

En esto último también parecen no estar de acuerdo los dos Maestros mexicanos y distinguidos críticos, pues Morales dice: "*Falstaff* no sólo es una ópera nueva, una música nueva, sino también un género nuevo, entendiéndose por *género nuevo* el componer lo que nadie ha compuesto" y escribió con *letras gordas* el *nadie*: y para que no se dudase de lo que quería decir, añadió: "*Falstaff* es la revelación de un *género nuevo*, género dialogado, que intentaron con más presunción pero con menos inspiración y fortuna, otros autores al querer vestir de ajustado, con sonidos determinados, los acontecimientos dramáticos: género en el que no cabe la *romanza*, el *dúo*, el *terceto* y el *concertante*, y que sin embargo tiene *monólogos*, *diálogos*, *conjuntos* y otra suerte de combinaciones nuevas, equivalentes á las antiguas."

"..... La semejanza del dialogado y el movimiento instrumental del *Falstaff*, ha dado pábulo al lirismo modernista para considerar la *creación* verdiana, simple imitación. Este es un error de aquellos que el espíritu de bandería ofrece con cierta malignidad á la especulación del vulgo. Ni la Escuela Italiana, ni el genio de Verdi han necesitado auxilios para crear. Verdi ha ido modificando su estilo, es cierto, pero no pisando huellas, sino libre de trabas, sin negar jamás la melodía, sin aceptar la tosca é inaguantable polifonía de la reforma, sin dejar de ser italiano. Verdi, contrariamente al estilo *del porvenir*, hace óperas *cantadas*, no óperas *tocadas*, y como hijo de la patria del *bel canto*, conoce las voces y las utiliza *a dovere*, presentándolas con lucimiento en el primer lugar que de derecho les corresponde, sin relegarlas á los rincones de la orquesta, en calidad, para ellas ignominiosa, de segundos clarinetes ó cuartas trompas."

A este respecto hacía observar un malqueriente de la Escuela Wagneriana, que esta *relegación* se funda en que las obras de ese tipo no necesitan *cantantes* sino *oradores*, artistas que no importa que sean medianos, con tal que dispongan de nervios suficientes para aguantarse todo un acto en pie, sin moverse de la escena, como en el primero de *Lohengrin*, ó sentados sobre fingidas rocas como en el segundo de *La Walkiria*, en el cual la tiple duerme casi media hora en las piernas del tenor, sin que turben su sueño los improperios que éste y el iracundo *Wotan* se regalan. Y como queriendo comprobar el fundamento de su irreverente opinión, el supradicho malqueriente añadía, que los cantantes de la Empresa Emma Juch estuvieron bien en todas las óperas de Wagner, y mal y aun detestablemente, en las de los repertorios italiano y francés.

En lo que sí estuvieron conformes los Maestros Morales y Campa, fué en la admiración que les produjo *Falstaff*, y en creerla el ejemplar único de la *comedia musical*.

El público de México ¿fué de su mismo parecer? Como veraz cronista, sin otras intenciones ni propósitos que los de consignar en mi li-

bro los hechos tales como pasaron, debo contestar redondamente que no. El estreno de *Falstaff* congregó en el Nacional un público selecto y numeroso, el que se apresura siempre á concurrir á todo *estreno*, y es sobradamente bondadoso para no parar mientes en las circunstancias del *estreno* con tal de que sea *estreno*, aunque se le jueguen la burla y el insulto de darle el *Otello* de Verdi con una instrumentación *falsificada* como se verificó, según á su tiempo dije, al darse en México esa ópera por primera vez. Pero en la segunda audición de *Falstaff* y en las subsiguientes, el público concurrente disminuyó, y en algunas aun faltaron muchos abonados. En su revista acerca de *Falstaff*, Gustavo E. Campa dijo que si algunas de sus bellezas pasaron inadvertidas, fué porque hay "aberraciones que se explican si se atiende á que para cierto número de individuos, la belleza de una obra se aquilata por la mayor ó menor cantidad de notas que quedan estereotipadas en la memoria." El distinguido crítico decía también que ese número de individuos es "*afortunadamente limitado*." Fieles cronistas, debemos á nuestra vez decir que no hay tal limitación, al menos por ahora. Ese público, esos individuos, para quienes envuelve mucho de despectivo el *afortunadamente* y lo de *notas estereotipadas*, es el numerosísimo público, son los numerosísimos individuos que juzgan del arte por la impresión que en su alma causa, por los sentimientos que en su corazón despierta: arte es para ellos todo lo que sobre la escena conmueve, interesa, y despierta en ellos el horror, la conmiseración, la simpatía y hace vibrar las cuerdas de las pasiones nobles. Las obras académicas en literatura, no son las que llenan los teatros, y nadie construye éstos para congregar *profesores*, que, por muy distinguidos que sean, no bastan sin embargo para colmar un local de su especie, ni menos para enriquecer á un empresario. Quien de otro modo opina, quien temiendo al llamado vulgo aparenta despreciarle para huir de su desdén, hace lo que Ricardo Wagner hizo, construye un teatro particular que puedan llenar los odios de dos naciones, los patriotismos encontrados, y no en el centro de una Capital que ha sido llamada el cerebro del mundo, sino en una comarca retirada y aun fuera de una población de segundo orden, como Bayreuth. No tengo ni la impertinencia ni la osadía de poner en duda el valer del revolucionario en música, notable por sus ingeniosas combinaciones de instrumentos, por sus melodías vagas y nebulosas pero de infinito encanto, y por su original tentativa para sustituir á la ópera el drama musical; pero tampoco dejo de ver en el fanatismo de sus adeptos la influencia del odio de raza herida por el fracaso de *Tannhauser* en la Grande Opera en 1861 y el magno fiasco de *Rienzi* en el Teatro Lírico en 1869, heridas que sangran en el *abusonado* pasquín que con el título de *Una capitulación* produjo Ricardo Wagner en 1871, insultando los sufrimientos de los parisienses en desgracia.

No dudo del valer de ese grande hombre, pero considerándome, en mi humildad, incluído en el número de los que Gustavo Campa estima *pocos*, debo protestar, en su nombre, de la excomunión que se nos lanza en asuntos de arte. No; en el arte no caben exclusivismos absolutos. Si como dice Leveque, el objeto del arte es el bello ideal, que implica la unión armónica de dos elementos, la idea y la forma, obra de arte será todo lo que encanta y conmueve, ofreciéndonos la imagen visible de una alma invisible y revelándonos las cualidades excelentes ó amables del espíritu y del corazón. El arte no tiene por objeto la simple imitación de la naturaleza, según la teoría aristotélica, ni la representación de una generalidad abstracta, indeterminada, incompatible con la existencia real, como se ha pretendido apoyándose en ciertos ejemplos del arte griego y de la teoría platónica del ideal: pero siempre que se inspire en la naturaleza, sin copiarla, y le tome sus formas para componer obras en que la mayor belleza adquiera un carácter de evidente, palpable y sorprendente verdad, habremos dado con el verdadero arte, que no es otra cosa que la creación libre del espíritu, expresando una idea por una forma. Una obra de estas condiciones penetrará en el alma y hará en ella nacer, brotar, un pensamiento ó un sentimiento capaz de emocionarla ó de elevarla por su afinidad con lo bueno y con lo verdadero. Error es confundir lo bello con lo bueno y lo verdadero, pues entre uno y otro sólo puede y debe buscarse la afinidad y no de ningún modo la identidad: toda representación de una concepción metafísica ó moral, desde el momento en que procede de la reflexión más que de la inspiración, produce una obra fría é incolora, por más sabia y perfecta que ante la ciencia resulte. No puede pues admitirse como lo pretende Gustavo Campa, la posibilidad de que sea *unánime y juiciosamente comprendida* una obra á la que no pueda exigirse que agrade más ó menos. Para él, que en la fuerza de su juventud tiene el aspecto y la reconcentración de un hombre maduro; para él, que está en posesión de todos los secretos de la ciencia armónica; para él, que entre nuestros músicos es uno de los más sabios, ese exclusivismo será posible: pero siempre que pretenda imponerle al vulgo educado, que no por ser vulgo deja de tener buen gusto, perderá un tiempo y un trabajo que en algo grande y meritorio podrían dar ocupación á su genio que yo admiro, y á su inspiración que reconozco y acato con positivo deleite y sinceridad.

Pero dejémonos de *filosofías*, y volvamos á nuestra humilde tarea de revistero de espectáculos. Si el éxito de *Falstaff* fué un éxito de simple consideración al Maestro Verdi, el del drama musical de Leoncavallo, *Los Payasos*, fué un éxito unánime, caluroso, espontáneo. Discípulo y amigo de Massenet, según vemos en unas noticias biográficas de Leoncavallo, su obra participa de las escuelas italiana y fran-

cesa y á nuestro humilde juicio es menos inspirada que *Cavalleria Rusticana*, pero no menos dramática y palpitante de interés. Dispuesta la obra al modo de Ambrosio Thomas, se ve en ella algo de esa manera especial del ilustre compositor discípulo de Lesueur, honor de la escuela de Halévy, Auber y Gounod, y supremo artista que quizás no tiene rival en la ciencia de dar valor á las melodías por medio de procedimientos armónicos. La música de *Los Payasos* está admirablemente adaptada á la acción dramática, que parece haberse inspirado en *Un Drama Nuevo*, de Tamayo y Baus, sorprendente creación en donde juegan con admirable verdad el amor, los celos y la venganza, en felicísimo desarrollo. Todo es en la bella obra de Leoncavallo fresco, inspirado, genial, vibrante de pasión, palpitante de interés, y la parte del protagonista toca en ciertos momentos lo sublime del dolor y de la desesperación. El prólogo es solemne y simpático y le realza en su original efecto una orquestación casi magistral, muy superior, á nuestro entender, al bello intermedio del segundo acto. Imposible señalar una por una las frases de notable verdad que pintan y describen las pasiones y el carácter de los personajes que llevan á felicísimo término esa obra ricamente melódica y severamente armónica. El aria de *Canio* al final del primer acto, es, dice un crítico, espléndida tanto por la melodía cuanto por la expresión, y constituye un trozo musical bastante para hacer la fama de una ópera. No merecen menor elogio las distintas *peroraciones* de la orquesta, la exquisita y original parte de *la comedia*, la trágica majestad con que estallan la rabia del protagonista y los efectos de la venganza de su terrible consejero. La obra de Leoncavallo se impuso al público por la suprema verdad con que en ella se retratan pasiones y sentimientos y goces y dolores absolutamente reales y humanos. Su música es de esas que todo el que las escucha cree que hubiera podido escribirlas tales como están escritas, caso de tener el talento del autor: tal es el formidable eco que sus notas encuentran en nuestra alma.

En cuanto á los méritos de los artistas de la compañía de Sieni en 1893, nuestras apreciaciones no difieren de las que contuvo una revista general de la temporada, que publicó el cronista especial de *El Tiempo*. "Asunción Lantes fué guapa y elegante dama, que habiendo empezado por gustar mucho, acabó por no gustar nada: artistas como ella abundan en Italia en los teatros de provincia: era su voz bastante bella é igual al principio de la temporada, pero poco á poco á fuerza de abusar de las notas altas acabó por perder su centro y no producir sino desentonados gritos; la emisión de su voz era mala; la nota siempre atacada abajo; su respiración interrumpida, y falsos su actitud y su gesto. Amanerada en exceso, faltábale hasta el más ligero barniz de naturalidad, y nunca estuvo en situación en su papel: sus actitudes eran de un convencionalismo horripilante y despegá-

bansese por lo estudiadas para poner en realce su femenil belleza. En escena fué de una frialdad polar.

“Augusta Cruz fué una encantadora artista, pero demasiado tímida y desconfiada de sí misma: el egoísmo y la suficiencia con que la primera soprano impuso el cumplimiento de su contrato, que la autorizaba para cantar todo el repertorio, hizo que la Cruz casi no tuviese papeles de importancia y le faltasen el estímulo del aplauso del público, y triunfos que la alentasen. La voz de la Cruz no era muy fuerte, pero sí de un timbre bonito é igual: como actriz no era notable, pero en *Falstaff* estuvo bien y gustó mucho. La Pettigiani fué la *estrella* de la sección femenina de la Compañía: voz igual si bien de un timbre un poco sordo; agilidad bastante buena, y excelentes las notas picadas y los trinos. María Franchini, muy joven y con estimables dotes tiene, sin duda, un brillante porvenir, si estudia y se dedica con amor á su profesión. Las dos comprimarias María Svetade y la Bellini, fueron bastante buenas: la segunda especialmente ha sido una de las mejores que han venido á México.

“Entre los artistas varones el barítono Pietro Ughetto se llevó la palma del mejor de todos. Como actor dramático en cada papel hizo una creación: como cantante siempre estuvo magnífico: su voz es muy extensa, hermosa y muy fuerte en el *medium*, y un poco menos en el registro alto, en comparación del registro de pecho: es un verdadero cantor; *hila* los sonidos con perfección y ejecuta muy bien los *grupetti* y los trinos, lo cual es muy raro en los barítonos, especialmente hoy día. En *Falstaff* brilló con incomparable maestría en las múltiples dificultades de su papel: en *Yago* estuvo sorprendente de arte y de verdad teatral: en el *Tomio* de *Los Payasos* su interpretación fué insuperable, y, encarnado en su papel, no tuvo ni el menor descuido, ni olvidó el más insignificante detalle: en el *Nevers* de los *Hugonotes* se hizo aplaudir como ningún otro barítono en México. Grande y simpático artista, no dejó aquí más que amigos y admiradores.

“El tenor Moretti fué también excelente artista, hábil maestro en servirse de su voz, artista serio, apasionado y difícil de ser reemplazado en materia de *bel canto*. Bieletto es muy joven, posee buena voz y hará carrera. El primer tenor Grani, artista de buena carrera en Europa, estuvo aquí poco afortunado; pero, no obstante, en *Otello* y en *Los Payasos* demostró ser un gran artista: en la obra de Leoncavallo, alcanzó un éxito de los que hay en nuestro Nacional pocos ejemplares: quizás haya quienes interpreten tan bien como él el *Camo*, pero nos parece que ninguno superará á Grani en esa creación. Lució Modesti una magnífica voz de barítono, pero sin intuición artística que tal vez, si estudia, llegue á adquirir. Angelo Tamburlini llegó á México un mes antes que sus compañeros, dijose *que para acli-*

matarse, y sus retratos expusieronse aquí y acullá con preferencia á los de los demás artistas: pero ¿respondió á la *réclame* y á lo que se esperaba de él? No negamos, decía el citado cronista, que Tamburlini sea un buen artista pero nada más: hemos tenido en nuestro teatro *bajos* muy superiores á él en talento y en voz: su gran papel, su casi único papel, fué el *Mefistófeles* de Boito. En cuantas obras tomó parte, *Hugonotes*, *Lucrecia*, *Lohengrin*, se vió siempre en Tamburlini al *Mefistófeles* de Boito: el mismo gesto, los mismos juegos de fisonomía, idénticos zarandeos y burletas. En el *Mefistófeles* del *Fausto* de Gounod estuvo Tamburlini deplorable: apayasó su papel quitándole todo el efecto, y como dijo el cronista de *Le Trait d'Union*, no tuvo presente que este *Mefistófeles*, es sin duda un *bon diable*, un amable compañero y camarada de aventuras, pero no un *bufón*. En cuanto á la voz, la de Tamburlini ha podido ser muy bella hace años, pero actualmente le tiembla como la de un anciano, y si salió muchas veces *avante*, fué con la ayuda de algunas notas altas, que pudieron admirar á ciertos de sus oyentes, pero que estaban fuera de su lugar en un *bajo*: su manera de respirar era forzada y estruendosa.

“Los coros el de hombres no malo, en los bajos especialmente: el de mujeres inaceptable, é impasable, y se llevó durante la temporada colosales *meneos* é hizo rodar casi todas las óperas en que tomó parte. Pocas veces se han visto coristas hembras más malas y menos graciosas.”

El director de Orquesta, Gino Golisciani, se mostró perfecto en cuantas obras tomó su experta batuta: en varias de ellas alcanzó numerosas pruebas de simpatía y unánimes aplausos. La Orquesta estuvo excelente en toda la temporada, é hizo honor á nuestro Conservatorio Nacional de Música. De los cuarenta individuos que la formaron, *trenta y cinco* fueron discípulos del Conservatorio, y merecen que consignemos aquí sus nombres, que son los siguientes: Alberto Amaya, Arturo Aguirre, Guillermo Curtis, Félix Rocha, Pedro Valdés, Luis G. Saloma, Wenceslao Villalpando, Luis Rocha, Manuel Otea, Felipe Rivera, Andrés Herrera, Ventura Herrera, Luis Balcázar, Severiano Arce, Guadalupe Salas, Guadalupe Méndez Silva, Isidoro Briseño, Dionisio China, Jesús Toledo, Arturo Rocha, Mario Sánchez, Manuel Serrano, Miguel Pisa, Esteban Ojeda, José González, Apolonio Arias, Luis Posadas, Jesús Desachy, Esteban Pérez, Nabor Vázquez, Juan Pérez, Marcos Rocha, Ambrosio Vázquez, Marcial Alfaro y Carlos Camidas.

Y con esto creemos haber dicho todo lo mejor que es posible decir de la Compañía Italiana del Sr. Napoleón Sieni en su temporada de 1893.