

deberíamos dedicarnos á esta obra regeneradora.» Sí, sí, amigo Bellaigue, 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:

Cuando yo era verde oliva,
tú me mandaste cortar;
ahora soy fuente clara,
non me puedes hacer mal;
para todos he de correr,
para ti 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 descubierto 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* te cleante 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-

cía 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 Menélgilda 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 frescas y sonantes, y *ainda mais*, el tristísimo y deplorable recuerdo de las que sufrimos años atrás. Huíd, huíd, 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 *Rêve*, 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 Lefebure-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 desdoblamiento de la forma musical, que los tratados didácticos *vont 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 *cantinelita melódica* (himnos, secuencias, tropos, etc.) y de la *canCIÓN popular* (todo con numerosos y bien elegidos ejemplos, por supuesto).

Síguen á continuación varios capítulos destinados á

la *armonta*, 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*. Afirmo 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.

Destínanse 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 poliodia—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