociólogos, economistas y demás señores graves que como informadores figuran en el libro publicado por el *Mercur de France*, las demasías de los que ahora entran en turno, los músicos, ya no son tan sólo de *chauvinisme*, sino... cómicas, porque cómico resulta, en efecto, que *ahora* precisamente la gran mayoría de los músicos le perdonen la vida á Wagner por haber cometido en ellos y en *anima vili* tales fechorías de experiencias.

No hay influencia alemana, cree Pierre de Bréville (fuera de la sustitución de la *brasserie* por el café y la apoteosis de la cerveza de Munich). «¿No sería más equitativo cuando se trata de la acción ejercida por el autor de *Tristán* sobre los músicos franceses decir, cambiando los términos, la influencia de un alemán? ¿Quién se atrevería á denunciar como hecho real la influencia inglesa de Shakespeare?» El autor informante descubre una porción de cosas que resultan de un *a posteriori* divertido: que la obra de Wagner está impregnada de un espíritu germánico «que no se aviene con

nuestro genio francés»; que en la creación de Wagner existen «principios de drama y de procedimientos musicales que pueden apropiarse cada raza y cada temperamento»; que se han asimilado estos procedimientos, hasta los más extraños al arte wagneriano, sin perder nada de su personalidad, porque (y esto es descubrir el Mediterráneo) «no será nunca imitar á Monteverdi emplear el acorde de *septima de dominante* porque Monteverdi lo empleó antes que nadie» (y ¿no lo emplearon Josquin y Lassus y otros antes de Monteverdi?); y que, en fin, sentada la falsa premisa anterior, «desde hoy en adelante las conquistas de Wagner han entrado como materia asimilada en el dominio público» (sí, como el acorde de *septima de dominante*), «como elementos de que cada uno puede disponer á su gusto y libremente, como armas para construir...» nuevas carabinas de Ambrosio, dada la eficacia de los descubrimientos llevados á buen término por el avisado descubridor de nuestro cuento.

Piensa Alfredo Bruneau que la influencia musical alemana ha sido saludable, «porque no ha enajenado la personalidad de nuestros verdaderos grandes compositores». Y ¿en qué categoría se coloca el mismo Alfredo Bruneau? ¿cabría preguntarle, como cabría preguntárselo á otros verdaderos grandes compositores franceses que no están limpios de esa influencia, pecaminosa ahora.

Julio Combarieu nos cuenta lo que ya sabíamos: que «la influencia alemana, bajo el punto de vista musical, es casi absolutamente nula en la actualidad, después de haber sido preponderante».

Cree Camilo Chevillard que el arte musical alemán, á pesar de haber dominado el mundo entero durante casi dos siglos, no ha penetrado tanto como se cree en los centros en donde deberían mostrarse los bienhechores resultados de su soberana y magnífica educación. Sin ahondar en las causas de esa penetración ó vulgarización relativa, «es cierto—añade—que la educación por el oído ha llegado tarde, pues los conciertos sinfónicos sólo datan cuarenta años.» Los educadores franceses

mostráronse, en efecto, más partidarios de la ópera y de la lira dramática en general que de la música pura, olvidando sensiblemente que hay más enjundia musical en cuatro compases, tomados al azar, de un cuarteto de Mozart que en muchas pomposas escenas de ópera. Piensa y añade á continuación que «la ingestión wagneriana, que todo lo arrasó al principio, no se realizó de una manera racional y metódica: se principió por el fin y todavía andan por ahí en predicamento autores de óperas, que si conocen á fondo el *Tristan*, ignoran que haya existido un *Don Juan*».

«La influencia alemana—escribe Claudio Debussy—sólo ha producido efectos nefastos sobre las organizaciones artísticas capaces de ser domesticadas, ó para decirlo mejor, que toman la palabra influencia en el sentido de imitación... Si Wagner, á su vez, es un ejemplo de domesticación, de todos modos los músicos debemos mostrarnos agradecidos á él por habernos dejado un precioso documento sobre la inutilidad de las fórmulas: *Parsifal* es la desmentida más genial dada á la Tetralogía... Wagner fué una bella puesta de sol que se tomó por la aurora sonriente de un nuevo día.»

Eduardo Dujardin, el fundador ha diez y siete años de la *Revue Wagnerienne*, después de decir que Wagner es un genio esencialmente alemán, un poeta germano y un creador de puras bellezas clásicas, apaga los fuegos de sus antiguos entusiasmos, y añade «que el espectáculo ha variado por completo, si triste bajo el punto de vista wagneriano, regocijante quizá contemplado por los franceses. Wagner, puesto en moda, significa que ya no se quiere ni se comprende á Wagner. La admiración de los *snobs* es una señal evidente de la decadencia de su obra. En las últimas representaciones del Château-d'Eau, si muy concurridas por los elegantes, brillaban por la casi completa ausencia de los antiguos admiradores... Los viejos wagnerianos incorregibles, yo soy uno de ellos, continuaremos embriagándonos lo mismo con el *haschisch* de tantas escenas místicas ó afrodisíacas, que con el encanto poderoso de tantas páginas sanas que gozarán eterna salud: es de esperar, y yo lo creo firme-

mente, que nuestros hijos conservarán como un don soberano gran parte de la obra wagneriana.»

Si la opinión de d'Harcourt no interesa á nadie, en cambio en la de Hugues Imbert hay algo que conviene anotar. No niega que el espíritu germano haya influido en Taine (*Essai sur Carlyle*), en Renard, (*Nouvelle Revue*), en Paul Bourget (*Essais de Psychologie contemporaine*), sin olvidar á Renan, á Amiel y otros pensadores. Tampoco niega esta influencia, desde el punto de vista de la música, cuando se trata de compositores sinfónicos franceses anteriores á 1870; Berlioz influido por la paleta orquestal de Beethoven; Gounod por el estilo de Mozart y de Mendelssohn; Bizet por la magia y concentración de Schumann, y el mismísimo Saint-Saëns, á pesar de sus enmiendas mentales, por el solitario de Bonn, y todos, sin remisión, por el gran Cantor de Leipzig, Juan Sebastián Bach. Dicho esto en el terreno sinfónico cree «que, por lo que respeta á la influencia ejercida por Wagner como reformador del drama lírico, y por lo fecundo ó nefasto de tal influencia, estamos todavía dentro del período de revolución, y esto nos priva de poder juzgar con discernimiento é imparcialidad.»

Complace hallar esa nota de buen sentido entre informantes tan apasionados, ignorantes, al parecer, de que las artes son como los pueblos y de que, en ciertas épocas psicológicas, la infusión de un elemento extraño, como la de sangre nueva, se convierte en necesidad imperiosa.

Cree Vincent d'Indy que Goethe, Wieland, Herder no han disminuído la parte de genio de los Hugo, los Vigny, los Flaubert y los Taine, y que si Wagner ha influido evidentemente sobre nuestros compositores, las tentativas actuales de emancipación no habrían podido producirse, si los mismos que se intitulan los promotores no hubiesen estudiado muy á fondo el arte del autor de *Parsifal*. Piensa además que á despecho de toda influencia extranjera, el artista no puede dar otra cosa que el arte tal como lo siente: que Auber y Herold, á pesar de los procedimientos notoriamente italianos, no dejaron de producir jamás música que mereció justa-

mente el título de francesa: en fin, ¿quién podrá privar á un italiano, aun empleando ostensiblemente procedimientos alemanes, de escribir música eminentemente italiana—y aun mala—no está ahí Mascagni para probarlo?»

Afirma Kufferath que la influencia de los grandes poetas sinfonistas alemanes ha sido universal y que ha renovado de un siglo á esta parte toda la estética musical. Y pregunta: «¿Qué sucede hoy? ¿Qué acontecerá mañana?... La escuela rusa repudia categóricamente el espíritu musical germano. Los escandinavos permanecen fieles á sus tradiciones nacionales: los italianos buscan: los españoles hacen lo mismo. ¿Qué sucederá mañana?»

Puede condensarse en dos líneas la opinión de La Laurencie: «Estamos á punto de seguir á Nietzsche, esto es, de mediterraneizar la música.» No me parece mal, y hasta me atrevó á levantar al aire la copa, brindando por esa mediterraneización, no sea sino para que se entere bien el mismísimo Mediterráneo, tan inocente de esos pujos de arte.

«Anexionando la sinfonía á la ópera, Wagner ha sido para la música pura lo que Camilo Flammarion para la astronomía: un admirable vulgarizador.» Esto escribe J. Marnold. Es un modo de perdonar la vida á Wagner.

Pocas cosas dignas de notarse ofrecen las opiniones de Robert y de Romain Rolland, que terminan la sección del libro destinada á los músicos. Huelga que exponga aquí las que tuve el gusto de comunicar á los redactores del *Mercure*. Sobreponiéndome á los resquemores políticos que sugirieron el cuestionario de la información, y los que inspiraron la mayor parte de las contestaciones, el lector adivinará fácilmente en qué sentido las expuse.



Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

INCORREGIBLES

Son tan incorregibles como divertidos esos *batuecos* de nuestros pecados, que alardean de críticos formales de arte y hasta de literatos.

Suman y siguen los dislates de la última tanda.

«La primer pieza que ejecutó anoche fueron los *Estudios sinfónicos*, de Schumann, pieza de ejecución, de mecánica, de habilidad, *pero con poca alma*» (como quien dice, con poca sangre torera).

¿Se ha escrito esto en tierra de cristianos (con pretensiones de inteligentes en música) ó en el Congo? No, en el país de las Batuecas. Y con eso, agotado el tema de la poca alma, punto redondo.

«El alma vino después con la polonesa en *si bemol*, de Chopín.» Bueno: sería, sin duda, una alma en pena, que andando sola, triste y melancólica por el purgatorio, le diría el alma de cántaro del crítico:—«Si te falta discreción y sensibilidad para meterte en lo que no entiendes, ahí tienes la mía que se me ha partido de aflicción y de lástima, y no me volverá jamás al cuerpo, si me condenas á oír tanta sandez.»

Pero continuemos sumando... incorrecciones.

«El alma vino después con la polonesa en *si bemol*, de Chopín; con el *Minuetto* y *Prestissimo* de la op. 2, de Beethoven; con la invitación al vals» (sin bastardilla, porque el crítico ignora lo que es esto), de Weber-Tan-

sigue». ¿Tansigue? ¡Por Dios, Perico Larousse! ¡saque usted de apuros á nuestro revistero!

«En la invitación al vals (*sic*) parecía que se escuchaba *materialmente* el diálogo de amor: las súplicas de él, los coqueteos de ella, y que se los veía perderse enlazados» (¡los pillines!) «al son de las melodías, para volver á las ternuras de la juventud y de la dicha.» Vaya por los camastronazos, que no pillines; súplicas de pollo con espolones «las de él» y coqueteos de jamona «los de ella».

«Por mucho que se haya oído una pieza, cuando se escucha interpretada por X. parece nueva. Como el sol de primavera, la insigne artista rejuvenece lo viejo y alegra lo nuevo.» ¡Bonito píropo de galantear cultibatuco-parlo!

«Lo mismo sucedió en el *Capricho* sobre la overtura de Fingal, capricho en comandita de Mendelsshon, Stenher-Haller.» ¡Por vida de los rotativos y de ese mi condenado y execrable Perico Larousse! ¡El título de la razón social salió un poco irregular!

«El *enant* (¿saben ustedes lo que es eso?) *du braconnier* es un prodigio de gracia, en el que hizo filigranas deliciosas...» No podían faltar, como no faltan jamás cuando se trata de orfebrería musical ó de marcas de papel, las deliciosas filigranas de marras. Cosa muy musical, como se ve.

«Cuando terminaron todas las piezas del programa, el público» (á pesar de que el concierto era *gratis*) «no se dió por satisfecho.»

—«¡Thalver! ¡Thalver!» (*sic, bis*)—«gritaron de todas partes...» los gratificados. ¡Thalver! ¡Alá misericordioso! ¿quién es Thalver? ¿que me traigan á Thalver! Venid á mí todos los Pericos Larousse, escritos y por escribir, y sacadme de confusiones y de apuros. ¿Quién es Thalver? ¿que me traigan atado codo con codo á Thalver!—Oye, tú, Nicanor, anda á ver si el nombre de Thalver aparece en las listas del censo.

Pero ¡ah! prosigamos, mientras vuelve Nicanor.

«Y la insigne artista, amable y sonriente, en el período álgido» (del latín *algidus*, adj. Med., esto es,

acompañado de frío glacial) «de la inspiración» (es decir, de la fiebre del cólera morbo) «se volvió a sentar al piano» (¡pobrecilla! ¡con el público gratuito!) «y ejecutó la *Sinfonía en la menor*, de un modo soberano.»

—«Nadie la ha tocado así—decían asombrados los maestros.» ¡Los maestros! ¿Qué maestros eran esos? ¿de obras? ¿de cocina? ¿aguajones? ¿ciruelas?

«Y después de la obra de Thalver...» ¿De modo que la *Sinfonía en la menor* era de Thalver? Pero ahí viene Nicanor.—Dime, ¿ha aparecido el nombre en las listas del censo?—¡Quia! No, señor. Pero la Ixabel, la hija de la seña Ixidra, que manqué hija de portera sabe mucho y es una Chopina del Conservatorio, dice que dice, que ella sabe quién es Thal... Thal... Thal...—Cierra ese pico, Nicanor. Gracias á Ixabel, la Chopina de la portera (¡lo que saben esas Chopinas!) resulta que el Thalver de nuestro crítico batueco es Thalberg, y que su *Sinfonía* no es tal *Sinfonía*, sino simplemente su *Estudio en la menor*.

Pero si este infundio no tiene desperdicio crítico que digamos, no deja de tener enjundia culti-crítico-parla el arte de cultivar esta especialidad, sin escribir una sola palabra de crítica ni de sentido común.

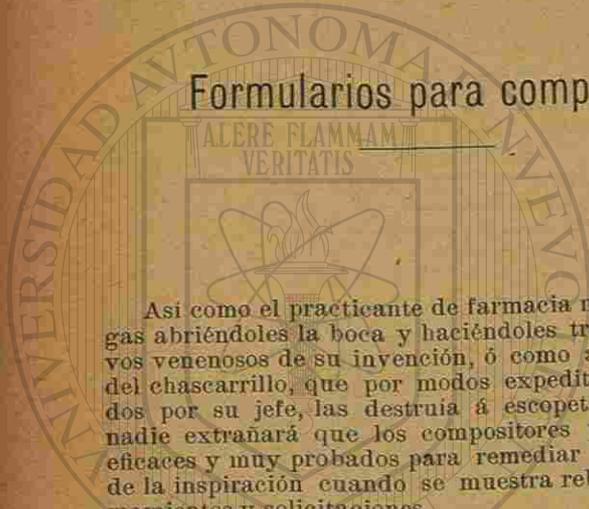
«Desde que circuló la noticia de que iba á tocar en... el afán por obtener billete» (gratis, para oirla gratuitamente, por supuesto) «fué grande... El gran Teodoro, los grandes secretarios, los secretarios grandes y otra porción de grandes de todos calibres y capacidades, parodiando al galante Francisco I., á la súplica «que no vengan señoras, contestaron:—¡Imposible!», no porque allí debiese celebrarse una conferencia ó concierto para hombres solos, sino porque «un concierto sin señoras sería lo mismo que una corte sin damas, lo que una primavera sin flores». Buen exordio. «Y fueron las señoras. Pero ¿no habían de ir, ¡oh inocente belitre! si el concierto era *gratis et amore*? Quedamos en que fueron al concierto las señoras, y quedamos en esto, porque de no consignarlo así perderíase el gran escolio crítico-estético que supondría lo contrario. En cuestiones de axiomas, reglas, definiciones y principios, lo mejor es,

como los dados, no jugarlos ó jugarlos bien, como con aquellas hondas cuestiones juega nuestro batueco. «Ella (con bastardilla, muy señoras nuestras) dominaban sonrientes y hermosas, con los preciosos trajes de primavera» (¿Más primaveras todavía?) «con muchas flores en los sombreros.» Buen exordio, ¿verdad? Primavera, como la confección de los trajes y las muchas flores de los sombreros.

Pero ¿no íbamos para música, como dijo la zorra? No reempujen, que ya parecerá la música. Otro golpecito á los picaros sombreros y amargas reflexiones encaminadas á deplorar, á lamentar que las señoras no los abandonasen «en las fiestas de por la noche». Estas amargas reflexiones son una nota triste en medio de ese idilio del gran Teodoro, de los secretarios grandes y de los grandes sombreros con muchas patatas (como el otro quería los *bisteques*), digo, con muchas flores.

«¡Pero, silencio!» (Efecto profundamente dramático). «Las puertas de la cátedra se abren de par en par.» (¡Cielo santo! ¡de par en par la cátedra! ¿qué cátedra? ¿La del Espíritu Santo? ¿la de tauromaquia, fundada por Fernando VII, de pia y felice memoria?) «Los abanicos se cierran.» (¡Oh! ¡qué espanto!) «Las conversaciones cesan.» (¿Pero qué pasa, qué les pasa á los sombreros, á los abanicos, á los primaveras y á los secretarios grandes y al gran Teodoro?)... «Salió como una colegiala que va á ejecutar un ejercicio del que no está muy segura: vestía de blanco; llevaba el pelo corto y rizado y no ostentaba ni un solo adorno... Pero al sentarse al piano...»

Tapa y vámonos. ¿No queda probado hasta la evidencia que para *hacer* crítica, lo mismo que para tocar las castañuelas, «en suposición de tocar, mejor es tocar bien que tocar mal»? Júzguelo el lector, aplicando al crítico batueco no *crotalógico*: «un mismo crítico batueco no puede, á un mismo tiempo, tocar mal y no tocar las castañuelas críticas», porque «el que no toca esas castañuelas, no se puede decir que las toca bien ó mal».



Formularios para componer

Así como el practicante de farmacia mataba las pulgas abriéndoles la boca y haciéndoles tragar unos polvos venenosos de su invención, ó como aquel asistente del chascarrillo, que por modos expeditivos, aconsejados por su jefe, las destruía á escopetazo limpio, así nadie extrañará que los compositores posean medios eficaces y muy probados para remediar las esquiveces de la inspiración cuando se muestra rebelde á sus llamamientos y solicitudes.

Rayan algunos de estos medios en estrafalarios; pero como la eficacia del éxito resultó á veces sorprendente, no es de extrañar que hayan sido muy preconizados y aun adoptados por imitadores bien avenidos con ellos.

Resultaba, al parecer, muy eficaz solicitar unas veces la inspiración metiendo los pies en un lebrillo de agua á la temperatura de la Siberia ó del Senegal, según los casos; calzarse en ambas manos guantes de distinto color ó botas de montar con sendas espuelas en las extremidades inferiores.

Obtuvo también gran predicamento, cuando la inspiración no se dejaba querer, acudir al remedio heroico de hacerse propinar un buen pie de paliza, y para esto se inventó, sin duda, aquel dicho de «á música de rebuznos, contrapunto de varapalos». No recuerdo de quién se cuenta que para componer necesitaba enhari-

narse la cara, dándose algunos toquecitos de bermellón en la punta de la nariz y en la barba.

De otro se refiere que se sentía bien preparado para correr una juerga de música después de beber unas buchadas de *champagne* vertido en el fondo de un cráneo. El cráneo me recuerda el que para componer colocaba cuidadosamente sobre su piano el buen Mehl, lo cual prueba que escribía tanteando sobre el piano, pues de no ser así, no hay duda de que le habría sido más agradable y quizá más cómodo colocar la calavera sobre una mesa ordinaria. Digo, me parece.

Paisiello se sentía inspirado metiéndose en la cama envuelto entre mantas y sudando el quilo.

Cimarosa, distinto de los que buscan la calma y el silencio, hallaba los excitantes de su gracia y facundia inagotable en la fastuosidad de un salón bien iluminado, en la broma y en el ruido.

Estas y otras rarezas por el estilo no son de achacar solamente á los músicos, que buena parte en tales excentricidades les toca á los sabios, á los poetas, á los oradores. Buffon trabajaba, como Haydn, vestido de casaca y chupa, espadín ceñido y peluca empolvada. Milton escribía oyendo música; á él le resultaba un placer lo que para los otros suele ser un suplicio. El gran Bourdoulou, muy aficionado al violín, sentíase arrebatado por la elocuencia cuando subía á la cátedra después de echar algunos arpegios y algunos picados y dobles picados en su instrumento favorito.

Sin acudir á remedios extremos y á excentricidades tan ridículas, tienen los músicos en los mismos instrumentos musicales los excitantes más eficaces para componer, si no saben componer de memoria ó solicitar las gracias de la Musa, como quien dice, á palo seco.

En el primer caso, el instrumento es algo así como una especie de aperitivo de la inspiración, un aislador del espíritu para promover la audición externa por el vehículo de la interna. Cuando el instrumento llena este oficio de deseartar, por decirlo así, las causas perturbadoras de la concepción de la idea; cuando el compositor ha pensado antes por dentro lo que el instrumento hace

oir por fuera, el instrumento no influirá en la composición, sino que él será el influído. De no ser así, cuando se pide al instrumento lo que no se halla en la cabeza, una contingencia de idealidades vacías, que facilita el ejercicio y la práctica del instrumento mismo, queda rebajado el arte de componer al mero deporte de buscar cosas bonitas y aun apasionadas y dramáticas. Y cuando el instrumento en cuestión es el vulgarizador por excelencia, el que todo el mundo tiene á su alcance, el que todo el mundo cultiva, el piano, en fin, que es á la música lo que la fotografía á la pintura, un auxiliar y tan sólo un auxiliar; ayúdenme ustedes á sentir si habrá por ahí compositores que, á fuerza de teclear por arriba y por abajo (como aquel baturro que se pudo comer todo un carnero asado á fuerza de pan) hallen cosas bonitas y de *tutti colorí*; ayúdenme ustedes á pensar si habrá por ahí compositores *chambones* que dan el opio y la hora y hasta los mismos cuartos de hora con sus trascendentales lucubraciones *in anima vili* del piano y con las *níllia poma* (¡oh manes de Virgilio!) de sus abyecciones artísticas.

Peró no nos pongamos serios y enumeremos los instrumentos que, aparte del piano, se utilizan para el caso, la guitarra, la flauta, el *flageolet*, el violín, el violoncello, el contrabajo (¡con trabajo! en efecto, debe de resultar algo incómodo acudir en consulta á este mastodonte de la música), el órgano expresivo y hasta la ocarina y el mismísimo acordeón. Berlioz, que tañía muy discretamente la guitarra, la flauta y el *flageolet*, consultaba con frecuencia, como él mismo nos dice, la guitarra. Es curioso pensar que algún acento de *Cassandra*, pongo por caso, haya podido nacer ¡de las débiles cuerdas de una guitarra! Feliciano David, que no era un pianista de fuerza, ni mucho menos, utilizaba el violín, lo mismo que Meyerbeer.

Los compositores que para componer oyen por dentro sin necesidad de piano-pupitre ni de otros intermedios instrumentales más que la *certa idea*, que brota en la mente del artista inspirado, y si se llaman Mozart hallan esa *certa idea* metidos en un carruaje, paseándose

en francachela con amigos de su intimidad, durmiendo, soñando: si se llaman Beethoven, en el movimiento agitado delpaseo á grandes zancadas, que no pueden contener ni el frío, ni el calor, ni la lluvia, ni la nieve, ni la tempestad, como un *Roi Lear* de la música, que lleva en su alma todos los dolores de la humanidad; si se llaman Haendel, el hombre de las concepciones grandiosas, hallan esa *certa idea* en el fondo de una botella de buen vino; si se llaman Haydn, en las cuentas de un rosario; Gluck, el celoso Gluck, en las gesticulaciones al aire libre con que declama y mima sus personajes, buscando la melodía única en la exaltación de la palabra declamada...

Esos grandes entre los grandes cantan, mejor dicho, oyen por dentro la música inefable de la *certa idea*, porque... ¿lo diré? porque la cabeza les suena á música, á música que procede de no se adivina qué sentido interior, á música que un alma revela á otra por admirable obra del arte, que une en santo lazo de amor todos los humanos corazones.

Resumen: que el compositor que sólo sabe componer buscando cosas sobre el teclado del piano, es un mal compositor: no oye por dentro: su cabeza no le suena á música, sino á calabaza vacía.

Programas de teatros líricos

Cuando las castañeras preparan los trebejos de tostar, dispuestas á ofrecer su ahumada mercancía al grito de «¡Calentitas, gordas y bien tostadas!», los empresarios de teatros líricos aprestan asimismo la suya, ni caliente, ni gorda, ni bien tostada, pero eso sí, bien jaleada por artes del reclamo, aunque esas artes burdas ya no engatusen á nadie, ni siquiera á los mismos pacientes y habituales clientes de los teatros.

Comentar y glosar los programas de los teatros líricos del montón sería materia enojosa y completamente inútil; los mismos moldes, los *trucs* de siempre, el obligado y consentido *trust* editorial italiano, la *Bohème* sempiterna y toda la calcomanía musical al uso y abuso para regenerar los gustos de los que se los pagan para regenerarse musicalmente. Sólo una novedad aparece por esos teatros. En el del Real de la villa del oso y del madroño se estrenarán *La Cenerentola* y *La Sonambula*, así, como suena, *La Sonambula* y *La Cenerentola*, en el año de gracia de 1903, por aquello, sin duda, de que hoy las músicas... adelantan que es una barbaridad.

Sobre esos programas lilas de teatros del montón, *guarda e passa*. Pero detengámonos un momento ante la lista de tres ó cuatro teatros y reflexionemos.

En el Teatro Lírico Neerlandés de Amberes (con

mayúsculas, para que vayan enterándose las gentes), se representarán durante el curso de esta temporada, «como obras belgas», *Princesse d'Auberge*, la *Fiancée de la mer*, la *Chapelle* y *Iets vergeten*, de Blockx; *Quentin Messys*, de Wambach; *Winternachtsdroom*, de De Boeck; *Prinses Zonneschijn*, de Gilson, y el *Pont d'amour*, de Van Oost.

En el Teatro Real de la misma ciudad, como representantes del arte belga, se darán el *Quentin Dunward*, del sabio maestro Gevaert, y una obra cuyo título no se ha anunciado todavía, de Deppe, y otra quizá de Dattillac.

Las representaciones de obras nacionales, que se han proseguido con entusiasta aclamación creciente en el teatro tcheque de Praga, han terminado el 16 del mes pasado con la audición de la leyenda coral de Dvorak *Sainte Ludmille*. Se han ejecutado sucesivamente siete obras de Smetana, á saber: la *Novia vendida*, las *Dos viudas*, *Salibor*, el *Secreto*, *Libussa*, los *Brandeburgueses en Bohemia* y otras óperas de los aplaudidos compositores nacionales Dvorak, Zdenko, Fibich, Kovarovic y Nedbal. En los carteles de la presente temporada de invierno se lee que se repetirán las representaciones de obras nacionales, acogidas con tan patriótico orgullo.

La dirección del Conservatorio de San Petersburgo, á consecuencia de iniciativas tomadas el año pasado, ha organizado en el mismo local social del establecimiento una serie de representaciones de las óperas rusas más aplaudidas. Durante estas representaciones, tan festejadas por el público, éste y los autores se han dado cuenta de que si las obras rusas no eran bien acogidas en el teatro de la corte, en donde se ejecutan preferentemente las óperas de compositores extranjeros, tenían un teatro abierto y el más adecuado para amparar las obras exclusivamente nacionales: el escenario del Conservatorio, que desde la tentativa del año pasado se intitula Teatro de Ópera Nacional rusa.

Repítase la suerte este año y la ópera rusa ha inaugurado la campaña de invierno el día 14 de Octubre corriente. Entre las novedades del repertorio, aparte de

las obras ya consagradas, anuncia las siguientes, que lo han aumentado considerablemente con firmas de gran renombre: *Judith*, de Psevero, el *Perroquet* y los *Maca-beos*, de Rubinstein, *Antonio y Cleopatra* y otras óperas de Kinsky, Korsakow, Cui, Swanow, etc.

No dejaría de tener gracia que un día se levantase de buen humor un periodista de nuestra tierra y que decidido á embromar á sus lectores publicase en un periódico de gran circulación la información siguiente:

«El exgran teatro de Tal se titulará, desde hoy en adelante teatro Lírico Popular. Abandonada la antigua, arcaica é indocta denominación; rotos los moldes viejos de truchimanerías teatrales hasta ahora al uso; expulsados de aquel centro que debió ser de cultura y no lo fué jamás, ni mucho menos de vulgarización musical, los mercachifles del espectáculo lírico dramático; desde hoy en adelante, pues, los artistas del país, hasta ayer huéspedes de la tierra natal, hallarán en aquel augusto recinto de arte el amparo natural que no obtuvieron jamás, ni ellos ni sus obras, con desdoro de toda colectividad humana amante verdadera de su suelo y de sus hijos.

«Las bases sobre que se asentará el teatro Lírico Popular serán éstas: nada de arte por el arte, ni mucho menos de arte por el negocio, sino de arte por amor á lo propio, elevado por aquella gran misión del artista que consiste en la renunciación del individuo por amor á sus semejantes. Dados estos valientes propósitos, que de ser expuestos á principios del siglo XX hubieran parecido escritos en *gringo*, nada de eclecticismo ni de utilitarismo: sólo un cosmopolismo, aquel que partiendo de la idea del nacionalismo reconoce en cada pueblo, y hasta en cada región, su facultad creadora propia sin subordinarla jamás á la uniformidad, incompatible con el genio particular de cada pueblo.

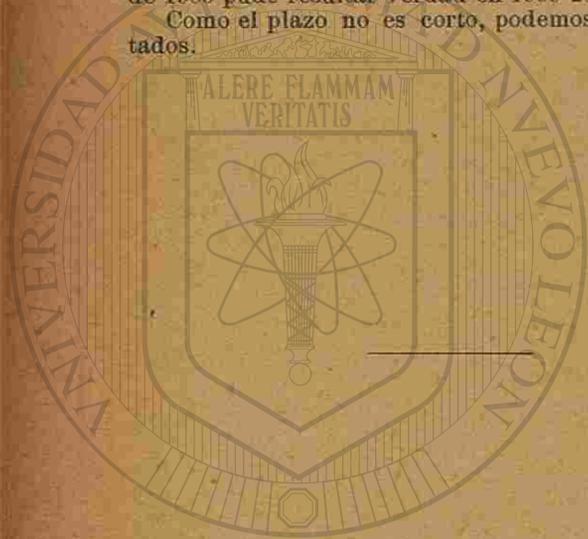
«Estos principios, que por madurez y plenitud de los tiempos se han extendido, afortunadamente, desde el dominio de la enseñanza propiamente dicha á la vida nacional, á la actividad artística de todo un pueblo, en una palabra, desde los Conservatorios al teatro, gracias á las excelencias de la Escuela de estética popular,

predicadas desde lo alto de la cátedra de civilización patrimonial de la patria, por medio de las dos grandes corrientes del alma nacional que más la encumbran y caracterizan, la poesía y la música; estos principios, repetimos, que no son hermosas utopías de imaginaciones calenturientas, sino pruebas de convicción que han entrado ya, aunque tardamente, en la masa general, tienen hoy completa evicción en el programa de representaciones que la dirección del regenerado gran teatro acaba de publicar, anunciando el que ha de regir en la presente y venturosa temporada de 1999-2000. Como este siglo ha sido tan fecundo en músicos nacionales, tanto que ó mucho nos equivocamos ó ha de titularse el venidero *XXI siglo de las nacionalidades musicales*, no le ha sido difícil á la dirección combinar para la temporada *fin de siglo* del año de gracia 1999-2000, último del siglo de feliz recordación, un programa tentador. Sólo de autores de nuestra región figuran las obras siguientes: *King Arthur*, trilogía de dramas líricos, de Albeniz; *Garraf*, de Garcia Robles; *Follet*, de Granados; *Siannah*, de Burges; *Emporium*, de Morera; *Don Juan Tenorio*, de Vives, y otras obras que, en gracia de la brevedad, no mencionamos, de Gay, Manen, Bartoli, Nicolau, Lamote de Grignon, etc.

«Estas obras alternarán, *por supuesto*, con las del repertorio que ha resistido á la acción de los tiempos y á la incesante evolución de las formas; las de Wagner, desde luego, y las de su biznieto del mismo apellido; el *Don Juan*, de Mozart; el *Fidelio*, de Beethoven; *Freischütz* y todas las de Weber; las de Monteverdi (el que trajo las gallinas) y entre sus *opera in musica* la *Arianna*, recientemente descubierta en un archivo de Venecia; todas las de Gluck, etc. Nos extraña que no figuren en el programa de obras que acabamos de extractar las de los Quinitos Valverdes de marras, aunque es de esperar que la dirección enmiende la involuntaria omisión, pues son dignas de figurar en él, siquiera á título fisiológico de sangre torera (de cuando todavía se estilaban en España los toros) y geológico de una época de cretácea musical».

Yo no sé si la broma ó tomadura de pelo del periodista en cuestión resultaría divertida ó pesada: el que asista á las funciones de la temporada aludida (yo prometo mi ausencia) podrá enterarnos de si la broma de 1903 pudo resultar verdad en 1999-2000.

Como el plazo no es corto, podemos aguardar sentados.



El arte nacional por excelencia

Para Marcos Jesús Bertrán

Ha roto usted una lanza en honor de *La Damnation de Faust* que, transformada en leyenda dramática, sin anuencia de Berlioz, acaba de representarse en el teatro del Liceo. El denuedo y bríos que usted ha demostrado en tan reñida justa en favor de nuestra cultura musical, interesáronme á mi también (*honní soit qui mal y pense*), como usted podrá suponer; de un lado, por la simpatía promovida por el valiente y esforzado campeón, y de otro por el interés que me merecía la obra, y no menos por los resultandos y consecuencias que del tal empeño de honra iban á deducir los buenos observadores de signos de los tiempos, como usted, con objeto de pronosticar si el Briareo de mil cabezas que tiene encantada á la Dulcinea de nuestros amores (ó si usted lo quiere de otro modo, á la princesa Micomicona de nuestra señora la Cultura artística) prolongaría su tristísimo cautiverio otro lapso de tiempo tan largo como el que transcurrió desde la última derrota... número no sé cuántos: en blanco.

¿De qué se trataba? De que le entrase ahora al público la obra ilustrada con personajes, decoraciones, indumentaria y demás prestigios escénicos lo que ni á duras ni á blandas penas tampoco le entró cuando el

amigo Nicolau nos la dió, á palo seco, tal como la concibió Berlioz. Sin preámbulos ni circunloquios confiesa usted que ha salido con las manos en la cabeza, perdida toda confianza de encauzamiento de cultura, hasta el extremo de desesperar, exclamando, ante la indiferencia del público, «que no está en condiciones de que la obra le guste, y que si acaso no ha llegado á perder la ocasión de saborear lo bueno, será porque el público es un indiferente, ni más ni menos». Sí, amigo. Y si «esto es lo más probable», hay que confesar con usted también «que es lo más triste».

Dejemos á un lado averiguar si Berlioz destroza á Goethe, si quiso hacer *esto*, lo que ahora se ha hecho, ó lo *otro*, lo que hizo él: si el arreglador señor Gunsburg ha mutilado, á su vez, á Berlioz, mereciendo los dictados de asesino, bárbaro, sinvergüenza, con que éste increpó, en nombre de Weber, al que destruyó *Freischütz*, para convertirlo en un pacato *Robin des bois*: dejemos también á un lado pensar si haciendo *directamente* lo que Gunsburg ha hecho *indirectamente*, hay en esto el germen de una nueva forma de arte, no ensayada todavía, la misma sinfonía dramatizada, á la que no han llegado ni llegarán por los rumbos emprendidos los fautores modernos de sinfonías con programa literario ó ateluyesco; dejemos á un lado todo esto. Se trataba, lisa y llanamente, de que al público le entrase ahora, ilustrado á la vista, aquello que antes tampoco le entró sin ilustrar por los oídos. Y á los pesimismos de usted, ¿por qué no he de añadir yo la monserga de los míos?

¿Qué obra de cultura musical cabe, amigo Bertrán, en un público que, digase cuanto se quiera, empieza por demostrar una y otra vez, y mil veces más, que no tiene afición á la música? Lo que parece tal ó es *snobismo* ridículo ó indiferencia á todo espectáculo artístico que no sea el que se da á sí mismo el que concurre á ellos para contemplarse y contemplar á otros individuos que se dan como él en espectáculo. Esas aficiones del público á la música son voces que hacen correr por ahí los complacientes gacetilleros. Voces exactas á las que nos atruenan todos los días los oídos y que, según las

cuales, gracias á los *trucs* de reclamo de dos chuscos jaleadores, conceden á cada español una inteligencia tal en el arte de Praxiteles y de Fidias, como si no hubiese por ahí ninguna estatua decapitada, ó cuando menos desnarigada. Voces son también las que hacen correr los mismos complacientes caballeros cuando se habla de las aficiones de nuestro público á la pintura. Traducidas en hechos y no en aficiones *pintadas* en la pared de enfrente, que se lo pregunten á nuestros mejores pintores, y ellos responderán por nosotros, los que los contemplamos cruzados de brazos, rogando á la diosa de sus devociones mejore sus horas.

¿Aficiones literarias? Tabla rasa. Las dosis infinitesimales literarias que se sirven ilustradas con muñecos por diez céntimos semanales, se atragantan sin los aperitivos de Xaudaró, Sileno, Gotor *e tutti quanti*. ¿Aficiones al estudio? Recórranse las solitarias bibliotecas: dos estudiosos, con trazas de tales, por una veintena de escolares reclusos allí para leer novelas ó, desaparecido en la casa de empeños el libro de texto, echarle un vistazo entre novela y novela? ¿Y qué aficiones denotan las salas vacías de los museos?

Desengáñese usted, amigo Bertrán: aquí no hay más que un arte, un sólo arte nacional, y á todo tirar un arte y medio: el toreo y el género chico. ¿Hay acaso afición que pueda compararse á la lidia taurina? Afición sin cultura; afición de público más *fiero* y más *fiera*, á veces, que la mismísima honrada bestia que se ofrece en expiación del fuerte, del ser inteligente, de la cobardía que azuza desde la barrera: afición de bajo imperio, de raza rebajada, pero afición de tan estupenda connaturalización española, que tiene hartura de público, carroña de vicio y literatura; sí, literatura y hasta bibliotecas, literatura de vulgarización con revistas á docenas, que se leen apenas terminada la lidia, apenas enfriada la sangre del último caballo despanzurrado, ó yacente aún el infeliz matador, ¡el único héroe para el vulgo de arriba y de abajo! en la enfermería, poetizada y divinizada por el cuadro y por el romance callejero de cordel.

Ya quisieran para sí la música y los músicos y los

escultores y los pintores y los que andan en bregas de letras, ya quisieran para sí esas apoteosis y esos alardes de luto nacional que promueven la proeza de un torero ó la cornada de un toro.

Del otro medio arte no quiero hablar ni aun desinfectando estas cuartillas. Merece señalarse con carbón que la mayoría de los críticos musicales que disfrutamos ahora han hecho su aprendizaje en la revista y en la literatura crítica taurina. ¿Habrás visto *viceversa* como éste, ni aun en el mismísimo país de los ídem más encalabrados? ¿Se lo explica usted? ¿No? Pues yo tampoco. Barrunto, sin embargo, que entre una y otra función de crítico, ha de existir la analogía oculta de que, como aquí todo se torea, todo es toreadable, y la música también. Eso será.

En suma, que en materia de pintura estamos en la época del cromo: en escultura, en la de mutilarlas ó de robar los arrequives de las mismas ó de los basamentos: en literatura, en la de la novela á cuartillo de real la entrega, y en música, en el terreno terciario de la indiferencia del perdonavidas *snob* ó *filisteo*, sin haber llegado, ni por asomos, á la capa superior, música.

¿Qué esto es exagerado! Y yo pregunto: ¿Qué posición artística, artística, digo, y no siquiera la social, la del misero garbanzo, ha creado el público de nuestro país á un solo artista digno de tal nombre? Cíteseme uno solo. Y ¿qué posición ni qué ocho cuartos ha de crearse ningún artista, si el público no otorga autoridad á nadie para que le ilustre, le endulce las horas tristes de la vida, le ennoblezca, le guíe proporcionándole el pan, no el de trigo tan sólo, sino el otro, de que *también* vive el hombre? Al que sube y se encumbra se le ayuda en todas partes; aquí se tira de él y (frase consagrada) se le revienta: la caricatura de la cuecaña, ya le recuerda usted: tápese usted los oídos, para no oír los gritos del *snob* y del *filisteo* vociferando: «¡Abajo! ¡abajo!»

Indiferencia y no más que indiferencia, y lo que es más irritante, con aquel aire de perdonavidas que usan por todo traje los *snob* y los *filisteos* y que tan divertidamente les sienta.

«En el Liceo—dice usted—se ha aplaudido *todo* el repertorio italiano con unos trajes que ya nacieron viejos... con un decorado de teatro (de la *patucada*) malísimo... con un gótico que no ha existido nunca.» Bueno, ¿y qué? Y que también se hayan aplaudido óperas *travesties* ataviadas de una manera inverosímil, y que ahora se haya derrochado tanto con *Dannazione*, y que el público tolerante de ayer, á quien le gustaba la tortilla con patatas, pida ahora, con intransigencias cómicas, huevos fritos y patatas fritas, bueno, ¿y qué? Allá él con sus gustos tolerantes ayer, intolerantes hoy. ¿No tiene todo lo que desea para quedar beatíficamente satisfecho en medio de su indiferencia?

Ni sentirá el frío que reina en la sala de espectáculos, ni le importará un comino que, «retiradas las obras de Wagner, echadas á un lado las de Weber y otras escogidas», no sepa usted ni nadie qué género es el llamado á ocupar la escena.

Afortunadamente para usted, la contestación se la dió, sin pronunciar una sola palabra, el que rondaba las puertas del Liceo. ¡*Voilà l'ennemi!*

¿Es esto decir que los indiferentes que señala son carne de cañón de *Bohème* á perpetuidad? Pues mire usted, amigo Bertrán, á los indiferentes de la *Dannazione* todavía hay quien los gana en pujos de *snobismo* y de *filisteísmo*; aquellos *snobs* y *filisteos* de capital de provincia de cuarto orden (no diré cuál, aunque el hecho sea histórico) que le telegrafieron, no ha mucho, á Puccini: «Venga usted á recibir el aplauso y los agasajos de las mejores sandías y melones que por aquí se crían, de un público que le admira, ama y canta su música con más entusiasmo que la de género chico.»

¡Venga de ahí! y ¡olé tu mare!

¡Las cosas que hace el hombre para defender y ocultar su estado natural de tontería supina!

LITERATURA LIBRETESCA

Para definir esa clase de *literatura*, llamémosla así, que casi nunca merece el nombre de tal, bastaría decir, glosando una definición muy conocida, que lo que no vale la pena de decirse en verso, ni siquiera en prosa, se canta ó se baila, y ahí están para no desmentirme no pocos libretos de ópera pasados y presentes, todos los argumentos de grandes bailes de espectáculo y casi todas las currincherías literarias y musicales que producen los currinches musicales y literarios del género chico ó infimo, lo mismo da.

De esas currincherías no hablemos una sola palabra más. ¿A qué emplearlas en balde tributándoles el honor de una mención que no merecen?

De las otras currincherías literarias, de las de ópera, por ejemplo, vale la pena de decir algo. El *libretto* entraña una grave cuestión de estética dramático-musical. Podría haberse dado por resuelta y bien resuelta definitivamente, después de la acometida dada por Wagner con aquellos grandes modelos que crearon el *Lohengrin*, la *Tetralogía*, *Tristán é Iseo* y *Parsifal*. Lejos de eso, los libretos de ópera, de cada nueve veces sobre diez, continúan siendo el receptáculo de situaciones á gusto del consumidor, expresadas en versos de *aleluyas* á la altura de *La vida del hombre malo*, *La fiera malvada*, *Don Perlimpín y su historia*, etc.

Ultimos modelos de *aleluyas libretescas*. Uno de ellos lo ofreció, no ha mucho, el maestro Giacomo Orefice, responsable, *vis á vis* de Chopin, de haberlo sacado á la mismísima escena, con la agravante de reproducir toda su música, retazo por aquí, retazo por allá, en la partitura de ópera del nombre del malaventurado pianista. Malaventurado digo, porque no bastaba que su nombre sirviese de calificativo de una peste social, la pianística de las *Chopinas*, mamás é hijas, sino que sus mismas obras cubriesen el pabellón de la mercancia robada, y era lo que faltaba ver, á ciencia y paciencia del pudor artístico y de la dignidad en los procedimientos.

Ese maestro Orefice, ó lo que sea, pone ahora los últimos garrapatos á un *Moisés* que se representará el invierno presente en el teatro Lírico de Milán. Puede asegurarse de antemano que todas las *garambainas* de que se vestirá esta segunda ópera serán *originales*, á no ser que aparezca por ahí algún fragmento de música legado por el legislador del Sinaí.

Por aquello de bien vengas mal, si vienes solo, ahí va otro último modelo de *aleluya libretesca*, que trata de *cometer* (¡vaya si la cometerá! para que cunda el ejemplo) el maestro Marchetti, dispuesto, al parecer, á escribir una opereta intitulada *Strauss*, en la cual el protagonista será el mismísimo autor de los tan celebrados vales vieneses, contemplando, edificado sin duda, cómo se reproducen en la ópera, á guisa de comentario musical, los motivos más conocidos de sus composiciones. Si Orefice le metió mano á Chopin, maltratándole, como supondrá el lector, el caso es que puede vanagloriarse de haber formado escuela. Ahí está para demostrarlo Marchetti.

Es á todo lo que puede llegar la literatura libretesca, á poner en solfa, como se dice en son de desprecio, y hasta en la piqueta de sus propias solfas, á Strauss, de quien no sabemos que le acontecieran en vida cosas dignas de ser puestas en opereta y en música de sus mismos vales; y á Chopin, á aquella trinidad viviente de Chopin, como la ha llamado Legouvé en sus *Soixante ans de souvenirs*; á aquella relación misteriosa que

existía entre la persona del pianista de las nostalgias, su mecanismo y sus obras; á aquella organización enfermiza de planta trasplantada, en fin, que á Legouvé le producía el efecto «de un hijo natural de Weber y de una duquesa, de un *tres veces él* que no formaban más que uno solo».

En un libro publicado estos días por Alfredo Bruneau (*Músicos de Rusia y músicos de Francia*), el conocido compositor y crítico francés formula una elocuente protesta contra la literatura libretesca. Muchas, muy duras y muy fuertes protestas se necesitan, en efecto, para que desaparezcan de una vez las cien cabezas de la hidra libretesca. Un examen sumario, pero substancial, acerca de la parte histórica del texto de las óperas y dramas musicales, viene en apoyo de la tesis sostenida con gran energía por M. Bruneau.

Tomó nota de una observación, que me parece que pone en su verdadero punto, y con gran oportunidad, la cuestión suscitada no ha mucho sobre los méritos respectivos de Gluck y de Rameau.

Este último no pudo reformar las deplorables tradiciones del teatro de Lulli, porque imposibilitó la deseada reforma la insuficiencia, realmente capital, de sus libretos, de la cual sufrió su misma música, digna de mejor suerte. «Este orden de cosas—escribe Bruneau—sólo un Gluck era entonces capaz de resolverlas. Si el creador de la tragedia lírica... hubiese limitado sus esfuerzos á una pura reforma melódica é instrumental, de fijo se hallara en el mismo caso fatal que Rameau.

»Voy más lejos todavía: el papel que le tocó desempeñar habría sido menos brillante que el de su predecesor que, desde el punto de vista de la técnica, ni de la invención musical, no admitía ni podía admitir comparación. La gloriosa nombradía que alcanzó Gluck consiste, precisamente, en haber hundido el hierro candente en la llaga viva del poema... La unión de la literatura y de la música, él la realizó en la medida... que supieron y pudieron sus colaboradores: indicó, bien á las claras, á sus sucesores el camino que habían de recorrer; estableció una comunidad y compenetración de

ideas en la cual nadie había pensado, con intensísimo reguero de luz alumbró las tinieblas de pasados errores y de todo un porvenir de gloria.»

Ya ha llovido, por cierto, desde entonces acá. Y, sin embargo, los Orefice y los Marchetti no se han enterado todavía de lo que después de Gluck predicaba nuestro famoso padre Arteaga, y de lo que realizó más tarde Wagner, si admirable como músico reformador, más admirable, si cabe, como creador del drama lírico de los tiempos modernos.

Está en Dios que la ópera, «germen de un gran espectáculo», será para muchos lo que ha sido y será perdurablemente: una excusa para cantar ó bailar, ó bailar y cantar, todo á la vez, lo que no vale la pena de decirse en verso, ni siquiera en prosa.

BALANCE DEL AÑO MUSICAL

(1903)

El año de 1903 registrará entre sus fastos más señalados el advenimiento al trono pontificio de un Papa músico.

Había de llegarle su hora á la música religiosa, y ha llegado para sus corruptores. Es lo que me escribía, alborozado, un maestro de capilla: «Sabe usted que por decreto reciente de la Sagrada Congregación de Ritos de este año, queda prohibido en absoluto aun el simple acompañamiento de instrumentos, incluso el mismo armonium, en los Oficios de Semana Santa. Desaparecerán para siempre aquella *Pietà, Signore*, que, para no ser nada, ni es *aria da chiesa* ni siquiera de Stradella; aquellos *solos* para copólogo, aquellas lamentables paráfrasis sobre el *Canto de amor* y el *Libro santo*, que se consentían en las veladas sacras (*sic*) de la noche del Jueves Santo... Ya puede usted suponer que yo no he de oponer reparos á tan saludable medida, y aunque escasean los medios para que yo salga airoso con los Palestrina, los Victoria, los Allegri y los Nanini del admirable arte religioso de pasadas edades, me basta para cumplir con mi deber hacer todo lo que me sea posible. Por otro lado, preveo que va á desaparecer de una vez la orquesta de violines, piporros y demás alimañas de instrumentos, propia de esta capilla y de todas las catedrales de España, y quiero estar preparado...» Y yo le

ponía este comentario á la carta de mi buen maestro de capilla: «¡Quiá!, usted ha de ver que todas estas ordenaciones de la Sagrada Congregación no rezan con esa Frajana, por sobrenombre llamada España. Frajana ó tribu en música religiosa, en arte, en política y en todo.»

Sin embargo, y aunque por ahora no llueve, ni es de noche, esperemos. Y sirvan de lenitivo á mis pesimismo, lo que me escribía ayer Camilo Bellaigine: «He pasado quince días en Roma, á comienzos de Octubre. ¡Cuánto habría gozado usted! Tenemos un Papa músico y decidido á reformar el canto de la Iglesia. Me ha prometido una Encíclica sobre el asunto, y he aquí que ya la anuncian los periódicos. *Alleluia* (gregoriano). Cuento pasar la primavera en Roma. Se celebrarán grandes fiestas y un congreso en conmemoración del centenario de San Gregorio. Tengo la intención de escribir una *Historia musical de la Sixtina...* Comuníqueme usted sus ideas, venga documentación nueva y...»

* * *

Los músicos *veristas* italianos, que nos están dando de diez ó doce años á esta parte monumentales chascos, continúan obsesionados en la búsqueda del libreto, del asunto sensacional, sea el que fuere, sin que aparezca jamás la música un accesorio para ellos, algo que pueda parecer *fashionable*, y basta y sobra, aunque lo *fashionable* degenera casi siempre en tonto.

¡Qué de triunfos falaces, puramente de cartel, consiguió á golpes reiterados de *lancio* la joven escuela *verista* italiana! De todo aquel ardimiento empleado por Sonzogno y glosado por Ricordi para lanzar *urbi et orbe* los nombres y los títulos de las óperas de sus protegidos, de toda aquella propaganda fogosa, ¿qué queda? Lo presente: que Mascagni fabrica de un golpe cuatro óperas á la vez (lo mejor sería que escribiese una sola); que á pesar de los que protestaron del *trust* editorial y del movimiento de independencia que produjo las *Nozze istriane*, de Smareglia, y el *Pourceaugnac*, de Franchetti, estamos como estábamos ayer, enfrente del inflexible punto

interrogativo de la *opera in musica*, no resuelto por Mascagni, por Leoncavallo, por Giordano, por Cilea y demás compañeros *veristas*, ni siquiera por la *Oceana*, del llevado y traído Smareglia, poniéndose siempre de cara al sol que más calienta: estamos como estábamos hace diez ó doce años; presenciando el *Crepúsculo de la ópera*, profetizado por Alejandro Moszkowski en un momento de humor negro.

El miedo de ser envueltos en las sombras que proyecta ese crepúsculo, y las náuseas que produce á estómagos delicados el desvergonzado *trust* de la ópera *verista*, han hecho que los esfuerzos de algunos compositores sanos, más amantes de la verdadera gloria musical de su patria que los *veristas*, se dirigiesen hacia el campo de especulativa ideal de la *azione* lírica y dramática. El fenómeno de este movimiento indica, según entiendo, que más seguros y fuertes en la técnica de su arte, tratan de ensanchar con verdaderos bríos los horizontes ideales de sus miras, y desde el momento que se alejan de la ópera experimentan que pueden representar en plena fantasía las imágenes vivas de su intelectualidad con música distinta de la del *servum pecus* de la ópera; que pueden traducir libremente todas las exaltaciones de la pasión, sobreponiéndose á los vulgares comodines de un género casi extinguido, á las exigencias y hábitos de un público estragado por el mismo refinamiento de su sensualismo musical, viciado, además, por los falsos halagos de la escena que, al fin y á la postre, sólo acusa superficialidad y degeneración en el gusto de la música.

Estos animosos compositores buscan el campo de acción libres de la traba del teatro y de la indocta turba de la ópera, que encumbra tantas nulidades, en un género de arte que se halla entre el oratorio y la ópera y que tiene tan antiguas y bellas tradiciones en Italia. Me place señalar á estos animosos compositores; yo se los recomiendo con calor á nuestra juventud estudiosa; yo la recomiendo que lea y se asimile *La vita nuova*, de Wolf-Ferrari, que su autor titula modesta y propiamente *Cantica*, inspirada en la inmortal obra de Dante; que estudie asimismo y se asimile toda la lozana savia

que contiene la *azione drammatica* de M. E. Bossi, intitulada *Il paradiso perduto*.

Son dos tentativas originales: dos obras sólidas que podrá discurrir y discutir sin duda la crítica, pero que admirará como promesas de dos ingenios prepotentes, cultos y llenos de amor á la patria. A pesar de todos los pesares, confesemos con gusto, olvidando á los desequilibrados *veristas*, que la música progresa en Italia; cuando da tales muestras de vitalidad artística, puede envanecerse la nación que las ha producido; no ha muerto toda la música en Italia; no se ha extinguido el antiguo fuego sagrado; el crepúsculo fué presagio de la aurora de un nuevo día.

* *

Los sinfonistas literarios continúan trazando programas de sinfonías á cual más descabellado, que si tienen algo á veces, no siempre, de literarios, no contienen nada ó muy poco que tenga que ver con la música. Son al arte de la música lo que á la lírica los líricos que hoy padecemos, divirtiéndonos para aminorar los padecimientos que nos causan. Unos y otros se empeñan en hacer trabajos de dislocación. Al *Zarathustra* que les habla «más le valiera estar dnermes», como al vizcaíno del cuento, y á ellos también, con sus pruritos y frenesís y aun delirios. *Guarda e passa* y allá ellos, los unos y los otros, con sus audiciones coloreadas, con sus símbolos de caja de cerillas, en que jamás aparece la pastora, con sus estridencias y violaciones de la forma, con sus *mons parturiens* de estilos bifurcados, propios de alienado. *Guarda e passa*.

* *

De la muerte del teatro ha tratado muy en serio un escritor formal, M. Blanvinhac, afirmando que es cuestión de pocos años y quizás de pocos meses. «La agonía por causa de la inmoralidad ha principiado ya»—escribe—y si antes se hubiese dado el señor del margen una

vuelta por acá, habría podido añadir otra segunda causa á la de la inmoralidad: la de la estupidez. Esas dos enfermedades principales, que se curan radicalmente acudiendo al cinematógrafo ó al teatrillo Guignol, son incurables cuando las agrava el reclamo, el feroz reclamo, que ha sacado de quicio todos los adjetivos de las lenguas europeas y que ha acabado por negarle toda clase de valor en la comedia de la vida. «Desde el director al portero—dice el escritor referido,—pasando por los comparsas y los maquinistas, todos los que trabajan en un teatro tienen almas de charlatanes y gastan la mitad de lo que ganan en comprar elogios.»

Por esto dijo alguien que al templo de la inmortalidad moderna se llega hoy por la vía fácil y sonriente de la gacetilla. Es una delicia esta época de cosas estupendas en que todo el mundo es «una de nuestras glorias», ó cuando menos «uno de nuestros más conspicuos». Yo no sé quién pedía, para salvarnos de todos esos conspicuos y eximios é ilustres, media docena de personas serias, enemigas de notoriedad, desdeñosas de los triunfos fáciles trabajados á fuerza de reclamo: media docena de puritanos le hacían falta solamente al que los pedía. El pobre no sabía verlos á centenares en nuestros teatros: á centenares los atisba quien quiera, y con ellos se codean los silenciosos, los autores que trabajan gozosos en el olvido. Aquellas personas calladas y éstas, los silenciosos, que protestan sin abrir la boca, acabarán con los bullangueros. ¡No faltaba más que lo nuevo, lo fuerte, lo bello, muriese, como muere, al fin y á la postre, todo lo podrido por malo, raquítico y feo! Si del cultivo de los géneros chicos hemos caído en la podredumbre de lo ínfimo en todo, ¡no faltaba más que no nos quedase la esperanza en los silenciosos, en los que trabajan con fe! Además de esto, nos queda, para ir tirando, mientras pasa la tormenta, el remedio indicado del cinematógrafo ó del Guignol. ¿Qué le vamos á hacer á un país tan fecundo en tanguerías currinches del morrongo, de la cerilla y de la pulga? Como país *irredimible* del género chico por las torpezas de todos, para que se levante y vaya tirando, no hay más que aguantar el chaparrón,

rogando á Dios que si estábamos en el género ínfimo, no venga otro que lo haga bueno.

Y vaya usted ahora, para poner fin á esa zalagarda ó balance musical del año, ¡á hablar de libros y de bibliografía musical! Aquí sólo producen los que antes llamé los silenciosos, y de lo que éstos han producido durante el año pasado, sólo señalaré un libro, porque los apremios de espacio no consienten más: el titulado *Guía artística, reseña histórica del teatro y la declamación*, y nociones de poesía y literatura dramática, por E. Rodríguez Solís, buen libro, sintético y analítico, guía seguro y fiel para ahondar en la materia.

Y allá van para nuestra gente estudiosa algunos señalamientos de obras musicales extranjeras importantes. Desde luego, y para los que no conocen el alemán, bueno es que sepan que ha sido traducida de esta lengua á la italiana por C. Bongioanni, la *Historia Universal de la Música*, del sabio musicógrafo doctor Hugo Riemann. Recomendaré á los aficionados al *folk-lore* internacional la obra de Julián Tiersot, *Chansons populaires des Alpes Françaises*, y la colección de cantos recogidos en *Le Vivarais*, por Vicente d'Indy, con armonizaciones del mismo, un poco angulosas, como toda la música de este autor.

La avalancha de libros publicados con motivo del centenario de Berlioz ha aumentado considerablemente la bibliografía particular berloziana. Entre los más curiosos señalaré los siguientes:

Hector Berlioz, les musicien et la musique, por Andrés Hallays, y la publicación *L'œuvre intense de Hector Berlioz*, de Jorge Feuillet que, aunque de circunstancias y destinada á festejar el centenario, no deja de ofrecer al lector algunas consideraciones especiales sobre la personalidad del músico francés. Colóquese entre este grupo bibliográfico la colección de cartas de Berlioz á la princesa Carolina Witgenstein, publicadas por La Mara, en la casa Breitkopf und Härtel, de Leipzig.

Dignas son de señalarse también las siguientes: *Moderne Dirigensen*, de Arturo Seidl, que podrán estudiar con provecho los que se sientan llamados á dirigir orquestas: *Crítica e folla*, de J. Maggiore Mucoli, es una obra de estética, llena de ingeniosas observaciones: *Tratado de contrapunto, fuga y canon*, de Hugo Riemann; los elementos de la exposición teórica de la obra han sido tomados de autores de la antigua música italiana, y con decir que por allí pasan Gabrielli, Frescobaldi, Torelli, Veracini, Vecchi, Marcello, etc., queda hecho el elogio del tratado.

SPENCER Y LA MÚSICA

El ilustre pensador, llorado hoy por todo el mundo de la inteligencia, sentía como pocos la música; la comprendía perfectamente y se asimilaba bien todas sus tendencias y manifestaciones, lo mismo las antiguas que las modernas, y esto explica que, juzgándola *ab ovo*, especulativa y estéticamente, dedicase á este arte libros tan importantes, entre otros, como los «Ensayos de moral y de ciencias» (*Orígenes y función de la música*), «Hechos y explicaciones» (*La evolución de la música*), etcétera.

Quiero fijarme unos momentos en esta obra, la última del ilustre pensador, que contiene estudios tan notables como éstos: *El origen de la música*.—*La corrupción de la música*.—*Algunas herejías sobre la música*...—Paso por alto otros, no menos importantes.

Afirmó y probó nuestro Eximeno que las reglas sobre los acentos se dirigen generalmente «á hacer en el habla común una serie de cadencias musicales, y que toda la variedad de tiempos y de notas que usa la música eran otros tantos pies de la poesía griega y latina; y como estas cosas tienen el mismo origen que el lenguaje, del mismo deben proceder, inseparablemente, el lenguaje, la prosodia y la música». Casi al mismo tiempo decía Rousseau que «en un principio no hubo más música que la melodía» (inflexiones más ó menos agu-

das de los acentos, según el sentimiento que los promovió, «ni otra melodía que los sonidos variados de la palabra». Lo mismo reitera, más tarde, Leopardi: «La correspondencia de los acentos con las pasiones fué el origen de la música» (*La estética en los Pensamientos de Leopardi*, libro publicado recientemente). Exactamente determinan, ó tratan de determinar, por caminos más ó menos bifurcados, las leyes musicales de la palabra, Mitford, Steele, Walther y otros pensadores. Pero estas afirmaciones enriquecen con pruebas de certeza y lógica cuando Spencer presenta el admirable cuadro de sus investigaciones científicas, y de ellas partirá Ricardo Wagner para su estética de la renovación de la tragedia griega.

Esta corriente de indagaciones y de ideas explica las tendencias de los principales escritos de Spencer, dedicados á la música. De los tres arriba indicados, extraeré algunos fragmentos escogidos. Pertenecen al primero, *El origen de la música* (comentario polemista á la obra del mismo título, publicado cuarenta años más tarde que la obra), los siguientes: «Suponiendo que las precedentes explicaciones y las ulteriores pruebas aducidas (contra los escritos de sir Huberto Parry, *Música popular*, de Ernesto Newmann, *A Study of Wagner*, de Edmundo Gurney, *Poder del sonido*, etc.) no convengan á los que disienten de lo que he afirmado, puede presentárseles la cuestión en estos términos: ¿Cómo explican el origen de la música? Si prevaleciese, como prevaleció en las generaciones pasadas, la creencia en lo sobrenatural, podría responderse que al ser creados los hombres nacieron dotados de un sentido musical especial, á pesar de que podría objetarse que algunas razas de hombres no poseen ninguna clase de sentido musical. Pero ahora que el sobrenaturalismo ha sido rechazado por el naturalismo; ahora que la misma evolución de las facultades humanas ha sido aceptada por muchos pensadores, preséntase una nueva cuestión: ¿Qué causas han favorecido el desenvolvimiento de la facultad musical? A la doctrina establecida de que sencillos signos vocales de ideas han sido los promovedores

y desarrolladores del lenguaje, ha de añadirse la de que el desarrollo de la música ha obedecido á principios igualmente rudos como los de los signos vocales de ideas, y si esto es así, se ha de afrontar esa otra cuestión: ¿Qué clase de rudos principios fueron éstos? Los que rechazan la respuesta que aquí se ha dado, si hallan otra mejor que la presenten. ¿Cuál puede ser, de lo contrario, esta respuesta?»

En el segundo escrito habla Spencer de la corrupción de la música, afirmando «que sus corruptores, aunque parezca paradójico, son los ejecutantes y los mismos profesores de música. Las ideas dominantes acerca de la buena interpretación de la música no tienden á la observancia de principios estéticos reguladores, sino al deseo de provocar el aplauso arrancado por una interpretación brillante y deslumbradora. Muchos años ha hube de decirme en voz baja, al salir de un concierto celebrado por un eminente pianista ruso:—¡Bien, pero poca música y demasiado Rubinstein!»

«Y no sería esto lo peor—añade—si no le saliera á uno al paso aquella sempiterna corruptela tan difundida: que el carácter que ha de prevalecer en toda ejecución, que merezca el nombre de brillante, ha de ser la rapidez. Parece ser que la habilidad de ejecución de un simple *saltarello* ó de una *tarantella* no consiste en tenerlos con el andamento vivaz adecuado, sino todo lo contrario, con gran velocidad, y los que enseñan incitan á sus discípulos á obtener una ejecución extremadamente veloz, vertiginosa, que es la palabra consagrada.»

Spencer llama *Herejías musicales* á una serie de observaciones que, sin tener nada de herejías, hacen pensar mucho y hondo.

«Notorio es, como cosa curiosa, que mientras Newton rechazaba la teoría ondulatoria preconizada por Huyghens, Huyghens se resistía á admitir la de la gravitación universal expuesta por Newton.»

«¿Por qué menciono este hecho, aparentemente extraño á mi argumento? Sencillamente como ilustración de que las opiniones de los expertos no deben aceptarse siempre como verdades definitivas. Doctrinas rechaza-

das por altas autoridades han sido demostradas alguna vez como verdaderas, y para el caso no estorbará un poquito de escepticismo, cuando se trata de creencias en apariencia indiscutibles. Sirvame esto de excusa para no verme en el trance de aventurar opiniones mías, que ya sé que no han de obtener la aprobación de los expertos en música, expuestos, sin embargo, nadie cual ellos, á influencias corruptoras. En la música entran dos componentes distintos, sensaciones y relaciones entre las sensaciones. Una parte de la impresión que produce la música resulta del carácter de los tonos, y otra del modo de combinarlos. El sentimiento que produce la audición de una pieza de música puede ser, en cierto grado, agradable y á veces penoso, según sean agradables ó penosos los timbres de los tonos empleados; pero se produce, sin ninguna clase de duda, otra clase de placer auditivo, fundado en las sucesiones y combinaciones que los tonos dan independientemente de su cualidad. De esta sencilla observación se desprende un colorario que interesa á lo que ahora se debate aquí. Los tonos se producen por la voz ó los instrumentos empleados, y si bien el cantante y el tañedor tratan de mejorarlos, no dejan de aparecer fijos en sus cualidades esenciales, y aunque tienden á mejorarlos, no lo hacen fuera de aquellas relaciones que predominan en su mente. Lo mismo le sucede al compositor. Cuando inventa, compone ó busca un efecto musical, piensa en los caracteres derivados de las sucesiones más que en los que derivan de las sensaciones; los compositores, pues, y los ejecutantes tienden á que sobresalgan los elementos relativos. ¿Qué se deduce de esto? Que todos, compositores, ejecutantes y oyentes, como que hemos sido educados para aceptar pasivamente las ideas, los sentimientos y los usos políticos, religiosos y sociales, lo mismo que los artísticos, admitimos, por ejemplo, las cualidades de la música orquestal como necesarias en cierto sentido, sin preocuparnos de si son ó no todo lo que puede desearse...»

Spencer se pregunta, después de aducir las más curiosas observaciones, si existen formas posibles de música orquestal, que puedan ofrecer fases sucesivas en la

evolución de una inspiración musical, partiendo de aquella coherencia que, caracterizando la evolución, debería caracterizar asimismo la obra de arte. Con esto resultaría la heterogeneidad, que es uno de los caracteres del desenvolvimiento de la música: lo mismo que el carácter concomitante de creciente determinación, implícitamente supuesto por la forma acabada del concepto. Al mismo tiempo que el oyente gozaría el placer de observar el desenvolvimiento gradual de la idea del compositor, experimentaría las exaltaciones sucesivas del sentimiento expresado, en tanto que la variedad en la unidad podría manifestarse en todos sus contrastes.»

Y aquí termina Spencer sus señalamientos heréticos, añadiendo: «En la música, lo mismo que en todas las demás cosas, lo único cierto es que lo futuro diferirá de lo presente y de lo pasado. Quizá un extraño no se hallase privado del todo de justificación, desde el momento que se atreviese á señalar en qué podrían fundarse estas divergencias entre el arte de hoy y el de mañana.»

Las sociedades de autores extranjeras

Extranjeras, sí, ¿á qué hablar de la nuestra y de sus tendencias?

Las protestas promovidas en el extranjero por la pretensión de los compositores y editores de música, de imponer una tasa más ó menos prudente y *pudorosa* á toda ejecución pública de obras musicales, se reproducen y se multiplican con tal algarabía, que llega á amenazar en algunos países al mismo principio de la propiedad intelectual, admitido apenas y no de muchos años á esta parte, en algunos códigos internaciones.

Dos grupos de adversarios, al parecer irreconciliables, se destacan entre otros grupos que inventan y exigen otras tasas: el grupo de los compositores y editores de música que tratan de sacar provecho, no solamente de la venta, sino también de la ejecución de las obras. Este grupo tiene enemigos declarados, protestadores á perpetuidad que, sin poner en tela de juicio la legalidad del impuesto, lo juzgan vejatorio ó excesivo: figuran en él, claro está, los empresarios de conciertos, los *virtuosi*, los directores de las sociedades corales, ejecutantes de todas clases y condiciones, etc. Gran ardor polemista distingue á los adversarios de este grupo, que si no pueden poner de acuerdo principios contradictorios, se los tiran á la cabeza en su impotencia de encontrar una solución práctica, equitativa.

Difícil es, en efecto, pronunciarse en pro ó en contra de unos ó de otros. Que los compositores y los editores están en su derecho al afirmar que, como propietarios, poseen la facultad de imponer un tanto conveniente por cada ejecución pública, no cabe negarlo, si no les salieran al paso los ejecutantes diciendo á grito pelado que al imponerles tales inconvenientes derechos imposibilitan toda práctica y vulgarización musical, desconociendo á la vez los reales y útiles servicios que prestan á los mismos compositores y editores haciendo llegar al público lo que no podría, sin ninguna clase de duda, difundir y vulgarizar la simple página de música grabada, que es letra muerta si no la avivan los prestigios de la ejecución. Los cargos principales de esas exigencias se echan en cara principalmente á la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de música de París, que acorrála con rigores dignos de mejor causa á los infortunados ejecutantes de todos los centros musicales de Francia, Bélgica, Suiza y otras partes.

En Austria y en Alemania la querrela reviste caracteres completamente distintos. Fundóse en 1897 en Viena una Sociedad de Autores, análoga á la de París que, dicho sea en su elogio, sabe perseguir con más tacto el mismo objetivo que la francesa. A la fundación vienesa siguió prontamente la instaurada en Berlín. Agrupada y organizada la falange de compositores, los editores, en otras partes sus aliados naturales, declararon que no querían entrar en ninguna clase de componendas con sus pretendidos compañeros de armas; que no aprobaban ni se hacían solidarios de las exigencias de sus reglamentos, y que, por lo tanto, con armas y bagajes se pasaban al campo enemigo, proclamándose amparadores de los ejecutantes y de su simpática causa. Terror en las filas de compositores y no poca turbación en los ánimos al leer el manifiesto publicado por los editores, en el cual son de notar estas cosas: «La comisión para el cobro de derechos instituida por la Sociedad de Compositores alemanes ha impuesto en todas las ciudades alemanas una tasa á la ejecución de obras instrumentales, orquestales y corales. Los editores abajo firmados decla-

ran que no tienen nada de común con la referida comisión. Que todos los directores, organizadores de conciertos, directores de sociedades corales, tomen nota de las siguientes declaraciones, para el caso de que dicha comisión pretendiese imponer el cobro previa presentación de pretendidos tratados.

»1.º Que la gran mayoría de los editores alemanes no tiene nada que ver con el nombramiento de esa comisión instituida por la sociedad de compositores alemanes.

»2.º Que esos pretendidos tratados sólo se limitan á las obras de que realmente puede y tiene el derecho de disponer la referida comisión.

»3.º Que la mayor parte de las obras de los compositores de la sociedad de autores alemanes, no son de su propiedad, sino de los editores, en virtud de tratados en regla.

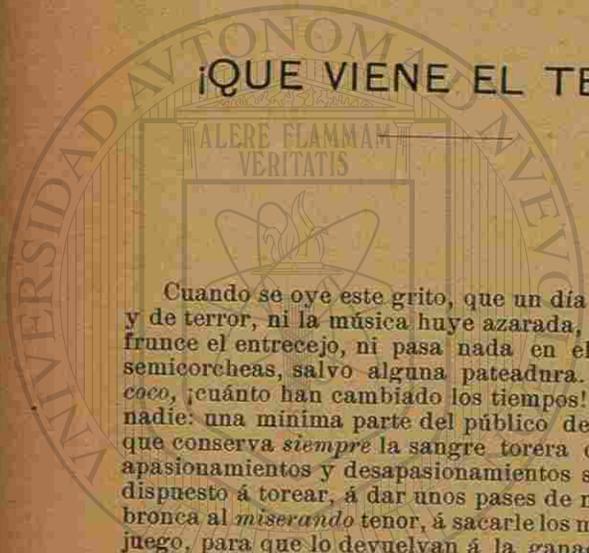
»4.º Que los ejecutantes que tratasen con la referida comisión no podrían hallarse á cubierto de las reclamaciones eventuales que les podrían presentar las sociedades de autores y compositores de Viena, la de Autores, Compositores y Editores de París y la de los editores alemanes no afiliados á la de Berlín.»

Firman esta declaración entre otras casas editoriales menos conocidas, las de J. André, Breitkopf & Hartel, Forberg, Kahnt, Fritsch, Klemm, Meinecke, Schuberth, Rieter-Biedermann, de Leipzig, y otras no menos importantísimas de Munich, Brunswick, Hamburgo, etcétera, etc.

Como se ve, la actitud de los grandes editores alemanes es hostil á las pretensiones de la sociedad alemana de compositores. ¿Cómo se explican las causas de esa hostilidad? La principal por el motivo razonable de facilitar, libre de todo derecho, la ejecución de obras musicales publicadas en sus establecimientos editoriales. Han comprendido que era favorable á sus intereses la libre difusión de las obras por ellos editadas, y además, que alguna consideración merecían los ejecutantes al prestarles el servicio de esa difusión y hacerles un reclamo continuo y gratuito en beneficio de las composi-

ciones de su propiedad lanzadas á la circulación pública. Esto han comprendido, confesando casi tácitamente que en lugar de imponer trabas de derechos á las composiciones, lo más equitativo sería conceder los editores mismos una prima á los ejecutantes que ponen sus talentos de director ó de virtuoso al servicio de sus intereses, estimulando de este modo la venta de composiciones inscritas, con preferencia á otras, en los programas de sus audiciones.

La decisión tomada por los poderosos editores alemanes hará tentar la ropa á los autores y editores de otros países; si se humanizan, podrá llegarse á una avenencia beneficiosa para todos; pero si extreman las exigencias, ¿no podrán modificarse los códigos internacionales contra las demasías á que ha llegado la declaración de la propiedad intelectual? Demasías de intangibilidad en orden de derecho, entiéndase bien, y de derecho demasiado absoluto, reñidas, verdaderamente, con la libre y desinteresada manifestación y efectos de la pura obra de arte, á la cual, trocando los términos, podría aplicarse quizá aquello de que la propiedad intelectual es un robo, robo que comete el que la explota, robo que se hace á la humanidad, robo de un don concedido que, por divinamente concedido, no ha podido adquirir ni podrá alienar la humana impotencia.



¡QUE VIENE EL TENOR!

Quando se oye este grito, que un día fué de alarma y de terror, ni la música huye azarada, ni el aficionado frunce el entrecejo, ni pasa nada en el mundo de las semiorcheas, salvo alguna pateadura. Aquel antiguo *coco*, ¡cuánto han cambiado los tiempos! ya no espanta á nadie: una mínima parte del público de ópera, aquella que conserva *siempre* la sangre torera del tenor en sus apasionamientos y desapasionamientos súbitos, se agita dispuesto á torear, á dar unos pases de muleta, á armar bronca al *miserando* tenor, á sacarle los mansos, si no da juego, para que lo devuelvan á la ganadería, y... nada más.

¡Cuánto han cambiado los tiempos! Ayer (ó para hablar con propiedad, anteayer, pues desde entonces hasta la fecha ¡ya han llovido y granizado tenores por esas peligrosas sirtes y bajíos de la ópera), la formación de un tenor de los que hoy ya no caen en libra, representaba todo un grave problema de enseñanza.

Fijémonos, por un momento, en el empleo de las horas del día de un escolar de canto en una de aquellas escuelas, propiamente llamadas entonces de *bel canto*, no ahora en que el arte está completamente olvidado, en la de Mazzocchi, por ejemplo, una de las mejores de Italia allá por la segunda mitad del siglo XVII.

Dedicábanse las horas de la mañana, una á ejercicios

de vocalización, otra al estudio de humanidades, otra á la enseñanza de los condiscípulos del propio escolar y otras, finalmente, al ejercicio de la enseñanza personal delante de un espejo para corregir todo movimiento desagradable de la frente, de los ojos, de la boca, del gesto y de la actitud en general. El programa de la tarde comprendía: media hora destinada á la teoría y otra media al contrapunto (¡histórico!) sobre un *santo fermo*, sobre un bajo, que diríamos hoy, y como Mazzocchi no se andaba en chiquitas, *concedía* á los atareados alumnos otra para aplicar el ejercicio de contrapunto realizado por la mañana á una composición en forma, que entonaban en común todos los alumnos, y otra hora al estudio de humanidades, no como preceptiva, sino como práctica. Y *jeccusez du peu!* dirá el curioso lector. ¡Quiá! La cosa no terminaba en esto; faltaba la indispensable lección de *clavicembalo* y la más indispensable todavía de acompañarse el mismo escolar; y para terminar el día tan bien aprovechado, se componía, así como quien no dice nada, un motete, un salmo ó una *canzonetta*. Estos últimos ejercicios se suprimían el día de la semana destinado á *oírse cantar* cada alumno por modo experimental allá en el famoso eco del monte Mario, fuera de la puerta Angélica (todos los que han pasado alguna temporada en Roma conocen y habrán experimentado la delicada repercusión de aquel eco), después de lo cual el alumno tomaba nota de cuanto á su juicio debía rectificarse, ora en el sentido de la emisión, ora en el de la pronunciación y en el timbre de su propia voz, para comunicárselo á su maestro, que por tal manera despertaba en el alumno las facultades del juicio, adquiridas por la audición de sí mismo, y las estéticas generales del arte de cantar. En determinados días se asistía al teatro para estudiar el estilo de los cantantes de fama de la época, por ejemplo, al famoso Loreto Vittori, y emitir un juicio razonado sobre el mismo, que debía comunicarse obligatoriamente al maestro en una de las próximas lecciones. Todo esto que voy contando es histórico, rigurosamente histórico.

Y claro es que no he sacado á relucir el nombre de

Vittori para moldear su figura de cantante excepcional teniendo presente la del cantante moderno que, por lo regular, por ignorarlo todo, desconoce hasta la misma gramática de la música en general, el solfeo. El cantante de ayer no se parece en nada, absolutamente en nada, al de hoy. Saber cantar y tañer un instrumento era en aquella época la parte más estimada é indispensable de la educación de todo gentilhomme, la parte nobilísima, que diríamos, de la educación, así en Italia como en España y todas las naciones. Como se ve, en las célebres escuelas creadas á raíz de la invención de la *monodia* no se enseñaban solamente el canto y los instrumentos aristoeráticos; no se daban tan sólo formularios para la buena emisión, sino que se cultivaba la inteligencia del cantante; y esto se comprende, porque el arte *recitativo* de la época no consistía simplemente en cultivar la habilidad del intérprete, sino en el de saber interpretar con la expresión justa del sentimiento, dramático ó cómico, que entrañaban á la vez la composición y el personaje del drama ó de la comedia musical: para esto era necesario conocer la gama de todos estos sentimientos, tan admirablemente bien expuestos por Caccini en fórmulas técnicas, y bien se explica que la educación práctica del cantante fuese secundada por la del poeta dramático, en una palabra, por la del literato ó del humanista, como se llamaba entonces. Y cuenta que sucedía esto en una época en que el *aria*, la malhadada *aria* tendía poco á poco á destronar la declamación en beneficio ¡insensato beneficio! del canto por el canto. No obstante, los discípulos que salían de tales escuelas, no solamente sabían cantar música, sino componerla. Todos ó casi todos los cantantes de aquella época eran á la vez compositores. Compositores cantantes fueron Peri y Caccini, creadores de la ópera, como lo fué Vittori, discípulo de aquéllos; como lo fueron más tarde, Scarlatti y Stradella, los dos Alejandro, como los llamaba el pueblo, y no sólo cantantes compositores, testimonio de ello es el citado Vittori, tan buen poeta cómico como dramático. Eran artistas completos, de raza, que poseían á menudo, sobre la generalidad de los mismos

poetas, la superioridad de una educación artística y de una cultura literaria infinitamente más variada y sólida que la de éstos. Ved á ese caballero Loreto Vittori, que hacía prorrumpir en un sollozo mal contenido á un público de seis mil espectadores; que cantaba, no solamente la música de los otros, como Caccini, como Stradella, sino la suya, su *Santa Irene*, su *Galatea*, dos obras de su composición, que representan el más acabado modelo de arte *recitativo* y monódico.

¡Que les hablen á los reyes de la moderna y flamante ornitología vocal de ópera de todas esas andróminas de personalidades que reúnen en una pieza las aptitudes diversas de cantor, poeta y compositor! ¿No poseen ellos (cuando las poseen, entiéndase bien) las tres únicas condiciones que, según Rossini, se necesitan para arremeter contra la galería, voz, voz y voz, aunque, para hacerme agradable á esos tan acaramelados seres, yo las rebajaría á dos, á dos únicamente, las tales condiciones, voz y... sentido común?

—¿Qué historias de vieja nos cuenta usted?—dirán todos ellos.—Si tengo voz, aunque mi educación y cultura general dejen que desear mucho, muchísimo, el palco escénico es mío; tengo voz, voz y voz, y esto me basta; en el palco escénico me planto por derecho de conquista; la Música soy yo; vengan contratas y ahí van dos de pecho... ó de espalda; ¡viva el grito pelado! ¡am-párame tú, grito pelado, y lo demás lo hará la ageneia que empuja y la gacetilla que jalea!

Peró ¡ah! los tiempos han cambiado; el que antes arremetía, ahora la galería le torea; la fiera se ha trocado en *vítima* y la galería toma á chacota enardecerla, hostigarla y rendirla.

A esto ha venido á parar el tenor, el exrey de la ornitología vocal de ópera de... un tiempo fué.

A la galería todavía le divierte la suerte de torear á un tenor. A los que no nos divierte, ni mucho menos, la bronca, cuando suena el grito de jerga taurino-vocal, —«¡qué viene el tenor!»—exclamamos impasiblemente: —Pues que venga. Pero ¡por Dios! no le hagan *pupa* al pobrecito.

LAS BUENAS COMPAÑÍAS

Para el señor don F. E. R.

Maliciosilla y con aquella *mica salis* que la hace más agradable, crea usted, mi desconocido y amable interlocutor, que su carta, á pesar del color verde de la tinta, me ha proporcionado un rato deleitabilísimo. Me ruega usted que en una de mis próximas QUINCENAS aquiete «el mar de confusiones en que su alma se agita, del cual ignora cómo salir por su solo y único esfuerzo, pues como ha naufragado por culpa mía, justo es que yo le salve, ahorrándome los remordimientos de conciencia que me produciría la muerte, por culpa mía, de todas sus ilusiones artísticas musicales».

Pero, mi señor don F. E., ¿tan extremado es el caso? «Es éste»—añade usted:—«que me voy á fondo si no se digna usted darme una guía, una brújula que me indique cuál es el camino recto y seguro que conduce al templo del arte, sin que mi pobre imaginación, alucinada por la anchura y magnificencia de tan falaces como variadas sendas, tome por el atajo, y en vez de llegar á la cima de mis encantos y aficiones, caiga en la profunda sima, y conmigo todas mis desilusiones. Muchas veces me he propuesto buscarla por mí mismo y afinarla esa brújula, pero me pierdo en un mar de confusiones... Hoy es uno que niega todo mérito á los músicos anti-

guos» (¿de qué tiempo?) «de Italia para atribuírselo á los franceses de igual época: mañana es otro que se lo quita á los antiguos para conferírsele á los modernos italianos: llega luego un tercero sosteniendo que unos y otros son unos solemnísimos botarates, y que los únicos buenos son los alemanes de todas las épocas, y después de éste hete aquí otro que me llena la cabeza de tan sutiles distingos, que no veo claro en nada: por fin, todavía se encara uno conmigo que desarregla lo que ya me parecía un tanto arreglado, aconsejándome que me eche de bruces en el eclecticismo... y así hasta lo infinito, con lo cual creo que basta y sobra para marear al más firme. Sumiso á mis primeros consejeros, porque las obras que me aconsejaban convenían, según creía y creían ellos, á mi personal modo de sentir, pasé muy buenos ratos con la *Bohème*, *Cavalleria*, *Pagliacci*, *Mignon*, *Carmen*, *Hamlet*, *Hugonotes*, etc., pero luego, no recuerdo cómo fué, supe que todas estas obras estaban rigurosamente proscritas del buen gusto (?) y que... era preciso á todo trance variar de rumbo.

»Dejando al «cochero fúnebre» Thomas (así lo calificaba en letras de molde cierto crítico), al «insubstancial» Bizet (*idem* de *idem*), al «estúpido» Mascagni (*idem eadem*), al «imbécil» Leoncavallo y al «bárbaro» Meyerbeer, plantéme de sopetón en el drama lírico de Wagner. Comprendí bien su estilo porque, indirectamente, había practicado un tanto el ejercicio de saber oír música. Me animaba; iban desapareciendo las confusiones poco á poco; las discrepancias de juicios, si existían en realidad, sólo aparecían, como siempre, entre el público y la crítica. Pero... (llega el conflicto) noto, quizá un poco tarde, que tampoco se entienden los críticos, etc., etc.»

De modo que el conflicto es este: que en una de mis QUINCENAS dije, respecto de *Louise*, no, mientras otros dijeran sí: que yo le merezco á usted toda clase de respetos (y no sabe usted cuánto, pero cuánto se los agradezco), salvo algunos resquemores sobre el *bel canto* (si leyó usted mi QUINCENA última se explicaría el por qué, y además, ¿qué ojeriza he de tener al *bel canto*, es decir,

á un canto que no existe, ni es tal canto ni es bello?) y, en fin, esto y lo otro, pero que en cuanto á la *Louise* y á lo que yo dije...

Y á renglón seguido (ya daremos otro toquecito, no ahora, otro día, á la *Louise*), me pide usted «que le dé á usted y á los que en su caso puedan hallarse, en una de mis próximas QUINCENAS, una lista de las óperas que pueden recomendarse á los *amateurs*, ó sea un conjunto de reglas al alcance de todos para aprender á distinguir, pues al paso que vamos, con obras *buenas* mal representadas (Wagner, Berlioz, Pedrell—¡gracias!—Vives, etcétera) y con obras *malas* bien representadas (Puccini, Mascagni, Meyerbeer, etc.), las primeras por no verlas puestas en caricatura tal como las han representado y las segundas porque no valen la pena de ser vistas, acabaremos por vernos privados de oír música, y crea usted que me sería muy doloroso tener que renunciar á lo que mayor suma de goces me produce.»

¡Una lista de obras, y reglas, y una guía! ¡Ahí es nada!

¿Quiere usted creerme, mi desconocido y simpático catecúmeno musical? ¿quiere usted saber á qué atenerse en materia de ópera, de estética y de crítica de este género de música? Cójase usted de mi brazo y vamos á emprender un cortísimo viaje, juntos y en amigable compañía.

Detengámonos un momento y saludemos.

¿Sabe usted quién es ese que pasa? Caccini: va leyendo sus *Nuove Musiche*. Léalas usted también cuando tenga tiempo. ¿Y esotro? Monteverdi: una inspiración primera; saludemos la majestad del genio y los infortunios humanos, todo en una pieza. Otro. Cristóbal Gluck: inclinemos nuestras cabezas ante el reformador de la ópera, restaurador por regresión de formas monteverdinas. ¿Qué lee? Sus *Cartas-Prólogos*. Buena lectura para que usted no la olvide. ¿Conoce usted á esotro? ¡Mozart! ¡*Don Juan!* ¡Las nupcias ideales del genio alemán y el genio latino! Saludemos con profundo acatamiento. También al que le sigue de cerca: es la canción popular hecha ópera, ópera teutónica; son los terrores de las

selvas y los encantamientos que pasan; es Weber. Ahí llega su discípulo: le conoce usted sin necesidad de que yo se lo nombre. ¿Lee también? Y ¿qué libro lee? *Ópera y drama*.

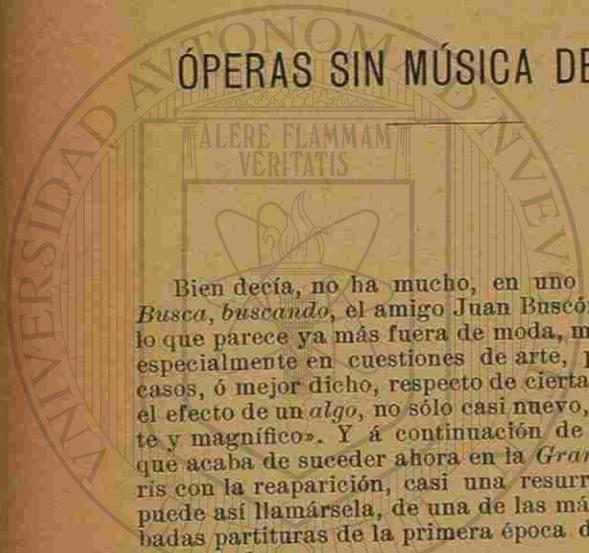
Pues ahí tiene usted á sus guías. Cuando vuelvan á pasar suelte usted mi brazo y cójase del suyo; ellos se lo aclararán todo y sabrá usted á qué atenerse cuando unos digan sí y otros no, ó cuando yo mismo diga no ó sí en contradicción con los que al mismo tiempo que yo digan sí ó no.

En el fondo de todo esto, lo mismo en crítica musical que en otras materias, hay una cuestión de confianza. Como se escoge en casa del mercader el buen paño, así de la crítica, de los críticos y de sus divergencias. Sepa usted escoger el bueno y, como en el refrán, tenga presente que quien se vistió de mal paño, dos veces se vistió al año.

Como reza la chusca aleluya de marras, yo tengo la debilidad de juntarme con buenas compañías, es decir, que «no me junto con pindongas», ni «hago novillos», ni «juego y pierdo», etc. Así, pues, como hombre formal se lo afirmo: no me crea usted á mí, que por esto no hemos de enfadarnos, ó si le parece bien y aun mejor, crea usted á los que digan lo contrario de lo que yo afirmo; pero eso sí, júntese con aquellas buenas compañías y ellas le darán la lista, las reglas y la guía más segura y recta para llegar adonde usted sin duda ya ha llegado, pues de no ser así no habría podido escribir con tanta gracia, atención y finura la carta que ha tenido usted la bondad de dirigirme.

Y nada más.

¡Ah! sí, y usted perdone. No me escriba usted con tinta verde: la tinta verde y los poetas y críticos de música *glauco*s me ponen nervioso. No puedo remediarlo. ®



ÓPERAS SIN MÚSICA DE ÓPERA

Bien decía, no ha mucho, en uno de sus sabrosos *Busca, buscando*, el amigo Juan Buscón, que «lo viejo, lo que parece ya más fuera de moda, más archigastado, especialmente en cuestiones de arte, puede, en ciertos casos, ó mejor dicho, respecto de ciertas obras, producir el efecto de un *algo*, no sólo casi nuevo, sino que brillante y magnífico». Y á continuación de esto narraba lo que acaba de suceder ahora en la *Grand Opera* de París con la reaparición, casi una resurrección, que bien puede así llamársela, de una de las más sobadas y resobadas partituras de la primera época de Verdi, *El Trovador* nada menos.

El juego malabar ideado por la malicia de Pedro Gaillard, director de la Academia Nacional de Música, empresario, como le llamaríamos por nuestras tierras, ocurrente y de los que se pasan de listos, es una verdadera mala pasada jugada á los compositores franceses, poco convencidos, á lo que parece, de que no se puede hacer ópera de teatro sin música de ópera, como no se hace un guisado de patatas sin patatas. Creen ellos que para que resulte hecha y derecha una ópera, basta *mettre le clou* en ella una sola vez.

No convencido ni mucho menos, Pierre Gaillard, por esas razones ó por las más *expresivas* de la mengua en la taquilla y del amodorramiento perpetuo en que vivían sus abonados, fenómenos reguladores producidos por

ciertas y determinadas obras de su repertorio, entre las cuales, al lado de autores extranjeros, *Lohengrin, Paillasse, Rigoletto, Les Huguenots, Guillaume Tell, Le Prophète, Othello, Aida, La Walkyria*, figuran habitualmente las de compositores nacionales, *L'Étranger, Salambo, Sigurd, La Statue, Romeo et Juliette, Faust, Samson et Dalila, Henry VIII*, etc.: ¿qué hace el muy ladino empresario? Acude al acreditado reactivo de *El Trovador* ó de *Le Trouvère*, para decirlo con su verdadero título francés, y hete aquí en un momento remontada y saneada la taquilla hasta los veinte mil francos de *recette*, y desperezados, satisfechos y contentos como unas pascuas los abonados.

El *tour* tiene toda la gracia del mundo y prueba que, como decía antes, para hacer ópera de teatro con música adecuada, lo primero que se necesita es que haya música y, además, música teatral, pues para la de concierto, si convertimos la teatral en la de este género, bien estamos en casa ó en las salas *ad hoc* para sabérsela proporcionar; y, en fin, que si es una verdad muy discutible y relativa lo de *mettre le clou* una sola vez para que ópera y música de ópera resulten, ganará siempre la partida el que lo meta y lo remache cuantas veces le venga en ganas, como lo nieten y lo remachan los soberbios *clous* de *El Trovador, vieux jeu, trop de modé*, todo lo viejos y pasados de moda que se quiera; pero ahí están para reirse en las barbas de *L'Étranger*, del *Sigurd* y de *tutti quanti* andan por ahí buscando, como en las cajas de fósforos, la pastora (léase la música), sin que ésta aparezca jamás; ahí están, preservando el casco del buque que ha corrido tempestades tan deshechas y ha atravesado sirtes tan procelosas, esos soberbios *clous* de *El Trovador*, aquel *Tacea la notte*, lleno de pasión vibrante; aquel dramático *racconto* de Azucena, que pone los pelos de punta, *Cundotta ell'era in ceppi*; aquella trágica descripción *Di quella pira*: ahí está el *Miserere* con su tétrica sonoridad; aquella colosal imprecación arrancada del corazón del joven doncel ¡*Ah! questa infame l'amor ha vendutto*, seguida de aquel conmovedor *Riposa, oh madre...*

Esos *clous* son de hierro forjado á mano, y sólo los remacha el martillo de un talento de dramaturgo sin precedentes, de un Verdi, del *grossolano* Verdi, como llamaban en son de mofa al autor de aquella nerviosa y agitada productividad de su primera manera; de un Verdi que se transforma dos, tres y hasta cuatro veces, y que, á pesar de las evoluciones operadas en la ópera por el drama lírico teutónico invasor, sabe asimilárselas todas, todas, así la forma como la esencia, sin renegar de sus destinos de genio latino de raza, de genio que estalla y prorrumpe.

¡Y qué etapas gloriosas de transformación representa en la vida de un artista sincero, sincero y humano como un Beethoven, esa productividad de Hércules que, clava en mano, hace brotar de los exhaustos campos de la ópera *Aida*, *Otello*, *Falstaff*, honor eterno del que consagra su vida al servicio y prez de la humanidad!...

No sólo esas obras, sino hasta el mismísimo *Trovador*, se hallan á mil leguas de las *fadaises*, de las *calineries*, de las *ficelles du métier*, de la música de *opopanax* de esos mismos de la *soi-disant* escuela nacional francesa. Como no quiero que se tome para nada en cuenta mi afirmación, que por radical podría parecer exagerada, hable por mí un crítico francés, monsieur H. Humbert, crítico benigno de ordinario, y con tendencias hacia la difamadura más que hacia la acentuación: «La escuela francesa—decía no ha mucho en *Le guide musical*—no ha obtenido en el teatro, después de una porción de años, uno de esos triunfos que forman época en el arte de una nación; no ha encontrado todavía su camino de Damasco.

«A excepción de algunos compositores que ocupan las primeras filas ó de varios audaces, ya citados antes (un Vincent d'Indy, un Charpentier, un Bruneau, un Debussy...) que reniegan de las tradiciones del pasado, ha de confesarse que el *insucces* de la gran mayoría de las obras representadas sobre la escena de la Ópera y de la Ópera Cómica ha sido real y positivo. No es este el momento de averiguar las causas de esta inferioridad, que merecerían exponerse y serían interesantes.»

Podría darse el caso de que Romain-Rollan, crítico de altura, hubiese puesto el dedo en la llaga, cuando en una información reciente de la *Revue bleue* acerca del estado actual de la música francesa, presenta, á pesar de reconocer los notables esfuerzos realizados para constituir una escuela, este orden de consideraciones que, al parecer, no tienen vuelta de hoja:

«Si he de decir la verdad—escribe,—creo que sólo podrá existir una escuela musical francesa el día que Francia sea un pueblo verdaderamente músico. No lo es. Lo fué. Lo fué, y el más grande de Europa durante el siglo XVI, me atrevo á decir. Ningún arte es patrimonio ó monopolio exclusivo de una raza, porque los caracteres de raza no son, á menudo, más que los caracteres del siglo.»

Sin comentarios.

BIBLIOTECA PARTICULAR

DE LA

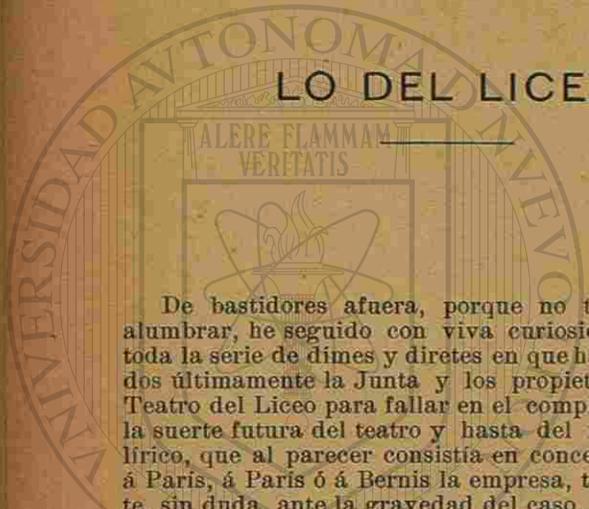
Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



AL DE BIBLIOTECAS



LO DEL LICEO

De bastidores afuera, porque no tenía vela para alumbrar, he seguido con viva curiosidad y atención toda la serie de dimes y diretes en que han andado metidos últimamente la Junta y los propietarios del Gran Teatro del Liceo para fallar en el complicado pleito de la suerte futura del teatro y hasta del mismísimo arte lírico, que al parecer consistía en conceder á Bernis ó á Paris, á Paris ó á Bernis la empresa, teniendo presente, sin duda, ante la gravedad del caso, lo que escribió un periódico de gran circulación, que «ni Barcelona es un villorrio ni el Gran Teatro del Liceo un teatrillo de tres al cuarto».

Como los dimes y diretes han trascendido á la prensa en sendos remitidos y se han vertido especies muy peregrinas, y otras que no lo son tanto, á vuelta de algunas adivinaciones que manifiestan por desgracia que no andan las cosas todavía en completa sazón para convertir el Teatro del Liceo, no en el feudo de un empresario, sino en una institución de arte, y de arte regional serio que honraría á Cataluña, bueno será recoger tales especies y comentarlas para mayor ilustración de todos, á fin de que, *precisamente*, no sea el Teatro del Liceo uno de tres al cuarto, como todo parece conjurado á que lo sea siempre, cosa muy de extrañar por cierto, figurando como figuran entre los individuos de la Junta

y propietarios del teatro jóvenes que se traen ideas... de hacer algo sólido, que han corrido tierras, que han visto otros teatros, y á quienes se les alcanzará algo del funcionamiento interno y expansión intelectual artística externa de tales otros teatros.

De toda aquella serie de dimes y diretes paso por alto la de las óperas españolas (¿españolas?) «¡á mil pesetas cada una!» (¡cuán bajo nos cotizamos!); lo de las *parecidas* categorías que no se *parecen* en nada á otras categorías: lo del «espectáculo usual que quita el esplendor á que están acostumbrados los barceloneses»; paso por alto también como sobre fuego aquello del teatro Lírico de Madrid, porque á muchos y por mucho tiempo les ha de doler por ahí (*genus irritabile vatum*); paso por alto todo eso y otros extremos que no vienen ahora á cuento, y me fijo y planto en un solo párrafo de unas y otras de las cosas y cosazas que se han escrito. En este: «Si los coros, orquesta, *mise en scène*, han de ser los mismos (que pretendía uno de los que presentaron proposiciones) y los artistas *parecidos* á los de *primitissimo cartello*, aconsejamos á todos nuestros consocios (Parisistas ó Bernistas) que acuerden abrir un nuevo concurso y pongan la condición de cantarse en español las óperas. (En la Ópera de Paris se cantan en francés...)

Aunque escrito el párrafo con cierto retintín y con sus puntas de guasa fina, tiene miga y conviene sacarle punta, mucha punta, como que en el párrafo finca el punto que se debate, ó lo que vale lo mismo, que el Liceo no sea un teatro de tres al cuarto, indigno de Barcelona, que no es un villorrio ni mucho menos.

Los que han escrito este párrafo, están plenamente convencidos de que puede funcionar bien un teatro de ópera que merezca el nombre de tal sin coros ni orquesta, sin *mise en scène* ni cantantes de *primitissimo cartello*, sin dirección ni plan en la elección de obras? Duéleme decirlo, pero así funciona y así funcionará, como ha funcionado hasta ahora el Liceo, si de una vez para siempre la Junta y los propietarios no ponen remedio eficaz, empezando por romper á añicos los viejos moldes de funcionamiento hasta ahora usados en el Li-

ceo. ¿Dónde están los coros del Liceo? ¿Dónde la orquesta, á pesar del profesorado peritísimo cuanto sufrido y vejado que poseemos? ¿Dónde la *mise en scène*, á pesar de los habilísimos escenógrafos y *metteurs en scène* que tenemos á nuestra disposición? ¿Dónde están, que no se atisban por ninguna parte los cantantes de *primissimo cartello*? Si no existen en Italia para funcionar colectivamente, porque Italia misma no tiene teatros regulares y permanentes con personal fijo, ¿cómo se quiere que vengan á Barcelona más clases de cantantes que los habituales, los cantantes sueltos que, como el buey, bien se lamen solos, gracias al consentimiento culpable de quien los sufre y los aguanta?

Para poner remedio á tan deplorable estado de cosas y obtener conjuntos y coordinación entre los elementos artísticos llamados á cooperar en la ejecución; para conseguir, en suma, el estilo que ha desaparecido de casi todos los teatros italianos, acaba de fundarse en Italia una asociación (vayan tomando nota los señores propietarios y la Junta del Liceo) bajo la presidencia del señor conde San Martino Valperga, presidente asimismo de la Academia de Música de Santa Cecilia, de Roma, que apoyada por el gobierno trata de crear en la capital italiana una Intendencia general (al estilo de las de Alemania), representada en provincias por delegados, alquilando al efecto por tres temporadas (1904-1907) teatros de ópera en Venecia, Turin, Génova, Bolonia, Florencia, Roma, Nápoles y Palermo, en los cuales tres compañías completas, cuyos individuos, desde el director de orquesta, coros, profesores de orquesta, cantantes, hasta el apuntador, ajustados por una contrata *minimum* de tres años, ejecutarán alternativamente y todos los años un repertorio de diez óperas, tres nuevas, tres poco conocidas y cuatro del fondo corriente. A comienzos de la próxima temporada entrarán en funciones las tres compañías modelo en Roma, Palermo y Turin, respectivamente.

Pero tres años (si salen triunfantes del *trust* editorial que amargaré las buenas intenciones de la asociación)... me parecen muy pocos años. De aplicarse este plan... en

el Liceo, por ejemplo, no por tres años, sino por tiempo fijo, constante y absoluto, y de hallarme yo en el caso de los dueños del Liceo, me declararía dictador, así como suena, y erigiéndome en entidad educativa, algo así como un ministerio de Instrucción y de Bellas Artes, impondría este articulado:

1.º Queda suprimido el empresario.

2.º La Junta y propietarios del Liceo, convencidos de que su misión es administrar bien y á la vez instruir, proteger y dar esplendor á las artes teatrales, que todas ellas tienen su manifestación en el teatro lírico moderno, administrarán sus intereses, confiando la dirección de los artísticos á una persona de alta competencia en este orden de conocimientos.

3.º El teatro del Liceo se llamará de hoy en adelante (¿á qué esa cursilona denominación griega?) *Teatro Lírico Catalán*. Tendrá una compañía de *primissimo cartello* fija y un personal de orquesta, coros, cuerpo de baile, escenógrafos, etc., regular y permanente, retribuido á sueldo fijo durante *todo el año*.

4.º Se reformará por completo la enseñanza del Conservatorio establecido en el edificio del teatro, á fin de que lo que la enseñanza siempre fructifique en el teatro, alimentando siempre, robusteciendo y renovando por selecciones de exclusión ó de admisión bien practicadas el personal actuante del teatro.

5.º Todas las óperas y todas las composiciones sinfónico vocales de concierto se cantarán en catalán, así las de autores del país como todas las extranjeras, previamente traducidas. Y ¿por qué no se ha de cantar todo en catalán—y esa pregunta va dirigida á los guasoncillos redactores del párrafo de marras,—vamos á ver? acaso ¿no es más musical, mil veces más, el catalán que el castellano y el francés?

6.º Todo el personal cantante y de *primissimo cartello*, sí, de *primissimo*, formando una compañía fija, regular y permanente, será catalán. Por ahí anda, lastimosamente suelto, ese personal. Que lo reuna quien pueda, y ni uno solo faltará á la cita.

7.º El personal fijo del teatro funcionará todo el año;

seis meses de ópera (de Octubre á Marzo), dos de concierto (Abril y Mayo), destinados los restantes meses á preparar, estudiar y pulir el repertorio de la temporada siguiente.

8.º Se ejecutará cada año un repertorio bien elegido previamente de... tantas óperas (entre nuevas, de repertorio y clásicas) y de tantos conciertos, sin olvidar esas grandes concepciones del oratorio, que tengo para mí que habian de enloquecer á nuestro público, que no las conoce ni de oídas.

9.º Considerando que la Junta y propietarios, erigidos en dictador y asumiendo la misión educativa y civilizadora que ella patrióticamente se ha impuesto, tratará, por todos los medios que le sean dables y secundarán la prensa y todos los amantes de Cataluña, *como es de esperar*, de hacer obra útil y práctica de regionalismo, obra, en fin, de *europaización* y de cultura catalana.

¿Remedio? Al alcance de la mano y sin salir de casa lo tienen los propietarios y la Junta: compositores, poetas, artistas de *primitivo cartel*, orquesta, coros, escenógrafos, etc.

¿Que todo esto es un delirio! ¿Un delirio? Invítenme la Junta y propietarios á que les manifieste (exponiendo con abundancia de detalles lo que aquí presento en bloque y apresuradamente) que no hay tal delirio; ¿á que no lo hacen? y yo se lo demostraré *ce por be*. ¿A que no se atreven? repito. De no hacerlo resultará... lo que era de demostrar, que cualquiera tendrá el derecho de afirmar, como conmigo lo afirman otros, que los espectáculos que se dan en el Liceo son de una *cursilería* propia de villorrio: que el arte (y vaya un aplauso á los simpáticos concurrentes al 5.º piso del Liceo que en remitido muy oportuno lo reclaman como lo reclamamos muchos), el verdadero arte, no tiene que ver nada con lo que en el Liceo se da y se tiene por tal: que el teatro del Liceo no es una institución vulgarizadora de arte lírico-teatral como debiera serlo y lo podría ser hasta quizá sin echar en para pérdida y derrochado tanto dinero por la ventana: que los defectos de origen y funcionamiento del Liceo no se alivian con paños calientes aplicados

por curanderos empresarios á turno par é impar ó á cata, como se iba á establecer ahora, y, en fin, que si Aláh no mejora las horas de ese teatro, digno de mejor empleo, ¡que no las mejorará! el Gran Teatro del Liceo está fatalmente condenado á no pasar de la categoría de teatrillo de tres al cuarto.

Pero ¿no habrá entre el elemento joven un grupo que haga una hombrada, lo que se llama una hombrada?



¡E PUR SI MUOVE!

Yo sé de muchas personas que, colocadas ante el cuadro de un museo de pinturas, confiesan, sin desdoro de su amor propio, que no entienden nada de líneas y colores. La facultad de comprensión musical debe de ser grande cuando todos confiesan que á ellos en cuestiones de *oído*, de *buen oído*, de *oído fino* nadie se la pega. Todo el mundo araña el piano, y cada hijo de vecino cree estar al cabo de la calle arañándolo, acrobatizando sobre las teclas; su ignorancia es lastimosa; á sus entendederas científicas les basta saber ¡saber! que tal fragmento es una fuga porque... se lo parece. Para el empirismo de esta clase de aficionados arañadores del piano y pervertidores de la música, la *nota*, la simple nota lo es todo: vengan, pues, notas sobre notas, dificultades sobre dificultades, aunque atenten á la vez á la dinámica y sus efectos, á la línea, á la arquitectura del edificio armónico, á la fina flor del sentimiento musical. Alguien dijo de un pintor: «Lo tiene todo y... no se ve nada.» Podría aplicarse esto á los que cultivan la música con los dedos en lugar de cultivarla con la cabeza y el corazón.

No saben estos cultivadores enérgicos que la nota, la primera materia musical, ha sido una de las cosas menos estables, puesto que ha sufrido cambios y ha de sufrir otros y otros, como los sufrirán los sistemas y las

mismas escalas. La arbitrariedad y el azar, únicas leyes del arte musical estatuido *a posteriori*, han sido puestas en evidencia y, á la par, con descrédito por conspicuos teóricos modernos. «Falso, todo es falso»—gritan á voz en cuello:—«la música no ha sido basada sobre leyes científicas bien determinadas: ha establecido entre una serie de sonidos arbitrariamente temperados y combinados entre sí, una especie de *modus vivendi*, y ha llamado *arte* á ese *modus vivendi* empírico, como hubiera podido llamarle una diversión, un ejercicio, un entretenimiento *ad usum aurium*.»

No hay notas puras, por lo menos tal como se oyen con deseo de retenerlas en la imaginación: ni aun lo son, por ejemplo, los sonidos armónicos de una arpa, al parecer los más dulces é inmateriales que puedan producirse: ni tienen limpidez ni precisión, porque dejan oír más que el sonido la vibración. Para afirmar estas notas se ha acudido convencionalmente al temperamento, á la práctica, que diríamos, de formar los sonidos naturales. El sistema es relativamente moderno y no satisface, ni mucho menos, las exigencias de la audición, aunque todo el que produce sonidos musicales, así en una orquesta como á solas, se vea en el obligado caso de temperarlos si el instrumento que toca es de los que han de formar instantáneamente las entonaciones ó los sonidos. Se da el caso curioso de verse obligados á temperar los sonidos los mismos que jamás han oído hablar de las leyes del temperamento, por tal modo que, sin esa acción conveniente, no podría darse una orquesta afinada, ni realizarse la audición por medio de un instrumento, ni mucho menos la de los instrumentos acoplados. Y, sin embargo, por este mero *modus vivendi* del temperamento, acóplanse instrumentos y voces afinados entre sí, aunque el hecho parezca milagroso por imposible.

Ante este y otros hechos, no queda más que repetir con aquellos musicógrafos ridículamente puritanos: «Falso, todo es falso.» Quieran convencernos los pacatos redentores científicos del arte de que en música no hay una sola regla que resista al análisis de un simple razonamiento. No es la música un arte esotérico, pero mere-

cería serlo. Entre todas las artes es la que puede pasarse sin bases lógicas ni prácticas, y... *je pur si muovel* es, quizá por esto, el más elevado, el que menos se halla á nuestro alcance, uno de los que no hemos hecho más que entrever, presentir...

«Toda la música en el origen de los pueblos»—ha dicho Camiolo—«ha sido fundada sobre el silencio y el mutismo de los armónicos; pero esto no impidió que el hombre crease series de sonidos buscando afinidades entre ellas, sin curarse de las naturales.» Cuando puso el oído en esas afinidades naturales, notó que diferían de las que él había formado para su delectación; inventó entonces el sistema temperado y encuadró la armonía dentro de los cánones de esa ley, con tan terrible descrédito de los armónicos, que no es de maravillar haya preguntado recientemente y en tono humorístico monsieur Guillemín si existen en realidad ó han existido jamás los sonidos armónicos, ídolos de ciertos teóricos graves, y si no son unas saladisimas bromas aquellas teorías de la música de las esferas de los pitagóricos, tan *chiflados* como sus sucesores los Sauveur, los Helmholtz, los Stumpt y los Camiolo de los tiempos actuales.

Las artes del dibujo tienen la geometría; la arquitectura las leyes de pesantez é equilibrio: sólo la música no tiene nada, y, para no tener nada, no tiene ni siquiera leyes enfónicas. Digo mal; tiene una regla, una sola regla, única y constante: una regla que lo explica y lo explicará siempre todo: el *juicio del oído* formado por una práctica, por un gesto ó una inclinación. Sí; he lo aquí todo: el juicio del oído. Como decía Salinas, aquel ciego maravilloso, el Saunderson español «elevado á las regiones de la inmortalidad en alas de la inspiración lírica de fray Luis de León: «Lo que los sonidos conocen confusamente en la materia fluida é inestable, la razón, separándose de la materia, lo conoce íntegra y exactamente, tal como es en realidad de verdad. El juicio de los oídos es necesario, porque es el primero en tiempo, y si él no le precediera, no podría la razón ejercitar su oficio... El sentido y la razón de tal manera proceden en el arte armónico, que lo que uno prueba en los

sonidos, lo presenta la otra demostrado en los *números...*» El oído, dícese, se acostumbra á todo. Y ¿por qué no ha sabido crear el hombre una *gama* de conformidad con un sistema racional de división de las vibraciones, y formar sobre él una teoría aritmética de la armonía? *¡E pur si muovel!*

Y toda la historia del desarrollo de la música se explica por ese predominio único del oído: en ciertos sistemas elegidos por libérrimo albedrío ha demostrado poca firmeza del oído; en otros ha manifestado que el órgano auditivo, sin curarse de extravagaciones, se ha acostumbrado á todo. Si, por ejemplo, se apostase sobre la finura del oído de un europeo en comparación con la de un árabe, de fijo que no ganaría la apuesta la reconocida finura del oído de un europeo, á pesar de todas las sutilezas y refinamientos de la armonía wagneriana.

Si el juicio del oído no existirían la disonancia ni la consonancia, los movimientos estáticos y dinámicos sonoros y rítmicos ni podría establecerse ni coexistir la afinación en una orquesta de voces é instrumentos; sin el juicio del oído confundiríase el sonido con el ruido, no se percibiría el ritmo, el *pulso* de la música, que la mueve, la agita y da significados á las figuraciones sonoras; no existiría, en una palabra, la música misma.

Digan, pues, lo que quieran los musicógrafos y teóricos gruñones: la música no hace ningún caso de sus lamentaciones huera; las desprecia como desprecia las acometidas de los aficionados energúmenos por indocetos: se pasa sin ellos y sin reglas, y... *je pur si muovel!*

DIVAGACIONES

En resumen diré, glosando el tema anterior, que si la armonía que existe entre la música y los musicógrafos es *disonante*, no es tampoco *consonante*, ni á tiros, que diga, entre los encargados de realizarla sonora y aun socialmente, siquiera por el buen ver, entre mis muy señores míos y dueños los compositores y los músicos en general. Escrito está en el *Ecclesiastés* que Dios condenó al hombre... y á los músicos inclusive, á eternas discusiones. Trataron los hombres científicos de redimir y de unificar nuestro sistema armónico: nuestro Ramis de Pareja y Zarlino, lo crearon: Rameau, Tartini y Helmholtz lo desarrollaron fundados en la existencia de los sonidos llamados «armónicos»; desmenuzaronlo con varia fortuna Oettingen, Riemann, y de la misma manera que existen no pocos cantantes que no saben nada de anatomía ni de fisiología de la laringe, asimismo hay compositores de genio que crean obras de alto valor sin importarles un bledo las teorías de Helmholtz ó de Riemann, encogiéndose despreciativamente de hombros ante las doctrinas de ultimísima hora, según las cuales ni existen ni han existido jamás los famosos sonidos «armónicos», origen y causa de tan acaloradas disputas, y que todo lo más que se puede declarar es que la acústica no ha podido exponer hasta ahora una teoría satisfactoria del arte musical.

A todo esto llegan los músicos, los prácticos y, como los sabios, todavía se disputa hoy largo y tendido, después de algunos siglos de polémica, acerca de la pureza ó impureza de la consonancia ó disonancia del intervalo de cuarta. Anatematizan los tratadistas, pongo por caso, al terrorífico y espeluznante *Diabolus in musica*; se le exorcisa con todas las ceremonias propias de tan pernicioso diablo (y esto no es grilla, sino hecho histórico real y verdadero) y no sólo le ponen buena cara los prácticos Palestrina, Lassus, Victoria, etc., ¡y qué prácticas, señores! sino que le sonrien, le guiñan el ojo al terrible y exorcizado personaje y lo admiten en sus composiciones. Tampoco ponen mala cara, antes todo lo contrario, á las quintas y á las octavas al descubierto (otra especie de demonios incubos y súcubos de la teoría de la música), mofándose de las reglas estampadas en los libros que las permiten, toleran—¡oh, longanimidad!—ó prohíben, según los casos, cuando las ampara la autoridad de un decálogo cualquiera escrito por un enseñante que no tenía cosa mejor en que ocuparse. Bien pertrechado el alumno de todo el arsenal de postulados que ha aprendido en las aulas en que se enseña la música con ayuda de cartapacio y falsilla, no piensa en otra cosa cuando él sea el más que en hacer todo lo contrario de lo que le han enseñado: «Esto—dice—me da la real gana de hacerlo porque como tolerancia ó licencia lo practicaron Palestrina, Bach, Mozart.» El profesor, el Beckmesser que atisba el redil revolucionario, que ayer fué manso rebaño, grita, patalea y se da á los demonios. Y ¡vaya usted á saber quién tiene razón! ¿Palestrina ó Cherubini, Bach ó Eslava, Walther ó Beckmesser, el profesor de la clase-rebaño ó Mozart?

Si la armonía entre la escuela y la producción de arte libre y sano, entre la teoría falible y la práctica obcecada es, como se ve, una *consonancia perfecta*, no hay que decir lo que será al pasar al juicio de la crítica y del auditorio en general.—«Esto es malo.» Lo dijo Blas I. Punto redondo.—«Esto es bueno.» Lo dijo Blas II. Tapa y cierra los ojos.

Todo anda así tan armónicamente en el mundo de la

armonía: la enseñanza sin base firme sobre la cual sepa apoyar sus demostraciones, y la crítica buscando el mantenimiento de sus juicios en los trapecios aéreos.

Empirismo sobre empirismo. Las reglas no se han inspirado en la naturaleza de las cosas, sino ¡y esta es otra que bien baila! en la práctica ó tradición de los llamados clásicos. ¡Los clásicos! «Son los que en tal ó cual materia—dicen las gentes—han llegado á la perfección.» Santo y bueno. Y de los resultados por ellos obtenidos, ¿podrá sentarse, acaso, una norma general para todos los casos ó sólo cuando se demuestre que son aplicables y aun necesarios para todos los casos de igual género, y esto por fueros ó leyes de intelecto ó de mentalidad humana? No tendrían poco que discutir sobre esto Blas I y Blas II, y no poco, que digamos, acerca de la crítica verdaderamente objetiva. Mas ¿existe realmente esta crítica? No, y sin embargo, todo el mundo la ejerce ó cree ejercerla.

Verdi, á mi ver, daba en el hito cuando decía: «Mi esquivéz, desde el momento que se trata de juzgar las obras de otros, consiste en que, así como desconfío generalmente del juicio que formulan gentes que no entienden nada, asimismo, y con mayor motivo, desconfío del propio.»

Beethoven detestaba la música del *Barbero de Sevilla*, de Rossini; afirmaba Gluck que su cocinero sabía más música que Häendel; Weber escribió pestes de no recuerdo qué obra de Beethoven: á Bertioz le causaba tedio la música de Palestrina que, á su modo de ver, consistía en una interminable y fastidiosa serie de acordes neciamente consonantes: á Brahms no le causaban ninguna clase de emoción las grandilocuencias de la música polifónica... Y ¿qué tiene que ver que se equivocasen los autores citados, si todos, absolutamente todos, nos equivocamos en nuestras apreciaciones y fallos, oficiando de Blas I ó de Blas II?

Ejecutada al piano, pongo por caso, nos parece genial una composición que hemos hallado incolora leyéndola en la partitura: ó viceversa, nos produce soberbio efecto en el armónium lo que no nos ha dicho nada sobre el

teclado del piano. Fallamos sobre el clasicismo de una composición cuando conocemos el nombre de su autor y cuando éste es un músico de nota. Y así por el estilo, sin tener para nada en cuenta que la disposición de nuestro ánimo influye en el juicio de una manera tan contradictoria que no hay nada que decir. Y si la disposición de ánimo entra por mucho en la impresión recibida y en el fallo consecuente, ¿qué decir acerca del juicio del oído, afinado y experimentado en el hombre de cultura, basto en el auditorio vulgar?

El oído, mejor que el ojo, es el más recto juez, cuando así el que ha de sentir creando como el que ha de fallar analizando, poseen aquel raro buen gusto ilustrado que acrecientan y elevan el estudio y la meditación.

*Opera naturale è ch'uom favella
ma, così e così natura lascia
poi fare a voi secondo ch'è abbella.*

Diríase de la música y de su índole una gran incógnita, y que de su misterioso y eterno por qué proviene, en absoluto, la causa de todo su encanto.

¡Oh, músicos y musicógrafos, tratadistas y prácticos, dejad á un lado las triquinuelas y naderías de vuestras disputas huera y doblad la cerviz ante la gran incógnita!

Señora Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

CERROJAZO

Para lo poco divertido que resultaba el juego, después de tres meses obligados de hartura de música mal condimentada y la *perspectiva* de otros nueve de dieta forzada, ¡pataplum! el Liceo ha cerrado sus puertas. Buena digestión y... hasta la temporada que viene. Digo mal, porque hay gentes que, mal avenidas con tal dieta forzada de música, después de tales indigestas harturas, se dan el placer de promiscuar que es un gusto, y pueden pasar y pasan realmente, sin ningún género de empacho intelectual, del género grande en chico al genuinamente chico en mínimo ó en memo. Se les pondría triste, muy triste la vida á esos Gargantúas filarmónicos, que tienen tragaderas para pasárselas, yendo como en peregrinación desde el Liceo al Eldorado y desde el Eldorado al Liceo.

No, no ha resultado divertido el juego este año. Los que han aflojado la mosca, así los míseros abonados y propietarios como los más míseros de á pesetilla á secas (entrada por la calle de San Pablo), juran y perjuran que no se les ha dado todo lo que era de esperar que se les diese.

Los que suelen disfrutar de arroz el espectáculo tampoco están contentos, pues ni para jalear sirven, no dando ya juego las jaleaduras de antaño. Hablan unos que esos condimentos fuertes de *Maestros cantores* no les sientan bien, como la *escudella rescalfada* de que

hablaba mi querido Juan Buscón. Hablan otros que las tientas de tenores y de baritonos que ahora se han inventado, no valen lo que aquellas lidias en que se toreaba por lo fino á la mismísima Patti y á los *divos* de más acreditada bravura, así se llamasen Massini, como Ugo- lini, Carusso...

Y ¡claro! todo el mundo refunfuña y hasta el mismísimo Liceo, como edificio y como institución (¿institución?), se pone hosco pensando que el día que le ocurra á un valiente levantar un teatro, un teatro verdaderamente lírico, todo un Teatro Lírico Catalán, en el centro del Ensanche, quedará convertido, fatalmente y por la fuerza de las cosas, que se vienen á la chita callando, en un almacén de patatas, en justo castigo de lo que pudo hacer y no hizo. Y sea dicho á son de llamada y toque de atención, ¿qué piensan de la fuerza é irrupción de ciertos fermentos de progreso la Sociedad propietaria y la Sociedad arrendataria de las Arenas? ¿Ven claro lo que se viene encima, y aunque sólo lo vislumbren desde lejos?

Que todos refunfuñan, es indudable. Y no hay que decir la buena cara que pondrán desde las alturas inmortales los Nicolai, los Berlioz, los Wagner y hasta el mismísimo Donizetti...

Lo que dirá el buen Nicolai: «¡Me he lucido! Para lo tardío de mi presentación, buena me la habéis jugado y buen recibimiento me habéis tributado, figurándoos que quedaba honrada por todo lo alto mi presentación, nombrando introductor de embajadores al malogrado Soler y Roviroza. ¡Con decoracioncitas á mí para ocultar el desaguisado de ausencia total de cantantes que ni siquiera supieron solfearme!»

Lo que dirá Berlioz: «¡Sacrebleu! ¿Y á esto han quedado reducidas mis indignaciones y reivindicaciones de Júpiter tonante de la crítica musical? ¿A que mi música sirva de acompañamiento á un infantil *ballet volant*?»

Lo que dirá Wagner: «¡Todos pusisteis vuestras manos pecadoras sobre mis *Maestros*! ¿Qué habéis hecho de mi escuela de cultura del estilo? ¿Y dónde, dónde ha quedado mi *Gesamtkunstwerk*?»

Lo que dirá Donizetti; pero no; el buen Donizetti, el Dios de ayer, ¡no dirá nada ante el desacato (zeclético?) de oír coreada por el público su *Favorita*! Sólo Puccini se relamerá de contento, viendo cómo ha entrado su *Bohème* y cómo va entrando *La Tosca*... gracias á las campanas. Todo es empezar.

Apunte quienquiera en el libro mayor de vulgarización de cultura musical estas partidas: En el *Haber*: *Los maestros cantores de Nuremberg*, cero; *Lohengrin*, cero; *Le vispe comare*, muchos ceros; *La Favorita* coreada, cero; *La damnation de Faust*, cero, descontado el *ballet volant*; *La Bohème*, *finó alle nuvole*; *La Tosca* empieza á dar juego... En el *Debe*: el arte de oír y saber oír música; el gusto ilustrado y eclético para saberla oír y sentir; las mil y una obras que todavía no han llegado por esas tierras, ni es de esperar que lleguen jamás; la *Vestale*, de Spontini; á excepción del *Orfeo*, todas las de Gluck: las dos *Ifigenias*, *Alceste*, *Armida*... el drama lírico de carácter genuinamente popular y nacional; á excepción de *Freyhültz*, todas las de Weber, el primer revelador del elemento musical popular teutónico; todas las de Glinka y sus continuadores; las de Smetana; las de Dvorach; la grandes cantatas populares de Peter Benoit; los dramas líricos de carácter acendradamente popular de hijos de nuestra tierra, «de hijos de nuestra tierra» he dicho y repetiré para que me oigan los sordos de intelecto y de corazón cerrado, egoísta y mezquinamente á los hondos latidos de la patria... *Y jexcusez du peu!* Ante el estrépito del cerrojazo, calafatearse los oídos y esperar, que no hay mal que cien años dure. Como el árabe sentado á la puerta de su tienda, espere-mos; si *lo uno* ha de matar á *lo otro*, por aquí pasarán los restos del cruel enemigo odiado.

Nuestros pianistas en París

Digo *nuestros* porque realmente lo son y con orgullo lo escribo; y porque Granados, Viñes y Nin forman un buen contingente de artistas de alto vuelo que honran al arte patrio en el extranjero. De Nin y de sus hazañas artísticas, que han dado mucho que hablar y que escribir, ya dije algo en otra ocasión. Tócame hoy hablar de Granados y de Viñes. Cuando aparezca el presente escrito, habrá dado Viñes su primer concierto de la serie, intitulada: *La Musique de clavier depuis ses origines jusqu'à nos jours*. En el primer concierto, «De Cabezón (1510-1566) á Haydn (1732-1809)», entran en el programa por orden cronológico las figuras más salientes de las escuelas española, inglesa, francesa y alemana.

Representan á la escuela española Cabezón y Juan Moreno y Polo (siglo XVIII). Del primero ejecutará Viñes las *diferencias* (variaciones) sobre el *Canto del Caballero*, y del segundo el *minuetto* de una *sonatina* inédita que yo facilité al amigo Viñes. El autógrafo de este *minuetto* señala la fecha en que fué compuesto, 1774, cuando Haydn (cuya música de fijo no conoció Moreno, porque vivía retirado en una población española de segundo orden), contaba cuarenta y dos años y diez y ocho Mozart (1765-1791). Los críticos de París no dejarán de recordar estos datos cronológicos cuando oigan el *minuetto* de Moreno, muy adelantado para su tiempo. Los tres

Lo que dirá Donizetti; pero no; el buen Donizetti, el Dios de ayer, ¡no dirá nada ante el desacato (zeclético?) de oír coreada por el público su *Favorita*! Sólo Puccini se relamerá de contento, viendo cómo ha entrado su *Bohème* y cómo va entrando *La Tosca*... gracias á las campanas. Todo es empezar.

Apunte quienquiera en el libro mayor de vulgarización de cultura musical estas partidas: En el *Haber*: *Los maestros cantores de Nuremberg*, cero; *Lohengrin*, cero; *Le vispe comare*, muchos ceros; *La Favorita* coreada, cero; *La damnation de Faust*, cero, descontado el *ballet volant*; *La Bohème*, *fino alle nuvole*; *La Tosca* empieza á dar juego... En el *Debe*: el arte de oír y saber oír música; el gusto ilustrado y eclético para saberla oír y sentir; las mil y una obras que todavía no han llegado por esas tierras, ni es de esperar que lleguen jamás; la *Vestale*, de Spontini; á excepeión del *Orfeo*, todas las de Gluck: las dos *Ifigenias*, *Alceste*, *Armida*... el drama lírico de carácter genuinamente popular y nacional; á excepeión de *Freyhültz*, todas las de Weber, el primer revelador del elemento musical popular teutónico; todas las de Glinka y sus continuadores; las de Smetana; las de Dvorach; la grandes cantatas populares de Peter Benoit; los dramas líricos de carácter acendradamente popular de hijos de nuestra tierra, «de hijos de nuestra tierra» he dicho y repetiré para que me oigan los sordos de intelecto y de corazón cerrado, egoísta y mezquinamente á los hondos latidos de la patria... *Y jexcusez du peu!* Ante el estrépito del cerrojazo, calafatearse los oídos y esperar, que no hay mal que cien años dure. Como el árabe sentado á la puerta de su tienda, espere-mos; si *lo uno* ha de matar á *lo otro*, por aquí pasarán los restos del cruel enemigo odiado.

Nuestros pianistas en París

Digo *nuestros* porque realmente lo son y con orgullo lo escribo; y porque Granados, Viñes y Nin forman un buen contingente de artistas de alto vuelo que honran al arte patrio en el extranjero. De Nin y de sus hazañas artísticas, que han dado mucho que hablar y que escribir, ya dije algo en otra ocasión. Tócame hoy hablar de Granados y de Viñes. Cuando aparezca el presente escrito, habrá dado Viñes su primer concierto de la serie, intitulada: *La Musique de clavier depuis ses origines jusqu'à nos jours*. En el primer concierto, «De Cabezón (1510-1566) á Haydn (1732-1809)», entran en el programa por orden cronológico las figuras más salientes de las escuelas española, inglesa, francesa y alemana.

Representan á la escuela española Cabezón y Juan Moreno y Polo (siglo XVIII). Del primero ejecutará Viñes las *diferencias* (variaciones) sobre el *Canto del Caballero*, y del segundo el *minuetto* de una *sonatina* inédita que yo facilité al amigo Viñes. El autógrafo de este *minuetto* señala la fecha en que fué compuesto, 1774, cuando Haydn (cuya música de fijo no conoció Moreno, porque vivía retirado en una población española de segundo orden), contaba cuarenta y dos años y diez y ocho Mozart (1765-1791). Los críticos de París no dejarán de recordar estos datos cronológicos cuando oigan el *minuetto* de Moreno, muy adelantado para su tiempo. Los tres

restantes conciertos de la serie que ha ejecutado Viñes, comprenden: el segundo «De Mozart à Beethoven», dedicando los dos restantes à «Autores Modernos», Liszt, Brahms, Grieg, Borodine, Albéniz, Granados, Balakirew, Fauré, Franck, D'Indy, etc., etc.

Granados ofrecerá al público de París las primicias de transcripción libre de una serie de *Sonatas* recién aparecidas, de Domenico Scarlatti (1685-1757), que acaba de publicar la casa Vidal y Llimona y Boceta.

La transcripción de esta serie de *Sonatas* merece algún comentario y un poco de historia.

La bibliografía, hoy muy abundante, del gran virtuoso compositor napolitano no se ha cerrado todavía. De tarde en tarde aumenta la lista de aparición de alguna obra desconocida. Los citados editores de música de esta capital tuvieron no ha mucho la buena suerte de descubrir el manuscrito de una colección interesantísima de *Sonatas* de Scarlatti, compuestas en España y escritas indudablemente para la familia real española, de la cual fué profesor de clave y concertista el celebrado clavicordista.

La aparición de este interesantísimo lote de *Sonatas* es verdaderamente importante, pues viene à robustecer con nueva documentación la historia de esta forma de arte. Que se sepa, nadie ha atribuido à Escarlatti la invención de la *Sonata*, pero nadie negará ciertamente que puso en ella todos los elementos de substancia y de forma que, por desdoblamiento sucesivo, habían de parar en la *Sonata* à cuatro tiempos de Beethoven.

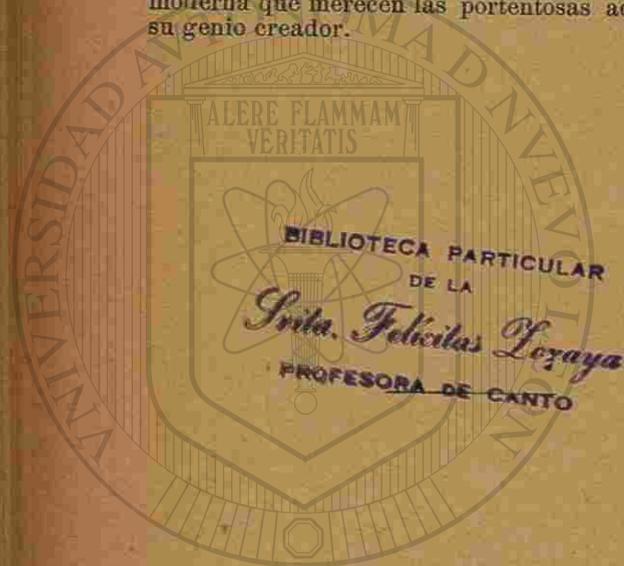
Los elementos puestos à contribución por Scarlatti tienen correlación paralela de ideas con la mentalidad de concepción que informaba las obras de sus contemporáneos Bach, Händel, Rameau y Couperin. Esa correlación paralela de ideas, sin embargo, ¿es completamente exacta? Cuando se trata de un artista de condiciones de asimilación tan extraordinarias como Scarlatti, vacila uno antes de afirmar. Poseía entonces España una escuela de órgano y de clave superior: basta recordar al insigne organista y clavicordista de Cámara de Carlos V y de Felipe II, Antonio de Cabezón: conocería

Scarlatti, sin duda, las obras del ilustre ciego y de sus continuadores progresivos, y el proceso de evolución de creación *scarlattiana*, si no puede fallarse en redondo, puede suspenderse sin desechar la sospecha de que las influencias de medio pudieron influir en la productividad de Scarlatti durante su larga estancia en Madrid.

Esta cuestión, que hoy, como hemos dicho, no puede fallarse prematuramente, podrá aclararse cuando aparezca la documentación de esa escuela española en la cual se ocupa el mismo colector bibliógrafo-biográfico que nos reveló al jefe glorioso de esa escuela. Sea como quiera, los afortunados editores de la colección inédita de *Sonatas* de Scarlatti, recién aparecida, confiaron el precioso manuscrito al joven compositor-pianista Granados, para que lo transcribiese libremente à la literatura moderna y corriente del piano, y así como este instrumento es una ampliación sonora de su predecesor glorioso el *clave*, así hizo, y à nuestro modo de ver con gran acierto, el transcriptor Granados, ampliando y engrandeciendo las reducidas proporciones del cuadro primitivo de concepción, tal como lo hiciera, à no dudarle, el mismo Scarlatti, si en vez de componer sobre el teclado de un modesto *clave* le hubiese sido dado conocer la potencia sonora de un piano, si en vez de vivir colocado entre los siglos XVII y XVIII hubiese vivido en el actual. Von Bülow y Tauszig, ¿no aportaron à la literatura general del piano grandes concepciones orquestales y aun algunas instrumentales de *clave* al mismo instrumento moderno, esencialmente vulgarizador? ¿qué mucho, pues, que Granados haya aportado à la literatura del piano lo que de derecho le corresponde como sucesor moderno instrumental de su predecesor de origen?

Ha hecho obra de vulgarización y por esto no le reateamos, ni mucho menos, el aplauso; antes bien, se lo tributamos muy de veras y con verdadero entusiasmo; ha contenido él su propia inspiración original, háse *despersonalizado* para elevar sobre el piano, engrandecida y quintaesenciada, la inspiración y personalidad del modelo elegido; y por esto, repetimos, ha hecho obra y buena obra de difusión y vulgarización que beneficia-

rán grandemente, á la vez que los grandes concertistas, los profesores de enseñanza en los conservatorios; ha hecho más todavía: ha contribuido poderosamente á que el gran Domenico Scarlatti obtenga la segunda fama moderna que merecen las portentosas adivinaciones de su genio creador.



Las Sociedades de Conciertos en España

No han arraigado por varios y muy complejos motivos. Unos dependen del profesorado músico en general; otros del público; y todos de ese individualismo reinante agravado, no tanto por nuestro lamentable atraso industrial, artístico y científico, como por aquel egoísmo que, según escribía no ha muchos días un publicista que ve hondo y claro, «aboga con su maléfico aliento las energías e iniciativas de los hombres de talento y de valer, que por suerte honran á nuestra patria», no tan degenerada ni tan rebajada como se quiere con harto pesimismo.

Después de tantos ensayos y tentativas realizados, principalmente en Barcelona y en Madrid, el profesorado de orquesta español permanece mano sobre mano é inactivo, y la hora de asociarse para constituirse en Sociedad de Conciertos, con plan y finalidad de educación vulgarizadora, puede afirmarse, salvo unos y otros intentos dignos de mejor causa, no ha sonado todavía.

El profesorado de orquesta no tiene, como ninguna asociación corporativa española, aquella voluntad bien preparada y bien enderezada, precisamente para esto, para los fines de asociación. Posee condiciones de inteligencia musical verdaderamente asombrosa, y que han llamado justamente la atención de propios y extraños, dominio del arte de leer música y de la técnica de ven-

cer dificultades de ejecución, habilidad y destreza en el mecanismo de todos los instrumentos musicales, viveza extraordinaria de comprensión, etc. Estas grandes condiciones positivas quedan un tanto amenguadas por las negativas de interpretación, que en materia de música, y de música producida por un conjunto de profesores buenos instrumentistas, requiere cultura general musical, cohesión, compenetración de ejecución particular dentro de la de conjunto, finezas, primores y delicadezas de dicción, en una palabra, estilo ó escuela, tacto de codos, como se dice vulgarmente. Nuestro profesorado no conoce las ventajas indispensables de ese «tacto de codos», de esa unión que es una fuerza, y porque lo es obra milagros, que de otro modo parecerían imposibles; así, en general, para los fines sociales del individuo como para los particulares de una agrupación de varios individuos, y en general para la agrupación de una orquesta, coaptación y acoplamiento de sonidos y de... voluntades; porque sería caso excepcional que existiese en España un solo español dispuesto á acatar el principio de autoridad constituida, y ellos, los profesores de orquesta, no forman en realidad un caso fisiológico especial en eso del acatamiento al que dirige, ordena y manda una ejecución é interpretación musical. Es un vicio de temperamento nacional (la canónica buena, la cabilda mala) que inutilizará siempre toda iniciativa y buena voluntad en uno ó en otro sentido.

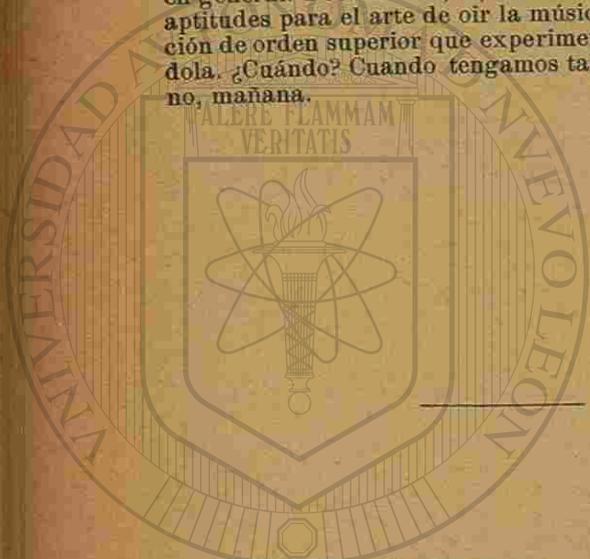
El *snobismo* de una gran parte del público, el *filistismo* de otra gran parte y la indiferencia de los más, los del montón anónimo que pueden vivir, y viven, realmente, de pan y sólo de pan, sin ese algo de vida de espíritu que dignifica y ennoblece, agravan los desastres causados por aquel malhadado temperamento nacional. El insufrible *snob* acoge de fronteras allá cuanto traspasa las nuestras, aun cuando se lo den averiado, dorada la píldora ó lastimosamente engatusado; no concibe que un semejante, un conterráneo mismo ó vecino suyo con quien se codea todos los días, pueda tener talento, crear una obra artística, imponerse, superar y encauzar sus gustos, que él cree buenos é ilustrados. ¿Y

el infeliz *filisteo*? ¿qué se le puede exigir cuando la crítica vulgarizadora y la ejecución de la obra, interpretada descosida y anacrónicamente, no han hecho nada, absolutamente nada para formar lenta y progresivamente su educación artística? En cuanto á los indiferentes, al que come á hartarse el pan—como reza el refrán—es pecado darle ajo; pues, en realidad, al que sólo come por comer y hartarse, es superfluo gastar en salsas y manjares delicados.

Todo esto explica que los aficionados á la buena música en España sólo conozcan de oídas que exista una literatura musical admirable de órgano, de música *da camera* y otra, hasta portentosa, de cantatas y de oratorios, y que ni Barcelona ni Madrid posean una casa social, un local adecuado para celebrar esas fiestas íntimas del espíritu, de perfeccionamiento y dignificación del individuo, de goces sublimes de las facultades elevadas y sensitivas del hombre, que se llaman conciertos de orquesta. Yo no sé ni quiero saber si son ó no son más hondas que las nuestras esas aficiones á la buena música de que dan muestra soberbia París, Viena, Berlín, la América del Norte al construir grandes templos de arte en los que se congrega diariamente una multitud sedienta de ideal: yo no sé ni quiero saber que si existen tales suntuosos templos es porque cada día se renueva en ellos un público cosmopolita europeo, sin el cual no podrían sostenerse ni sufragar los gastos de entretenimiento artístico; lo que sé de buena tinta es que si aquí no existen ni se abocan capitales ni se extreman aficiones, que viene á ser lo mismo, para levantarlos, en cambio existen frontones y plazas de toros, y, lo que es más grave, dinero y gustos para construirlos á pares en una misma localidad.

En resumen, que no serán ni son, en verdad, tan sólidas esas decantadas aficiones nuestras á la buena música cuando no tenemos Sociedades de Conciertos ni locales adecuados, provistos de un gran órgano, instrumento indispensable para la literatura musical del oratorio y de la cantata, para obligarlas digna y apropiadamente.

Las consecuencias de tal estado de cosas son deplorables para el compositor español en primer término, y luego para el profesorado de orquesta y para el público en general. Decantemos, sí, nuestras aficiones, nuestras aptitudes para el arte de oír la música y gozar la fruición de orden superior que experimenta el público oyéndola. ¿Cuándo? Cuando tengamos tales sociedades. Hoy no, mañana.



BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Gracia Felicita Lozoya

PROFESORA DE CANTO

DIRECCIÓN GENERAL DE

QUEDA ABIERTA LA MATRÍCULA

Me sacaba de mis casillas la flema de aquel demonio de hombre, siempre con su mefistofélica sonrisita dibujándose apenas entre los labios, acompañada de la misma muletilla: que todo en este mundo es cuestión de pasar el tiempo. Que se suscitase entre amigos una polémica sobre cualquiera cuestión científica ó social de actualidad; que se particularizase la polémica enzarzándonos en uno de los problemas de enseñanza, él, ya se sabía, soltaba su obligada moraleja recomendándonos la calma, la filosofía, ya que todo era, según entendía, pura cuestión de pasar el tiempo. Bien mirado, sí—me decía yo por lo bajo, sonriendo casi tan mefistofélicamente como él,—en hecho de enseñanza quizá tenga razón mi hombre. Son tantas las cosas que sobre esta materia hemos inventado los hombres en ese divertidísimo mundo que nos ha tocado en suerte; son todas tan perfectamente inútiles, que casi estaba por darle la razón en este caso especial de nuestras polémicas. En efecto —añadía yo monologuizando,—¿qué se enseña, por ejemplo, en esos divertidísimos Conservatorios de Música que se estilan en todas las naciones de Europa? ¿a conservar la Música, porque el título obliga, ó por lo menos debiera de obligar? ¿a conservar la Música, con mayúscula, pero no á guisa de fábrica de conservas en que el tomate no sabe á tomate ni el pimiento á pimiento, sino

á serrín colorado, humedecido con agua chirle? ¿á conservar la Música preservándola de las fórmulas vanas de los teóricos, de las *querencias* de la moda, de los prejuicios de escuelas destinadas á envejecer y morir, y á abrir el paso á otras condenadas á igual suerte? ¿á afirmar ciertos principios de arte... y de sentido común que se han impuesto, por virtualidad de verdades eternas, á través de las edades? ¿á *conservar*, en una palabra, la Música, ó modestamente á adiestrar músicos para arruinarla como la arruinan casi todos los centros de enseñanza llamados impropia y falazmente Conservatorios?

Si en el lugar más céntrico de una calle apareciese un día sobre sendo portalón el rimbombante rótulo de «Conservatorio de Poesía», todo el mundo pasaría de largo, echándose á reír, y sería cuestión de apretarse los ijares para no desternillarse de risa, si al acercarse al cuadro de asignaturas que podría explicar y razonar un claustro de graves é sesudos arcades, leyese uno: «Clases primarias de aliteración, asonancia, complexión, concatenación, conduplicación, epanadiplosis, metaplasmo, polipote, paronomasia...» «Clases superiores de estilo, de la expresión musical que nos causan los objetos y de prácticas de verso de dos á diez y seis sílabas.» «Clases de perfeccionamiento y de composición desde la simple aleluya á la oda y el poema más trascendental.» «Clases de conjunto poético para vejámenes, floralias y todo género de juegos y entretenimientos poéticos.»

¿Son verdaderamente enseñables estas materias, *ma-güer* las enseñen graves é sesudos homes fideicomisarios de otros homes más sesudos y graves que fueron? Las más vulgares gentes saben que el orador se adiestra, y saben también que cuando se tienen pocas chichas para la oratoria se embucha uno, como se lo embuchaba aquel orador griego, un buen puñado de guijas y á fuerza de zarandearlas con la lengua, ya está uno dispuesto á cotorrear como cualquiera de nuestros más conspícuos padrastrós, que no padres de la patria. Que se almacene un músico ó un poeta todos los tratados de armonía, contrapunto y fuga ó todos los diccionarios de

la rima habidos y por haber, que para el caso son á la música y á la poesía lo que las guijas á la oratoria, y á ver si ni con sudores y afanes, si ni con tratados y diccionarios sale la sinfonía ó la oda que han solicitado, incautos, el *pacato* músico ó el misérrimo poeta.

Si el orador se adiestra y el músico y el poeta nacen, todo lo que sea pretender enseñar lo que se resiste á ser enseñado será cuestión de pasar, ó lo que es peor, de perder inútilmente el tiempo. Que pueden ser *comunicadas* todas las enseñanzas del cuadro del Conservatorio de Poesía, expuestas en mi modelo humorístico, no lo pongo en duda habiendo como hay sesudos homes á docenas que en esto se entretienen para pasar el tiempo. Pero ¿se enseñará poesía en el tal Conservatorio por más que lo afirme el rótulo? Aplicando el caso á los Conservatorios, que jamás (por lo menos hasta ahora) han sabido *conservar* la Música, puede afirmarse que en tales centros se adiestran músicos para atiborrarse música de todas condiciones, condenados á no poder digerir ninguna: lo que niego terminantemente es que se enseñe Música. Los he visto de cerca, desgraciadamente muy de cerca; he experimentado tristemente, en cabeza propia, que todo lo que en tales establecimientos se cultiva es la especialidad de adiestrar músicos, muchos músicos, cerrados á todo beneficio de inteligencia y de intuición verdaderamente probada para la música, con el uno, dos, tres envarado como el paso del recluta: con el horrible tic-tac del metrónomo; con el mecanismo del dedo, de la muñeca, del brazo y aun del pie; con el del labio; con el de la garganta; con la regla infalible de la media vuelta á los higos del librito de siempre, código intangible de la regla, ó á la inversa, según los casos y los peligros á evitar, con el media vuelta al pan de munición, que es una vuelta igual ó semejante, pero todo lo contrario que la vuelta á los higos. Conozco, sí, conozco muy bien que toda interpretación musical requiere destreza suma en el agente vocal ó instrumental que ejecuta, pero ¡por Dios! no tanta destreza ni tanta habilidad que posponga en absoluto la mecánica á la inteligencia cuando ésta, soberana é ideal, es precisamente

la que ha de dominar sobre lo accesorio. Todos los programas de enseñanzas de estos centros que, como expresa su título, más que de enseñar en el rigor disciplinario de la palabra deberían *conservar* la tradición de estilos y formas y mantener ciertos principios de arte que han afirmado su valía de verdades inconcusas á través de los tiempos; todos, absolutamente todos, están informados en aquella desesperadora rutina imbécil de la enseñanza oficial para que sólo priven sobre la música misma el uno, dos, tres, el tic-tac, el mecanismo absorbedor, el media vuelta hacia la derecha ó hacia la izquierda, y toda la regla infalible é intangible del librito inventado para hombres de un solo libro, que ni siquiera llega á esto, á libro entero.

Así anda ello y á cada dos por tres sale por ahí cada Bach, cada Beethoven y cada Wagner frustráneos que no hay más que ver y... oír. Y así como crece el número espantoso de músicos cerrados á todo beneficio de música, asimismo aumenta el considerable de víctimas del adiestramiento que, castigados por vanidad, por amor propio, por falaces esperanzas y malos consejos, á vegetar en el bajo nivel del obrero de la solfa, con mejores ó peores mañas para vivir con vilipendio intelectual de cultura, han privado á la carpintería, á la agricultura, etc., de un número respetable de ciudadanos útiles á la sociedad.

Matriculaos, jóvenes incautos que... al templo de Apolo dirigís vuestros pasos presurosos; matriculaos y acudid en tropel, sobre todo los que antes habéis probado que si no servíais para zapateros ni para peones de albañil, en cambio servíais para músicos, porque os llamaba la música y porque os admitían para ser adiestrados como músicos en los centros en que se cultiva la especialidad del adiestramiento. Matriculaos y veréis... y oleréis si es canela fina eso de pasar el tiempo para adiestrarse en música. Eso sí, dejaos antes la inteligencia en casa, si acaso tenéis una chispita de ella. Después de adiestraros para músicos durante seis, ocho, diez ó más años, cuando busquéis en vano la música, no os desesperéis; en el rótulo colocado sobre la puerta

del establecimiento queda. Allí está. Dentro del establecimiento no parece por ningún lado. Matriculaos á bandadas en las clases del tic-tac y del media vuelta, y veréis cuán bien, cuán rétebién pasáis el tiempo mejor de vuestra juventud. ¡Qué demonio! En esta picara vida, ¿no es toda cuestión de pasar el tiempo lo menos mal que se pueda? ¿hay, acaso, nada más inocente que adiestrarse para pianista, para cantante ó para compositor?

QUEDA CERRADA LA MATRÍCULA

Si. Queda cerrada la matrícula. Se ha inaugurado oficialmente el curso; se han pronunciado los discursos de apertura obligados; se han repetido las mil y una vaciedades del caso y funcionan que es una maravilla de actividad los establecimientos destinados á adiestrar músicos por el procedimiento invariable del uno, dos, tres; del tic-tac; del media vuelta á la derecha ó á la izquierda y de la infalible regla del librito único que custodian, preservan y conservan aquellos graves y sedudos homes destinados á no poseer más que un solo y único librito, que no llega á libro.

Pero hete ahí á un ministro de Bellas Artes, de Francia, por supuesto (que estas cosas no rezan jamás con España ni con los ministros que gastamos á diario y para andar por casa), hete ahí á un ministro de Bellas Artes que, saliéndose de tono, ha tenido la singular ocurrencia de discursar, repitiendo precisamente lo que yo les decía no ha mucho á los jóvenes incautos que se adiestran para músicos al anunciarse por entonces la apertura de matrícula del año corriente de adiestramiento.

El buen ministro les ha espetado á los señores profesores y alumnos del Conservatorio de París una filípica tan... sincera, que no se sabe qué admirar más en ella, si la temeridad ó la sana intención del problema de ense-

ñanza que abordaba, sacándolo á cuenta tan á deshora en un acto oficial, ó la destreza con que fué dorada la pildora para hacérsela tragar á aquellos á quienes iba destinada.

Apuntando á la incultura reinante decía en tono melifluo M. Dujardin-Beaumetz, que así se llama el ministro francés de Bellas Artes: «Queremos que la educación musical que ha de darse en este Conservatorio corra parejas con la enseñanza y la educación, á fin de que se hallen en un mismo nivel.» El sagaz é inteligente crítico musical Pierre Lalo, glosando el deseo manifestado por el ministro y poniéndose de su parte, escribe en seguida sin perder ripio: «Muy bien dicho, señor ministro: el Conservatorio enseña á los alumnos el *métier* (el adiestramiento, que decía yo), pero no les enseña el arte: les enseña la composición, el canto, el piano, el violín ó la flauta, pero no les enseña la música.» (Coincidencia de ideas y hasta de palabras.) «Los jóvenes que instruye ese centro conocen la armonía y el contrapunto» (con esa indocta prelación de la armonía, como si el contrapunto fuese su consecuencia y no precisamente todo lo contrario), «saben escribir y orquestar una pieza según las recetas corrientes; ignoran cómo ha advenido la música; cómo por desdoblamientos y procesos sucesivos se ha constituido tal como hoy la conocemos; qué formas ha revestido á través de los tiempos; no saben una sola palabra de las obras de los maestros; la historia y la evolución del arte que pretenden cultivar es libro cerrado para ellos; no poseen, en fin, y dicho sea sin reticencias, ningún género de cultura.»

El cuadro no es halagüeño, ni más gris ni más negro que el que yo describí, ni aun pasando por alto «aquella indigencia absoluta de los violinistas y ejecutantes de toda suerte de instrumentos, atiborrados, sin embargo, de excelente técnica», ni sacando á colación «aquellas clases de canto, huérfanas de todo, de arte y hasta de *métier*». El cuadro, realmente, no es esplendente, ni mucho menos, tratando de mostrar al desnudo, como lo hacen Pierre Lalo y el ministro, la indigencia de cultura de los alumnos en general, y yo no sabría escribir ne-

gruras sobre negruras, si al enfocar á la indigencia de los alumnos apuntara á retratar á los profesores, dado que la incontinencia de su incultura está en razón de su incultura y de su... satisfacción en el cumplimiento del cargo que desempeñan.

Toma cartas en el asunto un articulista listo y des-pabilado y escribe estas bellezas, si aplicadas al Conservatorio de París, comunes casi á todos los centros de la misma índole: «El *métier* que se enseña y se aprende en el Conservatorio no es más que el *patois* particular de una especie de volapuk pedagógico que está á mil leguas del arte musical del pasado y del presente, como lo estará del del porvenir. La armonía y el contrapunto que se cultivan en los Conservatorios constituyen un idioma especial y no una serie de prescripciones arbitrarias, informadas por influencias de incultura, cerradas á todo progreso; que pasan de una á otra generación de indoc-tos y de prescriptores *ejusdem farinae* y se comunican á los *vates* de hoy y de mañana. La enseñanza de los Conservatorios data, y emana su fundación, de una época en que la historia de la música apenas si existía; esa enseñanza no quiso conocer á Bach ni á ninguno de sus predecesores, apenas si oyó hablar de Mozart ó de Haydn; en cuanto á ese loco de atar, Beethoven, ó se corregían las faltas de armonía que cometió, ó se le ponía en entredicho y como un peligro para la juventud; esa enseñanza tuvo y aun tiene oráculos infalibles, libritos y códigos inapelables, que en Francia se llaman Fátis, Cherubini, Halevy (¡cielos! el de *L' Ebreá*), en Italia Fenaroli (como podrían llamarse en España Eslava y su comentador Aranguren...)

Concíbese sin grandes esfuerzos que los que dedican su vida á *cotorrear* con serena ó imperturbable seriedad la rutina y las pedantescas ordenaciones de los tales libritos á una y otra generación de irresponsables; comprendese, digo, que no se sientan inclinados por naturaleza, poco ni mucho, á profundizar en las obras de los grandes maestros el desenvolvimiento progresivo del arte que cultivan, *pro pane lucrando* más que por idoneidad y afición. Si acaso se propusieran profundizar

en ese glorioso pasado de obras para basar sobre él y sus eternas bellezas los textos de sus lecciones, la balumba misma de ese glorioso pasado, que no ha sido creado para ellos, pesaría sobre sus enseñanzas rutinarias y falsas desmintiéndolas y condenándolas sin remisión.

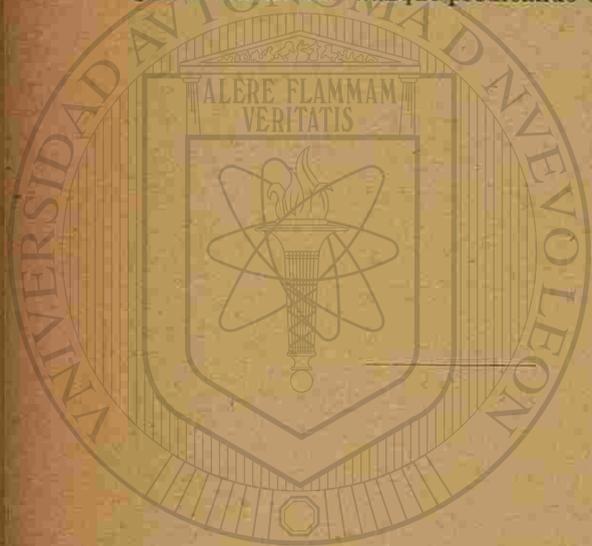
Esto explica que, ignorantes de ese pasado, por desconfianza, quizá tanto como por inclinación, cuando por azar han oído hablar de él, se encastillen en su olímpica satisfacción de pedagogos conscientes de su superioridad. Compréndese el efecto que produciría en el rebaño de enseñantes y enseñados el atrevimiento de M. Dujardin-Beaumetz al afirmar «que la educación musical se halla —(sic) y así lo quiso decir— al nivel de la enseñanza técnica». ¡Qué atrevimiento y qué procacidad de ministro! ¡Qué lenguaje intemperante, jamás usado en esos paradisiacos centros de adiestramiento! ¿Qué significa eso de «evolución musical»?—exclamarán los sesudos homes molestados en su apacible dormir. —¿A qué lengua pertenecen esas palabras en mal hora evocadas por el ministro y su exégeta Pierre Lalo? Tiene razón el atribulado rebaño; para el caso ni que hubiesen hablado en chino y por boca del mismísimo Confucio. Exigirles á los maestros que enseñen á sus alumnos esas teorías destructoras, valdría tanto como ordenarles que ellos mismos, los maestros, volviesen á la escuela. No se improvisa, no, una cultura. Adquiérese personalmente, avivada por una intuición y una ávida curiosidad, por el deseo de saber, que raramente puede recibirse de otro, y menos por la vía didáctica.

Y si esto es así, ¿no sería hacer obra de cultura, intento de obra de cultura, provocar, cuando menos, el gusto entre los que aprenden, ofreciéndoles los elementos necesarios en caso de poseerlos el que enseña? La educación del alumno refleja la enseñanza del maestro: la enseñanza de éste es el espejo de su cultura.

Todo lo que no sea esto, cuantas reformas se ensayen en uno ó en otro sentido, no pasarán de buenas intenciones: no se enseñará música, que es lo que importa, á

aquellos á quienes sólo se adiestra imperturbablemente, condenados á no saberla jamás.

Cuando se dicen y escriben tales y tan bien dichas cosas, no puede negarse que hay música y Veremundos que la defienden... aunque predicando en desierto.



Anomalías de una rama de la cultura artística regional

Para el señor marqués de Camps

No tengo el gusto de conocer á usted para ofrecerle el acatamiento de mis humildes respetos y simpatía. Tal fué el agrado que me produjo el tan sensato y bien pensado artículo que publicó usted días pasados sobre la cultura catalana en todo orden de manifestaciones, que me incita—excuse mi atrevimiento sin previa presentación—á departir gratamente con quien en tan pocas líneas supo decir tantas y tan buenas y substanciosas cosas.

La fórmula sintética de que «cada uno procure regenerarse á sí mismo», entiende usted, y es cierto, que «de largo tiempo venía practicándose en Cataluña en silencio, obscuramente, con tenacidad verdaderamente benedictina...» En cuantas ramas de la actividad y saber humano existen venían procurando los hijos de Cataluña el progreso y la mayor cultura posible, «y de ahí que en ninguna otra región de España se encuentren, como en Cataluña, tantas y tan variadas especialidades». Y claro está que, dada la seriedad y firmeza de nuestro carácter, no era posible que este renacimiento no revistiera caracteres muy visibles, y hasta de grande

aliento en la música, «en ese divino arte que todo ser humano siente, escuchando los dictados de su alma en las grandes alegrías como en las grandes tristezas de la vida, en sus amores, en sus odios y en todas las pasiones que, sucesivamente, combaten las inclinaciones buenas y malas de su espíritu». «Y cuando un pueblo—añadía usted apuntando bien y con firmeza—llega á darse cuenta de su personalidad, como el nuestro, claro es que al lado de su literatura propia, de su teatro íntimo, *han de surgir también las más variables manifestaciones de su música*, siendo la popular la más característica y digna de mención y estudio, por ser siempre aquella en que se revelan mejor los estados anímicos del pueblo, masa siempre admirable para todo lo bueno si va bien dirigida.»

Muy bien dicho, y tan admirablemente bien expuesto como bien hablado. Pero ¡ay! mi señor marqués, que *todavía*, por anomalías inexplicables, no es verdad tan gran belleza.

A pesar de la portentosa intuición musical del pueblo catalán, que para sí quisieran no pocas naciones de Europa—¿creerá usted en esta anomalía?—Cataluña toda conoce á sus grandes poetas y literatos, á sus pintores, escultores y arquitectos y, sin embargo, apenas si una minoría de intelectuales pronuncia el nombre de sus cantores populares. ¿Por qué? Se explica, hasta cierto punto, que la obra del músico, lo mismo que la del arquitecto, por la complejidad de medios que reclama su manifestación, no pueda llegar tan fácilmente á la masa del público como llega la del poeta, la del literato, del pintor ó del escultor, que no necesita intermediarios para exhibirse directamente y por modo absolutamente personal. Podría decirse de esta clase de artistas que ellos solos se lo guisan y se lo comen, en tanto que el músico para exhibir su obra necesita numeroso personal de intermediarios ejecutantes, sin los cuales permanece muda; un teatro ó una sala de conciertos, que casi siempre se le cierra á piedra y lodo, mientras se abre para cualquier músico indocumentado extranjero. En el mismo ó peor caso se encuentra el arquitecto, dado que la

manifestación de su obra exige capitales muy crecidos y no pocos intermediarios para ejecutar lo que ha concebido. Por una de esas anomalías de moda, puramente locales, el orden de facilidades relativas para que la manifestación de la obra del músico ó del arquitecto llegue al público, se ha invertido á favor del arquitecto, que si halla capitales para levantar esas soberbias construcciones, admiradas por propios y extraños, que hacen de nuestra urbe una ciudad esplendorosa modelo, en cambio no se le ofrecen al músico, pongo por caso, para montar una ópera, aun cuando sea más fácil, financieramente hablando, montar una ópera que no levantar un palacio.

Cataluña posee un Teatro Lírico, así como suena, un *Teatro Lírico*, y lo subrayo para dar más vigor á mi afirmación rotunda, y después de tantas y tan variadas maneras de señalar como se han dado aquí y fuera de aquí, todavía hay un revistero que al hablar no ha muchos días «del naciente teatro lírico catalán» (y escribe «naciente para bautizarlo de un modo ó de otro»), pregunta: «Si entonces (allá por el año de 1865) estaba en la infancia el teatro lírico, ¿cómo es que todavía no ha llegado á hombre? ¿Estará, acaso, condenado á no poder abandonar jamás la... *gorra de cop?*»

Y vea usted otra inexplicable anomalía. ¡Que un intelectual, un amante de la región, ignore aquí, en propia casa, lo que saben de memoria los de fuera! ¡Que no se haya enterado todavía de la erudición barata que sobre esta materia le ofrecen los centones de Larousse, Vapereau y los Lexicos de Biemann, Neumann y otros por el estilo! Sorprenderá esta afirmación, no hija de un optimismo de buena fe ni interesado *pro domo mea*, sino hecha bajo la responsabilidad de mi palabra honrada: que existe en Cataluña un Teatro Lírico hecho hombre, todo de una pieza, y que anda sin necesidad de andadores ni *gorra de cop*; que existen las obras llamadas á darle vida, no obras á la alemana ó á la italiana, sino de cepa popular catalana; que existe un apinado núcleo de compositores lírico-dramáticos que, en igualdad de circunstancias, de sanidad y potencial inspiración indí-

gena, no posee hoy ninguna región, ni siquiera ninguna nación de Europa. Lo que le falta á ese teatro es *casa* para albergarlo y público que lo estimule haciendo, «hasta en nuestro recreo»—como usted decía muy atinadamente,—«Patria, y Patria Artística, que contribuya á acrecentar la cultura catalana, afinando nuestros sentimientos y elevando la inteligencia á hermosos ideales, medio único de poder llegar algún día á la deseada meta de nuestra reconstitución».

Y si hasta ahora no es verdad tanta belleza, ¿cuándo lo será? ¿Cuándo? Cuando la cultura musical catalana se halle en la plenitud de acrecentamiento tan indispensable al músico como al público que ha de juzgar su obra; cuando la afición á la música no se halle reducida á una clase superior, sino á toda la masa de sedicentes aficionados, no aficionados platónicos, sino aficionados de hecho y acción que saben distinguir entre la superioridad de un deporte intelectual y un *sport* cualquiera impuesto por la moda; cuando las corporaciones inviertan las subvenciones asignadas á la música, no como protección vana ó un arte de lujo, sino como enseñanza de mejoramiento de costumbres y finalidad social; cuando la cifra de aquellos *duecenti* que señalaba el malogrado Ixart como únicos amantes de todas las manifestaciones puras de arte no decrezca ante la indiferencia de una sociedad sin ideales, antes bien, aumente para que los que creemos en la reconstitución y mejoramiento por obra del culto al arte, no quedemos reducidos á *venticinque*; cuando la crítica artística sea ejercida por críticos competentes que funden sus juicios en el estudio y asimilación de la obra y no en la *reventadura* ó en el elogio excesivo del no ó del sí, porque el *elan* de enfrente dijo sí ó no; cuando el esfuerzo individual logre triunfar de la saña y los odios de clase colectivos; cuando se ejerza el arte como una profesión social, como un ideal, no como un oficio, no como un negocio; cuando haya artistas en número que se sacrifiquen por la sinceridad de la obra buscando la sanción de la labor personal en la propia satisfacción, aunque la masa desagradecida se lo pague á desdenes y disgus-

tos; cuando, en fin (para terminar tan machacona letanía), la gran masa de indiferentes no siga hartándose tan sólo de pan de trigo y no del otro pan de la inteligencia que perfecciona al hombre, elevándolo sobre el bruto. Cuando estas cosas, y otras y otras, que usted sabe mejor que yo, sean un cumplimiento, una plenitud de tiempos en sazón, algo más que un deseo, entonces y no antes será verdad tanta belleza, entonces advendrá aquella gran belleza en que usted y yo soñamos y creemos; que si para nosotros es verdad ¡ay! no lo es para los indiferentes, que tienen ojos y oídos condenados por raquíitis moral á no ver ni oír.

INDUSTRIALISMO ARTÍSTICO

Aquella fórmula ideal del arte por el arte, ó la más humana de la conquista del garbanzo por el arte, son risibles juegos de palabras que no tienen comparación con las prácticas, costumbres y procedimientos de los artistas modernos. No cabe dudar de que los antiguos procedimientos para la conquista del honrado garbanzo por el arte, eran caducables por rancios, y memos por añadidura. El de aquella comunidad sevillana diciéndole, por ejemplo, á Murillo:—Maese Esteban, ahí tiene vuesamerced las paredes de ese claustro; llénelas de obras maestras y tiene la bazofia diaria asegurada... hasta que termine su obra. El de aquel editor austriaco, Diabelli, si no recuerdo mal, refunfuñando por lo bajo, mientras le entregaba á aquel pobre diablo de Schubert un puñado de calderilla, recomendándole que no se dejase *ver* tan á menudo, aunque *cada vez*, entre el lote de composiciones vendidas, le ofreciese un *lied* como aquel del *Roi des aulnes*, que tanto dinero ha hecho ganar á editores y ejecutantes. El de aquel otro pobre diablo de Mozart que jamás viera reunida la suma de 200 doblones que le entregó, después del estreno del *Don Giovanni*, el intendente del teatro de Praga, mientras facilitaba bajo mano á un copista la partitura para sacar una copia fraudulenta y beneficiarse cediéndola de momio á otro teatro con gran sorpresa de su... inocentísimo

autor. Y, como ejemplo modernísimo, el de nuestro don Juan Valera, al confesar, inocentemente, que las numerosas ediciones de su *Pepita Jiménez*, fraudulentas la mayor parte, no le habían permitido el lujo de regalarle á su mujer un traje de lilón. ¡Cómo se reirán, pongo por caso, los autores de los *setenta y pico* de actos de género chico representados el día 8 de Diciembre del año 1905 de nuestra regeneración (rigurosamente histórico) en varios teatros de esta capital!

Y aun hay por ahí quien, pongo por caso, no se ríe, antes bien se indigna, y pluma en mano exhibese como *victima* (lenguaje de tenor de zarzuela) de la tiranía draconiana de los editores de música italiana «que se toman la parte del león en los beneficios que producen las óperas modernas». ¿Quién es—preguntará el lector—esa *victima* cruenta y nefanda de los descastados editores? ¡Quién ha de ser más que el pobrecito Mascagni, que actualmente «vuelve á llamar la atención pública sobre su persona», como afirman, malévolamente y gratuitamente, sus editores, añadiendo, con cierta ruindad de concepto, que para quejarse «no le ha ido tan mal sobre su machito» gracias á las jaleaduras de los mismos editores del margen. Uno de ellos, en el curso de la polémica trabada con Mascagni, ha publicado una serie horripilante de datos, que no dan gran fuerza á la supuesta explotación de los autores por las casas editoriales. Sólo con el editor Sonzongo, además del treinta por ciento sobre los beneficios en taquilla (que no son flojos), descontando 36.000 liras á título de mensualidades que ha ido cobrando Mascagni en concepto de obras futuras, ha ganado ese compositor:

Por el *Amigo Eritz*, 20.000 liras; *I Rantzau*, 16.000; *Ratcliff*, 19.200; *Zanetto*, ópera en un acto, 12.000; *Silvano*, 30.000, y *Le Maschère*, 45.000. Ciento cuarenta mil y doscientas liras por media docena de óperas, todas *manqués*, reducida la cifra en liras á céntimos, me parecería una remuneración demasiado exorbitante para un mero trabajo mecánico de transporte y acarreo del teclado del piano á una partitura, operación que se realiza poseyendo cierta trastienda sin necesidad de atibo-

rrarse la cabeza de una porción de cosas innecesarias al fin que se persigue: industrializar el arte de confeccionar óperas á gusto de los editores y de la masa indocta de los alabarderos-filisteos de este género de espectáculos. Si existe en Europa un compositor de óperas á quien por conveniencias propias le estaba vedado romper el egoísta silencio de procedimientos, ni honestos ni artísticos, este único compositor era Mascagni. ¡Exhibirse como víctima draconiana de la codicia de los editores, él, cuando éstos se han quedado poco menos que en cueros vivos, ganosos de hacer á la mercancia Mascagni, comercialmente muy expuesta, el reclamo más estúpido y contraproducente que vieran los Barnum de todas las épocas! ¡cómo si tuviese consistencia de ningún género la fama artística que se apoya sobre la base de la gacetilla!

¡Exhibirse como víctima editorial, él, el compositor más jaleado de Europa, cuando á pesar de tanto procedimiento industrial, de tanto reclamo y tantas y tantas promesas, no ha llegado la obra de arte sano, sincero, inspirada en el gran arte tradicional italiano, no ha llegado ni es de esperar que llegue! No recuerdo á qué obra se refería Mascagni cuando aseguraba que si él «podía disponer del elemento tradicional popular que daba realce y subido valor característico á cierta manifestación de nacionalidad musical», que él tenía en gran estimación, compondría una ópera sin precedentes inspirada en el alma musical de la patria. A esto aspiraba, al parecer, cuando escribió *Le Maschere*, deseoso de devolver á Italia aquella admirable forma de la comedia musical preludiada por Horacio Vecchi y claramente entrevista por Verdi, el artista más digno, más honrado, más amante de la patria italiana y más reñido con los burdos procedimientos que, como dice un crítico italiano, «han hecho sinónimo el apellido de Mascagni con el de Barnum». *Le Maschere*, ópera estrenada hace cinco años en cuatro ó cinco teatros á la vez, y olvidada al día siguiente, ha sido remendada para un reestreno reciente que no ha tenido éxito ni por el libreto, «donde aun quedan versos estúpidos», al decir de un revistero,

ni por la música, que está á mil leguas de aquella admirable é intacta primera materia de Horacio Vecchi... ¿Le queda acaso tiempo para estudiar, absorbido como se halla por el industrialismo del procedimiento?

Afortunadamente, de aquí á cuarenta años nadie se acordará de la degradación musical de la ópera italiana de los presentes tiempos sino para extrañar que hayan podido coexistir en igual época Bossi, el autor del oratorio *Canticum canticorum*; Wolf-Ferrari, el autor de *Vita nuova*, y esas víctimas (en plural, porque son varias) de la codicia editorial, «hijos espúreos, deladores y sacrilegos»—como los llama con justa indignación un crítico moderno italiano—de aquel admirable gran arte de los Monteverdi, los Marco da Gagliano, los Cavalieri y los Cavalli de la ópera y el oratorio primitivos.

BALANCE DEL AÑO MUSICAL

(1905)

Aquellos propósitos fin de siglo de regeneración á plazo fijo, nos salieron un sí es no es irregulares. Vamos á entrar en el sexto año del cumplimiento de tan laudables propósitos y, en efecto, todo está igual que ayer y es de esperar que mañana esté lo mismo que hoy.

Por fortuna no se ha confirmado que la forma poética iba á desaparecer dentro de poco. Todavía hay por ahí, escondida no sé dónde, poesía; todavía hay, también por ahí, música, para consuelo de los que no saben consolarse con las mil y una futilidades sociales, que para divertirse y pasar el tiempo han inventado los hombres y para espantar nuestros males ladrando ó cantando (que todo viene á ser lo mismo) á la luna. Por ahí andan sueltos y solitarios en las grandes urbes una porción de honrados ciudadanos llamados poetas ó músicos, que se dedican á la inofensiva tarea de endulzar esa perra vida cantando y porfiando. ¡Dios les aumente la inocentona tarea!

La ciencia de la estadística, adelantada que es una barbaridad, como se dice en una zarzuela, y que, al revés de la forma poética, no está llamada á desaparecer, antes todo lo contrario, afirma que sobran músicos y poetas y que se abusa desmedidamente de la poesía y de la música, hasta el punto de que todos vamos á ser,

si no lo somos ya, sin comerlo ni beberlo, músicos y poetas, que vale tanto como locos de atar, aunque no siempre está el pandero ó la lira en manos que lo saben tocar, ni siempre es cierto que los que nos dicen ó tañen la copla, ó nos la hacen ó nos la soplan, como reza ladinamente la ciencia popular.

Aquel filósofo de la antigüedad, ¡Dios no se lo tenga en cuenta! más amenazador que la misma ciencia estadística, aconsejaba suprimir en bien de la república, por perniciosos, iracundos y hasta corruptores, á esos tan beneméritos como inútiles ciudadanos.

Aunque no me sintiese yo tan radical como el tremebundo filósofo de marras, sea dicho con honrado y seleccionador propósito, no dejaría de suprimir algunos, sólo algunos centenares de docenitas de tales peligrosos ciudadanos, no fuese sino porque no es todo vero lo que suena el pandero, ni siempre viene el son con la castañeta.

Mas puesto que para música vamos, como dijo la zorra, dejemos á un lado toda esa monserga, y veamos qué acusa el balance musical del año pasado.

En España, una partida vergonzosa de ceros. Todo, ó casi todo, estaría igual que ayer á no ser la agravación de aquella enfermedad crónica é incurable de indiferentismo que consiente y explica la invasión del género infimo en todos los teatros líricos de la península; y cuando no es el tal género, si género es lo degradado, lo procaz y lo estúpido, todo en una pieza, la música *verista* de los operistas italianos ó el cinematógrafo con gotas de música. No añade nada á la partida de ceros la publicación de dos, tres ó cuatro libros que nadie ha leído ni piensa leer, ni por buenos ni medianos.

¿La crítica? Buena para servir á ustedes y á la parentela. Bien anda la crítica artística en España, casi toda en manos de pobres diablos indocumentados é irresponsables.

¿Y la enseñanza? Sin novedad. Adiestrando gentes en el *sport* musical de la habilidad, la gimnasia y el mecanicismo á ultranza.

En Francia cada *clan* levanta airado y amenazador

el puño contra su rival, el *clan* de enfrente: Massenet contra los *veristas* (también los hay en Francia); los *veristas* contra los Debussystas; los Franckistas contra los «monsieur Jourdain» de la música francesa, que hablan en prosa sin notarlo; mientras el ganso de Saint-Saëns desde el Cairo ó desde el interior del Congo suelta una carcajada y piensa, sin duda, si á pesar de tanto puño alzado y de tantos mientes como puños, parece por alguna parte la música ó lo que ellos entienden por tal.

Alemania, agotada después de aquel gran festín de los Dioses, nutriéndose de las migajas que cayeron al suelo.

Italia, tomando robustinas y emulsiones para combatir la raquitis que la domina, ha perdido la memoria y... el estómago, asimilándose mal los preparados de la farmacopea wagneriana.

Una oleada creciente y bienhechora inunda las tierras bajas de la música. A su invasor impetu las tierras ayer agotadas se fecundizan y llenan de espléndida vegetación. Y la oleada, impregnada de ozono musical, avanza, avanza, y como por ensalmo surgen nacionalidades musicales llenas de vigorosa sangre: ayer Rusia, Escandinavia, la Bohemia, Hungría... ¿Hoy? Contemplad ese fermento regulador que experimenta *nuestra* música, siguiendo vías tan bien trazadas como bien presentadas: oíd ese admirable *Lied* que entonan con desconocido ardor y maestría lírica nuestros cantores del pueblo: tiene todo el vigor sano del terruño: toda la mentalidad de concepción que, por misteriosos isocronismos de reintegración y reorganización de razas ha hecho surgir aquí el canto nuevo que entona el corazón conmovido; allá, en Flandes, la voz del río sagrado de la patria, que resuena á la evocación del gran cantor popular del Escalda; en Suiza, el *hosanna* grandioso del *Festival Vaudois*, entonado al aire libre y en plena decoración espléndida de los Alpes, por veinte mil confederados rodeados de sus Cantones...

Esos isocronismos misteriosos de reintegración son el ¡*Fiat lux!* el ¡*Fiat amor!* que levanta y dignifica los

pueblos en nombre de la patria y crea los artistas de un arte viril, fuerte, pujante y sano; es la aurora de este vigésimo siglo que asoma espléndida y que ha de derramar tantas alegrías puras sobre todos los pueblos fuertes, dignos de poseer un arte hijo del amor á la patria.

BIBLIOTECA PARTICULAR

DE LA

Srita. Felicitas Lozano

PROFESORA DE CANTO.

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

ALDE BIBLIOTECAS



MÚSICA DE PROGRAMA

Deseaba Weingartner—y en los siguientes términos lo expresaba en su escrito *La symphonie après Beethoven*—«que un historiador de la música estableciese, de una vez, profunda y sólidamente, que lo hoy se llama á la ligera «música de programa», no es una invención de los modernos compositores, sino que la tendencia á expresar por medio de la música ideas claramente definidas y hasta los acontecimientos mismos ó asuntos, es evidentemente tan antigua como la música según la comprendemos generalmente».

Añadía á esto «que los antiguos maestros neerlandeses é italianos, lo mismo que los antiguos maestros alemanes anteriores á Bach, escribieron composiciones con títulos, comentarios ó explicaciones sobre la base de un programa determinado».

En efecto, la cosa viene de lejos, y no de los antiguos maestros neerlandeses, sino de la mismísima antigüedad clásica. La vieja y difícil cuestión de la música de programa ó música literaria, como decimos hoy (casi siempre reñida con la verdadera literatura), ambición ó pretensión eterna, ora reconocida en sus derechos, ora condenada como indigna de la música pura, tiene precedentes en aquel género de música instrumental de los griegos llamado *nome píttico*, que representaba el combate de Apolo con la serpiente. Estrabón nos da en uno de sus libros el análisis de uno de estos *nomes*, com-

puesto por Timóstenes, almirante de Ptolomeo Filadelfo, famoso combate que, á pesar de no tener nada de naval, inspiraba á todo un señor almirante. Al decir de Estrabón, la obra de Timóstenes se dividía en cinco partes: el oyente asistía en la *anacrusis* á los preparativos del combate; en la *ampira* á las primeras escaramuzas; en la *catakeleusma* al combate mismo; en el *yambo* y *dactilo* á las aclamaciones de la victoria, y, por último, á la muerte del monstruo, «oyéndose hasta los bramidos de la fiera, por tal modo perfecta resultaba la imitación de los instrumentos».

Legítimos ó no los derechos de la música á la descripción y á lo pintoresco, por lo menos fúndanse, como se ve, sobre prácticas arraigadas en la antigüedad, y puesto que se ejercieron originariamente, prueba que ya de larga fecha parecieron naturales, y, si se quiere, casi necesarios. Los antiguos maestros neerlandeses é italianos, lo mismo que los maestros alemanes anteriores á Bach, como sabemos, no se pararon en barras. Los maestros alemanes especialmente, fueron y son todavía muy aficionados á esas ingeniosidades musicales, resabios de la cultura y procedimientos contrapuntísticos de los gramáticos de arte neerlandeses, feroces en sus gramatiquerías, á pesar de que, á fuer de agradecidos, hemos de confesar que nos dieron hecho el arte moderno. Munday—vayamos citando casos de ferocidades de música de programa—escribió una fantasía sobre el buen y el mal tiempo, ni más ni menos que el almanaque del «verdadero Zaragozano». En una obra del organista y clavecinista Froberger hace gala de expresar sobre el teclado del instrumento los hechos, las ideas y los sentimientos.

En una serie de *suites*, para clavé por supuesto, Buxtehude, su autor, resuelve sin apelación acerca de la Naturaleza y caracteres de los planetas, así como suena. Llega Juan Kuhnau, el predecesor de Juan Sebastián Bach en la escuela de Santo Tomás, de Leipzig, que cita todos esos y otros casos de música sobre un asunto dado, autorizándolos en la introducción á sus famosas *Sonatas Bíblicas*.

Hay que tomar acta de algunas de sus opiniones, no tan disparatadas como implica el título de la colección. Por ejemplo, he aquí cómo define el poder de los sonidos: «La música es capaz de producir efectos maravillosos, no cabe duda, pero en ciertos casos si los produce es con el concurso de la palabra. Sabe traducir la alegría y la tristeza en general» (en sí, diríamos hoy), «pero desde el momento que busca el sentido individual y la expresión particular, ha de echar mano, sin falta, de las palabras.» Al efecto cita una *Sonata* que había sido nominada *la Médica* (la Medicina).

«El autor—dice—describía primeramente el estado del enfermo, y luego la agitación de los parientes inquietos en busca del médico de cabecera. Pero en la *giga final* (danza de la época y obligada pieza de terminación de la *suite*), que figuraba la convalecencia, el autor, para asegurar prudentemente el efecto que deseaba obtener, redactaba un parte—como diríamos hoy—en estos términos:

«El enfermo ha mejorado mucho, aunque no se pueda afirmar todavía que ha entrado en el periodo de franco restablecimiento.» Lo que en son de crítica escribe Kubnan sobre la sonata *la Médica*, puede aplicarse á sus *Sonatas Bíblicas*, ó á su «Representación musical de algunas historias de la Biblia, en seis sonatas para piano, destinadas á deleitar á los buenos aficionados».

No hay duda que Kubnan quiso *crear* música pura. Su error ó debilidad, más bien la del arte, que acababa de nacer, consistió en la naturaleza demasiado objetiva y completamente exterior de esa *creación*. El *asunto* del programa no deja de ser menos exterior; porque no son del dominio de la música los gestos ó los paros, y menos que todo esto los hechos mismos son impropios, si no indignos de ella. Quizá se caerá un día en la cuenta de que el campo de acción de la música es el alma, sólo el alma.

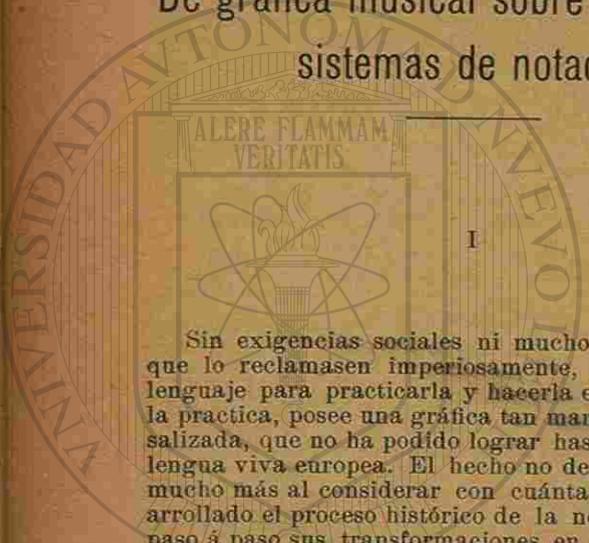
Este litigio tiene mucho que ver con el equívoco y la confusión de ideas que implican el simple enunciado de «pensamiento musical»—¿qué se entiende por pensamiento musical?—fallado por Wagner, diciendo «que la

música no piensa». Entre otras razones favorables á la doctrina estética del «pensamiento musical», apóyanse los sostenedores de esa tesis en la insuficiencia del verbo, en la incapacidad de la música de expresarlo todo. Y afirma un contradictor: «Ricardo Wagner y Schopenhauer han sido de esta opinión; y sin embargo, son ellos, y sólo ellos, los que han arruinado la tesis del «pensamiento musical.» «Una de dos—añade otro contradictor:—ó la música expresa ideas ó expresa sentimientos. Si lo uno es cierto, no puede serlo lo otro; á no ser que no lo sea ni lo uno ni lo otro; y, en efecto, no lo es ni lo uno ni lo otro.»

Cabría resolver quizá, recordando aquel reproche dantesco, *Guarda e passa*, esa cuestión capital de la música pintoresca ó literaria, y su subsecuente la de los «pensamientos musicales», en plural, dando al término «pensamiento» el sentimiento de «ideas», puesto que así se hablaría con propiedad diciendo «ideas musicales» y tomando la acepción al pie de la letra, ya que la «idea» es una forma.

En este caso, digo, la cuestión se resolvería así: todo lo que me satisface como música pura, sin necesidad de un letrado ó de un comentario inútil, *guarda*, pensaría; todo lo que no me satisface como música buena en sí, y con ayuda de un letrado todavía me resulta peor, *passa*, exclamaría; y aun el *guarda e passa* me parecería poco para abominar de la música desencauzada y fuera de su dominio propio, que no es ni puede ser otro que el alma y sólo el alma.

De gráfica musical sobre dos nuevos sistemas de notación



Sin exigencias sociales ni mucho menos artísticas que lo reclamasen imperiosamente, la música, como lenguaje para practicarla y hacerla entender al que no la practica, posee una gráfica tan maravillosa y universalizada, que no ha podido lograr hasta ahora ninguna lengua viva europea. El hecho no deja de sorprender, mucho más al considerar con cuánta lógica se ha desarrollado el proceso histórico de la notación, siguiendo paso á paso sus transformaciones en sentido absolutamente paralelo á las evoluciones de arte, que de homófono encarrilóse por la fructuosa especulación de la polifonía, hasta determinarse con toda precisión en la armonía moderna.

En efecto, no deja de sorprender, repito, la lógica de ese proceso que de los *martirii* de la notación bizantina, de la literal y de la neumática, ó *nota romana*, como fué llamada en su origen; del poco preciso sistema de esta notación, verdadero y simple subsidio mnemónico ó de rememoración, hayamos venido á parar, pasando por la notación beociana, las reformas guidonianas, la notación mensural, etc., á las redondas, negras, corcheas y semifusas modernas.

A pesar de la universalidad de la música y de la gráfica correspondiente, que no ha superado ni es fácil pueda superar ningún volapuk ni ningún esperanto de la lengua hablada, debe de tener y tiene, en realidad, puntos muy vulnerables cuando no pasa año, y esto ya viene de lejos, sin que aparezcan unos y otros proyectos de reforma sobre un punto ó puntos dados ó de la totalidad del sistema, y tanto es así, que si se llegase á escribir la historia de los sistemas propuestos, el solo catálogo de éstos formaría una montaña de volúmenes.

Sí, tiene puntos vulnerables, y no pocos, el sistema actual de notación, y á esto se dirigen, á hacerlos invulnerables, todos los sistemas habidos y por haber, estrellándose todos, pero todos, contra la fuerza del hecho y de la rutina.

Dos de estos novísimos sistemas de reforma de la notación y aun de la práctica musical tengo sobre la mesa; los dos son debidos á autores españoles; son ambos de fecha reciente y de uno y otro cortesía obligame á hablar.

El que ha publicado el señor don Angel Menchaca, residente en La Plata, intitúlase «Nuevo sistema teórico-gráfico de la música... Breve, claro, científico y preciso en la representación del sonido, igual para todas las voces y todos los instrumentos...» El autor da el resumen de los elementos gráficos de su sistema, que se reducen á tres: «La figura (en forma de rosal), que da el nombre de la nota según la posición que se trace.—La perpendicular sencilla ó doble» (plica corta ó larga, que diríamos), «que ubica (?) la nota en la escala general, determinando su gravedad, ó sea la *docena* á que pertenece.—El punto, que expresa la duración de cada sonido.» La figura—añade el autor—«no tiene dimensiones determinadas: pueden dársele diversos formatos como á las letras.—Este sistema reposa sobre tres unidades fundamentales de que carece la música *pentagramal*: *Unidad gráfica*: una sola figura para representar todos los sonidos del alfabeto musical: *Unidad de duración*, que reduce todos los compases á uno» (esto es bueno para afirmarlo, pero no para aprobarlo), *Unidad de in-*

tervalo, que facilita la determinación precisa de los sonidos», etc.

Este simple anuncio bastará para comprender lo que el nuevo sistema significa: un capítulo más que añadir á los mil y un delirios de la interminable novela. La novela de la flamante gráfica técnica no termina, sin más consecuencias en esto sino que tiende á reformar la mecánica del teclado, uno de los artefactos considerado, hasta ahora, como el que mejor se adapta á la estructura de las manos del tañedor. «Mi teclado—dice el inventor—consiste en la colocación sucesiva y sin interrupción de las teclas en dos filas» (una de teclas blancas y otra de teclas negras alternadas rigurosamente entre sí), «correspondientes á los dos rangos, superior é inferior, en que—dado su sistema—se escriben las notas de la escala.» Y añade: «El teclado común ha pasado por las manos de millones de ejecutantes, desde 1655» (¿fué realmente en 1655 ó en 1711?), «en que inventó el piano» (¿el piano ó el piano forte, que son instrumentos algo distintos?), «Bart, Cristoforis de Padua» (Cristofori de Florencia, quiso decir el autor, que en eso de historia anda tan desvalido como de técnica musical), «y no tiene ya secretos: el nuevo no se sabe aún lo que podrá obtener de él la técnica del porvenir.» Probablemente nada, aunque á todos los pianistas del mundo se les ocurriese reformar de repente su técnica y mecanismo sólo por dar gusto al autor de la reforma... y á los fabricantes de pianos y organeros.

En suma, que el *Nuevo Sistema* es uno más que añadir al catálogo interminable... de los que valía más que no se hubiesen inventado como atentatorios al sexto sentido.

Y ahora tócame hablar del otro sistema, que su autor, el ilustrado sacerdote bilbaino don Ramón Galbarriatu intitula *Methodus «Bitiru» punctuandi opera Musica*, de las voces bascas *Bi, ta, iru*, que significan *dos y tres*, porque las líneas del pentagrama del nuevo método en cuestión se suceden de dos en tres, por arriba ó por abajo, conforme á las necesidades de las *tessiture* de un fragmento gráfico dado, con un espacio de sepa-

ración en cada dos y cada tres líneas sucesivamente. Y como en el *Methodus* he tenido una intervención privada por haber acudido en consulta á mi su bondadoso y galante autor, y digo así porque quiso ofrecerme, no sólo las primicias, sino la misma paternidad del invento, forzoso me será levantar el velo de la intervención privada, ahora que el autor ha publicado las bases de su invento, y cederle la palabra para que se entere el estudioso lector. «Se acordará usted—díceme con fecha del presente mes—de que en Junio pasado le presenté mi proyecto de escritura musical y que usted, con atención que agradezco en el alma, se dignó felicitar-me por mi invento. Púsome también algunos reparos sobre las dificultades que presenta siempre una innovación en la gráfica musical, pero á pesar de ello, me decía usted que debía dar á conocer mi idea y que usted me secundaría en esa obra meritoria sobreponiéndose á su pesimismo en estas materias. Pues bien; tengo el honor de presentar á usted el pequeño folleto en el que expongo mi pensamiento. Lo he escrito en latín, porque me ha parecido conveniente dedicárselo á Su Santidad Pío X.»

«...Como verá usted, he traducido con pequeñas modificaciones las cuartillas en que le expuse mi pensamiento. He añadido una tercera objeción para responder á los reparos que usted tuvo la amabilidad de hacerme. Como digo allí, el perjuicio (ó más bien la prevención) de los editores y la necesidad de que los músicos tendrían que estudiar los dos sistemas, es un obstáculo que dificulta, pero no imposibilita la adopción del nuevo método. Es cuestión de más ó menos tiempo, y yo tengo una firme esperanza de que si no en vida mía más tarde ha de adoptarse mi pentagrama, por las ventajas, á mi juicio insuperables, que él ofrece, sencillez, claridad y precisión, y para el estudio del piano y del órgano el ser adaptación exacta del teclado. El primer paso, que es su publicación, ya se ha dado: el segundo, la presentación del nuevo pentagrama, nadie más á propósito que usted, señor Pedrell, ya que una composición suya, como le dije, fué la causa ocasional de mi invento. Una palabra laudatoria de usted...»

Esta palabra, laudatoria desde luego, y otros y otros reparos, añadidos á los que expuse, fundados en las dificultades insuperables que esta clase de reformas, totales ó parciales, de la gráfica musical, ofrecen en la práctica, por los extremos generales que al principio expuse, esta palabra yo se la diré en próxima ocasión al ilustrado autor del *Methodus «Bitiru»*, pues merece en realidad capítulo aparte.

II

Para don Ramón Galbarriatu

Su *Methodus «Bitiru»* anda ya por ahí impreso y entregado al juicio de los músicos. Quiero reiterar á usted la palabra laudatoria que me mereció su reforma, cuando privadamente me la dió usted á conocer, y me place hacerlo en público, muy cumplida y muy sinceramente. Usted no ha pretendido vanamente reformar la gráfica de la notación y la práctica corriente de la música: se ha fijado tan sólo en la reforma provechosa que podría introducirse en el pentagrama adaptándolo al teclado del piano, como si dijéramos *de visu*, trazando las líneas de aquél en la forma en que están colocadas las teclas negras, de dos en tres, suficientemente separados los espacios que representan las dos teclas blancas después de cada serie de dos y tres negras. Aunque ya se ha intentado la reforma en este mismo sentido, no hay duda de que trazado así el pentagrama desaparecen muchas anomalías de gráfica: se escriben de un modo uniforme las notas de todas las octavas: se suprimen las claves y los bemoles y sostenidos, y constantemente la distancia de una á otra nota es la de medio tono, de donde resulta *visible* que cada nota por su misma posición indica su exacto sonido... y con un poco más que se hubiese corrido usted, daba un nombre de afinidad á cada una de las tres modificaciones de natural, sosteni-

zada ó bemolizada que ofrece cada nota; de afinidad, digo, para no romper del todo con la costumbre de la nomenclatura actual, llamando con un nombre propio á las tres modificaciones del *do* natural, sostenizado y bemolizado, *da*, *de*, *di*, & las tres del *re*, *ra*, *ri*, etc.

Todo esto es muy santo y muy bueno, muy ingenioso é informado en el sentido común, pero todo se estrecha ante la imposición del hecho inculcado por la costumbre, y lo que es peor, por la rutina. ¡Qué de ingeniosidades no se les han ocurrido á los centenares y más centenares de reformadores de la notación musical, que han sido y serán, con constancia á prueba de desengaños y decepciones! Los encargados de estampar música dicen nones: nones dicen también los centros de enseñanza, y nones dice el que aprende música. Admitido que fuese un sistema (dada la posibilidad de que lo fuese) no iba de buenas á primeras á almacenarse toda la música actual, ni la admisión de un nuevo sistema cualquiera excluiría la necesidad de conocer, á la vez que el nuevo, el anterior ó los interiores inmediatos. Cabría la posibilidad de que el nuevo á fuerza de años se impusiese, y ¿qué sucedería entonces? Lo que ahora con la notación neumática, que son contados los que saben ó pretenden quizá traducirla; no son muchos los que pueden descifrar la del siglo XV, estampada con caracteres de imprenta móviles; que son también poquísimos los que saben traducir la notación por cifra para vihuela, laúd, tiorba, órgano, clavicordio, arpa, etc., del siglo XVI, y esto que la notación por cifra es uno de los sistemas más claros, lógicos y fáciles que puedan darse. Un solo y único sistema, puramente para la gráfica vocal, se ha impuesto hasta lo presente, y no me cabe duda de que se impondrá cuando se extienda á la gráfica instrumental, cosa asequible; el sistema *Tonic-Solfa* inglés ó *Tonica Do*, muy popularizado en Inglaterra y en los Estados Unidos, donde se imprimen cada año millares de ejemplares, destinadas á las escuelas de párvulos (sabido es que en aquellos países la enseñanza musical es obligatoria) y á las innumerables sociedades de orfeones, capillas rurales, gimnasios, aca-

demias, etc. En Francia y en Italia contadas personas conocen las excelencias gráficas del *Tonic-Solfa*; en España yo no tengo noticia de quien lo conozca ni siquiera de oídas.

Los hechos inculcados por la costumbre y por la rutina no sólo son la rémora de todo progreso en el sistema gráfico general de notación, sino de meros detalles del mismo. No ha mucho tiempo en una comunicación, que fué muy leída, proponía M. Saint-Saëns ciertas leves reformas en la escritura musical. La cuestión de los «accidentes de precaución» teniale preocupado y proponía colocarlos entre paréntesis, ó bien encima ó debajo de la nota. El procedimiento último es bueno para las voces ó instrumentos no policordos, é impracticable para los acordes cuyo gráfica impone colocar el accidente de precaución entre paréntesis.

La supresión de las claves de *do* ha originado, como usted sabe, la confusión de *tessitura* entre la voz de *soprano* y de *tenor*. Varias correcciones se han propuesto: ninguna tan monstruosa como la amalgama de las claves de *sol* y de *do* en cuarta en un solo signo que repugna á la vista y... al gusto.

Propone Saint-Saëns colocar en la clave de *sol* (condicional para la *tessitura* del tenor) dos puntos, como se hace con la clave de *fa*. Nadie le ha hecho caso. Si las dos mejoras propuestas no han sido admitidas, tampoco lo ha sido la de los accidentes que se aplican á las notas prolongadas durante varios compases. En Alemania la moda consiste en colocarlos únicamente en el primer compás. Esto simplifica la escritura; pero cuando se vuelve la página, ¿quién está seguro de que aquella nota es accidentada? Otra decisión debería tenerse en cuenta respecto á la confusión que se produce entre el ligado convencional del tresillo, destinado á reunir las tres notas que lo indican, y el signo expresivo de *ligado*. Los alemanes usan para el caso un trazo anguloso que, si evita toda confusión, no es elegante ni mucho menos. ¿Es indispensable acaso reunir estas notas? ¿No bastaría un número itálico que no se confundiese con los números usados para la digitación? Y ni aun esto siquiera,

puesto que el ligado convencional de indicación de tresillo podría suprimirse perfectamente con la condición de adoptar para la cifra gráfica de tresillo un número itálico especial que no podría confundirse con la cifra ó cifras de digitación.

Si por cosas de tan poca monta, como las que proponía Saint Saëns, no es posible el acuerdo en la gráfica manuserita y estampada de la música, ayúdeme usted á pensar; ¿qué no será cuando se trata, como en el caso de usted, de la reforma parcial del pentagrama ó de la más trascendental de todo el sistema, pues á decir verdad es una consecuencia de aquella reforma parcial?

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO

EL TONIC-SOLFA

Á un preguntón

¿Quieres saber en qué consiste el sistema de notación musical de este nombre, llamado también *Tónica-Do*? Pues oye:

Dedúcese de antiquísima documentación, que *cantare in nota* significaba cantar sobre las notas de música figuradas en el pentagrama, en la bella escritura musicolitérgica del siglo XIII, y que es posible que la expresión *cantare in solfa* designase la escritura musical en notación alfabética. La hipótesis es razonable si te fijas en lo que acontece actualmente en Inglaterra, país tradicionalista por excelencia, en donde corren impresas de mano en mano millares de publicaciones de *folk-lore* musical ó de composiciones para sociedades corales en la notación *Tonic-Solfa*, en la cual se emplean las sílabas de solmisación *doh, ray, me, fah, soh, lah, te* (que equivalen á las siete sílabas de solmisación acostumbrada), representadas en la escritura por las iniciales de aquellas sílabas.

Esto te explicará que las notaciones alfabéticas de la Edad Media tienen en Inglaterra y en los países de los Estados Unidos de la América del Norte una supervivencia que ha resistido á la acción de siglos. El *Tonic-*

Solfa, ó lo que es más cierto, su restaurador y propagador, fué un presbítero no conformista, que murió en 1880, John Curwen. Empezó á difundir su sistema publicando en 1858 su primer método, *The Standard course of lessons and exercises on the tonic-solfa*, al que siguieron gran número de obras pedagógicas, transcripciones de obras musicales clásicas y populares, escritas en el referido sistema, dadas á luz con una abundancia sorprendente, y que para la mejor obra de vulgarización tenían desde 1851 un *The Tonic-Solfa-Reporter* muy solicitado por las masas populares, aficionadísimas á la música, como lo son las de Inglaterra. Editores hay de bibliotecas de ese género de publicaciones, que forman un gremio; John Leng, por ejemplo, con sus preciosas colecciones *The People's English Songs*, *The People's Irish Songs*, *The People's Welsh Songs*, en sencilla ó doble notación, unida la ordinaria á la de Curwen. La curiosísima colección de Lachland Breen, intitulada *The Songs and Hymns of the Gael* publicase en *with Music in both Staff and Solfa notations*, en casa de Eneas Mackay. No puedes formarte una idea, ni siquiera aproximada, del número de *Sacred Quartets*, *Temperance Choruses*, *Popular Cantatas*, *Unison Songs*, *The Church Choralist*, *Christmas Music Leaflets*, etc., estampadas en el sistema adoptado por la *Tonic Solfa Association*, asociación coral muy difundida en Inglaterra, en donde cuenta millares de miembros; no puedes formarte una idea, repito, de lo mucho y muchísimo que estampa y difunde esa famosísima asociación bajo el simple título de *J. Curwen & Sons' Musical Series*, en recuerdo de su fundador.

Queda para los investigadores averignar si desde la Edad Media se puede seguir en Inglaterra la tradición de una notación alfabética. Inclinase uno á la afirmativa pensando en el sistema de Curwen, tan rápidamente propagado. Mas no se trata ahora de esto, sino de explicarte en qué consiste el sistema, pues noto que te lo he dicho á medias.

John Curwen fué un pedagogo eminente; tuvo fe en un ideal, como la distinguida educatriz inglesa miss

Glover: hacer accesible la música á la mente del niño, y la fe allanó montañas. Allanar montañas es, ciertamente, que un método sea conocido y adoptado rápidamente en una nación cualquiera, y que, introducido de algunos años á esta parte en todas las escuelas del Reino Unido, beneficien la educación que les proporciona el tal método 3.750.000 niños de una sola nación.

De lo que te llevo explicado colegirás que la idea del sistema de Curwen se parece en el fondo á la de Rousseau: bástale al que canta, no que se le designe la elevación absoluta del sonido, sino una elevación relativa. Como, por ejemplo, los instrumentos transpositores de orquesta, que leen en *do* transportando por medio de mecanismos especiales (*tonillos*), así el que canta, pues, sólo tiene necesidad de la escala diatónica, la cual, si se transporta según la tonalidad prescrita, permanece inalterada en sus relaciones. Curwen sustituyó á las siete sílabas ordinarias del sistema corriente y del de Rousseau las que antes he indicado y para que no hubiera confusión entre las iniciales de las notas *sol* y *si* llamó á ésta *ti*. Con un talento pedagógico no común y con una finísima y elevada inteligencia del alma del niño, Curwen creó un método que es una obra maestra de sabiduría pedagógica.

Suprime las notas, el pentagrama, los accidentes, el compás, todo, sustituyendo aquéllas con iniciales para las necesidades de la gráfica, y con signos ó posiciones de la mano para la ejecución práctica de los cantos y los ejercicios de los educandos. En la conformación de los signos gráficos indicadores de la elevación del sonido, el sistema de Curwen tiene puntos de contacto y analogías con la gráfica de Roberto Hoewker. Y aquí te diré de paso que el sistema de este innovador se aplica á la reproducción de la música más complicada, como sinfonías, sonatas, estudios, etc., utilizando especiales combinaciones de líneas, grupos de signos coloreados para denotar partes contrapuntísticas, intensidad y matices del sonido, alteraciones del sonido, etc.

El método *Tonic Solfa* es aplicable, en general, sólo á las partes sencillas ó múltiples de canto, aunque no se

resiste á otras aplicaciones como á la simple partitura de piano y á la más complicada orquestal. Uno y otro sistema ofrecen la ventaja material de la supresión del grabado y, como es de suponer, la estampación se hace utilizando únicamente la imprenta. No quiero dejar en el tintero la particularidad del método de Hoewker, que es á la orquesta lo que á la voz el de Curwen, y es que en el sistema de aquél se estimula la facultad representativa mediante formas en analogía con la idea musical expresada; que los signos de su sistema no sólo representan las funciones materiales del sonido, sino las imágenes que el alma asocia á dichos signos; y en fin, que los signos forman una como visión estética provocada, que se convierte á la vez en *auditiuición* estética; de modo que lo que el ojo percibe por medio de figuras, plásticamente más expresivas que las notas, permanece mejor impreso cuando repercute en lo íntimo secundado por la memoria. Tales prácticas son una consecuencia del sistema educativo del célebre pedagogo Pestalozzi, y tienen cierta analogía con el sistema de Curwen, objeto de este estudio. Añadiré á lo que antes decía que en el *Tonic-Solfa* el tono fundamental es siempre *do*; que en realidad de verdad lo que sucede es que cantando siempre en dicho tono se transporta lo que se canta, cuando no está en aquel tono, sin que el alumno se dé cuenta de ello, de lo cual resulta que procediendo así las entonaciones son más puras, más diatónicas, más afinadas. Para los fines de la gráfica del *Tonic-Solfa* la octava superior indicase con la cifra 1 colocada á la derecha de la inicial que designa el sonido, y la octava inferior con el mismo número colocado á la derecha, pero debajo de la inicial. Cuando se trata (excepcionalmente para la voz) no de una, sino de dos octavas superiores ó inferiores, en vez de la cifra 1 se adopta el 2. El compás se determina por medio de líneas verticales, y el valor de las notas ó, mejor dicho, de los sonidos, por líneas horizontales superpuestas. En cuanto al ritmo y su denominación, utilizanse otros signos convencionales: cada cuarto de tiempo se llama *ta*; cada pausa *sa*.

El método de Curwen, que yo sepa, no ha entrado

en Francia, sin duda por la analogía que tiene, hasta cierto punto, con el sistema Galin-Paris-Chevé, de desagradable memoria, como lo llama un musicógrafo francés.

No se ha mostrado rehacia Alemania al adoptar el *Tonic-Solfa*. Es un país celoso de la educación musical del escolar, lo mismo que de la del obrero, y en general de toda asociación corporativa. Lo que Alemania lleva editado y propagado en este sistema de notación es ya tan importante que forma un ramo editorial. Aquí, al alcance de la mano, tengo un librito destinado á escuelas primarias de niñas, y escrito por una señorita, una maestra, sin duda. Forma un elegante cuadernito de 54 páginas, que contiene cuanto hay que saber respecto del *Tonic-Solfa* para cantar al unísono á dos y á tres voces. ¿Sabes quiénes firman las composicioneillas de este último grupo de cantos escolares de niñas? Weber (*Wiegenlied*); Bach (un coral); Schubert (*Der Lindenzaum*); Mozart (el *Ave verum*); Beethoven (*Gesang der Mönche*), y así por el estilo.

Tampoco ha entrado en Italia el *Tonic-Solfa*, ¿quién lo conoce en España? Nadie. ¿Y qué falta hace el tal sistema en España, donde no es obligatoria en las escuelas la instrucción musical? La rápida vulgarización del método Curwen en los pueblos más *prácticos* del mundo; la vivacidad del temperamento, y la avispada fantasía infantil de nuestros tiernos escolares; la poca inclinación al recogimiento y á la penetración, ¿no aconsejarían, en nuestro país más que en otro, la adopción de un sistema de educación musical tan excelente? Pero cabe demandar: cuando el legislador no aparece por ninguna parte, ¿dónde está el grupo de profesores que tomen tal iniciativa privada de acuerdo con los intereses de un editor de empuje que se imponga á todos? ¿Dónde el personal inteligente que por mero amor á la enseñanza, no por ordenaciones oficiales inútiles, que no se cumplen, se imponga el deber de hacer algo por la instrucción musical del niño?

Srita. Felicitas Lozoya

PROFESORA DE CANTO.

LOS SNOBS

Para mi amigo X.

Dicesme que ni después de haber leído página por página aquella deliciosa sátira de *La feria de las vanidades* del humorista inglés, has quedado enterado de lo que es un *snob*, y quieres que yo te *ilustre* ¡desgraciado! cuando la característica del *snob* es no tener conciencia de que lo es, ó de creer vagamente que lo son todos. ¡Que te entere! y científicamente, además, por axiomas y proposiciones como aquel ladino enseñaba el arte de tocar las castañuelas? ¡Qué es un *snob* científicamente hablando! Aprovecha la lección que te traslado por boca de ganso, y tal como me la ha enseñado un acreditado micrólogo de mis amigos. Oye.

Un *snob* no es nada ni cosa peligrosa cuando se presenta aislado: es terrible cuando forma legión. La *mónada Snob*, examinada al microscopio más potente y analizada con todos los medios más modernos, presenta los caracteres de una desesperadora neutralidad: ningún punto vibratorio determinado: ninguna afinidad especial: ninguna resultante de fuerzas interiores. El *snob*, en sí, sólo existe en estado, por decirlo así, oculto ó de canuto, y por esto es totalmente impotente. Para formar un cultivo *snóbico*, que manifieste algunos síntomas

de dirección, se necesita reunir cuatro ó cinco *snobs* y agruparlos alrededor de un *snob* de superior vitalidad, ó de un agente conductor de especie diferente. ¿Te vas enterando?

En el primer caso, el caldo de cultivo es de duración efímera y poco fecunda. Es el *snobismo* abortado, fracasado, que ni pincha ni corta: es una aspiración colectiva que al primer obstáculo, ¡pataplum! En el segundo caso ¡oh! la cosa ya es más grave. ¿Sabes á quién llamaban *listo* los Libros sagrados? Llamemos, pues, *listo* al agente conductor. Es un demonio, con rabo y todo (si te repugna, quitaselo), que sabe emplear la estulticia humana para utilizarla y hacerla trabajar por cuenta suya: el *listo* endemoniado es el hombre—y hasta el superhombre—que deseando llegar á un objetivo noble y elevado, sabe comprender que, para el caso, es útilísimo sumar fuerzas, agruparlas, orientarlas en un sentido, aplicándolas como un ariete á romper... la *nieve* ó el obstáculo de un objetivo común. En arte, créelo, amigo mío, las fuerzas que ese *listo*, ese simpático *listo*, puede ordenar con provechosos resultados, forman la legión de los *snobs*. Así se subdividen en distintas especies, en una infinidad de especies: el *Sn. politicus*, el *Sn. scientificus*, el *Sn. censorius*...

La variedad *Sn. artisticus* es divertidísima: una *mónada*, aunque inofensiva, dotada de iridiscencias múltiples: especie debida al sexo que los hombres ¡presuntuosos! llaman... te lo diré glosando á Shakespeare: Debilidad, tienes nombre de *snob*. Precisamente, gracias al predominio sexual de la especie, el caldo de cultivo de la variedad *Sn. artisticus* ofrece resultados de excepcional fecundidad cuando lo preparan y lo manejan manos expertas.

El wagnerismo, batalla ganada de una poesía sana, sintética y profunda contra un filisteísmo ignorante y burlón, debe su victoria al reclutamiento, operado por espíritus fuertes y listos—recuerda á Mendes, á Schuré, á la Gauthier y *tutti quanti*—de fuerzas *snóbicas* aglomeradas, movilizadas, enardecidas y lanzadas contra la ciudadela meyerberiana de *crocan*, contra la avanzada

gounodiana de confitería (en la cual, sin embargo, se vendían bombones muy agradables). La variedad del *Snob artisticus iracundus* encontró las luchas de schumannistas y mendelssohnistas; agrió al desequilibrado Nietzsche, hoy contra Wagner adorado ayer, mañana contra Brahms, que era todo lo contrario de un impersonal, un periférico, un maestro copista. Contra la incertidumbre musical que reina actualmente en Alemania, ahí tienes todo un campeonato *snóbico* en forma, dispuesto a seguir en sus ya múltiples evoluciones, desde el *Don Juan* á la *Sinfonía doméstica*, á Strauss, sin curarse, poco ni mucho, de desvanecer la sombra que pesa ¡todavía! sobre la música pura de Obermann, Bruckner, Reger, Malher...

La reintegración de los clásicos polifónicos del siglo XVI, que ha enseñado á los modernos música que no sabían; el renacimiento de Bach, de Monteverdi y de Carissimi ha sido bien llegado, lógica, justiciera y oportunamente, gracias al celo de un *snobismo* bien encauzado, y aunque la maniobra le haya salido un poquitito irregular cuando ha tratado de hacernos tragar la píldora dorada de los Perosi y de los *veristas* de la ópera italiana actual, se le puede perdonar el bollo por el coscorrón.

En estas nuestras tierras de pan cocer se cultivan caldos *snóbicos* de muy variadas especies; el *Sn. articus ararius* con vistas á las menguas ó acrecentamientos del trimestre ó al arte de cocer y comer los garbanzos; el *Sn. artis antistes*, que se pirra por el tenor y se emboba ante la habilidad; el *Sn. melifluus vel melosus*, que no ha pasado del *Spirto gentil*; el *Sn. artisticus tumultuosus*, que se hace la ilusión de saber leer la última página del Naharro sin haber deletreado las primeras; ese *snob* se deja crecer el pelo para tapar el de la dehesa; fuma en pipa, escupe por el colmillo, y viste la mugrienta y mal oliente indumentaria de la antepenúltima moda de Batignoles. ¡Oh! ¡es un *snob* terrible, pero de los más divertidos! Hay también el *Sn. artisticus parvus*, que pone ojos de carnero muerto á todo lo que oye; el *Sn. artisticus balatro*, que se parece como una

castaña á otra castaña á aquel personaje de don Ramón de la Cruz, condenado á contentarse siempre con dos pesetas...

Pero la variedad más típica de nuestro *snobismo* es el *Sn. censorius petulans*, que por única crítica de arte utiliza la *reventada*, fuerza y potencial convincente como jamás hubo otra. Allá en el país limítrofe de las Batuecas, cultiva ese deporte curioso de la *reventada* el *censor taurinus*, que, á la vez, en una misma persona y en un solo reventador ejerce de crítico de música, de toros y aun, por partida triple, de pelotarismo; toda la fuerza de convicción de Peña y Goñi venía de esa promiscuidad de disposiciones naturales que podían ejercerse impunemente en materia de toros, de pelotas y de música mezclando al Cojo de Ciranqui con Frascuelo y la Patti. Mariano de Cavia, allá en sus comienzos promiscuó en ese doble deporte crítico como promiscuan hoy Muñoz, Millán y otros censores músico taurómacos. ¿Que no sabes tú lo que tendrán que ver los pitones con las solfas, ni las verónicas con el contrapunto? Si quieres saberlo, en la Universidad de Salamanca te lo dirá Unamuno, el *Sn. homunculus*.

Una particularidad consoladora y transformista ofrece, sin embargo, el *snob*; á consecuencia de un cultivo favorable puede *desvestirse*, en un caso dado, de todo lo hueco é indeterminado que comporta su naturaleza. Merece al contacto prolongado con un medio de arte puro y de buena ley, arroja de repente su envoltura de crisálida ó de neófito, y hételo ahí convertido en un cualquiera, capaz de discernir y de pensar por sí mismo, sin que nadie le dé la papilla intelectual del discernimiento para distinguir lo bueno de lo malo; dispuesto á aplaudir sin aconsejarse de su vecino ó á *reventar* lo malo sin acudir ni interrogar á la mentalidad de una capillita. Por tal modo que cuando la obra del *snob listo* está terminada, ya no es un montón de *snobs* inocentemente inconscientes lo que capitanea: es una armada, una nueva y peregrina armada de salvación disciplinada de soldados, de combatientes bien adiestrados, fogueados y fieles de que dispone para defender sus ideas, hacer-

las triunfar y conservar las posiciones conquistadas. Mi amigo, el micrógrafo especialista de marras, resume los axiomas y proposiciones sobre el *snob*, haciendo una comparación: «He aquí un soberbio automóvil: ocho cilindros, sesenta caballos; esto son los *snobs*. *Snobismo* mal dirigido: confiad el automóvil á un imprudente, á un temerario ó á un ignorante y lo utilizará para batir un deporte estúpido. *Snobismo* bien dirigido: entregad el automóvil á un *chauffeur* inteligente y lo empleará para haceros recorrer los países más interesantes del mundo, y si se empeña hasta es capaz de descubrir horizontes nuevos.»

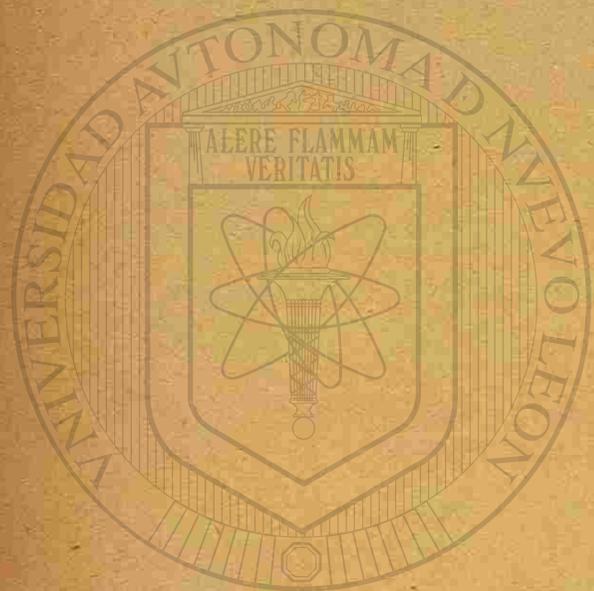
Ahora bien; utiliza tú, canaliza, encarrilla para la gloria del... arte ó de lo que quieras, esa dinámica formidable, pero ciega; utilízala, sí, pero no olvides que en cuestiones de *snobismo*, por iridiscencias de origen, rebeldes á todo espectroscopio, es difícil, si no imposible, que sepas jamás á qué carta quedarte.

FIN

FE DE ERRATAS

PÁGINAS	LÍNEAS	DICE	DEBE DECHIR
VII	6	leía	leida
40	23	escribir	exhibir
55	12	trabajos	trebejos
65	6	catalán	alemán-catalán
79	3	crónicas	cronistas
97	3	él	el
99	26	Gódalgo	Gédalge
113	4	Péladad	Péladan
141	11	en	de
154	11	códices	códigos
168	21	mismos	músicos
176	1	<i>¡E pur</i>	<i>¡Eppur</i> (1)
178	29	gesto	gusto
193	39	obligarlas	ejecutarlas
238	26	<i>articus</i>	<i>artisticus</i>

(1) Y lo mismo en otras partes del texto de este artículo.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE ESTUDIOS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYES"
No. 1625 MONTERREY, MEXICO

INDICE

	Págs.
A MODO DE PROEMIO.	v
Todos críticos (25 Febrero 1902).	9
Programas de conciertos (31 Marzo 1902).	16
Carta abierta á Eduardo Hanslick (23 Octubre 1891).	23
De ciencia danzaria (15 Abril 1902).	30
La exhibición (17 Junio 1902).	39
Músicas de festejos (15 Julio 1902).	45
La vihuela y los vihuelistas (30 Septiembre 1902).	50
Óperas nuevas (14 Octubre 1902).	55
Más óperas nuevas (31 Octubre 1902).	60
Datos para la Historia de la Ópera en Barcelona (12 No- viembre 1902)..	65
Nuevo comentario sobre el <i>Parsifal</i> (29 Noviembre 1902).	70
Formularios de crítica al uso (16 Diciembre 1902).	76
El informacionismo (30 Diciembre 1902).	82
Balace musical humorístico de 1902 (1.º Enero 1903).	87
Endemias musicales (14 Febrero 1903).	91
De dos tratados técnicos (28 Febrero 1903)..	96
Monodia y poliodia (31 Marzo 1903).	101
Críticas batuecas (15 Abril 1903).	106
Lo que ha resultado de una información (1.º Junio 1903).	110
Demasías de una información (16 Junio 1903)..	115
Incorregibles (29 Junio 1903).	120
Formularios para componer (31 Julio 1903).	124
Programas de teatros líricos (31 Octubre 1903).	129

	Págs.
El arte nacional por excelencia (1.º Noviembre 1903) . . .	133
Literatura libretesca (16 Diciembre 1903)	138
Balance del año musical (1903) (1.º Enero 1904)	142
Spencer y la Música (15 Enero 1904)	149
Las sociedades de autores extranjeros (1.º Marzo 1904)	154
¡Que viene el tenor! (30 Abril 1904)	158
Las buenas compañías (15 Mayo 1904)	162
Óperas sin música de ópera (15 Junio 1904)	166
Lo del Liceo (30 Julio 1904)	170
¡Eppur si muove! (15 Febrero 1905)	176
Divagaciones (30 Junio 1906)	180
Cerrojazo (1.º Marzo 1905)	184
Nuestros pianistas en París (31 Marzo 1905)	187
Las sociedades de conciertos en España (15 Abril 1905)	191
Queda abierta la matrícula (15 Septiembre 1905)	195
Queda cerrada la matrícula (17 Octubre 1905)	200
Anomalías de una rama de la cultura artística catalana (15 Noviembre 1905)	205
Industrialismo artístico (30 Diciembre 1905)	210
Balance del año musical (1905) (1.º Enero 1906)	214
Música de programa (15 Febrero 1906)	218
De gráfica musical sobre dos nuevos sistemas de nota- ción.—I (3 Marzo 1906).—II (30 Marzo 1906)	222
El <i>Tonic-Solfa</i> (1.º Mayo 1906)	231
Los <i>Snobs</i> (15 Junio 1906)	236

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

