

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 pesimismos, 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 Sictina*... 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 discutir y discutirá 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 duermes», como al vizcaíno del cuento, y á ellos también, con sus pruritos y frene-sis 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 táñerlos 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 corolario 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.»