

ha tenido que emplear una *recitación* medida sobre una trama sinfónica; pero esa misma trama debía poseer un interés excepcional. Para sostener ese interés, aplica á cada persona, á cada idea poética, á cada sentimiento, un tema musical característico: estos diferentes temas, combinados con todos los recursos del arte, á los que se agregan los recursos personales del autor, forman toda la trama del tejido musical. Este sistema produce, hasta la saciedad, la vuelta de los mismos motivos, y era preciso evitar la saciedad. Con este fin, Ricardo Wagner no solamente ha extendido tanto como le fué posible el dominio de la armonía, sino que ha buscado en la instrumentación moderna, ya de suyo muy rica, efectos nuevos. Ha duplicado el número de instrumentos empleados en la orquesta, y los ha aumentado con instrumentos que de ordinario solamente se usan en la música militar, y se conocen con los nombres de *saxhones-tenores*, *bajos* y *contrabajos*. Pero esta formidable orquesta no sólo tiene el color y la variedad, sino también el poder, y, en las condiciones ordinarias, las voces no podrían resistirle. Ahora bien, como en el género declamado es indispensable que el oyente no pierda una sola palabra, se requiere necesariamente enterrar la orquesta en un hoyo, con el objeto de que la música llegue á la sala de espectáculos debilitada por el alejamiento ó la distancia." Para colocar en condiciones semejantes en nuestro Gran Teatro la numerosa orquesta de más de cien instrumentos, pedida por Wagner para su *Anillo*, habríase necesitado perder las cinco ó seis primeras filas de lunetas, y disponer de lo que no se tiene ni puede tenerse, de un foso amplio y seco en que ocultarla.

"Probablemente la Empresa Juch, creyendo positivo aquello de que la nación mexicana es la Italia del Nuevo Mundo, esperó encontrar aquí modo de completar la dotación de su orquesta, y hallarse con un público ganoso de conocer las obras del gran maestro. Por desgracia no aconteció así: el público se le manifestó reservado y frío desde las primeras representaciones; la escena del Nacional carecía de condiciones y elementos para el aparato que *La Walkiria* exige, y no pudo, según se ha dicho, proporcionarse ciertos instrumentos indispensables en la obra de Wagner. Creyendo conjurar ó impedir su ruina con el aliciente de la novedad, presentó *La Walkiria* lo mejor que pudo, supliendo su entendido director Neuendoff la falta de las llamadas *tubas* con otros instrumentos, para lo que fué necesario modificar los pasajes en que aquéllas debieron haber intervenido, y tal vez y correlativamente algo en las voces: es probable que una de las escenas modificadas haya sido la de la cabalgata, lo que es de sospecharse porque aquel grupo de *Walkurias* estuvo vacilante é inseguro en su papel. Tal cosa, y menos en México, nada tuvo de extraordinario y nunca ocurrido.

"En toda compañía lírica frecuentemente hay necesidad de cortar, cambiar ó modificar algunas piezas, por deficiencias en los instrumentos ó los artistas, ó por enfermedad ó capricho de los cantantes: tales modificaciones, cambios ó supresiones, constituyen en realidad una falta, pero los públicos las toleran y sobre todo ninguno hace víctima á una obra de las imperfecciones con que algunas empresas la ponen en escena. Las de Meyerbeer, pocas veces han sido aquí cantadas y presentadas como es debido, y nadie sin embargo ha osado dudar del talento del gran compositor. *La Walkiria* de la empresa de Emma Juch, no ofreció lujoso aparato, pero sí fué bastante apropiado, decente y vistoso: cierto es que *Brunilda* no salió ni corrió á caballo, pero ni esto es fácil en todos los teatros, ni en el nuestro hubiese sido factible. En el mismo Bayreuth en que Wagner contaba con la poderosísima y eficaz protección del Rey Luis de Baviera, no todo salió á medida del deseo, y menos aún la famosa *cabalgata*.

"A nuestro humilde juicio, el mal éxito de *La Walkiria* en México, se debió á la obra misma, que siendo una de las más típicas del sistema Wagneriano, requiere, volvemos á decirlo, excepcionales aptitudes para comprenderla y gustar de ella. La fantástica y revesada leyenda base del argumento, produjo un libro pesadísimo acerca del cual Saint-Saëns dice: "el relato que de sus aventuras hace *Segismundo*, es en extremo largo, defecto de todos los relatos de la obra: el poema alado tiene ese plomo en las alas." Aquel primer acto de tres escenas nada más y con tres personajes tan sólo, es inconmensurablemente pesado: los otros dos, á pesar de sus distintas peripecias, producen un cansancio que no logra aliviar aquella sabia música, que sigue una á una todas las situaciones del drama y el sentido literal de las palabras, pretendiendo darles la más genuina interpretación musical. Ciertamente no hay modo de sustraerse al encanto de algún fragmento de la escena entre *Segismundo* y *Segelunda* en el primer acto, y admirable es el final de la obra cuando á la voz de *Wotan* surge el círculo de fuego que rodea el lecho de plumas de *Brunilda*: en cuanto á diversas escenas orquestales, el talento de Wagner raya en maravilloso. Pero de ahí á la exageración de entusiasmo de quienes pretenden que la *Walkiria* es una obra conmovedora, hay un abismo infranqueable: ni las palabras, ni la acción, ni la música de esa obra, son representación de sentimientos que afecten, interesen ó conmuevan los corazones. Por eso parece inverosímil lo que asevera el ilustre Saint-Saëns, sobre que "al finalizar *La Walkiria* en las representaciones modelo de Bayreuth, *por las mejillas de muchos de los espectadores corrían lágrimas*, que habían brotado arrancadas por la ternura y apasionamiento de aquella última escena." A ser verdad eso, habría que convenir en que muchas naturalezas se hallan constituidas de un modo bien excepcional. Después de todo *esas lágrimas* habrían sido una

satisfacción otorgada á la música tradicional, la cual persigue siempre ese resultado y con frecuencia lo alcanza en muchas de sus obras.

“Réstanos exponer algunas observaciones personales acerca de la tendencia de la reforma wagneriana y de los medios de que su ilustre creador se sirvió para procurarla. Wagner pretendió romper los antiguos moldes, que calificaba de anti-estéticos y absurdos, tales como que el drama literario fuese tan sólo un pretexto para una colección de piezas musicales sin íntima trabazón y sin alcance determinado para interpretar las diversas peripecias de la acción; la forma, casi siempre la misma, dada á las diferentes partes de una ópera; el convencionalismo de rigor adoptado por la tradición para la estructura y forma de esas partes; el escaso movimiento orquestal; la excesiva importancia otorgada al canto sobre la orquesta; el predominio casi absoluto del concepto melódico; y el fin perseguido que no era sino la satisfacción del oído y la influencia sobre el sentimiento.

“Para lograr su fin, Wagner propuso seguir atentamente la marcha del drama, acomodando la frase musical al sentido de la letra, al carácter de los personajes y á la situación de cada uno de ellos: que las escenas de cada acto fuesen en perfecta continuidad sin dividir las por cadencias: que los personajes estuviesen representados, según sus caracteres y su estado psicológico, por ideas musicales; que se modificase, restringiese ó suprimiese la participación dada al coro en la ópera tradicional; que la idea melódica brotase del conjunto armónico; que la representación musical radicase en la orquesta, no teniendo las voces otra importancia mayor que cualquiera de los instrumentos de aquella; que desapareciese el convencionalismo teatral del canto simultáneo, y que el espectador siguiese el drama lírico dirigiendo la vista al escenario, el oído á la música y la atención al drama.

“Obcecación sería negar que algunos de esos propósitos son adecuados, lógicos y cuasi necesarios para el progreso del género musical que llamamos ópera; pero parece que es demasiado pedir la implantación de otros, é imposible la realización de no pocos.

“A los ojos severos de la verdad podrá no haber razón para el coro prolongado, para el canto simultáneo de las voces, para la repetición de la letra, para la terminación cadencial de la pieza, y para el canto durante las angustias de una agonía mortal: tal vez sea todo esto soberanamente absurdo. Pero al huir de ese convencionalismo, Wagner se ha desprendido de grandes elementos y de muy importantes efectos. Su grandioso talento lo ha suplido todo; pero ni así evitó que cantando romanzas ó recitativos, exhale en frases musicales todos los personajes sus pasiones de amor, venganza, odio, despechos y ternezas. La verdad es que quien trata de huir de Scila se expone á caer en Caribdis, y no por escaparse por una parte del convencionalismo se libra de quedar aprisionado en las apretadas mallas de la otra.

“Reconocemos que es hermosa sobre toda ponderación la melodía que resulta de la fuente armónica, mas parecenos que no por eso debe lanzarse anatema contra la melodía pura, que, sin proceder de ese origen, se nos presenta embellecida en rico marco de escogida armonización. ¿Por qué abominar del canto simultáneo y de la repetición de algunas palabras? Podrá exigirlo el llamado drama lírico, pero también tiene otras exigencias que el mismo Wagner con todo y su gigantesco talento no ha creído conveniente dejar de satisfacer. Y la verdad es que el portentoso autor ha debido en sus últimas obras privarse de los brillantes efectos que habría sacado á no establecer tan dura premisa, y sin pensarlo, y tal vez sin quererlo, ha puesto en sus producciones el sello de una vaguedad monótona, indescifrable y ocasionada al fastidio.

“Uno de los efectos logrados por el autor de *Parisfal* es el aniquilamiento del canto, reducido á un recitado de sentido inapreciable, incoherente y de difíciles entonaciones, á una especie de *declamación lírica*, como le llama Saint-Saëns. El verdadero canto de Wagner es además escaso, poco puro, y se pierde con frecuencia en las nebulosidades del complicado acompañamiento orquestal. Causa verdadera maravilla examinar la manera con que, con cuatro notas tan sólo, delinea á un personaje, y con esas solas cuatro notas hace luego un largo y elocuente discurso musical, obra de un trabajo exquisito y muestra de profundo saber. Así acontece con los personajes de *La Walkiria*.

“En último resultado, á las obras de Wagner podrá llamárseles “dramas sinfónicos,” “tragedias líricas” ó dárseles cualquiera otro nombre menos el de *ópera*, que no les conviene. Si el sistema wagneriano hubiera de quedar establecido, habríamos de dar sentidísimo adiós á la ópera.

“No deja de tener gran importancia el hecho, para mí incontrovertible, de que las obras de Wagner son más para apreciadas y juzgadas por inteligentes, que para saboreadas por públicos que ignoran las combinaciones armónicas y las profundidades de la ciencia instrumental: no se han hecho, pues, esta clase de obras para la generalidad de los oyentes, ni pueden, por consiguiente, ser el modelo perfecto del espectáculo-ópera del porvenir: lo más que se podría concederles, es que de ellas se tome el molde para algunas innovaciones que deben introducirse y aceptarse en ese género.

“Los dramas literarios de Wagner carecen del indispensable movimiento escénico, por lo que resultan pesadísimos: sus dramas musicales participan necesariamente de esa falta y determinan el pésimo efecto de aquellas escenas prolongadísimas, aquellos diálogos interminables y aquel eterno permanecer de los personajes en la escena: así acontece en el primer acto de *Lohengrin*, en que, con excepción

del protagonista y de *Elsa*, nadie la abandona desde que se alza hasta que se baja el telón. En dicho *Lohengrin* es uniforme el carácter de la medida musical y no se encuentra en toda la obra ni un solo movimiento ternario, lo cual puede contribuir á darle cierto barniz de monotonía.

“La pretensión de no considerar á la voz humana sino como un instrumento más de la masa orquestal, produce indudablemente mayores elementos de sonoridad, pero también empobrece el canto de las voces, pudiendo temerse que con este sistema se llegue al aniquilamiento de las escuelas de canto. Por lo que hemos visto en México, no es aventurado decir que los personajes de Wagner no tienen necesidad de saber cantar con perfección, ó, cuando menos, que para ellos no es indispensable la buena y tradicional escuela de canto, porque de éste necesitan pocas veces, en el sentido artístico de la palabra, y se ocupan con demasiada frecuencia en recitar frases sin sentido melódico, cuasi melopeas con saltos de difícil entonación, que carecen, casi en lo absoluto, de toda gracia.

“No siempre expone Wagner sus motivos musicales en todo su desenvolvimiento y claridad: muchas veces los presenta divididos en fragmentos, y llegan al oído breves y cortados, como fugaces relámpagos que brillan y desaparecen en el mismo instante. Se requiere una atención muy sostenida para seguir el discurso musical por los senderos instrumentales que el autor le hace recorrer, pues el concepto lírico pasa indistintamente de la cuerda á la madera, ó al cobre, ó á las voces, dejando en cada una de esas esferas un girón más ó menos importante de su brillante ropaje.

“El excesivo recitado y el modular incesante hacen perder la idea de la tonalidad, mantienen el ánimo en un estado de vaguedad, de indecisión y de inquietud, que engendran verdadera fatiga en el espíritu. Esta fatiga se experimenta en diversos pasajes de algunas obras, y á ello atribuimos el hecho de no haberse escuchado en México con las debidas serenidad y satisfacción algunas piezas, entre ellas el dúo de amor del tercer acto de *Lohengrin*, que no obtuvo los aplausos á que tenía derecho.

“Parécenos que en el espectáculo-ópera, los sentidos y el espíritu del oyente deberían estar fijos y reconcentrados en la escena, y que la orquesta podría cumplir su misión de poetizar, idealizar, acentuar, realizar é iluminar con sus brillantes y potentes focos de luz los personajes y las situaciones culminantes. En los dramas líricos de Wagner es indispensable consagrar toda la atención á su marcha y desenvolvimiento en la orquesta, porque en ella especialmente radican y se desarrollan todos los incidentes así del drama como de los caracteres psicológicos de los personajes que en él intervienen. Para conseguirlo, el autor se sirve de los diversos timbres y ritmos y medios

armónicos de que puede echar mano la más complicada combinación instrumental. Tan sostenida atención requiere, y á tal grado de tensión llegan los nervios auditivos, que no es difícil que el ánimo mejor dispuesto esté á punto de cansarse y de experimentar momentos de laxitud y desfallecimiento. Dicho queda que en algunas escenas es pesada labor, y en otras empresa inútil, buscar en el canto de los personajes una melodía bien definida y expuesta con claridad.

“Así se comprende bien la razón que Wagner tenía para asentar que el teatro debiera ser, más que un lugar de recreo y distracción, un templo destinado exclusivamente al culto del arte, en que los adeptos habrían de permanecer en el mayor recogimiento y devoción. Y así también se explica la determinación del gran compositor alemán de mantener enteramente á oscuras la sala de espectáculos, oculta la orquesta y perfectamente alumbrada la escena, para que nada viniese á importunar ni distraer la atención de los oyentes. Estas circunstancias hacen, volvemos á decirlo, que para apreciar y gustar las obras wagnerianas, sea preciso que el auditorio posea una inteligencia clara y conocimientos nada comunes en la ciencia del contrapunto.

“Los defectos anotados no son ni pueden ser jamás motivo para que disminuya, ni en lo más mínimo, el sentimiento de entusiasta admiración que desde el momento en que las conocimos nos causaron el *Tannhauser*, *El Holandés errante*, *Lohengrin* y *La Walkiria*, grandiosos monumentos líricos, hermosas producciones del ilustre innovador alemán. En ellas abundan muestras singularísimas de su maravillosa manera de exponer, cambiar y combinar los motivos musicales en la exuberante orquestación que maneja con una profundidad y una ciencia propias de un talento de primer orden como el suyo. Cuando como acontece en la escena de la consagración de *Parsifal*, procede á combinar distintos temas, Wagner llega á una altura tan prodigiosa que raya en lo sublime.

“Terminamos repitiendo que las obras de Wagner son acabado modelo de arte y de ciencia instrumental, pero que su sistema no puede servir de base exclusiva para las obras líricas que conocemos con el nombre de óperas. El tiempo nos aclarará antes de mucho si el mundo artístico adopta definitivamente el procedimiento radical de Wagner con todos sus excesos, ó sí, aceptando tan sólo algunos de sus dogmas, el espectáculo lírico popular se limita á vestir formas más convenientes y propicias al gusto de la generalidad.

“Convencidos de que la música de los viejos moldes contiene ciertas innegables bellezas que nos parece imposible desterrar en lo absoluto, no es dudoso para nosotros el resultado. Convenimos en que determinadas formas llegarán á desaparecer; pero la melodía, que en nimbos de claridad y de pureza se presenta en la Opera italiana, ó por

mejor decir, *la melodía tratada al estilo de Meyerbeer*, que en su género es lo mejor que hasta hoy tenemos en escena, no puede ser relegada al desprecio ni desterrada del mundo del arte."

Hasta aquí nuestro bueno y querido amigo el Sr. D. Fernando J. Domec. Seguros estamos de que estas sus apreciaciones escritas á raíz de la temporada de Opera de Emma Juch, en 1891, habrán agradado á la generalidad de nuestros lectores, á quienes creo haber hecho un obsequio reproduciéndolas y honrando con ellas mi libro humilísimo.

CAPITULO III

1891.

De los teatros dedicados á la zarzuela en la temporada de Pascua de 1891, no hay mucho que decir, de interés al menos para el arte. *Salón Eslava, La Hija del Tambor Mayor, Año pasado por agua, De Madrid á Paris, Cádiz, Coro de Señoras, Toros de puntas, La Bella Helena, Don Caralampo, Oliveta, Nunche, La Gran Duquesa, Barba Azul, Carmen, El chaleco blanco*, con otras de los mismos géneros dividíanse en el Principal con Pastor y en Arbeu con Labrada, el favor del público, mucho más numeroso para el Coliseo de la calle de San Felipe: en éste se estrenó con mediano éxito *Don César de Bazán*, opereta en que estuvieron bien Concepción Valero, Caritina Delgado en el papel de un paje, y Enrique Labrada en el del protagonista. El Principal revivió *La Tempestad* con Soledad Goyzueta, Vargas, Morales, y la simpática Felicidad Pastor en el *Roberto*. El nuevo Circo-Teatro de los Hermanos Orrin también reanudó con la Pascua sus espectáculos siempre bien concurridos, especialmente en las noches que se llamaron de gala, en una de las cuales se inauguró con mucho bombo el saloncito llamado *foyer*.

El Domingo 12 de Abril, á las cuatro de la tarde y en el Paseo de la Reforma se repitió la diversión primaveral de *El Combate de las Flores*, no tan animado ni vistoso como el del año precedente: en el de 1891 figuraron bonitos carruajes de la Sra. Díaz, de Valletto, Limantour, Teresa, Arrillaga, Lizardi, Licéaga, De la Torre, Arozarena, Círculo Francés, Hermanos Orrin, Zamora y Duque y otras personas y corporaciones.

La Compañía de Isidoro Pastor fué la primera en alzar el campo y

dirigirse al Interior para dejar el Teatro Principal á una nueva Compañía Dramática Italiana, á cuyo frente nos hizo segunda visita el primer actor Luis Roncoroni. Hé aquí su *elenco*: "*Damas*, Adelaida Brignone, Clara Della Guardia, Giuseppina Menghini, Laura Agelli, Rotilde Venturini, Mariana Del Conte, Giulia Forneris, Assunta Bartolini, Cesira Rudi, Fanny Marengo.—*Actores*, Luis Roncoroni, Ernesto Della Guardia, Carlo Neigre, Alfredo Del Conte, Angelo Saltarelli, Gaetano Carrillo, Ernesto Coltellini, Attilio Corbucci, Pietro Lugaro, Luigi Mascotta, Giuseppe Forneris, Eugenio Martini, Doménico Grammatica y Attilio Roda.—*Representante de la Empresa*, Luis Halberstadt.—*Secretario*, P. Lugano."

El abono por veinte funciones costaría, en palcos, plateas y primeros, *ciento veinticinco pesos*; en grillés, *ochenta*; en segundos, *cincuenta y cinco*; en lunetas, *veinte*. Los precios eventuales de las primeras localidades fueron, en palcos con seis entradas, *nueve pesos*, y en luneta, *un peso cincuenta centavos*.

Para recibir á la Compañía Roncoroni, le fué como quien dice, lavada la cara al antiguo Coliseo: las paredes se tapizaron con un papel claro, los barandales y aristas de las columnas se doraron de nuevo, é introdujéronse en el alumbrado algunas mejoras. El estreno de los italianos hizose el martes 5 de Mayo con *La Tosca*, drama de Victoriano Sordou, cuya protagonista corrió á cargo de Clara Della Guardia, la simpática é inteligente actriz que tanto había gustado en la brillantísima temporada de Giovanni Emanuel, al lado de la inolvidable Virginia Reiter. Las lecciones de ambos maestros no habían sido desaprovechadas por la bella actriz, y justamente se la aplaudió en sus arrebatos de celos y raptos de cariño, en sus explosiones de venganza, en sus impulsos de piedad, en su desesperación espantosa que la impele á quitarse la vida. En la bonita comedia *Mademoiselle Nitouche*, dada para segunda función con el título de *Saltarellina*, Clara Della Guardia fué también muy celebrada, pero desde luego se echó de ver que el trabajo de primera actriz, que ciertamente no lo fué con Emanuel, era demasiado fuerte para ella, y más faltándole los ensayos y la dirección de aquel singular artista. Esto se vió más claro aún cuando la Della Guardia se arrojó á presentarse en obras antes interpretadas por la Reiter: la Della Guardia, que con ella nunca pasó de segunda y casi estuvo circunscrita á las damas jóvenes, ahora como primera no hacía más que imitar á su distinguida compañera de 1889, resultando en la imitación amanerada y servil. La bella, la simpática, la inteligente Clara Della Guardia no servía para primera actriz trágico-dramática, y menos bajo la dirección de Roncoroni, actor de talento, pero no dotado de las cualidades de que tan ampliamente hacía gala Emanuel, á quien en la misma Italia se le estima y reconoce como uno de los mejores directores de escena posibles.