

con interés. Principio pues por hacer aquí presente mi reconocimiento al Sr. D. Fernando J. Domec, y paso á copiar casi á la letra su importantísimo trabajo, inédito hasta este instante en que para provecho de muchos y honra mía deja de serlo, y dice así:

“La compañía lírica de Emma Juch, que nos proporcionó la ocasión de ver en escena *El Buque fantasma*, *Tannhauser*, *Lohengrin* y *la Walkiria* de Wagner; *Freischutz* de Weber, y el *Fidelio* de Beethoven, puede ser calificada de muy buena. Componíase de los siguientes principales elementos: Emma Juch, soprano de muy agradable voz, gran delicadeza y sentimiento en el canto, cualidades que pudo lucir en las óperas de Wagner y en la obra maestra de Weber: Georgina Januschowsky, artista apasionada y vehemente, á la que á veces sus mismas pasiones y vehemencia llevaban, mal de su grado, á alterar la dulzura y la suavidad de su voz, pero que en el registro central lograba dominarla, como lo probó por ejemplo, en la escena de la prisión del *Fidelio*; como actriz, era notabilísima, habiéndose distinguido en el papel de *Ortruda* en *Lohengrin*, del cual hizo una creación que trajo á la memoria lo que Marsillach cuenta de la Maserna, que en vida del ilustre autor de la obra desempeñó ese personaje. Hedmont, el tenor de fuerza, no halló buena acogida en el clima de esta Capital, pues desde su llegada, estuvo casi siempre enfermo: á esta circunstancia debió atribuirse en mucha parte su debilidad manifiesta en las notas altas, la irregularidad de su fraseo y su indecisión en las entradas y ataques: el tenor de gracia, Clark, poseyó una voz algo imperfecta, pero logró salir bastante airoso de los papeles que se le encomendaron, entre ellos el de *Lohengrin*, de que se hizo cargo por indisposición del primer tenor; á decir verdad, dos momentos hubo en que necesitó el apuntador indicarle *voz cantante* las frases que le correspondían y pareció haber olvidado; aconteció esto en el último acto de dicha obra: Rathjens, primer barítono, tenía buena voz y sabía cantar, bastando para comprobarlo la manera deliciosa con que suspiraba la romanza de *la estrella* en *Tannhauser*: notábase la proximidad á la decadencia de las facultades de ese artista, pues en ocasiones propendía á detener más de lo conveniente el movimiento de algunas piezas musicales, y al menor descuido bajaba su entonación y desafinaba: el bajo Vetta, era bueno en los registros central y grave, é hizo gustar en el último sus hermosas notas *fa* y *mi bemol*; desgraciadamente, las altas, desde el *re*, eran declaradamente falsas y de pésimo efecto: los coros fueron bastante numerosos y desempeñaron bien y con propiedad su misión; salvo más fundado parecer, han sido los mejores que se han escuchado en México: la Orquesta fué excelente, como es difícil que volvamos á oír otra igual en nuestros teatros: en ella hasta el *tumbalero* era inteligente, y en *La Walkiria* en la que hay una prolongada escena de muchas modulaciones en la cual ese instrumento representa impor-

tante papel, se le vió cambiar casi sin descanso los tonos, dando á apreciar sus sonidos con perfecta claridad.”

Suspendamos aquí este capítulo, á fin de presentar en conjunto en el siguiente, las apreciaciones de nuestro distinguidísimo colaborador el Sr. D. Fernando Domec.

CAPITULO II

1891.

“Contando como contaba con los elementos que hemos apuntado al final del precedente capítulo, no puede menos de asentarse que la Compañía de Emma Juch era muy buena, aunque se notasen las deficiencias que dejamos indicadas. De ninguna otra compañía de las que de muchos años á esta parte han visitado á México, puede decirse que haya sido perfecta en sus partes principales, que en cuanto á las secundarias poco bueno y aun regular se nos ha dado. Por otra parte, tal perfección no es común ni aun en los mejores teatros de Europa, sin exceptuar los de Londres, San Petersburgo, Viena, Berlín, Milán y Madrid: nada decimos del de *La Grande Opera* de París, porque desde hace bastantes años no brilla por la excelcitud de todos sus artistas, siendo en él general el descrédito de los tenores, según dícelo Saint-Saëns en su artículo *Melodía y Armonía*: tres años hace, en una representación de *Aida* en aquel magnífico teatro, el personaje *Radamés* fué desempeñado por tres distintos tenores, que se reemplazaron de acto en acto.

“Pero ¿qué más? El ilustre Saint-Saëns, en el artículo citado, al dar cuenta de las *representaciones-modelo* de *El Anillo de los Nebelungos* en el Teatro de Bayreuth, representaciones en que tomaron parte los mejores artistas de Alemania, expresamente contratados para el caso, después de consignar que de los cuarenta y seis personajes que toman parte en la complicada obra, hasta los más insignificantes eran buenos artistas, agrega, “que el tenor Niemann, intérprete del *Segismundo*, había perdido con la edad las notas altas, y aun echado á perder la única melodía verdaderamente vocal que existe en toda la obra; que el tenor Ungel, en el *Segisfredo*, fué todavía más insuficiente que Niemann; que todo lo que estos dos artistas tenían de excelentes actores, teníalo de mediano Betz, el primer barítono de Alemania, en cambio muy buen cantante, circunstancia rara en aquel

país; y, por último, que el mayor número de los artistas que tomaron parte en dichas representaciones-modelo, en lugar de cantar gritaban." Y téngase en cuenta que en los espectáculos de Bayreuth, la entrada personal costaba cien francos cada noche, para subvenir á los enormes gastos que ocasionó el poner en escena *El Anillo*. Compárese ese precio con el de dos pesos cincuenta centavos que aquí costó asistir á la representación de *La Walkiria*, por la compañía Emma Juch, que hubo de traer consigo numeroso personal de partes, coros, y orquesta, y convendremos en que sobra razón para ser indulgentes y disculpar faltas.

"Las obras presentadas por la Compañía inglesa no brillaron por el lujo, pero sí nos fueron ofrecidas con bastante propiedad: los primeros artistas vistieron bien y correctamente. De los coros tampoco pudo haber queja. En *El Buque fantasma* vimos una nave á la que ciertamente faltaba mucho para ser perfecta, pero que á pesar de su gran tamaño moviase fácilmente y viraba sin tropiezos y sin ruido. En la misma ópera el cuadro de las *hulanderas* estuvo muy bien dispuesto, y en *Tannhauser* llamó la atención del público la vistosa disposición del torneo de los cantores y de la corte que á él asistía. El aparato de *Lohengrin* nada dejó que desear. En *La Walkiria* ofreció el primer acto un bonito interior de la original cabaña, y en el segundo y el tercero las dos diferentes vistas de montañas no carecían de mérito. En el segundo de *Fidelio* y en el tercero de *Freischutz*, todo estuvo bien y acertadamente preparado. Pedir en nuestro teatro y en obra como *La Walkiria* la perfección escénica, sería una locura, máxime cuando ni en el famoso de Bayreuth, y á la vista del autor, no pudo obtenerse, y así lo dice Saint-Saëns en su artículo á que varias veces hemos hecho referencia, asentando estas expresiones: "la ejecución de esta inmortal escena no estuvo desgraciadamente á la altura de la obra;" "no fué posible realizar á la letra el proyecto del autor;" conforme con ello Pougin dice á su vez, "la realidad no correspondió á los deseos y proyectos del autor reformador, y si algunos actos salieron á la perfección, otros cayeron en el más vulgar ridículo siendo el más acabado la famosa *cabalgata de las Walkirias*."

"Antes de pasar á exponer la impresión que en nuestro ánimo causaron las cuatro óperas de Wagner, diremos algo del efecto que nos produjo la audición del *Freischutz* y del *Fidelio*, cantadas también por la compañía de Emma Juch. *Freischutz* es una composición romántica de gran inspiración, con distinguidas melodías y con orquestación sobria y descriptiva. En ella son notables la Obertura, las arias de soprano y de bajo, y la gran escena del tercer acto, en que el genio de Weber desbordó todo su entusiasmo, talento é inspiración. El argumento de *Fidelio* procede de una obra española poco digna de haber ocupado al numen del coloso de la música, al genio singular

y apasionado de Beethoven. A pesar de las deficiencias del libro el gran maestro le ilustró con flores melódicas del más preciado perfume, y la única escena de importancia, la de la prisión, la esmaltó con una joya artística de gran valor. Pero aun siendo como son muy bellos todos los números, parece que hay un abismo entre el *Fidelio* y las grandes sinfonías del hijo de la ciudad de Bonn que se enorgullece de haberle visto nacer. La orquesta ejecutó perfectamente esa obra, que hizo preceder de la obertura en *mi mayor*: pero donde el desempeño llegó á lo magnífico, á lo inmejorable, fué en la Obertura en *do mayor* que tocó en el intermedio al tercer acto. Su ejecución fué un verdadero triunfo para Neuendoff y sus excelentes músicos que supieron dar á gustar todos los primores y delicadezas que encierra esa composición.

"Cuando Wagner emprendió su primer viaje á Francia, llevando en su maleta su *Rienzi*, una tempestad que experimentó en alta mar le dió la idea de su *Holandés errante* cuya música compuso en París, y es hoy más conocido con el título de *El Buque Fantasma*. Al concebir Wagner su pensamiento de reforma del teatro lírico, lo acometió resueltamente poniendo á su servicio todas sus poderosas facultades; pero sea porque la radical innovación no se presentó desde el principio clara y perfecta á su espíritu, ó porque temió chocar demasiado abiertamente con el público, lo cierto es que la realizó por grados, siendo el primer paso *El Holandés errante*. En esta ópera comienza á romper con la tradición, aunque no de un modo declarado. La exposición del drama es demasiado larga y violento su desenlace. Las bellezas del segundo acto sirven de feliz compensación á lo raro que contienen los otros dos. No puede escucharse sin agrado el lindo coro de las *hulanderas*, la agradable balada de *Senta*, y el hermoso dúo que le sigue: muy dramático y de singular efecto es el momento de la presentación del protagonista en la casa de la romántica joven. Adviértense en esa obra no pocos elementos tradicionales, de los que poco á poco fué desprendiéndose el autor en las subsecuentes.

"Al *Holandés errante* ó *Buque Fantasma*, sucedió el *Tannhauser*: los temas principales de esta ópera son el himno á Venus, el incidente de los juegos de ninfas y faunos, y el coro de los peregrinos, temas con los cuales formó el autor su Obertura, que está completamente fuera de los principios que la tradición prescribe para las composiciones de esta clase. Dicha Obertura es de lo más hermoso concebible, por el modo con que están combinados los tres temas susodichos y por el desarrollo progresivamente creciente que el autor da á la majestuosa plegaria de los peregrinos que presenta diversificada por distintos timbres, revistiendo en la última vez una sonoridad intensísima. Liszt considera como un defecto el inmenso desarrollo dado en la Obertura al canto de los peregrinos, porque en su concepto, se escucha débil

y amortiguado en el drama, comparándolo con el *summun* de vitalidad que alcanzó en aquélla. No falta tampoco quien vea alguna trivialidad en la persistente repetición de los violines en la última manifestación de ese canto en la Obertura.

“En el primer acto son notables el himno á la diosa del amor, de *Tannhauser*, y una breve frase de *Venus* en el primer cuadro, y el septimino del cuadro segundo. En el acto siguiente es notabilísimo el coro, en tiempo de marcha de gran majestad y nobleza; pero el certamen de los trovadores peca por exceso de proporciones, siendo muy difícil de apreciar el ritmo de los que celebran el amor púdico é ideal. En el acto tercero la romanza de la estrella es poética y sentida, y la plegaria de *Elisabeth* tiene ciertas vaguedad é idealización que maravillosamente supo interpretar Emma Juch. A despecho y pesar de las bellezas apuntadas, *Tannhauser* no logra mantener despierto el ánimo del espectador, del cual se apodera el cansancio á causa de la excesiva dimensión de muchas de sus escenas.

“El mal efecto producido en el público de Europa por las representaciones de *El Holandés errante* y de *Tannhauser* en la época de su estreno, abatió en un principio á Wagner, pero pronto se repuso y decidió tomar desquite de aquellos descalabros. Con este fin escribió *Lohengrin*, en que siguió exponiendo las bases de su innovación y apartándose más cada vez de la escuela tradicional, causa de que tampoco esta obra obtuviese los aplausos del público en sus primeras representaciones: más tarde fué mejor apreciada, gracias al empeño de los admiradores y amigos del insigne maestro, alejado de su patria por circunstancias políticas y motivos particulares, y por esa causa más simpático á sus adeptos que obteniendo frecuentes repeticiones de *Lohengrin*, despertaron en el público afición á esta obra y fueron haciendo reconocer el talento artístico del autor.

“*Lohengrin* principia con un preludeo que con razón ha sido calificado de brillante joya y comparado con un inmenso *crescendo-diminuendo*, pues en él lleva Wagner magistralmente su tema desde las célicas esferas del *piuissimo* hasta el estruendo portentoso del *fuerte*, haciéndole pasar por varias modulaciones, en cada una de las cuales interviene un nuevo cuerpo de instrumentos, aumentando así gradualmente la intensidad de los sonidos y el color de los dibujos y arabescos de que los circunda, para disminuir en seguida la fuerza hasta concluir del propio modo con que le dió principio: es una página bellísima y deliciosa que durará eternamente para regocijo de los amantes de la música, y para estudio de cuantos se dediquen á cultivar el *divino arte*.

“En el primer acto son muy de notarse la poética frase de *Elsa*, impregnada de romanticismo, la plegaria del *Rey*, y el concertante construído sobre ella. Pero lo magistral y extraordinario está principal-

mente en la escena que sigue; desde la aparición de la misteriosa barquilla que conduce al héroe del drama, hasta el final del acto, no cesa de permanecer en el mayor asombro el oyente, ante la magnificencia y grandiosidad del cuadro. Composición y combinación admirables, vense realizadas con la magia de una instrumentación poderosa y resonante. Cuando baja el telón, todo público, por indiferente que se le suponga, debe prorrumpir en aplausos estrepitosos y en formidables *bravos*.

“El segundo acto comienza con el dúo de *Ortruda* y *Federico*, y descansa sobre el tema del *Complot*, tema sombrío y oscuro: este dúo no es otra cosa que un enorme recitado, que podrá ser todo lo dramático que se quiera, pero que en realidad carece de atractivo y gracia: en su final se da el extraño caso de que canten simultáneamente y al unísono los dos personajes. Sigue la escena de *Elsa* en el balcón, y luego su dúo con *Ortruda*, con el defecto de ser muy largo y con mínima dosis melódica. La escena de la *diana* que viene después, es muy bella y está perfectamente tratada, sirviendo de preludeo á la marcha religiosa que es de sorprendente efecto y contiene hermosísimas frases.

“El preludeo del tercer acto es vigoroso é impresiona vivamente. El coro nupcial, ha dicho alguien y somos de su parecer, es una concesión de Wagner á las ideas melódicas de los afectos á la música italiana: hay en él una frase deleitable que el clarinete canta. Al terminar el coro, que está escrito en *si bemol*, una breve y feliz modulación conduce á *mi natural* en que á su vez está escrito el dúo de amor que sigue: es éste un canto de pasión plácida y serena, casi mística, en el que hay diversos temas muy distinguidos, en especial el primero, expresado con majestuosa amplitud que embarga el ánimo como sumergiéndole en una atmósfera de beatitud. Contiene también una breve frase que canta el cuerpo de la cuerda, recuerdo de la marcha religiosa, de lo más apasionado y sentimental que pueda concebirse. Este dúo difiere en lo absoluto de los apasionados y vehementes de otros autores y de casi todas las óperas. El amor en *Lohengrin* está tratado con una serenidad y beatitud que le alejan radicalmente de toda idea de tempestuoso amor terreno. Al final de ese dúo se escucha el tema de la *prohibición* que prepara el desenlace del drama. Con la presentación y muerte de *Federico*, escena rapidísima, concluye el cuadro. Viene en el siguiente el *racconto* de la leyenda del Santo Graal, por lo que vuelve á oírse el motivo que sirvió de base al gran preludeo de la ópera.

“No cabe duda: la obra es magnífica: desde el repetido preludeo, joya artística de sobresaliente mérito en que está simbolizado el personaje principal, hasta la última escena del drama, todo sorprende y descubre la inteligencia sapientísima de su autor: unidad de pensa-

miento; bellos motivos melódicos, aunque breves; dulcísimos acentos de ternura; transportes de amor; expresiones de rabia y de venganza; tesoros de armonía; crescendos portentosos; coros resonantes; poderosa y sabia instrumentación: tal es el resumen de sus bellezas.

“Como columnas en que descansa el edificio musical, se admiran en *Lohengrin* el tema que desarrolla el preludio y simboliza al protagonista, la frase de la presentación ó sueño de *Elsa*, la de la prohibición ó juramento, y el motivo típico de *Ortruda* y *Federico*. En concepto de adornos del mismo edificio musical se admiran á su turno el coro que precede á la entrada de *Lohengrin*, el brillantísimo concertante final del primer acto, la marcha religiosa en el segundo, y el preludio, coro de nupcias, y dúo de amor en el tercero. Hay en la orquesta, en la cual todos los instrumentos juegan papel importantísimo, una vida y una acción cuyas pulsaciones y cuyos acentos obligan á interesarse con calor en ella, á seguir atentamente sus inflexiones, y á consagrarle por entero la atención. Ante la magia de aquella instrumentación tan nutrida, de tan exuberante colorido, y de una resonancia y fortaleza asombrosas, el espíritu queda absorbido y confundido. Singular encanto producen los temas principales ó típicos: el que llamaremos la romanza del Santo Graal escúchase siempre que aparece ó se habla de *Lohengrin*, y para recordar su singular intervención óyese el tema con que se anunció su misteriosa venida; cuantas veces se menciona la prohibición de *Lohengrin* ó el juramento de *Elsa*, se repiten en la orquesta los motivos con que fueron expresados la primera vez; y en todos los actos se alude á *Ortruda* y á *Federico* con el sombrío tema llamado del *complot*. A lo feliz de esos temas débese sin duda que *Lohengrin* pueda mantener el interés y la atención de los oyentes mejor que otras obras del mismo autor: conserva aún algunos elementos, á nuestro juicio indispensables, de la escuela tradicional; pero en aquello en que se separa de ella marca con más claridad y pujanza los nuevos derroteros que se proponía seguir, tratando de compensar con la acción y movimiento orquestales la falta de acción y movimiento de las prolongadas escenas de sus dramas literarios.

“En la primera representación de *La Walkiria* el público concurrente fué escasísimo en nuestro Gran Teatro, y en su mayoría dió señales de fastidio y de aburrimiento; para muchos la permanencia en sus respectivas localidades fué algo como un sacrificio tributado en aras de no sabemos qué implacable deidad, que impone como sello de ilustración el aplauso ciego é inconsciente á todo lo que brota de la moderna escuela. Podemos estar en un error, aunque de buena fe hemos procurado desligarnos de toda pasión en favor ó en contra del modernismo musical: reconocemos en él excelencias en ciertos conceptos, y bondades dignas de imitación, á cuyo estudio nos sentimos

atraídos, pero imaginámonos que sus procedimientos y tendencias no pueden ser aceptados en totalidad sin previa y detenida reflexión. *La Walkiria*, obra en que Wagner avanzó, más que en otras, en el camino de sus reformas, no fué comprendida en México y por consiguiente no obtuvo su aplauso, y ni agradó ni pudo agradar, entre otras razones, por las excepcionales aptitudes que se requieren para comprenderla y gustar de ella.

“La interpretación ó desempeño de *La Walkiria* en nuestro teatro ¿fué por ventura causa suficiente de la frialdad con que se la recibió? ¿Tan detestables ó fatales fueron su interpretación y desempeño? A nuestro juicio la respuesta á esas preguntas debe ser negativa. Atribuyéronse las causas del desastre á las deficiencias del tenor y del bajo, encargados de los papeles de *Segismundo* y *Wotan*, á lo incompleto de la orquesta, desafinación de los latones, carencia de los nuevos instrumentos llamados *tubas*, y á la impropiedad de la *mise-en-scène*.

“Dado nuestro parecer acerca de los artistas, y entre ellos del tenor Hedmont y del bajo Vetta, agregaremos solamente que la deficiencia de los intérpretes de la obra pudo influir en lo imperfecto de la ejecución de las piezas en que tomaron parte, pero no en que se desconociese el mérito de toda la obra y en que se dejasen pasar en significativo silencio casi todos los fragmentos de que se compone *La Walkiria*. De los dos tenores de fuerza Nieamnn y Unger encargados de los papeles de *Segismundo* y *Segisfredo* de *El Anillo de los Nibelungos* cantado en Bayreuth, dice el célebre Saint-Saëns que eran “tan desagradables de oír como agradables de ver;” que “representaban admirablemente los personajes á su cargo, pero que carecían completamente de voz,” agregando á propósito de Niemann, que “el tiempo había devorado sus notas altas y que había echado á perder la única melodía verdaderamente vocal que existe en toda la obra, y, por desgracia, se le había confiado:” en cuanto á Unger objetaba que “era todavía más insuficiente que Niemann.” Pero todo ello no impidió á Saint-Saëns hacer grandes elogios del *Anillo* y hasta de las piezas en que esos tenores tomaron parte. Entendemos, pues, que las deficiencias de Hedmont y de Vetta no pueden haber sido un motivo capital para que la obra haya tenido en México tan desgraciado éxito.

“El segundo cargo relativo á lo incompleto de la orquesta, préstase á varias consideraciones que en parte expondremos someramente. El ilustre Saint-Saëns, en su ya citado artículo, dice: “Como se ve, un libreto de esta especie no puede dar materia á arias, dúos y concertantes; á nada, en una palabra, de lo que constituye una ópera. El autor ha tenido forzosamente que recurrir á una *declamación continua*, lo cual no quiere decir á un *recitativo* continuo, porque la atención se cansaría bien pronto con la forma monótona del recitativo. Wagner