CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
INBA

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes

GUSTAVO E. CAMPA

CRÍTICAS MUSICALES

1911

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento:
Campa, Gustavo E., *Críticas musicales.* Poemio y selección de Felipe Pedrell, reimpresión facsimilar [1911]. México: Conaculta INBA, Cenidim, 1992, 350 p.

GUSTAVO E. CAMPA

CRÍTICAS MUSICALES

1911

CENIDIM
DIFUSION

Críticas Musicales

Es propiedad de los editores.

Derechos reservados.

GUSTAVO E. CAMPA

DIRECTOR DEL CONSERVATORIO DE MÉXICO

CENIDIM
DIFUSION

Críticas Musicales

PARÍS

Sociedad de ediciones literarias y artísticas

LIBRERÍA PAUL OLLENDORFF

50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

1911

CENIDIM
DIFUSION

BREVE PROEMIO

Conocí á Campa el año 1888.

En uno de los primeros números de la revista profesional intitulada *Ilustración Musical Hispano-Americana*, que empecé á publicar, precisamente, el año citado, y que, dicho sea de paso, logré sostener durante una docena de años (¡caso excepcional de supervivencia tratándose de una publicación destinada á profesionales músicos y á aficionados, más *snobs* ó *filisteos*, éstos, que verdaderos aficionados á la música y, por ende, poco amigos de ninguna suerte de dibujos literarios ni arrequives de especulaciones vulgarizadoras artísticas!), hice un llamamiento fraternal á los artistas músicos de la América latina á fin de que, ellos y nosotros, los españoles, dándonos las manos, nos conociéramos estrechando lazos de compañerismo, y tratásemos de remediar, en lo posible, al estado de cosas que implicaba una falta de solidaridad semejante. El buen Campa fué el primero en acudir al llamamiento. Y como de ésto habla el mismo Campa en uno de los artículos de este libro, al artículo en cuestión puede trasladarse el lector que le plazca conocer los detalles íntimos de ese episodio originario de nuestra amistad acendrada, que ha resistido la dura prueba del mudar de años, y cuyas consecuencias inmediatas fueron una correspondencia epistolar ininterrumpida, un contínuo intercambio de confidencias, más íntimas de día en día porque á las artísticas se unieron las familiares, los eventos tristes y dolorosos, las alegrías de la hora del triunfo compartida confraternalmente... Y como temo que se me olvide, séame permitido decir que,

por todos estos y otros extremos, es excusable aquel articulejo á que antes me he referido, y en el cual salgo yo en escena, víctima de un desahogo de intimidades que en boca de persona que no fuese Campa me hubieran, quizá, contrariado, pero que he de consentir resignadamente viniendo de parte suya. Y con Campa vinieron á engrosar las filas de los artistas mexicanos que respondieron á mi llamamiento, Ricardo de Castro y Felipe Villanueva, los dos queridos y malogrados músicos cuya pérdida todavía lloran sus admiradores, y, á no tardar, Ramírez Tello, Carrasco, Melesio Morales, Julio Huarte, Riva Toledano, Aguirre, etc. Respondieron, también, como era de esperar, los artistas cubanos, entre ellos Desvernine, Cervantez, Serafín Ramírez, Hubert de Blanck, Eugenio Burés, White, Morales de Valverde y otros, acudiendo, después, á la cita algunas notoriedades portorriqueñas, dominicanas, uruguayas, etc.

No le desplacerá á buen seguro, al lector, que repita aquí, *ahora*, después de tantos años, algo de lo que avancé entonces sobre Campa, porque resulta más verdad, ahora, que entonces, sin que por aquel tiempo ni en otro de mi vida me las echase de profeta ó de inventor de ditirambos anticipados. En el número de la *Ilustración* perteneciente al 15 de enero de 1889, inauguraba mi galería de Artistas mexicanos, escribiendo de Campa :

« Ni las noticias biográficas que yo diese, ni el retrato que intentase trazar del original serían bastante exactos si prescindiera de publicar ciertas intimidades que se confían á la correspondencia, y que bosquejan, mejor que nada, la personalidad de un artista. La inviolabilidad de estas intimidades, si bien no se escriben para hacerlas pasto de la curiosidad del público, entiendo que deja de serlo cuando la ingenuidad de su forma, y las profundas y atinadas observaciones que contienen se sobreponen á los ataques y hasta á las ofensas que á la modestia puesta en lucha, pueden hacerse.

« Dígolo sin ambages ni rodeos. Poseo toda la intimidad del artista mexicano : me honro con su amistad franca y leal : admírolo como hombre y como artista. Si el retrato del hombre moral me fuerza á violar el secreto de nuestra correspondencia íntima y artística, porque el hombre sale en ella admirablemente bien dibujado, en cambio, la valía y significación del artista en la historia del arte de su país asegúranme la posesión de mi juicio porque ahí están sus obras para demostrarla á los que tienen ojos para ver é inteligencia para juzgar con rectitud. »

Y, « sin más preámbulo » — añadía en el artículo de referencia — « conoced al hombre y los accidentes de su vida artística ».

No he de repetir, ahora, la historia de los maestros ocasionales que tuvo, los cursos que siguió en el Conservatorio de su país, los premios

de honor que ganó. No puedo entretenerme, tampoco, en trazar el catálogo de sus composiciones. Mas, sí quiero repetir lo que dije entonces al terminar el estudio biográfico y presentar á los lectores de mi *Ilustración* el hermoso *lied* para *mezzo-soprano* con acompañamiento de piano y violoncelo, intitulado *Soupir*, para que su mérito hiciera buenas y hasta incontroversibles las afirmaciones sinceras y rotundas de mi escrito : « Tal es mi biografiado, y en tal concepto le tengo y tan alto que no temo asegurar, que cuando se piensa y se escribe como piensa Campa : cuando á los *veinticinco años* (nació en el de 1863) se han producido obras de tan encumbrado vuelo como ésta y las demás que ha producido su autor, México, su hermosa patria, los centros más importantes de Europa aprenderán á pronunciar el nombre de este genial y admirablemente bien dotado artista que se llama Gustavo E. Campa, nombre destinado á representar una gran personalidad en el mundo musical europeo. »

« Los hechos lo diran. »

Bien lo han dicho, y por modo admirativo muy elocuente, en sus dos viajes á Europa, los artistas más encumbrados y las revistas profesionales más serias del viejo mundo.

Dióse Campa, como era natural y cuasi consecuencia de su espíritu vulgarizador, á la literatura musical. Las páginas de los principales diarios mexicanos de aquella lejana época, y las mismas de la *Ilustración* están llenas de artículos críticos y estudios especiales sobre *Carmen*, *Gioconda*, *Mefistofele*, *Otello*, etc., cuya índole franca y sincera proporcionó á su autor no pocos rencores y anatemas de ciertos musicastros retrógrados de su país, ataques y desahogos á todas luces injustos cuando se habla con el fervor y conocimiento de causa con que lo hacía Campa, si injustos explicables, desgraciadamente, porque el *servum pecus* de todos los tiempos rebélase siempre contra quien le canta las verdades.

Bien se deja adivinar que una vez mitigados, aunque no extinguidos, los resquemores de aquellas primeras luchas vendría la paz y con ella la aseveración de que Campa podía ser profeta en su patria. Y ¿ qué mucho que lo aseverasen los de casa si ya lo habían afirmado entusiásticamente los de fuera ?

Todo lo madura el tiempo, y Campa fué profeta en su patria necesariamente, imprescindiblemente, ocupando en México los más elevados destinos de arte como compositor meritísimo y como técnico docente, primeramente el de Inspector general de estudios del Conservatorio y, después, el de Director titular del mismo establecimiento, cargo que desempeña en la actualidad con beneplácito del Gobierno, del profeso-

rado y alum..., del pueblo mexicano y de los que desde lejos le secundan con sus votos de amistad, simpatía y admiración.

Realizó dos largos viajes por Europa, uno ha ocho ó nueve años, y el otro actualmente recién terminado, en comisión honrosa del Gobierno mexicano para estudiar los medios artísticos más adelantados y cultos á fin de asimilarse los que más convinieren al carácter mexicano é introducirlos en el sistema docente propio de las enseñanzas establecidas con aplauso de propios y extraños.

Alternados con otros y otros artículos escritos periódicamente para la *Gaceta Musical* mexicana, ha publicado los que se refieren á sus dos viajes por Europa, en una primera serie los de su primer viaje, y en el presente libro los pertenecientes al que acaba de terminar ahora. Conozco todo lo que produce Campa, y dicho se está que conozco unos y otros artículos de los que aquí van publicados. Si me vería forzado á intitular, sintéticamente, la materia de aquel primer volumen y del que ahora ve la luz, llamaría á la primera serie el viaje de las *ilusiones*, porque en los inflamables optimismos de su autor, todo ó, mejor dicho, cuasi todo lo ve de color de rosa : el viaje de las *realidades* llamaría, decididamente, á las páginas de referencia del presente libro, porque la mayor experiencia, el mas certero ojo del crítico y fino olfato del observador le ha hecho ver que... no era del todo verdad tanta belleza. Eso sí, y como decía acertadamente el prologuista de su primer libro, el insigne Juan N. Cordero, « campean en él con sobriedad, y por turno, el lenguaje facil, limpio y elegante sin pretensiones, y el estilo personal y propio : ya el arranque poético espontáneo, ya la nota sentimental y tierna, ya el picante sarcasmo de un lacedemonio, ya, por último, la nota melancólica inspirada por la nostalgia y el amor á la Patria, sin desaparecer por ello el artista crítico y observador. » Cierto, y aun certísimo, pero hay que confesar con elogio que todo esto se ha acrecentado en la segunda serie de *Críticas Musicales*. Ha mejorado, todavía, la facil palabra, limpia, transparente y sencilla : el arranque de idealidad tiene dejos de dolor que reviste algo así como caracteres de un *modus* propio : pero ¡ ay ! y ello no me desplace, antes bien me encanta, se ha agravado la indignación que le producen ciertos *espectáculos* de la vida de arte y la de ciertos artistas convertidos en histriones, á la caza de la *reclame* y al acecho del negocio y del mercantilismo : el sarcasmo truécase en grito de dignidad y de conciencia sublevadas ; se ha agravado, tambien, la sinceridad del recto juicio, dicho sea en elogio del autor, y se ha entonado, á la par, la nota melancólica inspirada no solo por la nostalgia y el amor de la Patria sino por aquel hondo dolor que resuena como el *in pace amari-*

tudo mea amarissima del personaje bíblico... Tiene encantadoras reincidencias de la nota dolorosa, « perturbado el ánimo por penas personales, agravadas con la separación del hogar amado ».

París es para él « emporio de grandezas », sí, pero centro de « corrupciones », y pone reparos á « los progresos tan decantados de este viejo mundo, y de este centro tan amante y cultivador de lo bello ».

Sentid el suavísimo influjo del alma efusiva de Campa cuando traza las siluetas de artistas vivientes como las que ha consagrado á Saint-Saëns, á Cesar Thomson, á Gilson, á Puccini, á Massenet... y no hay que decir cómo traza las de artistas que fueron.

No le son simpáticas, « y aun le horrorizan en ocasiones » ciertas tendencias de pretendidos modernistas « de quienes puede decirse que no se sabe lo que buscan y á dónde van ».

Se siente como aprisionado « por un muro glacial, por el vacio común » en todas las ejecuciones musicales alemanas y « echa de menos nuestra sensibilidad exquisita y el calor de nuestra alma latina ».

Siempre que asiste al estreno de una obra de autor contemporáneo, « teme perderse en el dédalo de combinaciones que estilan y quedar insensible ó hastiado ! »

Teme escuchar la *Salomé* de Strauss después que la ha conocido á la lectura, « despistado desde que la recorrió ». Y cuando la ha oído « sale del teatro como quien despierta de una pesadilla. Aquello no es original más que para la manera como está presentado : es la degeneración, no el progreso : es, todo junto, la locura, la aberración y la neurastenia en el arte ». Si esto ha de ser la música del porvenir, exclama airado al terminar este juicio, « me adhiero á la protesta de Berlioz : *¡ Non credo !* ».

Pero advierto á tiempo, que de continuar esa letanía de citas podría sentirse molestado, y con razón, el lector, pues, no ha sido mi ánimo atentar á la espontaneidad de su libre juicio definitivo para juzgar de los grandes méritos de Campa como crítico y observador fiel que, en suma, le han de manifestar, si no tiene la dicha de conocerle como compositor, que éste es genial, siempre clásico, honrado y sumamente sincero tanto en la forma como en el fondo de todas sus composiciones.

Descartados esos dos grandes méritos, la misión docente que está realizando Campa en su país, no será, no podrá ser en algún modo menos meritoria que la realizada en su doble productividad de músico y de literato crítico.

Si al terminar las presentes líneas me fuesen excusables los vaticinios creo, ya desde este punto y hora, bien persuadido de mi solemne afir-

mación, que la obra que está realizando actualmente el pedagogo, bien asesorado por el artista, en gran parte muy adelantada ya, gloriosamente, ha de ser fructífera en grado sumo para el porvenir artístico de su patria que, á una voz, llena de entusiasmo y gratitud, ha de aclamar, honrando el nombre de Campa, al artista integérrimo, al literato probo y al institutor meritísimo.

FELIPE PEDRELL.

Barcelona.

CRÍTICAS MUSICALES

CORRESPONDENCIAS

DESDE PARÍS

Septiembre 8, 1908.

Lejos, muy lejos de la Patria, con el ánimo perturbado por penas personales agravadas con la separación del hogar, inicio hoy esta nueva serie de correspondencias que será como una reanudación de las que, hace ocho años, tuve el placer de enviar para las columnas de este mismo quincenal. Si hubiese de divagar estampando aquí mis impresiones de viaje, desde que crucé la frontera mexicana, pisé tierra *yankee*, surqué el inmenso Océano y arribé, al fin, á esta grandiosa capital, centro de ciencia y de arte, y emporio de grandezas y corrupciones; si hubiese de divagar, repito, y tuviesen algún interés las impresiones y los mil detalles de semejante viaje, tendría material para llenar algunas columnas de la *Gaceta Musical*. Desde luego bautizaría este artículo ó correspondencia con el mismo nombre que lleva una de las más célebres oberturas de Mendelssohn : *Mar tranquilo y viaje feliz*... Pero los hechos de carácter casi privado y familiar no incumben ni interesan al público y, por otra parte,

la índole de este periódico márcame claramente el sendero por donde debo encaminarme.

He llegado á París en época poco propicia para poder emitir juicio alguno, superficial ó sólido, en lo relativo á asuntos musicales. El verano, con sus rigores — que, á lo que parece, no fueron excesivos — desterró de aquí al gran mundo parisiense y, de paso, á los mejores artistas de teatros y conciertos. Desperezándose, y como volviendo á la vida después de un letargo, los teatros comienzan á reabrir sus puertas, y los conciertos, más perezosos aún, no reanudan todavía sus trabajos. Todos se preparan para la temporada de invierno, y los grandes teatros mantienen la curiosidad de los viajeros, entre los que predomina el elemento americano, sirviéndoles espectáculos medianos, óperas gastadas y corrientes, comedias picarescas ó dramas de relumbrón, desempeñados todos por artistas de segundo orden ó que declinan á ojos vistos.

Prueba palpable de todo ello tuve anoche al asistir á una *ejecución* — puedo subrayar sin escrúpulo — del *Lohengrin* en la Grande Ópera. Haciendo punto omiso de la soberbia *mise en scène*, con su admirable vestuario y decorado, así como de la ejecución orquestal suprema é irreprochable, no pude menos que preguntarme frecuentemente, entre desconsolado y sorprendido : ¿Es posible que esto se tolere y aun se aplauda en el primer teatro lírico de Francia? ¿Es de creerse que la decadencia del arte del canto haya cundido de tal suerte en todo el mundo, hasta provocar ejecuciones semejantes? Para justificar mi desagradable sorpresa me bastará consignar lo siguiente : Mademoiselle Hatto, encargada del papel de *Elsa*, es una *soprano* mediana, dotada de una voz penetrante que fatiga por su timbre y por el *tremolo* incesante : como actriz es muy aceptable y discreta ; Mademoiselle Paquot-D'Assy (*Ortruda*) — *mezzo soprano* poco caracterizada — por la pésima calidad de su voz, su tendencia al grito (so pretexto de declamar) y poco agradable figura, no puede calificarse sino como mala, y rematadamente

mala; el tenor Alvarez (*Lohengrin*), á quien escuché durante mi anterior permanencia aquí, parecióme, desde entonces, muy inferior á su fama, pero hoy considero que está en plena decadencia. Conserva apenas aceptable una parte de su registro agudo; los restantes son terriblemente *engolados*, seminasales y, lo que es peor, prescindiendo de la calidad de la voz, Alvarez no canta justo y de cada cinco notas desafina cuatro y media...

Los artistas Lequien y Dangés, encargados respectivamente de las partes del *Rey* y *Federico*, entraron bien en sus papeles y cosecharon algunos aplausos, á pesar de que el último paréceme muy principiante aún en la escena. Nucelly (*El Heraldo*) es, sin duda alguna, el mejor artista en el grupo de las partes principales; posee una excelente y bien timbrada voz, su dicción es clara, su fraseo correcto, y gallarda su apostura en la escena. Sospéchome que los buenos elementos de la Grande Ópera andan aún veraneando y que este buen barítono es, ó un rezagado ó un feliz madrugador... No lo sé; pero sea lo que fuere, mi impresión queda consignada y temo no rectificarla si los artistas que escuché son los de primera fila.

¡Cuánto hubiera dado por hacer callar á los cantantes para escuchar libremente la magnífica orquesta! ¡Qué precisión, qué unidad tan perfecta, cuánta claridad, cuánta vida y cuánto colorido! Á la verdad que en el dominio de los instrumentos de madera, en su escuela y en la pureza de timbres, los franceses no tienen rival; las sonoridades pastosas que obtienen, las finezas que alcanzan, la expresión con que cantan, las graduaciones que logran y los matices con que juiciosamente saben predominar, representan cualidades que siempre harán victoriosas á sus orquestas. ¡Vaya una compensación por el mal rato que me hicieron pasar los cantantes!

¿Y los coros? se me interpelará. Los coros, curiosos lectores, bien en lo general y mal en determinados fragmentos. Los dificilísimos pasajes del primer acto fueron divinamente desempeñados; pero toda la *Marcha Nupcial* fué cantada casi medio

punto bajo, y el efecto fué desastroso. Por más que el director de orquesta gesticulase y se debatiese en medio de aquella tormenta, la cosa no tenía remedio y así continuó hasta el descenso del telón. Y sin embargo el público se desbordó en estrepitosos aplausos!.... Debo advertir que el público y no la *claque*, porque ahora, en los principales teatros de París se lee el halagador aviso : *Está suprimida la claque.* ¡Oh! ¡si no lo estuviese!...

Tales decepciones son, en cierto sentido, consoladoras para el extranjero que, como yo, puede comparar los adelantos y la situación artística de su patria con los progresos tan decantados de este Viejo Mundo y de este centro tan amante y cultivador de lo bello. Es verdad que nosotros no poseemos un teatro como la Grande Ópera, ni una orquesta tan perfecta y disciplinada, ni una masa coral tan nutrida; pero tenemos sobrada intuición, gusto musical innato y cierta conciencia artística, que no nos permitiría tolerar un cuadro de cantantes tan mediano como el que anoche se ensañó contra la inspirada partitura de Wagner.

Diversa impresión me produjo la ejecución en la Ópera Cómica de una encantadora obra de Erlanger escrita sobre la linda novela de Pierre Louys : *Afrodita*. No es ésta — la ópera — nueva para el público parisiense, pues data su estreno de 1906; mas sí lo fué para mí, y á la verdad que, si no provocó mi entusiasmo ni me arrancó profundas emociones, sí fué para mi espíritu motivo de esparcimiento. El asunto — conocidísimo en México entre los cultivadores de las bellas letras — es altamente poético y de aquellos que no pierden transportados á la escena y cantados por un músico soñador y dueño completo de su arte, como Erlanger. Aunque es verdad que, siguiendo una corriente malsana, á mi juicio, el compositor suele deslizarse en la pendiente del decadentismo á la moda, compensa sus vaguedades y sus forzamientos con rasgos abundantes de bella inspiración. Creo que se extravía cuando rebusca para parecer

original; además, no siempre se substrae á la influencia de Wagner — un bello duo de amor está francamente calcado sobre el de *Tristán*; — pero la propia inspiración surge á menudo en la obra y esa inspiración es entonces poética y embriagadora. De esta obra podría decir que irradia color y destila perfume. Es vaga y ardorosa, es dulce y tiernamente triste... Y si á la poesía del asunto y á la poesía de la música adunamos la poesía de una *mise en scène* como solo se puede contemplar y admirar aquí en París, se tendría explicado el por qué de mi grata impresión.

No podría detallar, toda vez que una sola asistencia no me da derecho más que para transmitir impresiones; pero sí debo hacer mención de varios números corales, de un colorido bailable, del apasionado y sensual duo de amor, de los *intermedios* á cual más bellos, especialmente de uno escrito fluidamente en forma canónica, y del final — *el sepelio de Chrysis* — que deja en el ánimo la más melancólica y tierna emoción.

Por más que quisiera dar mayor extensión á esta correspondencia, me es imposible porque la verdadera vida de arte aún no renace aquí. Espero tener mejor suerte en Bruselas, á donde me dirigiré la semana entrante y de donde enviaré mi próximo artículo para la *Gaceta Musical*. Hoy he cumplido como he podido. Dispensen mis lectores y reciban mis afectuosos saludos.

EN LA CASA DE SAINT-SAËNS

(CONFIDENCIAS)

Bruselas, Septiembre 23, 1908.

Nada nuevo diría á mis amigos, y poco á los lectores de esta publicación, si consignase aquí, una vez más, el respeto que me merece el ilustre compositor francés y la admiración que siempre le he rendido y que, acrecentada por los años, háse transformado en verdadero culto. Y esa admiración es tanto más real, más positiva y sincera cuanto que, nacida bajo el influjo de su talento dúctil y superior, hasta ser maravilloso, ha echado en mí hondas raíces al calor de un afecto compartido, del que me envanezco y me jacto con todas las apariencias de un inmodesto. Y no creo serlo, en rigor, al lanzar esta confidencia á la publicidad, toda vez que atribuyo la excelente voluntad y la solicitud del Maestro para conmigo, á una buena suerte indudable, mas no á un imposible reconocimiento de méritos individuales : mi afecto encontró eco... y nada más.

Muchos años hace — quince aproximadamente — que, movido por esa admiración adunada con el reconocimiento que inspira

quien alecciona, tuve la audacia de escribir al Maestro adjuntándole algunas composiciones publicadas, á la sazón, en Alemania. Á semejante rasgo de audacia y de ingenuidad juvenil — puedo llamarlo así — Saint-Saëns correspondió enviándome la más deliciosa y literaria de las cartas. Movido por el natural temor de que el wagnerismo invadiese la Francia (como efectivamente la ha invadido) y de que ganase terreno aun en los « países del sol », exponíame sus ideas sobre el particular con todos los fundamentos que constantemente ha consignado en libros y artículos; explayaba sus ideas personales con inmenso talento y, entre período y período, tenía la deferencia de aconsejarme y aun de analizar algunos fragmentos de mis propias composiciones. ¡Cómo no sentir profundo reconocimiento y veneración por quien así me honraba y distinguía!

Excuso añadir que esa carta, terminada con una invitación á mantener correspondencia asidua, fué el punto de partida de otras y otras que conservo como reliquias y que estrecharon insensiblemente nuestras relaciones.

Natural era que, al hacer en 1900 mi primera visita á Europa, cifrase en ver á Saint-Saëns uno de mis mayores empeños. Por desgracia, y según su arraigada costumbre, viajaba por entonces el compositor; pero á su llegada á París tuvo la deferencia de invitarme á un concierto en la casa del profesor Diemer, concierto consagrado á la audición exclusiva de algunas obras suyas. No se han borrado de mi memoria las horas deliciosas que pasé, agasajado bondadosamente por el gran artista, escuchando sus obras ejecutadas la mayor parte por él mismo, y sintiéndome menos débil y raquítico al lado de verdaderas celebridades artísticas. Fué esa la ocasión única en que pude conversar brevemente con Saint-Saëns; empero, esa ocasión no era propicia para saciar mi deseo de intimar con él cual lo deseaba, y, lo confieso sin ambages, entre el placer de escuchar su música en aquella rica y aristócrata sala, codeándome con artistas de primera magnitud, y el que me habría proporcionado un íntimo

tête-à-tête con el Maestro, jamás hubiese vacilado en preferir el último. Mas no pudo ser de otra suerte ; pocos días después partí para Italia y Alemania, y no volví á ver más á Saint-Saëns.

Después... después fuí casi ingrato é incorrecto : no volví á comunicarme con el Maestro.

Los años pasaron, ocho largos años deslizados á la carrera, con la velocidad de un tren *expreso*, dejando algunos de ellos en el camino de mi vida leves huellas de ventura y muy hondos surcos de penalidad...

Los años pasaron, y cuando al destino plugo lanzarme nuevamente á este Viejo Mundo en pos de arte, de nuevos conocimientos, de explotable observación y de un poco de consuelo, cifré uno de mis afanes en volver á estrechar la mano del primero de los compositores — no sólo de Francia, sino del mundo entero — y en reanudar con él aquella breve é interrumpida conversación.

Temía, y con todo fundamento, que Saint-Saëns me hubiese olvidado ; mas, por fortuna, mis temores resultaron infundados. Según sus hábitos, no se encontraba en París ; asistía en Béziers á la ejecución de alguna obra suya en el famoso teatro al *aire libre* que anualmente, y durante el verano, organiza verdaderas fiestas de arte. Á Béziers, pues, dirijí una carta al compositor, exponiéndole mi vivo deseo de saludarle.

Su respuesta no se hizo esperar ; fechado el 5 de Septiembre, recibí de Béziers el siguiente billete :

« Cher confrère

« La semaine prochaine je serai rentré à Paris où j'espère bien vous trouver encore ; je serai charmé de vous revoir. — B. S. M. *C. Saint-Saëns.* »

Ya se comprenderá la ansiedad con que aguardé el regreso de Saint-Saëns. Cuando cinco días después acudí á la casa

Durand, editora del compositor, y se me informó que acababa de llegar y podría aún salir de París de un momento á otro, no tuve un instante de vacilación: antes de una hora estaba á la puerta de su habitación situada en la calle Longchamp número 17.

— ¿ Está el Maestro? pregunté á la *concierge*, una simpática anciana llena de afabilidad.

— Suba usted — me replicó — llame en el segundo piso.

— ¿ El Maestro? volví á preguntar allí al mozo que acudió á mi llamada.

— ¿ Á quién debo anunciar?

— Haga el favor de entregarle mi tarjeta.

Y después de un minuto de espera:

— El señor está ocupado; pero le ruega se sirva pasar y esperarle unos instantes.

Y así diciendo, el criado me introdujo á una sala de medianas proporciones que procuraré describir. Figuraos un aposento lujoso sin ostentación, en el que el predominio del color blanco del estuco en muros y *plafond*, puertas y vidrieras, contrasta dulcemente con las variadas tintas de las tapicerías y el matiz uniforme de los muebles de nogal. Frente por frente de la puerta de entrada, dos amplios balcones que permiten un verdadero derroche de luz; entre ambos el estrado tapizado de Gobelinos; á la izquierda un piano de cola Erard; en el centro una linda mesa incrustada; al derredor de los muros, algunas vitrinas repletas de curiosidades y recuerdos; en los muros infinidad de retratos de artistas, de monarcas y de damas aristócratas; entre las dos puertas opuestas á los balcones, una espléndida pintura de Benjamín Constant representando al Maestro; en un ángulo, un busto en bronce del mismo; muy cerca, una mascarilla de Rossini; sobre la tapa del piano, una preciosa estatua de Liszt, una fotografía-reproducción de la madre de Saint-Saëns y otra de Puccini con esta dedicatoria: « Al gran Saint-Saëns. Su gran admirador. »

Entreteníame en tomar nota mental de tales detalles, y acababa de abrir la primera página de un soberbio libro publicado para festejar el centenario de Berlioz y dedicado á Saint-Saëns, cuando éste apareció por una puerta situada á mi derecha.

No podré describir la emoción tan intensa que experimenté cuando, con su amable sonrisa y benevolencia, me tendió los brazos é insistió en manifestarme que no me había olvidado....

La conversación se entabló desde luego, tan viva y casi locuaz por parte de Saint-Saëns, como tímida y torpe por la mía.

Hablóme un poco de arte, otro poco de sus viajes y de sus obras, algo de sus proyectos y también de las simpatías que le inspira nuestro país.

En arte es un amante de la verdad y la naturalidad así como de la pureza de la forma ; no oculta el cariño que siente por sus obras ; así por ejemplo, al manifestarle mi predilección por una de ellas, el *Henry VIII*, me inició su simpatía por la misma, y aun me indicó que pronto se cantaría en Monte Carlo, á donde podría escucharla en el próximo invierno.

Se considera feliz viajando y disimula su afición por los viajes diciendo que va á donde le llama la ejecución de sus obras... y á donde el invierno no se haga sentir con exceso. Á mis preguntas acerca de sus últimas composiciones y las que tiene entre manos, deferentemente puso en las mías tres trozos para canto (uno de los cuales con acompañamiento de violín) y añadió :

— Acabo de publicar una pequeña *Marcha* á cuatro manos, escrita de compromiso y á instancias del Khédive de Egipto ; pero no le obsequio con ella por que es... *¡ une misère !* No vale la pena. Ignoro si conoce una transcripción que acabo de hacer de la *Sonata* en *si* bemol menor de Chopin. No se ejecuta mucho la original porque es muy difícil : creo que el arreglo á 2 pianos, á que me refiero, es más sencillo y de buen efecto. Se lo enviaré para el Conservatorio.

En cuanto á nuevas obras... tengo terminada la música escé-

nica para la obra de Brieux, titulada : *La Foi*. Es un asunto interesante y he escrito una música de sabor netamente egypcio, que va á parecer extraña. Voy á mostrarle la partitura. Y así diciendo desapareció por la puerta de la izquierda, regresando al instante con un volumen empastado en rojo, cuyas primeras páginas apenas me atreví á recorrer.

— Escribo también, y aún no termino, un Salmo, el número 150, para voces y orquesta, que me fué pedido durante mi estancia en Nueva York. Se publicará allí, en la casa de Schirmer, y si le interesa le haré conocer un número, el 5, que concluí ayer mismo.

Para corresponder á mi respuesta, naturalmente afirmativa, Saint-Saëns se sentó al piano y entonó con voz terriblemente nasal, las primeras notas del coro (un unísono sobre la *dominante* de *si* bemol); en seguida ejecutó la parte orquestal (cuarteto y órgano) con una facilidad extraordinaria, no obstante las dificultades de una enmarañada polifonía.

No pude disimular la impresión que me causara el bello fragmento y exclamé con toda ingenuidad : « ¡ Pero, Maestro, esta música tiene todo el gusto y el espíritu de Bach ! »

— Desgraciadamente — me replicó. Y al observar mi asombro, añadió : Sí, desgraciadamente, porque habría yo deseado ser más original...

Había transcurrido más de una hora y, por más que me contrariara, comprendí que era llegado el momento de decir adios al gran artista.

— Aún nos hemos de ver — díjome Saint-Saëns — si es que realiza su deseo de escuchar el *Henry VIII*. Espero que nos encontraremos en Monte Carlo.... ¡ Ay ! — añadió — ¡ ojalá fuese en México ! ¡ Cuánto desearía ir á ese país *del sol* y *de los volcanes !* Estuve á punto de emprender el viaje cuando viví en Nueva York ; pero estaba enfermo y tenía otros compromisos aquí.

— Pero — me atreví á replicar tímidamente — usted, querido Maestro, que huye de los rigores del invierno y busca

refugio en los países del sol ¿por qué no se resuelve á honrarnos con su visita? ¡Le admiramos tánto allá!

— ¡Oh! no — replicóme Saint-Saëns ya en el pasillo de la escalera — no, es imposible.... Todos los inviernos estoy comprometido en Monte Carlo, y además, ya no sería tiempo : ¡he cumplido setenta y un años!...

Preso aún de intensa emoción, en un estado de desequilibrio mental que no podría describir, salí á la calle llevando conmigo el obsequio del Maestro, un precioso retrato y un valioso autógrafo musical.

En un estado de inconsciencia extraño pero dulce, avancé unos cuantos pasos sin saber hacia donde los enderezaba. La bondadosa acogida de Saint-Saëns, sus artísticas reflexiones, sus agasajos, que estimo más porque sé que no los prodiga, me habían trastornado verdaderamente. ¿Podré decir que me sentía embriagado de satisfacción?... Lo estaba, á no dudarlo; y cuando á poco andar se dibujaron ante mi vista la inmensa mole del Trocadero y el colosal tejido de encajes de la Torre Eiffel, no quise divagarme con su contemplación. Dí media vuelta, descendí una escalinata que conduce al Sena, asalté el primer vaporcito que atracó, y acurrucado en un rincón, mirando sin ver todos los primores de arte y belleza que desfilaban ante mí, decíame con acento de vanidad, de que no me arrepiento : Hoy he visto algo tan grande como todo esto... Cerraré los ojos....

UN NOTABLE PENSIONADO MEXICANO EN BRUSELAS

MANUEL LUNA Y SU MAESTRO CESAR THOMSON

Colonia, Octubre 12, 1908.

Al arribar á Bruselas en la primera quincena del mes próximo pasado, tuve la grata impresión de ser recibido en el andén por tres compatriotas : nuestro Ministro mexicano, el Licenciado Francisco L. de la Barra, viejo amigo de mi niñez, á quien siempre he debido manifestaciones de leal afecto, y dos ex alumnos de nuestro Conservatorio : Manuel Luna, pensionado por nuestro Gobierno para perfeccionar sus estudios de violín, y Manuel Calderón, buen discípulo de piano de César del Castillo, á quien el azar lanzó á los Estados Unidos — refiérome á Calderón — y ha vuelto á lanzar á esta cultísima Europa, como para imponerle el deber de reparar, por cuenta propia, el tiempo y el trabajo perdidos.

Sentirse estrechado por brazos amigos, oprimir manos leales que tiemblan de emoción, escuchar en la lengua patria palabras confortantes y de bienvenida, puede reputarse una felicidad

cuando tan lejos se está del hogar; y en verdad que me sentí relativamente feliz en aquellos instantes placenteros. Mi buen amigo la Barra evocaba en mi recuerdo todo un pasado lejano y apacible, media vida de ilusión y aspiraciones; Luna y Calderón me hablaban de arte, es decir, de otra media vida de luchas y entusiasmos, de ensueños y decepciones; pero los tres, por diferentes que fuesen para nivelarse, se fundían ante mí en una sola unidad y me sugestionaban una sola imagen: la de la Patria querida, con todos su amores y con todos su encantos... Ellos eran para mí México y yo era México para ellos; y así fué cómo de México se habló largamente, con la devoción que inspira la distancia. Pero era forzoso hablar también de Bruselas, de su rico ambiente artístico, de su Conservatorio y, en toda oportunidad, del reciente triunfo de Luna en ese plantel tan bien organizado como severo.

Luna es modesto y sencillo; para quienes no le conozcan debo describirlo como un jovencito de nuestra raza indígena, débil, raquítico y de constitución enfermiza, cuyo aspecto físico está en absoluta contradicción con su legítimo talento, y con su energía para el trabajo. Nadie creería en su resistencia, y sin embargo, está reputado en el Conservatorio como uno de los alumnos más tenaces para el estudio y, quizas, como el primero entre los trabajadores. Y conste que no fué ningún compañero suyo quien así lo calificó, sino su propio maestro, el admirado artista Thomson.

Supe también los antecedentes y pormenores de su concurso, en el que, al otorgar el premio, el Conservatorio ha dado por terminados sus estudios; y después de arrancar á Luna todos los datos relativos, no sin luchar con una modesta resistencia de su parte, quise presenciar una lección dada por Thomson, pues hay que advertir que Luna ha continuado estudiando privadamente con el gran profesor.

Previo el aviso de Luna á Thomson, dos días después fuí conducido á su casa. Habita el profesor en la misma calle que el

discípulo, en la Rue Van Eyck, limpia, bonita y elegante, y en rumbo decentísimo, á proximidad del lindo bosque de la Cambre. Fuí introducido á un vasto gabinete — el de trabajo de Thomson — profusamente bañado por la luz matutina de un día primaveral. Aquí y allí los emblemas del arte; un piano frente á una inmensa ventana con vista á coqueto jardín; librerías tapizando los muros; libros y papeles á granel; un atril próximo á la ventana, con geroglíficos borroneados con pluma y lápiz; una gran mesa en medio del gabinete y algunas poltronas diseminadas irregularmente.

Luna esperaba al maestro con visible inquietud, aunque con ademán respetuoso. Yo también debo confesar que siento siempre cierta emoción cuando debo verme frente á frente de una celebridad.

Thomson no se hizo esperar mucho; después de unos minutos apareció por el fondo y entabló conmigo larga y sabrosa plática, después de la presentación de rigor.

¿Qué fué lo que habló? Difícil me sería trasladarlo al papel: un poco la fragilidad de mi memoria y otro poco de discreción, me impiden reproducir aquí su plática: me bastará asegurar que fué el Arte el tema obligado, al que se mezclaron las más prudentes observaciones acerca del régimen y la enseñanza de los Conservatorios y las cualidades de los profesores. Thomson, que, como se sabe, es un gran artista, es también un admirable profesor queridísimo y respetado dentro y fuera del Conservatorio y en toda Bélgica: por eso sus palabras, sabias y oportunas, fueron acogidas por mí como útiles consejos. Pero mi sentimiento de natural gratitud quedó casi opacado por el de orgullo, reflejo y orgullo patrio por cierto, cuando señalando á Luna me dijo espontáneamente:

— Si en su país hay muchos muchachos como éste, deben Vds. los mexicanos estar satisfechos. Yo creía indolentes y perezosos á los individuos de esta raza; pero Luna me ha demostrado lo contrario: *es un trabajador á toda prueba y ha hecho en*

un año lo que otros no logran en cuatro. Verdaderamente estoy orgulloso con su triunfo, que fué en perfecta lid, y cuento con que he de acabar de formar un artista *que llamará la atención.* Vd. le escuchará y observará sus grandes progresos.

Y adelantándose hacia Luna, que se había agazapado entre el muro y el piano, y que le miraba y me miraba emocionado y ostensiblemente satisfecho :

— ¡Vamos! ¡Veremos!... ¿Qué es lo que trae Vd. ahora?

— La *Ciacona* de Bach, maestro — replicó Luna.

— Vamos á ver.... nos afinaremos. Y así diciendo, tomó Thomson su magnífico violín.... y comenzó la clase.

Thomson, que habla y fuma sin cesar, cuando enseña habla un poco menos, pero fuma hasta masticar su tabaco. Escucha atentamente y aconseja sin cesar; mas cuando llega la ocasión, habla, grita, canta, gesticula, prorrumpe en poco dulces interjecciones y empuña á cada momento el arco para mostrar cómo se vence una dificultad ó cómo se debe interpretar un pasaje. Para expresarse, usa de figuras poéticas, busca símiles adecuados y completa con el ejemplo. Su mirada, que tiene algo de imperiosa y penetrante, pretende sugestionar al alumno, que no despega sus ojos de los suyos; pero ¡ay de este si no se asimila al pensamiento del maestro! Thomson, que normalmente es afable, se arrebata cuando no es comprendido, y entonces.... entonces es capaz de hacer retemblar los muros con la energía de sus interjecciones....

Por fortuna no me tocó presenciar escena semejante, y no escuché de Thomson para Luna más que valiosos consejos... y un buen fragmento de la *Ciacona* de Bach.

Quise estudiar aún á Thomson, y dos días después asistí á su clase del Conservatorio repleta de alumnos y señoritas de todas nacionalidades, incluyendo á los belgas que predominan. Thomson era el mismo ; colocado en el centro de un círculo formado por los alumnos, todos violín en mano, y el maestro también, éste hablaba, gesticulaba, gritaba é iba recorriendo uno á

uno, mostrando siempre y corrigiendo siempre. Era el mismo á quien había visto cara á cara con Luna.... pero multiplicado por veinte.

Entre las muchas impresiones gratas que tuve en Bruselas, no olvidaré ciertamente la que me proporcionó la visita á las clases de Thomson. Pude confirmar en ella el influjo que ejerce un gran profesor sobre sus discípulos, persuadiéndome, además, de que, cuando la personalidad artística se impone, cuando el consejo y el ejemplo son sanos y deben ser fructuosos, todos los medios son buenos para llegar al fin, siempre que entre los alumnos y el maestro se establezca una corriente de amor y de confianza, dentro de los límites del respeto mútuo. Fatalmente los alumnos creen en Thomson y naturalmente le adoran. Thomson espera de ellos, y como es un ambicioso de gloria, les da, con amor, cuanto puede darles. Así se explica que esas clases sean tan codiciadas y que de año en año produzcan mejores resultados.

Thomson está actualmente en la fuerza de la edad; tiene cincuenta y un años y representa la edad justa. Al decir de alguien, su cabeza recuerda un poco á la de Van Dyck; no me lo parece, en realidad; pero sí puedo afirmar que su fisonomía es muy simpática, que hay en su mirada relámpagos de genio y que su amplia frente coronada por grises cabellos es verdaderamente la de un artista.

Luna, que debió mucho á su primer maestro, al inteligente Rocabruna, mucho á nuestro Conservatorio — como se complace en repetirlo, — y muchos va debiendo al Gobierno, acabará de ser formado por Thomson y, seguramente, heredará muchas de sus grandes cualidades.

Puedo anticipar que las va heredando ya. Le escuché varias veces y le acompañé al piano personalmente y pude comprobar la belleza, amplitud y riqueza de su sonido; su dominio ya completo de la técnica; su sentimiento profundísimo y la pureza de su estilo. Luna será un gran violinista, como lo augura

Thomson, y habrá de proporcionar satisfacciones y gloria á su Patria.

¿Quereis, ahora, saber cuáles son los méritos de su admirado maestro? Pues allá van esbozados inteligentemente por un escritor italiano :

« En sus manos — dice Antonucci — el violín se transforma en instrumento divino. Y, además, no es solamente el impecable ejecutante, el que domina las más arduas dificultades y los pasajes más rápidos, el que realiza los saltos más inesperados y los *pizzicati* más insuperables ; no es sólo el maestro insuperable de la complicadísima técnica del violín ; es también el intérprete magnífico que, con el espíritu alerta y despierto, pasa de lo grave á lo caprichoso, de lo apasionado á lo ligero, desenvuelta y eficazmente; es el intérprete que, con igual habilidad, se pone en contacto con los más diferentes autores antiguos y modernos y penetra sus más recónditas y significativas intenciones. Revela al público el alma del violín, y por medio de ese espíritu canoro, sabe hacer cantar todas las pasiones, reír todas las alegrías, llorar todos los dolores.

« Las humanidades de Arte reviven en esos sonidos, en sus siglos respectivos. Así resurge la humanidad doliente, á veces, y profunda de Beethoven ; la romántica y lírica de Mendelssohn; la íntimamente poética de Chopin ; la fuerte y severa de Bach ; la fresca y ágil de Paganini, y las de Wienawsky, Vieuxtemps, Hubay, Tartini, Sarasate, Rubinstein y Brahms; toda una pléyade de hombres que tuvieron un sueño y lo cantaron ; toda una larga teoría de genios que legaron algo de su sér, que dejaron caer algunas lágrimas de su llanto, que dejaron escapar algunos gritos de su alegría, todo ello en las páginas de su música, y que ahora, bajo el arco maravilloso, reviven y cantan. »

PAUL GILSON

UN GRAN COMPOSITOR BELGA

Berlín, Octubre 25, 1908.

No sería aventurado asegurar que, entre las personas poco familiarizadas con el movimiento musical y con la crítica contemporánea, el nombre de Gilson es el de un desconocido. Y sin embargo, muchos años hace que resuena gloriosamente en Europa y es motivo de justo orgullo para el encantador país que le vió nacer. Hoy por hoy, puede calificarse, y se califica á Gilson, como el primero de los compositores belgas, considerándose que en él se adunan las mejores cualidades que garantizan la superioridad de un artista : potencia creadora indudable, suma originalidad, dominio absoluto de la técnica de la composición, espíritu investigador, grande erudición é inmenso acopio de conocimientos en muchos ramos del saber humano. Sin tener en cuenta la diferencia de edades, cabría decir que Gilson es el Saint-Saëns de Bélgica ; como el gran maestro francés, es un artista completo, menos clásico — si es

lícito consignarlo así — pero más avanzado en ideas y más personal ó libre en la forma que Saint-Saëns. Es también, como éste, buen literato, poeta, crítico y un lector encarnizado de literatura artística y enciclopédica.

Hace algunos años que la crítica me reveló el nombre de Gilson, y cuando un poco más tarde, recorrí las deliciosas páginas de su ópera *Princesa Rayo de Sol*, tan llena de novedad y poesía, encontré justificados y hasta débiles los elogios de sus apologistas y me sentí atraído é interesado por el joven compositor y por sus obras. Á éstas érame fácil conocerlas, si no en las debidas condiciones, cuando menos á la lectura ; pero tener la satisfacción de conocer personalmente á Gilson, me habría parecido un anhelo irrealizable, hace apenas unos cuantos meses. Y sin embargo, el destino acaba de proporcionarme tal satisfacción que, artísticamente, puedo reputar como una de las más agradables y de las que huella más intensa han dejado en mi espíritu, no tan sólo por el propio valer del compositor y por lo que le enaltecen quienes le comprenden, sino por la revelación de un carácter extraño, mezcla de ardor y decepción, y de una vida misteriosa consagrada fatalmente al arte, pero de manera recóndita y austera.

Conocí á Gilson durante mis cuotidianas visitas al Conservatorio de Bruselas : es ahí profesor de harmonía, desde hace algunos años, y tuve el placer de concurrir á una de sus clases. De esa primera entrevista, en la que Gilson me favoreció con cuantas informaciones le pedí, resultó una bondadosa cita para su domicilio, con objeto de intimar un poco con él y hablar largo y tendido acerca de arte. Conociendo, por buenos informes, su carácter huraño y retraído, consideré su invitación como síntoma favorable para mis designios, y con toda puntualidad acudí á la cita referida.

Gilson es pobre; sus obras poco ó nada le producen y vive del producto de sus lecciones; es profesor de los Conservatorios de Bruselas y Amberes, y entiendo que particularmente

ejerce también el profesorado ; pero los sueldos que percibe en los Conservatorios alcanzan sólo la suma de 3,600 francos mensuales, y de ahí que no pueda consagrarse á la composición con la constancia que desearía. Su habitación, en barrio lejano de Bruselas, es enteramente humilde y revela al bohemio : una alcoba, un gabinete de trabajo repleto é inundado de libros, y otra pequeña pieza. Fuí recibido por Gilson en el gabinete, ocupado casi en totalidad por un piano de cola, atestado de volúmenes y rodeado de librerías, partituras y manuscritos. Con gran trabajo pudimos tomar asiento entre aquel *mare-magnum* y también lentamente y con gran trabajo pude penetrar levemente en aquel espíritu tan noble y tan simpático.

Con su rostro impasible, con su actitud indiferente y con su mirada, que es á veces vaga y frecuentemente maliciosa, Gilson desconcertaría, y desconcierta efectivamente, á cualquiera. Por fortuna iba yo bien preparado para el caso por algunos amigos íntimos suyos, y con cierta astucia procuré captarme la confianza relativa á que puede aspirar un desconocido á nombre del arte y de la admiración. El hielo se fundió bien pronto y Gilson me dejó entrever sus tristezas, sus decepciones y su amor intenso por el arte.

« No escribo como desearía — me dijo — porque tengo que trabajar para vivir ; además, no siempre me comprenden y el aliento que me infunden mis amigos no compensa los desvíos del público. La crítica ha sido benévola, generalmente, conmigo ; pero también ha errado respecto de mis intenciones ó no las ha comprendido. Aquí tiene Vd., por ejemplo, este ballet : *La Captive*, con el que voy á obsequiarle ; quise darle diversa forma que la usual, quise hacer una acción dramática cuya música tradujese sentimientos y emociones esbozados con la mímica en el escenario, y todos, hasta los críticos, echaron de menos los valses lentos y las vulgares polcas acostumbradas en semejante género...

— Pero, *La Princesa Rayo de Sol* — le interrumpí — y el

poema *La Mer*, tan bello y tan aplaudido, le han compensado, sin duda, de esas pequeñas decepciones...

— Sí — replicó Gilson — pero temo que esos éxitos sean efímeros; el gusto se modifica constantemente y sospecho que la manera de muchos contemporáneos tiene una influencia decisiva sobre tales fluctuaciones.

— ¿Se refiere Vd., acaso, á Debussy? — le interpelé. Por mi parte le confieso que este compositor tan en boga, no me es simpático y aun me horroriza en ocasiones.

— No participo completamente de su opinión — replicóme Gilson. — Debussy tiene un gran talento y ha hecho algo nuevo, verdaderamente original en sus obras teatrales. No se conforme Vd. con leer su *Peleas y Melisandro*, por ejemplo: es preciso escucharle en la escena, y ahí la impresión es diversa de todo punto. Casi nada comprendí de ella á la lectura, y cuando la escuché me sentí subyugado á menudo y descubrí efectos é intenciones, positivamente nuevos, que no había sospechado á la lectura. No, le repito; Debussy tiene un gran talento y ha descubierto algo; no así muchos otros contemporáneos, Ravel, entre otros, de quienes puede decirse que no se sabe lo que buscan y á dónde van.

Á veces prefiero no juzgar porque temo estar en la misma situación respecto de ellos que la mayoría del público y la crítica respecto de Wagner al realizar su grandiosa evolución. Todos le desconocieron hasta insultarle y, á la postre, su inmenso genio se impuso. ¡Quién sabe si hoy estaremos también equivocados!

— Y respecto de Saint-Saëns y Massenet ¿puedo conocer su opinión?

— ¡Oh! es muy delicado — me replicó Gilson. — Saint-Saëns es muy sólido, muy correcto; pero es un poco anticuado en su forma y la mayoría de sus obras líricas no es lograda. Massenet es muy inspirado, agradable en verdad; pero demasiado femenino; cuando quiere ser viril, fracasa.

Los alemanes también se extravían, á mi juicio. Aquí tiene Vd. esta obra de Max Reger para doble orquesta de cuerda: la idea es ingeniosa y original, pero ¿resultará acaso con esta variedad de dibujos y uniformidad de color?.... Sería preciso oírla para juzgarla.

He tenido deseos de conocer algo de la primitiva música mexicana y poseo un antiguo libro que contiene algunos aires anotados; ya se lo mostraré en otra ocasión, porque lo tengo traspapelado. »

Por más qué insistí en que me hablase algo respecto de sus obras y sus proyectos, no pude arrancarle más que algunas exclamaciones pronunciadas entre sonrisas de indiferencia. Gilson es el tipo del hombre modesto hasta la exasperación. Un biógrafo lo ha pintado exactamente tal cual es:

« En sociedad es de una modestia sorprendente, molesta, irritante. Escucha conversar con una atención concentrada; fijando sobre quien hable, á través de sus lentes, esa mirada clara y fría ligeramente cáustica que le desconcierta, haciéndole siempre creer que ha dejado deslizarse alguna tontería. Pero se siente uno siempre delante de un fuerte que juzga, á pesar de que nada dice. De vez en cuando, solamente, lanza una observación breve, incisiva, siempre justísima, lentamente y á media voz. »

Así es el Gilson á quien conocí.

Hablemos ahora un poco acerca de su vida y de sus obras.

Paul Gilson nació en Bruselas el 15 de Junio de 1865. Sus padres se fijaron poco después en Ruysbroeck, en donde el futuro artista permaneció hasta 1882.

El organista de esa comuna, llamado Cantillón, fué quien le enseñó los primeros elementos de su arte. Después de esta primera instrucción, el joven fué confiado á un pedagogo de la escuela de Fétis, Duyck, bajo cuya dirección emprendió la harmonía y el contrapunto; terminó con Duyck sus estudios puramente teóricos, después de los que, y ya solo esta vez, se

consagró asiduamente á sus estudios de asimilación, de constante observación, á sus investigaciones, á sus pacientes compilaciones, á sus lecturas de todas clases, que le han formado un campo intelectual tan profundo, del que hoy cosecha los frutos.

Eso duró algunos años. Desde 1882, Gilson regresó á Bruselas con su familia y tomó una determinación de la mayor importancia que debía acelerar considerablemente su desarrollo: buscó á Gevaert y se puso en sus manos para perfeccionar su educación artística. Gevaert, con su alta inteligencia y su inmensa experiencia, vió claro desde luego en el alma de Gilson. Este se dedicó á trabajar é investigar con la obstinación y tenacidad que le caracterizan, y, después de algún tiempo, el maestro produjo al artista, después tan festejado.

En 1889, Gilson concurrió para el premio de Roma y obtuvo la recompensa de sus afanes, no obstante que se había presentado contra su voluntad y obligado tan solo por influencias á las que no se podía substraer.

Gilson ha dado á conocer y publicado un número considerable de obras que no representa sino un *minimum* de las que ha producido: anualmente hace una revisión de sus manuscritos y quema implacablemente todos los que no juzga dignos de conocerse.

No obstante tal procedimiento, el catálogo de sus obras es considerable. He aquí los nombres de las que acuden á mi memoria:

Para solos, coro y orquesta: *Sinaï, Le Démon, Les Supplicantes* y *Daphné*.

Para orquesta: *La Mer* — bellísimo poema digno de conocerse en México —; una *Fantasia Scherzo*, otra sobre *Temas Canadenses*, una *Rapsodia Escocesa*, una *Danza Escocesa*, una *Suite Pastorale* (inspirada en Virgilio); una *Marcha Inaugural*, un *coro* femenil, un oratorio, *David*, y música de escena para la *Princesse Maleine;* una *Elegia* para cuarteto, una *Humoresca* para instru-

mentos de aliento é infinidad de trozos para piano y melodías vocales.

La ópera *Princesse Rayon-de-Soleil* es, sin disputa, una de las mejores obras de Gilson. Ejecutada en el teatro de la Moneda de Bruselas, en 1905, valió á su autor grandes ovaciones y los sufragios de la crítica; sirvió de consagración del talento y saber del compositor y mostró todas las exquisiteces y poesía de su temperamento. Un crítico, después de hacer examen prolijo de la partitura, resume su juicio en las siguientes palabras: «La personalidad de Gilson — amenudo cautiva de las variaciones sobre temas conocidos — se ha revelado mejor que nunca; y al lado de la maestría, del saber incontestable, á pesar del recargo de escritura y la pasión del trabajo complicado y difícil, muestra la idea firme, la línea pura, la expresión justa, encantadora ó patética, el episodio pintoresco y logrado, la frase que cautiva, y hasta el impulso que entreabre el porvenir y hace vislumbrar algo más que talento.»

Debo á la amabilidad del distinguido crítico Ernesto Closson gran parte de los datos consignados en estos apuntes; cuidadosamente los guardaba para utilizarlos en tiempo oportuno y tuvo la deferencia de ponerlos á mi disposición cuando se enteró de mi sincera simpatía por Gilson. Excuso decir que apenas he utilizado una mínima fracción del material, porque solo intenté anotar algunas impresiones y bosquejar á grandes rasgos la figura artística del inspirado compositor.

El espacio y la calma me faltan para desarrollar un verdadero estudio; empero, aliento la ilusión de haber dado á conocer en México el nombre de un artista superior, y confío en que mi buen amigo Meneses tomará nota de estos apuntes para revelar al compositor ante el público mexicano. Si mi admiración encuentra eco, me sentiré lisonjeado.

LA VIDA MUSICAL EN BERLÍN

Berlín, Noviembre 8, 1908.

Dudo que en alguna otra parte del mundo tenga la música un culto más alto, más ferviente, más positivo y general que el que se manifiesta ostentosamente en esta soberbia capital prusiana. Por doquiera obsérvanse derroche de arte y de riqueza, manifestaciones de inmenso progreso, de activa civilización y de cultura intelectual; pero entre tal movimiento de vida predomina siempre la predilección de los alemanes por el arte musical en sus múltiples formas. Y lo pasmoso es que, á la inversa de lo que acontece en Francia, este gran país no es centralista, no limita su actividad á la capital, sino que la ramifica en todas las provincias con igual energía y con idéntico éxito, de tal suerte que las obras que hoy se aplauden en Berlín se escuchan simultáneamente en los teatros ó salas de concierto de Francfort, Leipzig, Munich, Stuttgard ó Colonia.

Esta vida de arte es maravillosa y abrumadora para quien á ella no esté habituado. Funcionan actualmente veinticuatro teatros de diversa importancia y nueve salas de concierto; noche á noche abren sus puertas ofreciendo espectáculos de

todas clases, los unos, — ópera, ópera cómica, opereta, tragedia, drama, comedia, variedades, etc. — y las otras, audiciones de solistas, música de cámara, orquesta y coros. Á primera vista parece difícil poder seleccionar con acierto entre tantas seducciones; pero á poco andar, la importancia del espectáculo, la categoría de los artistas ó la celebridad de una obra facilitan ó pónenlo á uno en camino de elegir atinadamente. Debo advertir que, aunque convergen á Berlín las notabilidades del mundo entero, no todos los espectáculos son de primer orden ni los conciertos tienen igual importancia. Respecto á teatros, nay aquí buenos y medianos; en lo relativo á conciertos la clasificación es dificultosa porque gran parte de ellos son de prueba ó presentación de artistas desconocidos que buscan la consagración del público y de la crítica. En tal sentido Berlín es la ciudad más cosmopolita del mundo, después de Nueva York: es hospitalaria con todos, pero á muy pocos acoge con entusiasmo. Más puedo añadir: su vida musical no está sostenida, respecto á los artistas, por elementos alemanes; en rigor escasean estos y son los extranjeros quienes hacen el gasto, un poco en los teatros y *casi exclusivamente* en las salas de concierto. Para demostrarlo no necesito sino citar algunos nombres de los artistas que privan en estos momentos: Pianistas: Busoni, Risler, Godowsky, Lamond, Vianna de Motta, Teresa Carreño; Violinistas: Marteau, Manén, Thomson, Hubermann, etc.; Violoncelistas: Lvevensohn y Cassals (que pronto llegará); Cantante: Carusso; artistas drámaticas: la Duse y la Bernhardt, etc.

Los programas de los conciertos son, por lo general, variados é interesantes, aunque un poco conservadores; no es frecuente que se abran camino los autores extranjeros avanzados; en cambio son acogidos y soportados ciertos autores alemanes cuyas obras, largas, pesadas y tediosas, están consagradas por la moda ó amparadas por un nombre reputado.

Con justicia gozan de gran prestigio los conciertos quincena-

les de Nikisch en la *Filarmonia*; son, en efecto, de lo mejor que puede escucharse en Europa, por la suprema calidad de los solistas que toman parte, la perfección de la ejecución orquestal, buena elección de programas y, ante todo, competente y sabia dirección. Nikisch, que individualmente es un hombre henchido de orgullo, como director es una figura de primer orden cuyos méritos son reconocidos en toda Europa. Es el verdadero tipo del jefe de orquesta á quien se someten sus subordinados con docilidad extraordinaria; lo que podría llamar su cuadratura rítmica es admirable, y la transmisión de su sentimiento, más ó menos rígido ó frío, en ocasiones, realízase con tal seguridad que, de aquella orquesta puede decirse que no hace más que lo que place á su voluntad. Es un inmenso y múltiple cuerpo con una sola alma. Y sin embargo ¿podré atreverme á decir que en aquella alma suele faltar un poco de ardor, de calor y de pasión? Esto, que no me permitiré llamar defecto, sino vacío, es común en todas las ejecuciones alemanas: claro está que, musicalmente, se cumple con todos los preceptos y se atienden todas las indicaciones de la nota escrita; pero en todo ello y tras todo eso hay algo espiritual que palpita, hay intenciones ocultas que toca al artista sacar á flote, hay la divina poesía de las inspiraciones que debe surgir como surgió de entre las ondas la belleza femenina... Y á veces, si no frecuentemente, he sentido el desencanto provocado por ese vacío, he sentido mi sentimiento aprisionado por un muro glacial y he echado de menos nuestra sensibilidad exquisita y el calor de nuestra alma latina...

Pero basta de divagaciones.

Las notas salientes en el segundo concierto Nikisch fueron, la ejecución por vez primera de una *Sinfonia* de Akos von Buttykay, joven compositor húngaro, y de la *Fantasía* en *fa* menor de Schubert, orquestada por Motl. Es la primera la manifestación de un talento real que promete llegar muy alto. Aparte de sus cualidades de factura y de la novedad que campea en toda

la obra, tiene, á mi juicio, el inestimable mérito de ser clara, melódica, inspirada y original. Siempre que asisto al estreno de una obra de autor contemporáneo, temo perderme en el dédalo de combinaciones que hoy se estilan y quedar insensible ó hastiado; por fortuna la Sinfonía de Buttykay disipó mis temores desde las primeras notas, gracias á sus motivos melódicos y claros, á su lógico desarrollo y al interés legítimo de tratamiento orquestal. Á la manera clásica, el primer *Allegro* está precedido de una introducción grave y solemne en *mi* mayor; el primer movimiento está basado en un tema gracioso y elegante que se desarrolla sin esfuerzo y con gran variedad de matices orquestales; el *Scherzo* es una joya de coquetería y delicadeza; el *Andante* es altamente inspirado y tierno como un *lied* de Schumann; el final, originalmente escrito en forma de *Variaciones* — muy cortas y muy lindas, por cierto — cautiva é interesa en cada nueva presentación del *tema*, que, transformado sin cesar, se metamorfosea á la conclusión en sujeto de una soberbia *fuga*.

Tal es, brevemente descrita, la bella *Sinfonía* de Buttykay. En toda ella se siente correr la savia de una inspiración juvenil, y á la vez que revela gran solidez de conocimientos impresiona de la manera más grata.

La encantadora Fantasía de Schubert, publicada á cuatro manos como obra póstuma, está notablemente instrumentada por Motl. Consta de tres movimientos : un *Allegro molto moderato*, un *Largo maestoso* y un *Allegro vivace* entre los cuales sería difícil marcar una preferencia; empero, el tema del primer *Allegro* es tan plácido y tan lastimero, y está desarrollado con gusto tal que me inclinaría á señalar ese tiempo como más inspirado.

En la misma audición ejecutó Marteau un delicado *Concierto* de Mozart. El celebrado violinista francés, que reemplaza á Joachim en su cátedra del Conservatorio, fué ovacionado con justicia. Durante mi viaje anterior, y aquí mismo, tuve oportunidad de escucharle interpretando el *Concierto* de Sinding; consigné entonces mi opinión que ahora ratifico : Marteau es, segura-

mente, un gran violinista y debe ser un gran profesor; pero... se ha contagiado de germanismo; es correcto, muy elegante, habilísimo *virtuoso* y sin embargo, ni es absoluta la pureza de su afinación, ni logra commover. Su nombre es francés, pero su espíritu ha dejado de serlo.

El Concierto dió fin con la admirable obertura de Berlioz : el *Carnaval Romano*, ejecutada con gran brío por la orquesta. Nikisch siente verdaderamente esa obra y supo darle todo el relieve é imprimirle toda intención. Habíala escuchado bajo la dirección de Weingartner y no me pareció inferior.

Á raíz del Concierto á que he venido refiriéndome tuve oportunidad de escuchar al *Cuarteto Bohemio* del que mucho se habló en México cuando el *Cuarteto Belga* nos visitó. No quisiera caer en la tentación, tan frecuente entre nosotros, de establecer comparaciones entre lo que escuchamos meses ó años atrás y lo nuevo que nos es dado oír; pero si me viere estrechado á emitir una opinión, diría que el *Cuarteto Bohemio* no es, á mi entender, ni superior ni inferior al Belga; compónenlo cuatro magníficos artistas, de los cuales dos no están á la altura de los belgas; y sin embargo, el conjunto del cuarteto es excelente y sus ejecuciones — en ciertas obras señaladamente — tienen, quizás, una personalidad más acentuada.

Su programa constó de tres obras selectas : el *Cuarteto* op. 105, de Dvorák; el *Cuarteto* de Fauré, con piano, y la op. 135 de Beethoven, una de las más bellas del inmortal maestro. Mi impresión queda ya consignada y para ampliarla carecería de espacio; empero, puedo elogiar la original y caprichosa interpretación del *Cuarteto* de Dvorák, más sensible en el *Allegro appassionato* y el *Lento e molto cantabile*. Risler acompañó espléndidamente el *Cuarteto* de Fauré; pero, si su triunfo fué grande y bien compartido, no se puede equiparar con el que obtuvo dos noches después en su *Recital* de la Filarmonía.

Reproduzco textualmente su programa :

1. *a*) Sonata op. 90 E-moll..... L. v. Beethoven.
   b) Estudios Sinfónicos..... R. Schumann.

2. *a*) Fantasia F.-Moll.....
   b) Preludio Des-dur.....
   c) Mazurka A-moll..... F. Chopin.
   d) Valse Cis-moll.....
   e) Balada A dur.....

---

3. *a*) Rapsodia Húngara N° 13..... F. Liszt.
   b) Impromptu C-dur..... F. Schubert.
   c) Valse Capricho (sobre motivos de Strauss)..... Tausig.

Conservaba el más grato recuerdo de este artista á quien escuché hace ochos años en Viena y cuya reputación ha crecido enormemente desde entonces en proporción con sus méritos. Salvos los *Estudios* de Schumann, la *Fantasía* y la *Balada* de Chopin, en los que no rayó á muy grande altura, parecióme soberbio en los restantes, con especialidad en la linda *Sonata* de Beethoven, cuyo *Rondó* fué dicho de la manera más sentida, artística y variada — aunque aquí la crítica opinó lo contrario. El *Preludio* de Chopin, tan conocido y hasta vulgarizado; la soñadora *Mazurka* y el *Valse* en *do* sostenido menor, tuvieron en Risler un intérprete extraordinario, por más que el último fuése ejecutado con una libertad enteramente caprichosa, apenas aceptable en la música de Chopin. La *Rapsodia* de Liszt no fué de mi agrado, como obra particularmente; pero el *Impromptu* de Schubert en manos de Risler constituyó una positiva delicia. En una composición que es toda alma, puso Risler la suya entera; hizo cantar el piano con acentos de infinita dulzura y sobrepuso su propia inspiración á la del fecundo compositor. El gran pianista fué ovacionado con un entusiasmo y una espontaneidad poco comunes en este público; se le aplaudió á rabiar y hubo de sentarse al piano dos veces aún.

Tengo en cartera multitud de notas relativas á los Conciertos

de Godowsky, Teresa Carreño, Manén, Oscar Fried (notable director de orquesta), así como impresiones trazadas á raíz de la audición de la 9ª *Sinfonía* — que debería llamarse la *Divina Sinfonía* — la *Salomé* de Strauss y *Tiefland* de D'Albert; pero quiero madurarlas antes de utilizarlas. Todo ello me dará material para mis próximos artículos.

DESDE BERLÍN

Berlín, Noviembre 25, 1908.

A quien tiene en México compromiso contraído de escribir para el público sobre determinada especialidad, acontécele que la falta de asuntos locales le obliga á utilizar material extranjero poniendo á contribución — quizás con censurable preponderancia — revistas, folletos y periódicos. Por lo que á mí atañe, confieso que he procedido frecuentemente de tal suerte sin acusarme de negligencia ni sentir remordimientos: la exigüidad de nuestro medio artístico constituye mi mejor disculpa. Allá, es la falta de asunto la que provoca contrariedad: aquí, la abundancia excesiva origina indecisión. Es de tal manera activa la vida musical en Berlín que apenas si pueden cumplir su misión los críticos y cronistas profesionales que, debiendo informar simultáneamente acerca de dos ó tres conciertos que se verifican el mismo día y á la misma hora, deben poner en juego su ligereza de *reporters* sin título, correr de un extremo á otro de la ciudad y tomar aquí una nota, más allá un apunte y acullá una simple información. Por eso aquí, como en México, las críticas no son

siempre acertadas ni los juicios siempre sólidos; por eso, también, la crítica es muy temida, representando, como representa para los artistas, un tribunal inflexible, severo, intransigente é inapelable...

Excuso añadir que, al tomar la pluma, mi dificultad para trasladar al papel mis impresiones, no estriba sino en espigar juiciosa y acertadamente en mis apuntes; es tanto lo que á diario escucho, tanto de bueno y nuevo, que desearía aprovechar todas mis notas — hasta las *falsas notas*, como diría en lenguaje musical — y llenar y llenar más y más cuartillas como si me propusiese poner á prueba la indulgencia de mis lectores. Pero ¿ podría hacerlo sin grave protesta de los mismos ?

Como Dios me dé á entender voy, pues, á seleccionar entre mi vasto material.

Para proceder en orden debo conceder el primer lugar en esta correspondencia al extraordinario pianista Godowsky.

El 3 del mes actual tuvo efecto su concierto en la lujosa sala Beethoven conforme al programa que reproduzco á continuación:

1.	*a*) *32 Variaciones. Do* menor.....	Beethoven.
	b) *Carnaval*, op. 9	Schumann.
2.	*a*) *Sarabanda*.....	Rameau (1683-1764).
	b) *Gavota*.....	
	c) *Musette* y *Rondó*	
	d) *Allegro* de Concierto	Scarlatti (1683-1757).
	Nuevos arreglos de Godowsky.	
3.	*Sonata. Si* bemol menor, op. 35.....	Chopin.
4.	*a*) Frühlingsglaube	Schubert-Liszt.
	b) Au bord d'une source.....	Liszt.
	c) Estudio de Concierto. *Fa* menor	
	d) Paráfrasis contrapuntística sobre el Valse de Strauss «Wein, Weib und Gesang». (Por vez primera).	Godowsky.

No me arrepiento de haber llamado á Godowsky pianista extraordinario: lo es hasta el punto de considerársele como uno de los primeros — si no el primero — en punto al dominio técnico completo y absoluto del cual se deriva una precisión, una limpieza, una claridad, una energía positivamente insuperables. Para Godowsky no existen dificultades — pasma, principalmente, su ejecución de octavas y acordes — y para probar su *virtuosidad sin par* y su perfecto mecanismo, cuando ha agotado todas *inventa* otras nuevas, para su propio uso y solaz; probablemente su *paráfrasis* sobre el *valse* de Strauss que produce el efecto de estar ejecutada á dos pianos y ocho manos, demuestra la exactitud de mi afirmación : desde los tiempos de Liszt y Rubinstein no se había escrito... y tocado, sin duda, obra más difícil é insuperable; sin embargo, Godowsky *juega* con ella como si fuera un estudio infantil.

Desde el punto de vista del mecanismo no se debe titubear en declarar supremo al pianista; considerado como intérprete es notorio el desnivel entre su *virtuosidad* y su temperamento. Aquí, adonde la emoción escasea entre los ejecutantes, se califica á Godowsky con demasiada severidad y — en mi opinión — con cierta injusticia, atribuyéndole una *frialdad* excesiva. No es propiamente un pianista romántico, pero tampoco un insensible. Así lo demostró en la *Sonata* de Chopin, con especialidad en el *Cantabile* de la *Marcha Fúnebre*, y así, también, en las lindas piezas de Rameau y Scarlatti, que son verdaderas joyas de una literatura pianística que hoy renace fresca y galana, llena de perfumado sabor arcaico, é impregnada de un encanto desconocido en nuestra época. Godowsky interpretó soberbiamente la difícil *Sonata* de Chopin, y de manera deliciosa los de Rameau, la *Gavota* y la *Musette* en particular, que recomiendo calurosamente á nuestros pianistas.

Poco me agradó en el *Carnaval* de Schumann, cuyo romanticismo acentuado pugna con su temperamento; respecto de la *Sonata*, no poco romántica también, sólo debo añadir que su

interpretación tuvo mucha analogía con la de Hofmann, por más que la de éste me parezca más expresiva y personal. Hay entre ambos artistas grandes similitudes, lo que me induce á sospechar que mucho se han escuchado y se han sugestionado mútuamente. Es probable que Godowsky supere á Hofmann en mecanismo ; pero éste es más completo y más inspirado.

Acabo de escuchar á otro pianista que, siendo excelente *virtuoso*, es á la vez intérprete de primer orden y artista muy personal. Me refiero á Federico Lamond, muy celebrado aquí, con toda justicia, que anoche consagró una audición á Beethoven. Su programa comprendió las siguientes obras del inmortal maestro: 32 Variaciones, *do* menor; *Sonata*, op. 81 a (Los adioses, la ausencia y el regreso) ; *Sonata* en *La* bemol, op. 26; *Sonata Patética ; Rondó* en *sol* mayor, op. 51, Nº 2 ; *Sonata appassionata.*

Esa audición fué una magna fiesta de arte por la categoría de las obras, tan bien seleccionadas, y por las cualidades del intérprete. Lamond siente á Beethoven profundamente, con un calor y una emoción legítima que, como corriente eléctrica, invade al auditorio menos bien preparado ; la *virtuosidad*, el mecanismo son para él un *medio* necesario para comunicarse; pero *siente* la *idea*, la exhibe como una flor de ricos matices, la hace vibrar con toda la intensidad de su sentimiento, y no la pospone jamás á efectos vulgares que le arrancarían todo su perfume y todo su encanto. Porque es personal, aunque discreto, parecería audaz; se comprende que no teme á la crítica ni á los tradicionalistas : dice como siente y con la conciencia de decir bien. Tampoco es un irrespetuoso, porque, lejos de alterar, da relieve : es un artista y un inspirado.

¡ Si yo pudiese describir cómo ejecutó los dos primeros tiempos de la *Sonata* op. 81, el *Andante Variado* de la op. 26, el divino *Adagio* de la *Patética* y toda *la Appassionata!* ¡ Si pudiese trasladar al papel mi impresión ; qué buena prueba daría de saber escribir! Por desgracia no puedo más que condensarla declarando que Lamond es uno de los más notables intérpretes

de Beethoven, y que su personalidad se ha abierto ya un glorioso camino. Á guisa de curiosidad y como dato sugestivo, debo añadir que la figura y fisonomía de Lamond — poco estéticas por cierto — sugieren notablemente á Beethoven... Al tener frente á frente á ese hombrecillo de encorvada espalda, gran cráneo, hirsuta cabellera, hermosa frente, chata nariz, labios delgados y rostro imberbe, creeríais en una resurrección del immortal... No así Godowsky, á quien podría tomársele por un buen burgués ó por un bonachón cura de aldea...

Pero divago... y procedo á reanudar mi tarea.

Á renglón seguido de mi nota acerca del Concierto de Godowsky tropiezo en mis apuntes diarios con la relativa á la audición de la famosa *Salomé* de Strauss, obra que conocía á la lectura y que *temía* escuchar : á tal punto me encontré despistado desde que la recorrí. Empero, el interés y la curiosidad de escucharla bajo la propia dirección de Strauss y mi obligación, como músico, de conocer y aprender, impulsáronme á concurrir á la Ópera cuando se cantó la *Salomé*. ¿Deberé consignar mi impresión tal cual la experimenté y procuré esbozar en los apuntes que ahora consulto? Vacilo... y me resuelvo á extractar lo que escribí, en la inteligencia de que no estampo *juicio*, sino impresión.

He aquí mi nota :

Salí del teatro como quien despierta de una pesadilla. ¿Es esto música, es eso canto, es eso un drama músical? me preguntaba entre confuso y horrorizado. ¿Qué es lo que he escuchado durante hora y media no interrumpida? Cantantes que gritan y gesticulan como ebrios ó pregoneros y una orquesta admirablemente tratada, es cierto; pero al fin y al cabo, vacía y oscura entre tantos matices y claridades. Efectos novísimos, raros, originales; riquísima paleta orquestal, llena de colores, policroma hasta parecer una especie de kaleidoscopio sonoro; muchas caricias, muchos murmullos parecidos á los de la naturaleza; un manantial verdadero de sonidos que hierven, rugen

ó susurran; mucha sonoridad, perfecto empaste y vida juvenil : todo eso es verdad ; pero... ni una partícula de melodía, ni una chispa divina que encienda la emoción en el alma... ¡Qué lástima de tanto derroche de color para animar figuras que no tienen el soplo vital, el aliento embalsamado de la inspiración!

Dudo completamente de la sinceridad de los que pretenden conmoverse ; para nosotros los latinos, habituados en arte á lo claro, á lo diáfano y á lo comprensible, esa *Salomé* es un enigma indescifrable. Si la *moda* la ha impuesto, bien está, porque no perdurará ; por lo que á mi toca, no puedo sino admirar la originalidad y riqueza de la orquestación, sin buscar vanamente la fascinación de una idea inspirada ni el ascendiente de un rasgo genial. Cuando se vislumbra un oásis en aquel desierto; cuando se cree escuchar el esbozo de un motivo logrado y se anhelaría disfrutar de su caricia, ó se evapora al iniciarse, burlando toda ilusión, ó se advierte que no es original más que por la manera como está presentado. No, no es posible; eso es la degeneración y no el progreso; es todo junto : la locura, la aberración y la neurastenia en el arte. Y cuando se acaba de escuchar la novena Sinfonía, que es revolucionaria, pero no aniquiladora ; que es punto de partida, pero no negación ; que es fuente y no pantano ; cuando se acaba de venerar lo más grande que se ha producido en música, lo más maravilloso y lo más genial, se siente tristeza, repulsión y un poco de enfado ante semejantes tentativas de un gran talento encaprichado en trastornar los fueros de la música.

Si ya no la de Wagner — infantil hoy para muchos —; si ésta no ha de ser la música del porvenir, me adhiero á la protesta de Berlioz : *¡Non credo!...*

Hasta aquí mis apuntes. Ahora... ¡que me salve de conjeturas aquel vulgar adagio : *De gustos no hay nada escrito...*

P. S. — Desde hace cuatro días se encuentra en ésta el celebrado compositor francés, Gabriel Fauré, director del Conserva-

torio de París. He tenido el placer de asistir á todas las recepciones organizadas en su honor, trabando con él afectuosa relación. Mañana tomará parte en un Concierto destinado á la ejecución de sus obras. Daré cuenta de él en mi próxima, si lo permite la abundancia de material. Fauré es, después de Saint-Saëns, de quien fué discípulo, el compositor más serio y avanzado de Francia.

CONCIERTOS DE FAURE, LILLI LEHMANN Y NIKISCH, EN BERLÍN. CONCIERTOS EN LEIPZIG

Leipzig, Diciembre 6 de 1908.

El Concierto de Gabriel Fauré, á que me referí en breve postdata de mi última correspondencia, tuvo efecto el 26 de Noviembre en la *Choralion-Saal* de Berlín, una de las más pequeñas y menos elegantes de la bella capital prusiana. No creo que pecuniariamente haya constituído un éxito; desde el punto de vista artístico, sí lo fué y es explicable, no tan sólo por el mérito de las obras ejecutadas — todas originales del celebrado director del Conservatorio de París — sino porque el auditorio estuvo compuesto, en su mayoría, de lo más selecto de la colonia francesa. Alguien me decía con notorio buen juicio: « Como manifestación del arte músical francés, ésta me parece raquítica; como triunfo de un artista extranjero, es justificado pero no halagador, porque el artista se encuentra entre los suyos. » Así fué, en rigor, si se ha de juzgar con imparcialidad. No explayaré mis reflexiones; pero creo que la actitud reservada y aun á las veces hostil del público alemán, no proviene tanto — respecto de los franceses — de viejos rencores y antipatías, no muy apagados aún, en verdad, sino de la evolución rápida é incesante

que sufre el gusto musical alterado y estragado — á mi juicio — por las obras de *arte nuevo*. Los *modernistas* se van imponiendo, están de *moda* — como los trajes masculinos y los sombreros monumentales de las damas — y de ahí que todo lo que se desvíe de la corriente, todo lo que no sea ruidoso, confuso, extravagante é incomprensible, se declare retrógrado, pueril ó superficial. Y sin embargo — esto es pasmoso — el mismo público que aplaude hoy la *Salomé* de Strauss, se deleita (y para esto sí hay razón) con el *Matrimonio de Fígaro* de Mozart ; y el que ayer aplaudió una obra en *forma de ecuación* de Max Reger, se emociona mañana con la *Cavalleria Rusticana* ó *Los Payasos*... ¿Habrá quien pueda explicar hechos semejantes que á diario se palpan por aquí?... Lo cierto es que la música atraviesa un rudo período de transición que no se sabe á dónde conducirá : quizás, y así lo espero, á una reacción favorable á las obras fundadas en las eternas é inmutables leyes de la verdad y la belleza.

Entre las obras ejecutadas en el Concierto Fauré, merecen particular mención, el bello Cuarteto con piano, ya conocido en México ; una inspirada *Sonata* de violín, cuyo *Andante* es delicioso y el *Scherzo*, ligero, vaporoso y fresco ; un original *Impromptu* para piano y varias poéticas *Lieder*, entre las cuales una, titulada *Mandoline*, mereció los honores del *bis*.

De menor importancia que el anterior, pero no menos atractivo para mí, fué el concierto de la celebrada cantatriz Lilli Lehmann, verificado en la Sala de la *Filarmonía* el 27 de Noviembre próximo pasado. La Lehmann, afamada intérprete de Wagner, tan aplaudida en otro tiempo en todos los escenarios de Alemania y muchos del extranjero, se ha consagrado desde hace largos años á la ejecución exclusiva en las Salas de Concierto Aunque cuenta una edad relativamente avanzada y su cabeza casi emblanquecida evoca el recuerdo de las empolvadas cabelleras de los tiempos de Haydn y Mozart, su voz no se ha resentido profundamente y su arte é interpretación son aún admirables. Su buena escuela de canto — tan distinta de la que hoy

impera en Alemania — favorece el disimulo de las deficiencias de la voz — ya rebelde y *tremolante* en la región aguda ; — su dicción no es siempre clara, pero su sentimiento es profundo y sabe decir con intención sin igual.

Entre los muchos números que figuraron en su programa recuerdo con delectación, un fragmento de un *Motete* de Mozart, dos melodías de Schubert : *La Pastorella y Canzone*, con textos de Goldoni y Metastasio ; otra primorosa del mismo : *An mein Klavier* ; y dos modernas lindísimas del compositor contemporáneo A. Bungert : *Bei der Trösterin* y *So wünsch ich ihr eine gute Nacht*. No cabe describir el arte, el buen gusto, el sentimiento exquisito con que esas composiciones fueron interpretadas por la Lehmann : me bastará decir que se justifican la admiración y el cariño de estos públicos por su artista mimada. Ella está segura de su triunfo y no teme acudir aún á ciertos recursos de coquetería para confirmar sus éxitos ; así, por ejemplo, cantó la melodía de Schubert : *A mi piano*, apoyando su robusto brazo en la tapa del piano y sosteniendo con la mano su cabeza inclinada... Esa actitud coqueta, aventurada por una vieja artista, habría provocado, quizás, cierta hilaridad ó motivado desaprobación ante otro público : aquí... coadyuvó al éxito de la graciosa melodía. En suma, la Lehmann no es aún, ni con mucho, una ruina artística : conserva regularmente su órgano vocal y como intérprete lo es de primer orden.

*
* *

El Concierto de Nikisch verificado en la misma Sala el 30 de Noviembre, ofreció, como novedades, una nueva *Suite* de Moszkowski ejecutada bajo su dirección ; un original Concierto para dos violoncellos, original del compositor húngaro Moór; y el Preludio « A l'après-midi d'un Faune » de Claudio Debussy.

Á juzgar por la actitud del público no puedo afirmar que la *Suite* de Moszkowski haya constituído un éxito franco. Sus cua-

lidades de compositor elegante y melódico y su manera, más francesa que alemana, en el fondo, con algunos deslices á la trivialidad, no son los que privan, ni los que convencen al público alemán. Por otra parte, á decir verdad, sólo dos números de la *Suite* me produjeron halago : el uno, *Molto moderato*, basado en la obstinada repetición de una nota encomendada al arpa y el corno, verdaderamente original y lleno de vaga poesía ; y el otro, *Tempo di valse*, elegante al iniciarse y un poco trivial en el desarrollo.

El *Concierto* para dos violoncellos, como propósito me parece interesante ; como realización de una buena idea no lo encuentro feliz. Desde luego, el violoncello — y dos, á mayor abundamiento — redunda como instrumento en el *Concierto* ; los pasajes de *bravura* y gran *virtuosidad* que son peculiares de tal forma, no lo son del violoncello ; se *ven*, más que se escuchan porque en ellos se debilita por completo la sonoridad del instrumento que parece calculada preferentemente para el *Cantabile* dulce, místico ó apasionado. Por otra parte, la obra no es inspirada en lo general, salvo en el *Andante* ; se siente en ella el esfuerzo, el rebuscamiento, y la labor no corresponde al efecto. ¡ Y vamos, que estuvo en manos de dos artistas admirables : Pablo Casals y su esposa Guillermina Suggia !

Conocí á Casals hace ocho años, en París ; ya era entonces notable, pero actualmente no creo que tenga rival en Europa ; se ha crecido, como se dice vulgarmente, y de manera gigantesca. No es ahora solamente el *virtuoso* impecable que domina la técnica sin dejar nada que desear en riqueza de sonido, afinación y manejo del arco, no ; es el artista de temperamento, el poeta, el soñador, el que siente con ardor juvenil y conmueve con los transportes de su vibrante alma latina. Y tales cualidades, por contagio ó por talento natural, poséelas de igual suerte su distinguida esposa, artista, también, de corazón, y tan hábil, quizás, como Casals.

Sería ocioso añadir que el *Concierto* en cuestión fué, para mí,

el número culminante de la velada ; y aun puedo decir que lo fué para todos, á juzgar por la ovación de que fueron objeto ambos *virtuosos*.

Con lo que he escrito en diferentes ocasiones acerca de los modernistas y lo que manifiesto en los primeros renglones de esta correspondencia, creo haber revelado que Debussy no me inspira grandes simpatías ; sin embargo, entre las extravagancias de su *Preludio* y las vaguedades de su melodía y armonización, hay algo, hay cierto perfume, cierto ambiente poético que seduce y provoca sensaciones desconocidas. No espero llegar á una conversión ; pero si me sintiese impelido á modificar mi sentimiento, atribuiría más tal evolución á un Debussy que á un Strauss.

El 3 del actual asistí en Leipzig al octavo Concierto de la Gewandhaus, bajo la dirección de Nikisch. Fueron en ese las piezas de resistencia : el Concierto N° 2 de Beethoven, ejecutado por el pianista húngaro Dohnányi, profesor del Conservatorio de Berlín ; un bello fragmento de *Orfeo* de Gluck ; y el Poema Sinfónico de Ricardo Strauss : *Ein Heldenleben*.

El *Concierto* de Beethoven, correspondiente á la primera manera y, en rigor, un poco anticuado, tuvo un excelente intérprete en Dohnányi. No es este de gran bravura ni de los de primera fila (Lamond le es superior en todos sentidos) ; pero ejecuta con gran limpidez, con discreción y suma naturalidad. En cuanto á estilo, carece de personalidad, y su sentimiento, sin ser profundo, tampoco es afectado. Dohnányi es bastante joven, modesto en sus actitudes y de figura simpática ; entiendo que hizo sus estudios en Budapest y pronto obtuvo el honroso puesto de profesor en el Conservatorio de esa capital y más tarde en el de Berlín. En el mismo Concierto de la Gewandhaus ejecutó también tres números de su composición : una *Marcha*, una *Pastoral* y una *Fuga*, en los que demostró buenos sentimientos y original inspiración.

El fragmento de Gluck : *Furientanz und Reigen seliger Geister*,

no necesita comentario porque está sancionado de tiempo atrás; pero el *Poema Sinfónico* de Strauss, que absorbió toda la segunda mitad del Concierto ¿podrá juzgarse por quien no entendió de él más que una décima parte?... Como un rayo de sol entre las brumas de una tormenta, así aparece furtivamente una idea bella entre tanta confusión y choque de sonidos que persisten en simular una catástrofe; la luz no se hace, empero, y se siente el cerebro abrumado como si estuviese sometido á la acción de cien yunques en fragua gigantesca... No, no, imposible, vuelvo á repetir como cuando consigné mi impresión de *Salomé* : ¡esto no es música, ni ese puede ser el objeto del arte! ¿Quién puede deleitarse con lo que no se siente ni se comprende?

Viene al caso aprovechar una curiosa anécdota que los franceses atribuyen al Scha de Persia durante su última visita á París.

Se ejecutaba en su honor, y en la Grande Ópera, la *Aida* de Verdi, si mal no recuerdo. Al terminarse el primer acto, alguien, investido de carácter oficial, preguntó al Scha si la música había sido de su agrado.

— ¡Oh! sí — replicó el soberano, el preludio, sobre todo, me impresionó tanto que desearía volverlo á escuchar.

Sin demora se corrieron las órdenes para obsequiar la indicación del ilustre huésped : en lugar de continuar con el acto segundo, la orquesta inició el lindo preludio del primero. Al terminar, el Scha no hizo manifestación alguna de aprobación : el preludio que tanto le había impresionado... era el *charivari* de la orquesta al estar preparando su afinación!...

Si aquí hubiese escuchado el Scha el Poema de Strauss, de seguro que habría solicitado el *bis*...

LA VIDA MUSICAL EN VIENA

Viena, Diciembre 22 de 1908.

Para describir con acierto la vida musical en esta grande, bella y artística ciudad, necesitaría un reposado estudio de asimilación, íntimo contacto con sus artistas y amplio conocimiento de sus instituciones: mi corta permanencia en ella no me autoriza, empero, más que á trazar rápidas impresiones y á esbozar á la ligera su interesante fisonomía artística.

Viena no desmiente su abolengo; la patria genuina de Haydn, Mozart y Gluck, y adoptiva de Beethoven y Brahms, acusa por doquiera su temperamento artístico, alardea, y con razón, de sus tradiciones y antecedentes, y rinde intenso y legítimo culto á la buena música, sin distingos de nacionalidades ni exclusivismos de escuelas. Aquí todo es correcto, elegante, distinguido; y á la belleza y grandiosidad de sus monumentos, de sus museos, de sus palacios y templos, corresponden la cultura musical y el desenvolvimiento estético de los austriacos.

Encuentro diferencias esenciales entre Berlín y Viena: quizás exista vida más intensa en el primero; es muy probable — casi se puede asegurar — que las corrientes de progreso general han

penetrado en Berlín con mayor violencia y con ímpetu más vigoroso; pero Viena, que, en lo que atañe á aquel progreso, queda un poco en rezago, desde el punto de vista musical no va en zaga á Berlín y ostenta cualidades de buen gusto y sentimiento que, para nosotros los latinos, ofrecen atractivos de afinidad y consonancia. No podré decir si tales cualidades son fruto de tradición ó consecuencia de temperamento; pero sí me es lícito afirmar que los concertistas, cantantes y orquestas interpretan ardorosa y sentidamente, con la emoción y el calor que tanto eché de menos en las ejecuciones alemanas. Á mi juicio, se va haciendo del arte en Alemania una especie de *sport*; para ser concertista se exigen grandes puños; á los cantantes se les piden laringes desarrolladas que graznen y vociferen; á las orquestas que ritmen mecánicamente y atruenen; á los compositores que escriban las más discordantes combinaciones de sonidos y desdeñen forma y conceptos.

Afortunadamente aquí no se han alcanzado *progresos* tales; el público vienés es altamente indulgente, pero refinado; busca la personalidad en el artista y se siente halagado cuando sobrepone su sentimiento á la técnica; aquí se canta bastante bien y aun deliciosamente entre el elemento femenino; las orquestas forman el más homogéneo conjunto que no tan solo ritma y matiza, sino que siente hondamente y con emoción.

Bajo tales auspicios he escuchado *La Flauta Encantada* de Mozart en la Ópera, interpretando el papel de la *Reina de la Noche* una soprano ligera, la Francillo-Kauffmann, dotada de una linda voz que sabe manejar con arte, así como otras tres artistas que desempeñaron los papeles de acompañantes de la *Reina* de manera deliciosa; así he escuchado una inspirada Sinfonía de Bruckner y la primera de Brahms bajo la insuperable dirección de Weingartner — que sigue siendo para mí el supremo de los jefes de orquesta; — y así también un Concierto popular consagrado exclusivamente á Beethoven.

Vale la pena de detallar un poco.

La Flauta Encantada data de más de un siglo y, si no me engaño, fué estrenada aquí mismo, en el viejo y tradicional *An der Wien ;* es obra que, relativamente á otras de Mozart, se canta poco, en virtud de exigir una soprano ligera excepcional para desempeñar la parte de la *Reina de la Noche;* necesita también tres buenas artistas y un tenor discreto y práctico en la escena. El asunto, inocentón é infantil, convenía, sin duda, al ingenuo temperamento de Mozart : su obra resultó una obra maestra y puede llamarse un dechado de inspiración, delicadeza y sencillez. ¿ Quién no conoce la soberbia obertura, la famosa aria (que toca el *fa* sobreagudo) de la *Reina de la Noche*, el divino *trio* femenino, el duo de *Papageno* y *Papagena*, y el solemne coro de sacerdotes y Marcha religiosa ?

Excusado es añadir que, aparte del excelente desempeño de las artistas y el tenor, fueron admirables los coros y la orquesta bajo la dirección de Weingartner, así como la *mise en scène* á pesar de ser complicada y difícil á causa del número y variedad de cuadros.

En obras como esta, hija de la noble inspiración del compositor austriaco, es en las que se puede juzgar de la manera especial cómo se interpretan y sienten en Viena, y al escucharlas es fácil establecer comparaciones con las ejecuciones netamente alemanas. Mozart, que es todo melodía y sentimiento, necesita artistas amoldados á los preceptos del *bel canto*, y como las corrientes modernas van substituyendo al concepto melódico, la declamación *á outrance*, resulta que pocos son quienes pueden afrontar con éxito un desempeño que pugna con sus hábitos y facultades.

De otra obra de Mozart, el divino *Matrimonio de Fígaro* conservaba el más grato recuerdo ; asistí hace ocho años en Munich á una perfecta interpretación y acudí puntualmente á la Ópera de Berlín cuando, á últimas fechas, vi anunciada allí su ejecución. ¡ Fué grande mi decepción ! Salvo la artista encargada del papel de Suzana, los restantes me parecieron deficientes y aún

irrespetuosos, como el barítono, que desempeñó la parte de *Fígaro* á la moderna, esto es, gritando, declamando y substituyendo las entonaciones de los *recitados* con una especie de cuchicheo del peor y dudoso gusto.

Aquí he vuelto á escuchar al Mozart, no solo presentido, sino ya conocido bajo buenos auspicios, y he experimentado esa sensación de bienestar que provoca el legítimo placer estético. Á esta ratificación de lejanas impresiones aduno la que se refiere á la dirección de Weingartner en la Ópera y en la Sala de los *Musikverein :* habíaseme asegurado en Berlín que el admirable director de orquesta estaba en decadencia, que había perdido mucho de sus energías y que su talento artístico había mermado. ¡Nada más inexacto! Weingartner continúa siendo el gran director á quien aplaudí á rabiar ocho años hace; y si mi modesta opinión no tuviere valor alguno, ahí está la de toda la sala de Conciertos, ayer repleta de lo más musical y selecto que existe en Viena; ese público, con entusiasmo, con delirio inusitado por acá, aclamó y rindió homenaje al gran artista al terminar todos y cada uno de los tiempos de las Sinfonías de Bruckner y Brahms.

¡No! Cuando se posee un temperamento y se está, como Weingartner, en la plenitud de la edad, no es fácil declinar ni perder las propias energías. Weingartner es siempre el director correcto, elegante, fascinador y sugestionador admirable de la orquesta : no es *poseur*, no es farsante ni afectado; transmite como artista y como artista siente desde lo más hondo de su alma. Así sintió y comunicó al público su emoción dirigiendo las Sinfonías mencionadas, cuya ejecución constituyó un verdadero regalo para el espíritu.

Es la de Bruckner una obra magna, desbordante de inspiración y romanticismo; en el número de orden de las sinfonías producidas por el compositor, ocupa esta el cuarto lugar y es conocida con el nombre de *Romántica*, que le sienta á maravilla. Tanto cuanto la octava, que escuché en Berlín, me pareció larga—

y tediosa (sólo el *Andante* dura cerca de media hora) esta me impresionó favorablemente por su concisión, claridad y belleza de las ideas, que resaltan en un movimiento lento — una especie de Marcha Fúnebre basada en un bello canto para violoncellos — y en el primoso *Scherzo*, cuyo tema fundamental es un *Aire de Caza* encomendado á los cornos. Respecto de la primera Sinfonía de Brahms, que es obra consagrada, bien poco habría que decir que no fuese en relación con la manera cómo Weingartner la dirigió y cómo la orquesta secundó al notable director. La he escuchado varias ocasiones en Europa, ahora y en tiempos pasados, y puedo asegurar que la ejecución á que me refiero ha sido una de las mejores. El bello *Andante*, conciso y conmovedor, y el final con su grandioso tema beethoveniano, provocaron una tempestad de aplausos que, á la conclusión del Concierto, tomó las proporciones de una ovación. Weingartner fué llamado más de cinco veces á la plataforma y, con su habitual modestia, estrechó nerviosamente la mano del primer violín y declinó su triunfo en la orquesta.

Y ya que hablo de ovaciones me parece oportuno hacer mención aquí de la que se tributó pocos días antes á un artista que fué hace poco huésped de México á donde se le estimó en su justo valer : me refiero á Burmester, el excelente violinista, quien, casi desde allá, ha venido siguiendo el mismo itinerario que yo. Ví anunciados sus conciertos en Berlín, Leipzig y Dresde, y hasta Viena tuve oportunidad de escucharle en la misma sala y aún en la misma localidad que ocho años atrás.

Burmester es aquí muy bien querido; no cabe duda que ha realizado grandes progresos y que es digno de figurar entre los primeros violinistas del mundo; su técnica es impecable y severo su estilo. El programa estuvo combinado con gran discernimiento y con propósito histórico : aparte de la *Sonata* en *do* mayor de Mozart y de la inmortal de Beethoven, dedicada á Kreutzer (cuya ejecución no me satisfizo del todo), figuró una serie de pequeñas composiciones de autores antiguos alemanes

de los siglos XVII y XVIII. Mattheson (1681-1764) con una *Aria*; Bach (1685-1750) con una *Gavota;* Beethoven con un *Minuetto;* Dittesdorf (1739-1799) con un *Baile Aleman;* Kuhlau (1786-1832) con un *Valse,* y Schubert con un *Scherzo.*

Esas preciosas piezas arregladas y tocadas por Burmester de manera inimitable, fueron *bisadas* la mayor parte; pero el entusiasmo del público llegó al colmo cuando el artista ejecutó su diabólico arreglo sobre las variaciones de Paganini : « Nel cor piú non mi sento. » Tuvo su parte en los aplausos el pianista Stefaniai por sus correctos acompañamientos y buena ejecución del *Nocturno* en *fa* mayor, de Chopin, y la *Leyenda de S. Francisco,* de Liszt.

Me complazco en transmitir tales noticias á mis lectores porque se trata de dos artistas á quienes ya el público mexicano ha rendido tributo de admiración.

Si no me considerase incompetente para hacer crítica teatral, consignaría aquí también mi opinión acerca de las representaciones dadas por Novelli — otro buen amigo de México — en el teatro Carlos : asistí á la ejecución de *Shyllock,* la gran obra de Shakespeare, y si bien encontré deficiente á la compañía y malo el decorado, Novelli me pareció tan admirable como siempre, por más que su voz se resienta ya de la fatiga del trabajo.

Dejo en cartera multitud de notas que iré aprovechando subsecuentemente y... con permiso de los lectores, cierro esta correspondencia y parto á escuchar un atractivo concierto de alumnos del Conservatorio.

EL MUSEO LISZT EN WEIMAR

Milán, Enero 8 de 1909.

Nada puede dar tanto la medida de la cultura de un pueblo como sus museos, bibliotecas y establecimientos de instrucción. Toda Europa, acumuladora constante de obras de arte, legataria secular de los mejores frutos del ingenio humano en sus variadas manifestaciones, y sabia explotadora de sus propios tesoros, toda Europa, repito, es un inmenso museo que contiene museos especiales.

Sería temerario si pretendiese exponer en letras de molde mis impresiones generales acerca de cuanto voy mirando y observando en ese inmenso museo abierto á todas las miradas y sujeto á todos los juicios; merecería que se me tildase de audaz si me aventurase á expresar opiniones respecto á ciertas obras de arte que, por ser del dominio público — pudiera decir — solo se admiran y no se discuten : no aspiro, por cierto, á ser tan duramente calificado. Son tan nulos mis conocimientos en ciertos ramos de las Bellas Artes, es tan escasa mi ilustración en otros, que apenas si cierta intuición de la belleza enciende mi emoción al contemplar tal ó cual soberana pintura,

escultura ú obra arquitectónica. Admiro entonces inconscientemente y — ¡ músico al fin ! — refiero mis impresiones á las que, en música, me proporciona un Mozart, un Beethoven ó un Wagner; porque así como en esa hay indudablemente esbozos, líneas, formas y color, así paréceme que vibran sonidos en un cuadro y que, de las figuras de un lienzo, las curvas palpitantes de una escultura ó las esbeltas líneas de un monumento arquitectónico, brotan melodías, surgen divinas armonías y proceden ritmos y matices instrumentales. ¡Sueños y fantasías que generalizan la bella expresión de Saint-Saëns : « la música no se habla. » Paréceme que tampoco las otras Bellas Artes se hablan...

Pero basta de preámbulo y vamos al grano de este artículo... si es que alguno puede tener.

Cuanto llevo dicho me conduce, como de la mano, á reseñar en varios artículos mis rápidas visitas á distintos museos y bibliotecas musicales de Europa que son interesantísimos, por los recuerdos que encierran los unos, y las otras por sus ricas colecciones. Á reserva de ampliar más tarde mis notas no me referiré, por hoy, sino al museo de Liszt en Weimar, narrando los pormenores de mi peregrinación á ese conocido centro de arte.

*
* *

Una mañana fría, triste y nebulosa de principios del pasado diciembre, tomé en Leipzig, y á primera hora, un tren rápido que habría de conducirme á Weimar. Tres horas después descendía en la poética ciudad enaltecida con la hospitalidad que, por largos años, concedió á tres inmortales : Schiller, Goethe y Franz Liszt. Previa cita concertada de antemano, aguardábame en el andén D. Othon Wagner — el conocido propietario de la casa que edita este quincenal — y ambos, soportando valiente-

mente una regular nevada y el frío glacial consiguiente, atravesamos buena parte de la ciudad, para llegar, después de tres cuartos de hora de marcha, á un inmenso y lindo parque, solitario y triste á causa de la avanzada estación invernal. Se me había dicho, y muchas veces lo había leído también, que Weimar era una ciudad risueña y poética : lo será, á no dudarlo, pero tal cual la ví no me lo pareció. Para quienes estamos habituados al calor y á la luz, estos paisajes nebulosos y grises no evocan más que tristezas infinitas. Para nosotros, el blanco manto de nieve es la vestidura de duelo de la naturaleza... Por algo los poetas le han llamado también sudario...

Después de marchar aún durante algunos minutos, llegamos á una pequeña rotonda en cuyo centro se ha erigido un monumento á Liszt : una estatua de mármol que, á pesar de mi ignorancia, no vacilo en calificar como bastante mala. Á pocos pasos de ahí, hacia el lado izquierdo, semi oculta entre la desnuda arboleda, pude distinguir una rústica casita, sin ningún atractivo exterior y de aspecto marcadamente humilde. Era la casa de Liszt.

Supe entonces que había servido de albergue al jardinero de la Corte y que, por instancias de Liszt, le fué cedida para habitación por el Gran Duque de Sajonia-Weimar.

Al aspecto de humildad exagerada del exterior corresponde el interior. Penetramos por la pequeña puerta de acceso, trepamos por una angosta escalerilla de madera y llegamos al piso superior, que fué el habitado por el gran artista, y consta de una sala mediana, un pequeño comedor, una alcoba más pequeña aún y una diminuta cocina.

Aunque transformada la habitación en museo, conserva (salvo en el comedor) la misma disposición de otro tiempo y los muebles que pertenecieron á Liszt. Con excepción de un buen piano de cola Bechstein, colocado en la sala, y los recuerdos de inmenso valor que llenan por completo el comedor, todo es sencillo, corriente y pobre. La alcoba podría ser la de un ermitaño;

el mobiliario consiste en tres sillas desvencijadas, una cama de hierro, una cómoda, un guardarropa, un lavamanos y una mesa escritorio de ínfima calidad. Figuran también : un teclado mudo de construcción primitiva, un reloj antiguo y un pequeño espejo ; y en la cabecera de la cama, una mala imagen (en fotografía) de San Francisco y un Divino Rostro.

Las riquezas del Museo consisten en el incontable número de manuscritos musicales originales de Liszt, en una gran cantidad de autógrafos de célebres contemporáneos y en las obras de arte y objetos de valor que fueron obsequiados al famoso maestro.

Entre los manuscritos originales de Liszt que pueden verse — porque una gran cómoda está repleta de otros que no se exhiben — anoté los siguientes :

La *Sinfonía* Fausto. — Las *Beatitudes* para voces solas. — Las partituras de los Poemas Sinfónicos : *Fest Klänge, Hungaria, Orfeo, Ce qu'on entend sur la montagne.* — La célebre *Campanella.* — *La Danse Macabre.* — *Venezia e Napoli.* — *La* 4ª *Rapsodia.* — El primer *Concierto*, etc., etc.,

Entre los autógrafos, el siguiente, muy curioso, en el cual Liszt rehusa contribuir á la erección de un monumento en honor de Rousseau. Está firmado el 27 de Junio de 1883, y dice como sigue :

« En cuanto á subscribirme para el monumento de Juan Jacobo Rousseau mi calidad de abate me lo impide absolutamente, á pesar de toda la admiración por el gran genio del escritor y por su brillante influencia sobre los destinos políticos de la Francia. »

Abundan los autógrafos de Wagner y Berlioz ; entre los del último existe una carta dirigida á la Gran Duquesa de Sajonia Weimar, el 29 de Abril de 1863, que pinta una vez más el caracter decepcionado del gran compositor francés.

Helo aquí :

« Señora :

La partitura para piano y canto de mi ópera *Los Troyanos* está impresa sin estar publicada ; casi nadie la conoce. Es, pues, una especie de curiosidad musical. Como tal, me tomo la libertad de presentaros una prueba que me parece correcta. Me consideraré feliz si Vuestra Alteza puede encontrar algún interés en recorrerla.

Soy, con profundo respeto, de Vuestra Alteza, el humildísimo y agradecido servidor.

Hector Berlioz. »

Á continuación enumero las curiosidades y objetos que pude anotar :

Nombramiento otorgado á Liszt como director del teatro de Weimar y sus títulos de noble de Austria y de ciudadano de honor de Weimar ; multitud de retratos, litografías, bustos y pinturas representando á Liszt en todas las edades, y sobresaliendo entre todos el magnífico y conocido lienzo de Ary Scheffer ; un modelado de su mano, en yeso, y otro de las manos del mismo y de la princesa de Wittgenstein, estrechamente unidas ; un relicario con un mechón de pelo de Beethoven, acompañado de una carta de la Gran Duquesa Sofía de Sajonia, obsequiándolo á Liszt.

Como regalos : una tabaquera de oro ; un sello (en recuerdo de las fiestas de Beethoven en Bonn) ; un reloj de Napoleón III ; otro de la Princesa de Wittgenstein ; otra tabaquera de oro y brillantes, obsequio de la Reina de Portugal ; otra, del Sultán de Turquía ; muchas batutas con incrustaciones de oro ; una corona del mismo metal ; un busto en mármol de la Reina Victoria ofrecido à Liszt por la misma en recuerdo de su visita á Windsor (7 de Abril de 1866) ; una inmensa colección de pipas (más de cien) ; un gran jarrón de oro macizo, regalo de la ciudad de Hamburgo ; otros de oro y plata, de Viena y Hungría ; un taburete turco incrustado, etc., etc.

Es verdaderamente extraordinario el contraste que hacen tales tesoros — que lo son todos por su propio valor y procedencia — con la modestia rayana en humildad, de aquella mansión tan pequeñita y rústica. Y sin embargo, ella no solamente dió albergue á un grande y generoso artista, sino que fué el punto de cita de otros en la plenitud de sus triunfos y de toda una pléyade de jóvenes discípulos del maestro que iban allí sedientos de saber, llenos de ambiciones artísticas y de fé. Por allí pasaron además de los grandes protegidos, además de Wagner, Berlioz, Cornelius, Saint-Saëns, etc., tantos célebres pianistas cuyos nombres resonaron gloriosamente en el mundo entero como proclamando la excelsitud de Liszt.

Hay algo más en el Museo, que no debo olvidar; un ejemplar viviente que fué testigo de muchas glorias y muchas vicisitudes : la antigua y fiel servidora del maestro, la vieja Paulina que aún se emociona á su recuerdo y muestra orgullosa la fotografía que le dedicó al cumplir treinta años de servicio á su lado. Esta no contrasta con el humilde aspecto de la casita ; es como ella : rústica y vulgar en su exterior ; pero guarda también tesoros de amor y veneración por aquél á quien sirvió y acompañó durante tantos años.

Al referir algunos recuerdos anecdóticos y mostrarme la dedicatoria escrita por Liszt en su fotografía, aún temblaba su voz y sus ojos se preñaron de lágrimas...

¡ Vamos ! — me dije — aún hay aquí algo de la cosecha sembrada por el maestro...

Con simpatía y respeto estreché la mano de aquella humilde anciana, traspasé nuevamente el dintel de la histórica casa, crucé las veredas del mustio y solitario parque y, guiado siempre por mi amable compañero, tras de discurrir por algún tiempo entre tortuosas callejuelas, fuí á llamar á la puerta de la casa de Gœthe, mansión señorial que en nada se asemeja á la que acabo de describir.

DESDE MILÁN

LA TEMPORADA EN LA SCALA

Florencia, Enero 22 de 1909.

Confieso que la transición es brusca, por más que la transfusión latina se comienza á sentir mucho antes de abandonar la frontera austriaca y penetrar en la italiana. Cierto es que hay ciudades limítrofes que sirven de eslabón para unir la cadena de estos bellos y florecientes países; pero la graduación es insuficiente para no experimentar extrañeza ante el rápido cambio de costumbres, lengua, ambiente y cultura. Desde el punto de vista artístico, y por lo que atañe particularmente á las artes plásticas, el contraste es mucho menor y se produce con entera ventaja de esta tierra generadora de las más sublimes y peregrinas obras de alto ideal estético. No hay para qué repetirlo: á Italia se penetra como á un inmenso templo de Arte en el que cada siglo y cada genio han dejado huellas gloriosas, recuerdos indelebles, creaciones supremas y modelos eternos; es la Italia del pasado la que se viene á vivir y admirar, rindiendo culto á sus grandes poetas, pintores, arquitectos, escultores y músicos. La

Italia del presente vive á expensas de la otra: eso le basta para ser feliz.... Pero debe serlo también porque en toda ella se va sintiendo el empuje de un nuevo renacimiento, la vida de una nueva floración, el calor de muchas almas que despiertan á la vida de lucha para engrandecimiento del Arte y de la Patria.... ¿A qué citar nombres de artistas si son universalmente conocidos ó van en camino de serlo?

Musicalmente, el nivel de Italia es, sin disputa, inferior al de Alemania; y si me pudiese explicar mejor, diría que ese nivel se señala, más que por deficiencias de cultura, por divergencia de tendencias y de sentimiento; pero el loable esfuerzo se muestra por doquier y acredita, quizás, una simpatía mayor.

Buena prueba diéronme las ejecuciones que presencié en la Scala, dignas bajo todos conceptos de merecer elogio y aplausos. Figura actualmente como director artístico nuestro viejo conocido el maestro Mingardi, y, á juzgar por lo que ha hecho y promete hacer, no hay que poner en duda su tacto, habilidad y buenas dotes para el caso.

La temporada se inauguró pocos días antes de mi llegada á Milán y pude asistir á la ejecución de tres obras anunciadas en el *cartelone*: *Andrea Chénier*, *La Vestale* y *Boris Godunow;* ellas me proporcionarán material suficiente para este artículo; pero antes de estampar mis impresiones voy á reproducir el elenco de artistas y la lista de obras que forman el repertorio.

He aquí el elenco, por orden alfabético:

Señoras: Alemanni María, Berlendi Liria, Cannetti Linda, Cervi-Caroli Ersilde, Daelli Erminia, De Cisneros Eleonora, Defral-Braccale Ada, Garibaldi Luigia, Karola Amelia, Kirmes Elena, Krusceniscki Salomé, Locatelli Emilia, Mazzoleni Ester, Merentié Margherita, Micucci-Anelli Linda, Pampari María, Rebandi Alice.

Señores: Angelini Fornaro Rodolfo, Bassi Amedeo, Cirino Giulio, Chaliapine Teodoro, De Angelis Nazzareno, De Marchi Emilio, Fusati Nicoló, Galbiero Gerolamo, Galli Ruggiero, Gar-

bin Edoardo, Gaudenzi Giuseppe, Alentasti Virgilio, Parvis Taurino, Polverosi Manfredi, Rasponi Romano, Rousselièri Carlo, Stracciari Riccardo, Toccani Giuseppe, Tega Luigi, Thos Costantino, Wigley Michele, Zonghi Alfredo, Zuchi Dante.

Maestro director y concertador : Vitale Edoardo.

Repertorio (Estrenos y reprises) :

La Vestale, de Spontini, *Iris*, de Mascagni, *Boris Godunow*, de Moussorgsky, *Andrea Chénier*, de Giordano, *Paolo e Francesca*, de Mancinelli, *Elettra*, de Ricardo Strauss, *Manon* de Puccini, *Teodora*, de Javier Leroux, *Las Vísperas Sicilianas*, de Verdi.

Ballet : *Excelsior*, de Marenco.

*
* *

En mi anterior y breve viaje por Italia tuve la mala suerte de arribar en época desfavorable; era el verano, y los grandes teatros tenían cerradas sus puertas ó albergaban compañías medianas sobre las cuales era aventurado deducir un juicio general. Cometí la ligereza de haber formulado tal juicio, y ahora reparo justicieramente tal error: los espectáculos que ofrece la Scala, por lo menos, son dignos y están á la altura de los de las primeras capitales del mundo. La *mise en scène*, coros y orquesta son admirables ; la primera puede equipararse con las que ostentan los mejores teatros franceses y alemanes, tan perfecto y bien cuidado está el decorado, indumentaria, movimiento y agrupación de las numerosas masas; la orquesta es de primer orden y posee la cualidad de expresar cálida y ardorosamente; los coros son de lo mejor que he escuchado en Europa, superiores, sin duda, á los de la Grande Ópera de Paris, tan notables como los de los teatros de Berlín y Viena, y quizás más dúctiles en lo relativo á interpretación. Los solistas dejan que desear, es la verdad; no son, ni pueden ser *estrellas*, primeramente, porque éstas no abundan, y después, porque los pocos artistas de primera mag-

nitud que existen, se diseminan por otros teatros de Europa en los que son espléndidamente pagados, ó peregrinan por América atraídos por sueldos que son verdaderas fortunas.

No cometeré, pues, un error, al asegurar que, con poca diferencia, aquí se oye cantar como en México ; las compañías son más numerosas ; pero la calidad de los artistas es, aproximadamente, la misma que hemos apreciado en ejecuciones muy aceptables y no lejanas. Y la mejor confirmación dámela el elenco que arriba reproduje : figuran en él, como partes principales, tres artistas muy aplaudidos en México : la Berlendi, la Micucci y el notable tenor De Marchi.

El *Andrea Chénier* de Giordano fué cantado por la Berlendi, — que ha ganado en arte y perdido de voz — el tenor Garbin y el barítono Stracciari. La Berlendi tuvo momentos de verdadera inspiración ; como se recordará, es mujer que siente y que entra fácilmente en todos sus papeles, por más que el de *Magdalena de Cogny*, no sea muy adecuado á sus facultades. El tenor Garbin es artista que, sin estar en decadencia como De Marchi, necesita defenderse á veces y sabe hacerlo con habilidad ; su voz no puede llamarse bella, porque carece de timbre agradable ; pero desempeña bien y se reserva para arrancar aplausos en momento oportuno. Stracciari es, á mi juicio, el mejor artista del cuadro : es joven, de buena figura, posee bellísima voz, tiene buena escuela y domina la escena.

La Vestale de Spontini es una obra que ha cumplido ó pronto cumplirá un siglo. Si no me equivoco — porque escribo sin guía de ninguna especie — esta partitura fué escrita para la Ópera de París y allí fué ejecutada en tiempo de Napoleón. Así como Francia se esmera en exhumar las obras gloriosas de Rameau, así Italia tiene á orgullo exhibir una obra que parecía bien muerta y que revela la potencia creadora de uno de sus más nobles artistas. *La Vestale*, como labor musical muestra un avance y un instinto generador extraordinario ; como obra de estudio en el proceso de evolución del arte lírico es digna de

conocerse y admirarse ; pero teatralmente, ni persuade ni conmueve. Es un manantial de ideas aprisionado en una forma que, para nuestra época, resulta completamente anticuada. Además, el asunto es poco simpático y menos interesante, y si á esto se añade que el desenlace por candoroso é imposible, traspasa los límites de la puerilidad, se tendrá explicado el por qué, irreverentemente, confieso que *La Vestale* solió provocarme momentos de positivo hastío. No desconozco, empero, la belleza de ciertas inspiraciones — como el fresco coro matutino de las Vestales, una porción del dúo de amor y el final del acto segundo ; — la potencia dramática de los recitados, que mucho imitó Meyerbeer ; y la novedad de muchos efectos instrumentales, que son hallazgos verdaderos. Por eso dije que era obra de estudio, más que de escena...

La dirección de la Scala acaba de realizar, con la ópera referida, un verdadero *tour de force*, único, sin duda, en los anales del teatro. La ha transportado íntegra á París, con todo el personal y decorado, para hacer una ejecución en la Grande Ópera á beneficio de los infelices supervivientes de la Sicilia y la Calabria. Seguramente que en París habrá obtenido *La Vestale* triunfo igual ó superior al que conquistó en Milán. Vuelve á su hogar, como si dijéramos, y le aguarda la bienvenida. Como si fuere en reciprocidad, aunque con otra intención, el *Boris Godunow* de Moussorgski, que se aplaudió no ha mucho en París, acaba de hacer su triunfal aparición en la escena de la Scala.

Largamente desearía escribir acerca de esta obra emocionante y bella ; pero temo dar extensión desmedida á este artículo, y me siento eximido, hasta cierto punto, por el hecho de haber ya consagrado algún estudio, al autor y á la obra, en las columnas de la *Gaceta Musical*.

Sin embargo, no puedo prescindir del deseo de ratificar aquellos juicios emitidos *a priori*.

Con conocimiento más completo de la obra, puedo ahora afirmar que Moussorgski es un extraordinario compositor y que,

entre los rusos, es, quizás, el que más y mejor ha sabido asimilarse el sentimiento musical popular y el que ha logrado hacerle vibrar con mayor oportunidad, potencia y energía. Moussorgski es absolutamente original y tiende sin cesar á un realismo que no pugna con la verdadera concepción del drama lírico; según las teorías de aquel cenáculo de músicos rusos que se propusieron crear un arte nacional, discrepa mucho de Wagner en cuanto á procedimientos, mas no en cuanto á intenciones, y su cualidad principal no radica tanto en el equilibrio meditado de los elementos vocales é instrumentales, sino en una gran sinceridad en las ideas y en una libertad de inspiración que los modernistas no conocen ó interpretan malamente.

Moussorgski ha probado su extraordinario talento haciendo *nuevo* sin hacer *absurdo;* su música es melódica ante todo; canta siempre y no reproduce á nadie; su inspiración es tan abundante como clara y su interpretación del texto se ajusta á las leyes de una sencillez no afectada y de una verdad persuasiva. Risueña ó amorosa, coqueta ó inocente, solemne ó dramática, imponente y hasta aterradora, su concepción se pliega á todos los matices y se colora con todas las luces; pero sin dejar de tener por base la idea conceptuosa, nacida, desarrollada ó interrumpida según las situaciones. Se ha dicho que Moussorgski no era un técnico; quizás por esto hay más *música* en su música que en la de los sabios. Por eso, sin duda, es su obra tan maravillosamente espontánea y sincera.

Hay escenas en el *Boris* que son dignas de un gran maestro: la de la *Celda,* verdaderamente admirable; la de la vieja Nodriza que canta pueriles canciones al hijo del Czar; la de la narración de la muerte de Dimitri, y la tremenda final en la que se presencia la angustiosa agonía de Boris subrayada musicalmente de la manera más extraordinaria é imponente. Y luego, es una delicia escuchar aquellos potentes coros, tan sencilla y hábilmente dispuestos; aquellos originalísimos acompañamientos orquestales y aquella instrumentación tan nueva, clara, com-

pacta y expresiva que prueba el inmenso tacto y gusto de Rimsky-Korsakoff, y la piedad fraternal con que completó la labor de Moussorgski.

Debido á la galantería del maestro Mingardi pude asistir al ensayo general de *Boris Godunow*, dándome así cuenta más aproximada del valor de una obra que sólo presentía.

La crítica milanesa la acogió como se merecía, la juzgó con acierto y la estudió con una independencia digna de mencionarse. En cuanto al público... el público se encontró á menudo despistado al escuchar una producción que se separa de sus hábitos; pero... hay que reflexionar un poco en lo que es y cómo se maneja este público tan bien descrito en dos líneas de Bædeker, el universal guía de los viajeros : « Los Italianos — dice — son grandes amantes del teatro; pero escuchan la música con bastante poca atención. » Esta es una verdad que es lamentable consignar.

Á raíz del estreno del *Boris* y después de un excelente *compte-rendu*, el crítico musical de *la Sera* añadía lo siguiente :

« Se observó que en ciertos palcos, y justamente en una *première* de tanta importancia, se charlaba alegremente, distrayendo á los vecinos que no podían disputar á la gente de *esprit*, el derecho de ocuparse en pamplinas mundanas, mientras en la escena se desarrollaba una obra de arte que reclamaba la atención de los que no fueren *idiotas*. »

Pero no es esto solo, — ya que principié con el elogio voy á terminar con la censura — hay ocasiones en que el público no sólo se manifiesta incorrecto, sino también estulto. Allá va la demostración : Asistía yo á una admirable ejecución de *Los Espectros*, de Ibsen, en el Lírico, desempeñando al protagonista el genial Zacconi (quien es, á mi juicio, el más grande de los actores contemporáneos), cuando al público de las localidades altas se le ocurrió bromear, disputar y lanzar interjecciones como en una plaza de toros. Esto acontecía durante las situaciones culminantes del drama y cuando Zacconi se transfiguraba verda-

deramente al encarnar aquel curioso y bien estudiado tipo del degenerado. Se me ocurrió observar la actitud del público de los primeros palcos, y con sorpresa ví que en los rostros de las damás se dibujaba una maliciosa sonrisa... Todo me lo expliqué : el público tomaba al protagonista por un insulso beodo y prostituido... Para mi consuelo, pensé que ni en nuestro Teatro Hidalgo habría acontecido cosa semejante. Allá nos solemos reir cuando los actores son rematadamente malos : aquí, rien gritan... y hasta blasfeman cuando son sublimes... ¡ oh, civilización !...

PUCCINI

Roma, Febrero 7 de 1909.

« Querida mamá :

Hasta ahora no he sabido nada acerca de mi admisión en el Conservatorio, porque el sábado se reune el Consejo para deliberar acerca de los examinados y resolver cuáles pueden ser admitidos; son poquísimas las plazas vacantes. Tengo grandes esperanzas, porque he obtenido más puntos. Dile á mi querido maestro Angeloni que el examen fué una fruslería, porque me hicieron acompañar un bajo escrito en un renglón, sin numerar y facilísimo, y después me propusieron el desarrollo de una melodía en *Re mayor*, que realicé felizmente. ¡ Hasta me parece que demasiado bien !

... Veo con frecuencia á Catalani, que es amabilísimo... En las noches, cuando tengo algunas monedas de cobre, voy al café, pero muchas me ausento, porque un *ponche* cuesta 40 céntimos ! Entonces subo temprano al lecho ; me desespero dando vueltas aquí y allá por la galería. Tengo una pequeña y bonita recámara muy limpia, y con un buen banco de nogal barnizado que es una magnificencia.

En suma, estoy contento. No tengo miedo al hambre. Cómo malejo, pero me lleno con *ministroni, caldo aguado...* y *siempre lo mismo*. El estómago está satisfecho... »

Así escribía á su buena madre el futuro autor de *La Bohemia*, en Octubre de 1880, en vísperas de ser admitido en el Conservatorio de Milán. Aquel muchacho pobretón, humilde y lleno de fe, estaba llamado á dar honra á su patria y á conmover al mundo entero con la potencia de su inspiración lozana, exquisita y emocionante; sus triunfos posteriores dieron la razón á aquel jurado que abrió á Puccini las puertas del Conservatorio, y esos triunfos repercutieron de tal suerte en el mundo del arte, que el nombre del feliz autor llegó hasta nosotros en alas de la fama, así como más tarde sus propias obras, que fueron confirmación de la última y revelación de un estilo personal, atractivo y simpático. ¿Á qué disimular ese sentimiento de simpatía que me atrajo hacia él cuando conocí su deliciosa *Manon* y su poética *Bohemia?* Lo he dejado consignado en artículos y crónicas y, á mayor abundamiento, en una correspondencia enviada hace ocho años de Bruselas, en ocasión del feliz conocimiento que allí trabé con Puccini.

Era natural que ahora, al realizar mi peregrinación por Italia, cifrase uno de mis mayores empeños en volver á estrechar la mano del maestro y en procurar afirmar y hacer más íntima una relación fugitiva y no cultivada.

Pero ¿cómo hacer? En Milán fracasaron todas mis indagaciones acerca de la residencia de Puccini, pues todo el mundo lo creía de viaje; aun su editor Ricordi, solo *pudo ó quiso* aventurarse á darme la dirección de su quinta en *Torre del Lago*, no sin añadir sentenciosamente, que « á nadie recibía y que juzgaba infructuoso que intentase un viaje hasta una región tan lejana... »

Díme por vencido ante los obstáculos; rompí dos ó tres cartas de recomendación que llevaba conmigo y que ya juzgaba completamente inútiles y... continué mi gira por Bolonia y

Florencia sin pensar más en Puccini... ni en mis vivos anhelos no realizados.

Pero he aquí que, al arribar á Roma y recorrer el primer periódico musical que cayó en mis manos, leí gozosamente las siguientes lacónicas líneas : « Acaba de llegar á Roma el maestro Puccini para asistir á la primera ejecución, en el Constanzi, de su *Madame Butterfly* bajo la dirección del maestro Polacco. »

¡ Ahora es la mía ! exclamé con aire de triunfador ; y sin perder un minuto me dirigí al Hotel del Quirinal en pos de Polacco á quien había anunciado mi llegada desde Florencia. No tuve dificultad en dar pronto con él y estrecharlo en mis brazos con emoción sincera. Polacco es un buen amigo de México, tiene verdadero cariño á nuestro país, se refiere á todo lo nuestro con halagadora predilección, y ahora que su posición es más firme y más alta, anhela más que nunca regresar á él. Excuso añadir que tales sentimientos, que considero sinceros, han cimentado el afecto y la consideración que desde México me inspirara, haciendo punto omiso de sus méritos como excelente director y músico culto.

En el curso de una sabrosa conversación en la que el nombre de México y los recuerdos de la patria fueron como el *leit-motiv* obligado y desarrollado, expuse á Polacco mis deseos de tener con Puccini una larga y cordial entrevista.

— Nada será tan fácil — me replicó amablemente — pasado mañana almorzaremos juntos; pero debo advertir á Ud. que encontrará á Puccini en las peores condiciones de ánimo; pasa por una crisis tremenda, sufre cruel pena, una pena íntima que le agobia, y que por íntima no tengo el derecho de confiársela. Pero nos reuniremos y quizás, con la mejor intención, con una intención de arte y confraternidad, logremos la buena obra de disipar un poco sus tristezas... No tiene Ud. idea de la sensibilidad de Puccini : es exactamente la de un niño...

Respecto del acontecimiento que tanto afectaba á Puccini, respeté la justa discreción de Polacco; pero á las pocas horas los

diarios romanos lanzaron á los cuatro vientos la narración de los hechos. Hélos aquí referidos por el *Giornale d'Italia :*

EL DRAMA DE DORIETTA MANFREDI

« Telefonean de Viarregio, el 30 de Enero :

La noticia telefoneada de Pisca acerca del suicidio de la camarera del maestro Puccini, se debe ampliar debidamente para que los lectores puedan darse cuenta del acontecimiento.

De fuente segura he sabido que las causas que indujeron á la triste resolución á la criada Dorietta Manfredi, una bella muchacha de poco más de veintiún años, son la consecuencia de deplorables murmuraciones.

En Torre del Lago se habla públicamente del hecho, tanto más cuanto que la suicida era de ese lugar.

Hé aquí como acaecieron las cosas. El padre de la Manfredi murió dejando en la miseria á su esposa con numerosa familia : el maestro Puccini, para ayudar á la infeliz viuda, hizo educar á Dorietta en su propia casa ; contaba entonces poco más de trece años, y se desarrolló ahí con tanto provecho que no tardó en estar celosa. En la misma casa del maestro no faltó quien interpretase malamente las atenciones para Dorietta.

Hace un mes que se enfermó la joven ; el maestro viajaba, y cuando regresó, sorprendido de que no se le hubiesen prestado los necesarios cuidados, tuvo un disgusto de familia. Á lo que parece, la señora Puccini manifestó desde luego el deseo de poner á la puerta á la doméstica. Se ignoran pormenores, pero el hecho fué que, para cortar murmuraciones, la pobre muchacha volvió á su mísera casa. Esto produjo un efecto contrario al que esperaba, porque esas murmuraciones aumentaron más que nunca.

La infeliz Dorietta, no pudiendo soportar el mal que le causaran los maliciosos comentarios, fué presa de tal desespera-

ción que en la mañana del 23 del corriente ingirió tres pastillas de sublimado.

Vivió aún durante cinco días debatiéndose con atroces sufrimientos. Nada le valieron los cuidados médicos : la pobrecilla murió anoche después de penosísima agonía.

La villa Puccini está ahora clausurada. El maestro está en Roma y la señora ha partido para Milán. El caso ha conmovido á esta población, como lo probaron los funerales, que, realmente, fueron imponentísimos. »

*
* *

El maestro Polacco cumplió su ofrecimiento y, por fortuna, sus pronósticos no se realizaron sino en parte : Puccini asistió á nuestro almuerzo y, en efecto, no disimuló por algún tiempo su justificado abatimiento; llevaba en la mano una misteriosa carta que leyó y releyó, confiándola después á Polacco y cruzando con éste medias palabras que acusaban pena concentrada ó franca indignación; pero poco á poco y discretamente fué haciendo recaer la conversación sobre asuntos musicales y — como lo habíamos previsto — Puccini olvidó por un rato sus pesares y entró de lleno en la faena de replicar á mis constantes interpelaciones, saciando mi deseo de conocer íntimamente sus ideas.

Hablóme, emocionado, de su vida de estudiante, de sus primeros maestros y de su primer triunfo.

« Mi maestro de Lucca — me dijo — habíame ya iniciado hasta los estudios de instrumentación ; pero era un hombre que no quería leer la música más que verticalmente ; en las partituras no podía tolerar que un instrumento cantase durante largo rato; era preciso *dialogar* á todo trance, interrumpir una melodía ó fragmentarla para que hubiese *variedad*, y de ahí resultaba un trabajo casi mecánico y poco artístico. En Milán, Ponchielli

supo guiarme un poco mejor, aunque luchando con mi escasa cultura musical. De los clásicos no conocía yo casi nada, como tampoco los conocía, por entonces, la mayoría de los músicos italianos; pero poco á poco fuí trabando conocimiento con ellos: hoy un fragmento de Mozart, mañana una sonata de Beethoven, más tarde una ópera de Wagner ó de algún compositor contemporáneo, todos estudiados con amor y ahínco, coadyuvaron á desarrollar mis aptitudes y á hacerme entrever horizontes desconocidos. Trabajaba poco y lentamente; era... y continúo siéndolo, un poco perezoso; además, la gestación de todas mis obras ha sido siempre laboriosa, y así se explica cómo, mientras algunos de mis compañeros llevaban á Ponchielli voluminosas partituras de orquesta y aún reducciones para piano de las mismas, yo no podía presentarle más que los ocho ó diez y seis primeros compases de un *Minuetto*... Llegó la época de escribir la prueba final de mis estudios, y compuse, como Dios me dió á entender, un *Capricho Sinfónico* que fué el punto de partida de mi prosperidad. El jurado lo aprobó, la crítica lo consideró como una revelación, el público lo aplaudió... y yo, dando gracias á la Providencia por el éxito inesperado, me propuse utilizar en lo sucesivo aquel trabajo afortunado. ¡Y vaya si lo utilicé! Ese *Capricho Sinfónico* ha engendrado más de una página de *Edgar*, *Manon* ó *La Bohemia*... ¡Ay! ¡cuán distantes están esos tiempos de inocencia musical! Hoy ya no podría escribir así: todo va evolucionando y es preciso no quedarse atrás...

— Pero, maestro — le interrumpí — ¿es Vd. acaso partidario de los modernistas?

— Según y conforme — me replicó Puccini. Obedezco á mi impulso de acudir á donde mi *olfato* me indica que hay algo nuevo y digno de estudiarse; pero esto no significa que sea partidario de la evolución á la manera como la entienden muchos contemporáneos. Unos me agradan, otros me enseñan algo, pocos me deleitan y otros pocos me admiran, pero no me sedu-

cen. Y no me estreche Vd. á citar nombres, porque parecería desleal con algunos que me han agasajado... Haciendo punto omiso de nuestro sentimiento latino, considero antipática la labor de quienes se empeñan en desdeñar la melodía, que es alma de nuestra música, y la substituyen toscamente con la más horripilante cacofonía... No, las formas podrán modificarse; pero la esencia del arte es inalterable... »

Aún continuó Puccini explayando sus ideas y manifestándome su admiración por los viejos maestros italianos, á quienes considera inimitables como melodistas; después, con un tacto que le agradezco, me habló con interés y cariñosamente de México — *un paradiso*, como se lo ha descrito el maestro Polacco, — y me sorprendió con la excelente información que demostró tener de cuanto se refiere á la construcción de nuestro Teatro Nacional. Observé en él verdadero interés por conocer detalles de dimensiones de la sala, decorado, condiciones acústicas, etc., que no le pude proporcionar; y como quiera que ese interés me pareciese explotable en favor de una idea que me asaltó, propúseme sondear el ánimo del maestro en la próxima entrevista que tuviese con él. Esta tuvo efecto tres ó cuatro días después en su sala de recibir, contigua al cuarto que ocupa en el Hotel.

Puccini se mostró allí más amable y expansivo. Me habló largamente de su nueva ópera *La figlia del West*, cuyo acto primero ha terminado ya; mostróme el libro, me leyó algunos fragmentos y aún quiso conocer mi opinión acerca de los nombres de algunos personajes que son verdaderamente curiosos : uno de los principales se llama *Guterrez* y otro *Sonora*...

— Además — añadió Puccini — aquí se alude, mire usted, á una cuadrilla de bandidos mexicanos; pero... esto lo cambiaré... ¡los volveremos bandidos *españoles* !...

Quise aprovechar el buen humor del compositor, y sin titubear, á quema ropa, le lancé esta aventurada pregunta :

— Y dígame Vd., maestro, si recibiese Vd. formal invita-

ción de ir á México á estrenar nuestro Gran Teatro con su nueva ópera ¿aceptaría tal invitación?

Puccini vaciló un poco, sonrió amablemente, y después de un momento me replicó :

— ¡Chi lo sà!... No puedo afirmar nada : lo único que le respondo es que tal invitación constituiría una honra y significaría un verdadero placer para mí ¡deseo tanto conocer á México! Por lo demás, hay la ventaja de que no tengo contraído compromiso alguno ; algo me han iniciado de Londres y Nueva York ; pero nada he formalizado.

— No hay que olvidar, querido maestro, que Vd. se complace en llamarse perezoso : ¿no habría el riesgo de que no terminase?

— ¡Oh! no — replicó Puccini — después del primer acto, la labor marchará rápidamente ; la instrumentación no me preocupa, es trabajo que no me embargará arriba de tres meses. ¡Quizás me preocupe más la cuadrilla de bandidos!... Y al decir esto prorrumpió Puccini en una estrepitosa carcajada, una carcajada de verdadero *bohemio*, despreocupado y feliz.

En ese momento llamaron á la puerta y penetraron tres personajes graves y circunspectos que tenían todo el aspecto de críticos ó periodistas. Los saludé con una inclinación de cabeza y antes de que Puccini iniciase las acostumbradas fórmulas de presentación, estreché cariñosamente su mano, como se estrecha la de un viejo y leal amigo, y pronuncié estas simples palabras de despedida :

¡Adiós! y ¡gracias!

LA VIDA MUSICAL EN ROMA

Nápoles, Febrero 22, 1909.

El tiempo, relativamente escaso, que he sido huésped de la bella capital de Italia, no me faculta á juzgar, con todo acierto, la importancia de su vida musical, considerada aisladamente y en comparación con la de otras grandes ciudades europeas. En uno y en otro caso, necesitaría, para ser justiciero, no solamente haber vivido en Roma durante un largo período que me hubiese permitido amplio contacto con sus artistas eminentes, sino también un reposado estudio de su idiosincrasia, de su historia musical, de los grandes maestros que tanta gloria le dieron y de los que hoy, en la capital y en toda Italia, acumulan sus esfuerzos para provocar un renacimiento y una evolución. Un estudio de tal naturaleza apenas si se podría esbozar entre las fatigas de viajes casi cuotidianos, y, de emprenderse, no sería ciertamente para las columnas del periódico: merecería, quizás, los honores del libro y acusaría una labor que disto mucho de atreverme á emprender. Mis trabajos de crítica son pequeños y superficiales; la mayor parte provienen de notas impresionistas explotadas con mayor ó menor oportunidad;

mas no son propiamente de gabinete, aunque en el gabinete estén confeccionados.

Y he aquí cómo tales salvedades sírvenme de préambulo para trasladar al papel mis impresiones — más que mis juicios, aun con el recurso de la apelación — acerca de la vida musical en esta vieja madre de la cultura, el arte y la civilización.

Roma es una ciudad musical á la manera como lo son la mayoría de las de Italia : por su predilección decidida por la música teatral. La ópera, que nació entre las grandezas de los palacios florentinos, no lleva trazas de morir aquí, bajo este cielo azul y en esta tierra dos veces santa : por la Religión y por el Arte. Muy lejos de ello, constituye el culto de las masas, es su manjar favorito, y si dijese el único en lo concerniente á música, no estaría muy distante de la verdad. Aquí, á pesar de muy loables esfuerzos, no son los clásicos, ni los sinfonistas, ni menos los modernistas los que privan ; son los compositores de ópera los que se llevan la palma; y así como en Alemania no hay pequeña ciudad ó provincia que no posea una Sala de Conciertos, por lo menos, así en Italia no existe provincia ni ciudad de mediana importancia que no cuente con uno ó dos teatros destinados á la ópera y el drama. Con esto, los italianos dan prueba de ser fieles á sus tradiciones; no pueden ni quieren emanciparse de lo que les halaga, ni consienten en destronar su divina y alada melodía — que es tan natural como la luz de su cielo y las flores de sus vergeles — para dar el triunfo á la música que no sienten ni comprenden, ni á esa otra caótica y cacofónica que la moda les envía de los países de la nieve y de la bruma. La tradición y su sentimiento les han trazado un camino que siguen más ó menos tortuosamente en apariencia ; y digo tortuosamente porque, contra lo que podría suponerse, ciertos compositores, como Wagner y Berlioz, no sólo han obtenido carta de naturaleza, sino que son adorados hoy por hoy en Italia. Esto, que á muchos parecerá increíble, se explica teniéndose en cuenta que las obras de ambos comen-

zaron á penetrar por los ojos antes que por los oídos, y de éstos siguieron fácilmente camino del corazón. En la actualidad, ni Wagner ni Berlioz se discuten más que por unos cuantos críticos viejos y rezagados; el público italiano los ha comprendido, los siente y se ha persuadido de que en sus óperas hay tanta ó más melodía que en las inspiraciones de sus propios compatriotas.

Una parte de esa verdad, púdela comprobar asistiendo á la ejecución de *la Damnation de Faust*, bajo la diestra batuta de Polacco, en el hermosísimo teatro Constanzi. El público — más discreto y respetuoso, sin duda, que el de la Scala de Milán — prorrumpió amenudo en aplausos entusiastas nacidos de legítima emoción ; su actitud, primero reservada y acusando predisposición contra la empresa (cuestión enojosa y difícil de condensarse en unos renglones), fué tornándose poco á poco en favorable ; y cuando se saborearon tantos pasajes desbordantes de romántica inspiración, cuando la *alada* y *divina* melodía sacudió el alma de los espectadores, todos batieron palmas y ovacionaron á intérpretes y director. De algunos números se pidió el *bis* — á grandes gritos, como aquí se acostumbra — y, á instancias del público, hubieron de repetirse el final del acto segundo y el *duo de amor*, si mal no recuerdo. Al siguiente día la crítica produjo vibrantes artículos, más encomiásticos para Berlioz que para los artistas y pregonó el triunfo de la bella obra y del genial autor. Ninguna voz de protesta se levantó; el éxito fué unánime y lisonjero, además de ser realmente significativo. *¡ O tempora, o mores !* habría exclamado Berlioz ante los cambios, en verdad, efectuados por obra y gracia de los años : así exclamé yo para mis adentros esa noche y el inmediato día cuando, después de enderezar mis pasos hacia la encantadora Villa Medicis, en la cual radica la célebre Academia de Bellas Artes de Francia, logré penetrar hasta el refectorio — merced á la llave de cobre de unas cuantas monedas — y contemplar con tristeza compasiva el retrato al óleo del expensionado de 1830. No sin

trabajos pude dar con esa cabeza cuyas características son : un gesto de concentrado mal humor... y una exuberante, desaliñada y repulsiva cabellera rojiza... Ante la imagen de aquel hombre, que tenía algo del águila, del león y de la sierpe, en ese mismo palacio que habitó, más por obligación que por gusto, no pude menos que evocar el recuerdo de sus desdichas, de sus miserias, de su vida, de sus impresiones y crueles censuras para la Italia musical de entonces, y comparar ese pasado de eterno desencanto con este presente de rehabilitación y reparación. Esa misma Italia tan severa, aunque justificadamente censurada entonces, ha olvidado los agravios y hoy rinde culto al artista genial y extraordinario. De seguro, hoy el pintor habría sustituído el gesto de desagrado por la sonrisa de satisfacción ! *¡ O tempora, o mores !*

*
* *

Los esfuerzos á que varias veces he aludido, se manifiestan, entre otras cosas, por la creación de conciertos populares, en los que dominicalmente se ejecutan obras sinfónicas y vocales de los mejores compositores clásicos y contemporáneos. La sala destinada á tales ejecuciones es una adaptación lograda del antiguo y colosal Mausoleo de Augusto ; las que fueron ruinas sin gran importancia se han transformado en un local cómodo, no exento de elegancia y adecuado para el caso, si se considera su vastísima amplitud. Calculo que en el Anfiteatro Corea — como actualmente se llama — pueden tener cabida unas cuatro mil personas, si no son más ; con tal antecedente los precios son bajos y están al alcance de todas las fortunas ; por desgracia las ventajas prácticas de tan vasta sala están contrarrestadas con sus pésimas condiciones acústicas ; los sonidos se reflejan con molesta insistencia, se pierden los efectos delicados, las ejecuciones parecen confusas, y la orquesta — que no es muy numerosa — resulta pobre e insuficiente.

La organización de los conciertos referidos, regenteados por una sociedad, se debe en gran parte á un hombre inteligente y entusiasta, quien á pesar de ser rico y noble, es *¡rara avis!* un amante del arte y protector de los artistas : me refiero al Conde de San Martino, presidente de la asociación. He tenido oportunidad de conversar largamente con él y quedé sorprendido de su cultura musical y del empuje de sus anhelos; no contento con ejercer grande influjo en la enseñanza por ser él también quien preside el Consejo del Conservatorio, maneja igualmente el teatro Constanzi y está en diario contacto con toda clase de artistas. Por las audiciones del Corea manifiesta especial predilección y á ella se debe que por el *pupitre* de la dirección hayan pasado los más celebrados compositores y jefes de orquesta. Allí han dirigido Nikisch, Weingartner, Mugnone, Ricardo Strauss y otros más; los programas son cortos y, por lo general, bien seleccionados, y las ejecuciones esmeradas y, en lo que cabe, bastante aceptables.

En virtud de lo que arriba he consignado respecto de las condiciones acústicas de la Sala, y también, quizás, por deficiencias de la orquesta y del director Schneewoigt, á quien me tocó en suerte conocer en reciente audición, no puedo hacer el elogio de la misma, como lo desearía. Ejecutáronse, un lindo *Poema Sinfónico* de Smetana, claro, poético y melodioso; una mediana *Sinfonía* de un compositor ruso desconocido, cuyo nombre escapa á mi memoria; y el Poema de Strauss : *Así habló Zaratustra,* obra que promete grandes cosas en una admirable exposición y que pronto despista con incomprensibles divagaciones; pues bien, aquella orquesta y aquel director que accionaba y gesticulaba terriblemente además de realizar la hazaña de dirigir las dos primeras obras de memoria; todo aquel conjunto, en suma, produjome la impresión de un estudio escolar en el cual ninguno, ni profesores ni director, obraba bajo el impulso de una emoción real ni con la conciencia de sentir é interpretar. Tal impresión fuéme más sensible en la deficiente ejecución del

dificilísimo *Poema* de Strauss; no quiero dudar que todos hayan cumplido con los preceptos de la nota escrita; pero ¿acaso pudieron descifrar los enigmas que encierra semejante obra de forma indefinida y de vuelos seudo-filosóficos? Inclínome á negarlo, adhiriéndome á la opinión de un autorizado crítico, quien, en el periódico *Música*, dirigía análoga pregunta no tan sólo á los ejecutantes sino al público que aplaudió á la conclusión. Porque hay que consignarlo; sí, el público aplaudió, como aquí y en México aplaude cuando quiere ser cortés... ó sentar plaza de inteligente; sin embargo, quienquiera que conozca el temperamento de semejante público, tendrá el derecho de dudar de la sinceridad de tales aplausos.

Pero, sea lo que fuere, ni las deficiencias señaladas en la ejecución, ni el tipo de las obras elegidas, ni la dudosa actitud del auditorio, arguyen nada en menoscabo de la institución, cuyos resultados se manifiestan en el positivo interés que ha logrado despertar. El hecho de que semanalmente acuda el público á los conciertos é invada casi por completo aquel inmenso anfiteatro, así como la circunstancia de que los abonados agoten los billetes para las localidades altas, demuestra con creces que los artísticos propósitos se van logrando, que la cultura musical alcanza desenvolvimiento, y que las inclinaciones del pueblo se modifican felizmente. Si la ópera continúa siendo el espectáculo favorito de los italianos y la música teatral la que mejor sienten y comprenden, la música sinfónica no se desdeña ni ignora, como en otro tiempo, comienza á gustarse, gana terreno entre una buena porción de las masas y, al favorecer su cultura, los hará más inteligentes y más exigentes para juzgar á sus propios compositores líricos. Al consignar lo anterior no creo ser inconsecuente con lo afirmado en los primeros renglones de este artículo: refiérome allí á las tendencias generales solidamente enraizadas, y aquí á los comienzos de una parcial evolución, iniciada de años atrás por un progresista educador, el reputado maestro Sgambati, y fomentada hoy con afán por una sociedad

artística llena de juvenil ardor. En el fondo, y hablando de manera general, no media tan grande abismo entre la Italia musical, juzgada brevemente por Taine hace cuarenta y cinco años, y la de nuestros días. El gran escritor describe jocosamente una ejecución de *Il trovatore* en el *San Carlos* de Nápoles y yo quisiera poder describir como él otra de la *Traviata* que escuché en el mismo teatro y que, de seguro, no le fué en zaga á la de la otra popular ópera de Verdi. Idéntica escuela en los cantantes, idéntico aspecto de la sala, y la misma, exactamente la misma actitud del público... Y es que el progreso es impotente para transformar el sentimiento peculiar de cada pueblo; su fuerza no es de tal manera prodigiosa que destruya tradiciones y reconstruya con ellas; su empuje no alcanzará jamás á alterar profundamente las condiciones ó los caracteres de cada raza. La superficie suele parecer otra, pero el fondo es el mismo. Por eso no convendría afirmar de manera rotunda que la Italia musical de hoy no es lo que fué : es la misma, aunque, quizás, menos afortunada.

UN CONCIERTO

DEL GRAN VIOLINISTA ISAYE

Niza, Marzo 8 de 1909.

De tránsito para París y ahuyentado por la nieve que, cortés y excepcionalmente, me recibió en Roma y me despidió en Nápoles, he debido refugiarme durante breves días en esta Niza, bella y gentil, que, durante la temporada invernal, es un reflejo de la vida parisiense, pero bajo un cielo luminoso, como el nuestro, y á la orilla de un mar profundamente azul y transparente. Todo parece sonreir aquí bajo las caricias de un sol vivificador; la naturaleza soberbia, la vegetación casi meridional, el ambiente tibio, la brisa saludable y el constante panorama de poética belleza, predisponen al bienestar del espíritu, lo reaniman cuando está aletargado por la pena, y lo ensanchan con la alegría de la vida, ya que es vida — más de ensueño que real — la que palpita en ese mar, en ese cielo, en toda esa poética naturaleza. Comprendo que acudan aquí quienes sufran las nostalgias de los brumosos días invernales... ¡Bienaventurados seamos nosotros que gozamos del privilegio de eterna primavera!

Pero no es solamente su belleza natural la que constituye el atractivo de esta perla de la Costa Azul; ya dije antes que du-

rante la temporada, es Niza — en pequeño — un reflejo de la vida parisiense; y con efecto, funcionan actualmente varios teatros de ópera, ópera cómica, opereta y drama, y tienen efecto, á diario, magníficos conciertos sinfónicos y vocales y de artistas de fama universal. En la Ópera se verifican cuotidianas ejecuciones con una compañía muy aceptable y uniforme; en el teatro del Casino Municipal alternan la ópera y la comedia; en el *Olympia*, la comedia y la opereta; por último — sin hacer mención de las salas de *Café chantant* — en el magnífico palacio de la *Jettée*, ora en el elegantísimo *Hall*, ó bien en su coqueto teatro morisco, tienen efecto buenos conciertos, representaciones y *recitales* de artistas de primer orden.

En ese teatro, situado, como todo el Palacio, en una esbelta cimentación de hierro que avanza sobre el mar, cúpome el inmenso placer de escuchar por vez primera al genial violinista Isaye. Hay artistas que parecen huirme; cuando he llegado á tales ó cuales ciudades de importancia, ó han acabado de partir ó anuncian su arribo para algunos días posteriores á mi partida. Así, parece que he andado á caza de Busoni é Isaye: el primero se me ha escapado verdaderamente y al segundo le he dado alcance donde menos lo pensaba. ¡Misterios de la suerte!

El programa del Concierto de Isaye verificado ayer en el teatro mencionado fué de lo más selecto y atractivo. Hélo aquí:

PRIMERA PARTE

La Gruta de Fingal. Obertura (orquesta).....	Mendelssohn.
Concierto en *Re* menor. (Violín y orquesta)....	Max Bruch.
Romanza en *Sol*..... id. id.	Beethoven.
Romanza en *Fa*..... id. id.	

SEGUNDA PARTE

Preludio de *Lohengrin* (orquesta).....	Wagner.
Concierto en *Mi* menor (Violín y orquesta)....	Mendelssohn

Se observará que no exageré al calificar tal programa de atractivo y selecto. Á esas cualidades adunó la de ser sobrio; y hago hincapié en esto porque vengo de Italia en donde los programas de conciertos sinfónicos ó de música de cámara no siempre se confeccionan con discreción ni cordura. Recuerdo que en una audición de la Academia de Santa Cecilia, organizada para celebrar el centenario de Mendelssohn, se ejecutaron *dos trios, dos cuartetos*, el célebre *octeto*, *seis trozos* de piano, otros tantos de canto, una *sonata* de violoncello, y algunos números más del mismo compositor festejado; excuso añadir que la audición absorvió cerca de cuatro horas, y que, después de transcurridas dos, no fuí yo el primero que huyó despavorido... Y claro está que había motivo para ello.

Pero esta no es más que una observación incidental que me vino á las mientes para hacer el elogio del simpático y uniforme programa de Isaye.

Quienes conozcan al gran violonista convendrán conmigo en que toda su figura, y más, su fisonomía, tienen algo de original que sorprende, y mucho de artístico que atrae. Antes de ejecutar una sola nota tiene ya todos los ojos y todos los oídos fijos en él; ha ejercido ya cierta sugestión sobre el auditorio con su arrogante apostura, con sus ademanes llenos de corrección y dignidad y con aquella soberbia cabeza coronada de larga y lacia cabellera á la manera de Liszt. Es verdad que aquel rostro absolutamente afeitado, de mofletudos carrillos, boca pequeñísima y ojillos hundidos é intermitentemente relampagueantes, podía ser tanto la de un abate ú obispo como de un *yankee* millonario; pero tan pronto como Isaye comienza á ejecutar, no solamente su arco maravilloso, sino ese mismo rostro original, acusan al artista de buena cepa, el uno produciendo mágicos sonidos, y el otro contrayéndose con gestos de sensibilidad é inspiración. Así es: Isaye gesticula mucho al ejecutar y las emociones de su alma suben á su rostro y parece que lo estrujan. Se diría que goza y siente consigo mismo; y, sin duda para

concentrarse, conserva los ojos casi constantemente cerrados, al punto que causa la impresión de estar privado de la vista. Así inició Isaye el primer movimiento del académico Concierto de Bruch; comenzaba á cantar inspiradamente el bello motivo principal y poco á poco se transportaba en alas del sentimiento extático que lo caracteriza, cuando acaeció un raro incidente que da la medida de cómo estos hombres imponen su respeto al arte. Á pesar de la prohibición de penetrar en la sala cuando ha dado principio la ejecución, una desventurada *ouvreuse* (*acomodadora* diríamos nosotros) cometió la torpeza de cruzar el *parterre* y adelantarse entre unas butacas para señalarlas á unas damas que se disponían á ingresar. Escuchar Isaye el rumor de los pasos, abrir rápidamente los ojos relampagueantes, y suspender su ejecución y la de la orquesta, todo fué obra de un instante; reinó al punto el silencio más absoluto como consecuencia de la sorpresa de todos; pero cuando Isaye, empuñando siempre su arco, con el mismo é irguiéndose imperativamente, señaló la puerta á la infeliz empleada, el auditorio entero prorrumpió en aplausos y *bravos* que ratificaron el proceder del artista. Acto contínuo volvióse á comenzar el Concierto.

Llenaría cuartillas y más cuartillas si me propusiese describir cómo lo ejecutó Isaye, así como todos y cada uno de los números que le estuvieron encomendados; para no ser demasiado prolijo me bastará apuntar algunas impresiones.

Como es su figura original y romántica, así es su ejecución. Á mi juicio, su indudable superioridad sobre la mayoría de los violinistas contemporáneos, estriba justamente en esto: no es esclavo de tradiciones, ni imita á ninguno, ni se somete con rigor á las prescripciones dinámicas y expresivas: es sólo un inspirado. Su técnica es perfecta: pero no pretende, como otros, provocar el asombro con ella; la dificultad no le arredra; mas no es venciéndola como aspira á arrancar el aplauso. Este llega natural y espontáneo, como consecuencia directa de la emoción experimentada.

Un sonido amplio, sonoro, vibrante y con timbre de instrumento de aliento, en las cuerdas graves ó centrales; incisivo y casi humano en las agudas; una afinación justa é irreprochable; un arco elegante, correctísimo y siempre delicado; claridad en los pasajes de agilidad; una inmensa alma para sentir y una interpretación, caprichosa á veces, si se quiere, pero siempre personal, siempre digna de un artista que no se limita á reproducir: tales son, en resumen, las cualidades características de Isaye. Tiempo hacía que buscaba eso en mis contínuos viajes por Alemania é Italia; insensible ante la frialdad ó dureza de las ejecuciones alemanas, ó contrariado por la afectación de los artistas italianos, anhelaba escuchar á alguien que lograse despertar mi espíritu á la emoción pura, simple, ingenua, nacida de un sentimiento libre de opresión y exento de falsedad; y he aquí que vine á encontrarlo en el sitio más adecuado, en medio de una naturaleza que predispone á sentir, que convida á soñar, y que, entre luces, color, matices y rumores, parece concertar la más bella de las sinfonías. No sé si á la espléndida *mise en scène* deberé atribuir buena parte de mi gratísima impresión.... Quizás; pero no me arredra consignar que tal impresión fué acentuándose conforme se desarrollaba el interesante programa. Isaye ejecutó divinamente el Concierto de Bruch; no hubo frase que no detallara con intenso sentimiento ni rasgo alguno que no dijese como gran artista; pero si así lo juzgué en la obra citada, cuyo primer *tiempo* es de lo más bello é interesante que se ha escrito para violín, en las dos inspiradísimas *Romanças* de Beethoven que parecen escritas con lágrimas, hube de sentir con mayor eficacia la fascinación de aquel artista extraordinario. ¡Cómo cantó Isaye esas melodías tan puras y tan conmovedoras! Decirlo sería imposible, porque hay cosas que se sienten, pero no se describen: sí puedo asegurar que *jamás* las había yo escuchado de tal suerte interpretadas, expresadas con sentimiento tan profundo, tan verdadero, tan amoroso y contemplativo. Beethoven habría aplaudido á un

intérprete que tanto se identifica con su pensamiento. Y luego, por contribuir al resultado recae igual elogio en aquella orquesta tan discreta, tan flexible, llena de delicadezas y de sonoridades veladas y deliciosas cual conviene al papel de verdadero elemento acompañante... No más acentuaciones rudas, no más pesados ritmos de los bajos que parezcan instrumentos de percusión, no más arranques intempestivos que, al exagerarse, divaguen; no más la lucha de una masa contra un indefenso solista. No ; dulces timbres, sonoridades ténues, discretos diseños ; una atmósfera plácida, en suma, un fondo vago sobre el cual se destaca la figura principal ; la concesión de su predominio; el reconocimiento de un papel.

El concierto de Mendelssohn, el immortal Concierto, ejecutado por Isaye y acompañado por esa orquesta ideal, constituyó el *clou* de la audición. De este no podré decir que jamás lo había escuchado bajo los auspicios de una sorprendente interpretación : fresca está en mi memoria la esmerada y soberbia de Kreisler (artista que pronto tocara en Niza) para que me atreva á afirmar semejante disparate. Lo único que puedo manifestar es que la interpretación de Isaye difiere bastante de la que escuchamos á Kreisler : éste me parece más severo é Isaye más personal y tendencioso. Podría reprochársele el abuso de los *rubatos* ; pero la verdad es que son de tan buen efecto, comunican tanto ardor á ciertos pasajes de la obra y son tan espontáneos y, á menudo, justificados por el sentimiento de las frases, que no seré yo quien juzgue desacertado el procedimiento. Las diferencias entre esta orquesta y la nuestra sí se advierten sin grande esfuerzo, especialmente en lo que atañe al grupo de maderas; la afinación, el timbre y la finura que poseen los instrumentistas franceses, otorgan á las orquestas una superioridad que, mal que me pese, debo consignar. Si en ese punto poco podríamos envidiar á los alemanes — en lo relativo á timbre, sobre todo — debemos estar celosísimos de los franceses. Pensé en todo esto al escuchar el *Allegro* final del Concierto, batido en

vertiginoso movimiento, y en el que está puesta á prueba la delicadeza, exactitud y agilidad de los instrumentos de madera.

Sin quererlo ni premeditarlo he consagrado todo este artículo al genial violinista belga. No me arrepiento, porque las buenas impresiones de arte deben consignarse con amplitud ; empero, habría querido escribir algunas palabras acerca de una nueva ópera : *¿ Quo Vadis?* estrenada á últimas fechas en Niza. Consuélome de no hacerlo teniendo en cuenta que es una obra mediana que no vivirá, ni siquiera se expatriará.

Nunca he comprendido los éxitos de *¿ Quo Vadis?* llevado á la escena; perdónenme quienes saben más que yo en achaques teatrales, pero ese drama me ha parecido siempre un *culebrón* de la categoría de los de Bouchardy ; quizás, menos interesante que uno de éste popular autor... Transformado en ópera no resulta ni mejor ni peor.

Ahora bien, los compositores contemporáneos — los líricos con especialidad — pueden clasificarse en tres categorías : compositores que tienen ideas nuevas y saber; compositores que saben y suelen tener ideas, aunque no sean nuevas; compositores que no tienen ni unas y otras y, en cambio, saben mucho más que los anteriores.

Los primeros son *melodistas;* los segundo más *armonistas* que *melodistas;* los terceros son los *científicos*.

Nogués, el autor de *¿ Quo Vadis?*, es de los segundos : desfilan sus ideas por nuestros oídos como desfilan en la calle muchos viejos amigos bien conocidos, á quienes saludamos.

Esto no impide que la ópera esté muy bien orquestada y perfectamente montada.

Y es cuanto puedo decir de *¿ Quo Vadis?*.

LOS CONCIERTOS EN PARÍS

París, Marzo 23 de 1909.

No me propongo describir el actual movimiento musical de París ; tendría para llenar cuartillas y más cuartillas, y tal labor me absorbería un tiempo mucho mayor del que puedo disponer. Fué uno el París que fugitivamente juzgué siete meses há, y otro el que encuentro á mi regreso de Alemania é Italia. El movimiento musical de entonces era lánguido, perezoso, casi nulo, y así lo describí en mi primera correspondencia; los conciertos habían terminado y los teatros comenzaban apenas á reabrir sus puertas con elementos rezagados ó de segundo orden. Hoy es diferente la situación ; todo ha despertado al latigazo de un invierno formidable que se prolonga aún, y la actividad artística se acusa por doquiera con un impulso y una animación de que no me había dado cuenta en mis viajes anteriores. Más aún : esta nueva visita me ha proporcionado la satisfacción de aquilatar positivos progresos musicales realizados en Francia y, ostensiblemente, en París, de ocho años á la fecha. París ha sido siempre musical, siempre artista y siempre un centro de consagración de los hombres de valer ; pero los progresos á que

vengo refiriéndome no se acusan tan sólo en la mejoría de las ejecuciones, en las tendencias al refinamiento y á la exquisitez, en la elevación del sentimiento y la pureza de las interpretaciones, en el calor y la vida que aquí se les imprime como en ninguna otra parte quizás ; no sólo consiste en todo ello, á pesar de que, en gran parte, deriva de todo ello ; consiste, á mi entender, en la extensión de la propaganda artística, en cierta división del trabajo, naturalmente útil y necesaria, y en cierta benevolencia del público para corresponder á los esfuerzos de los luchadores y sacarlos victoriosos cuando lo merecen. En todo, y más en arte, el monopolio, la concentración en unas cuantas manos del movimiento musical, no puede producir más que fatales resultados : ó la inercia ó el retroceso. Y este casi monopolio, puede decirse que existía en París en otro tiempo ; pero no podía continuar y no ha continuado, con gran beneplácito de los amantes del progreso. Al impulso de la juventud y á despecho de las instituciones que siempre tuvieron la primacía, sin causar perjuicio á éstas, han ido surgiendo otras y otras, constituidas tímidamente al iniciarse, y que hoy por hoy parecen ya contar con las garantías de prolongada vida, merced al decidido estímulo del público. En otro tiempo no existían más Conciertos Sinfónicos que los del Conservatorio, Colonne y Lamoureux, ni más instituciones corales que la del primer plantel musical y una que otra asociación de aficionados ; ni más Salas de Concierto — si cabe llamarlas así — que la inmensa é inadecuada del Trocadero, y las de las casas comerciales Erard y Pleyel. Hoy existen más de cinco instituciones de grandes Conciertos, las sociedades corales se han multiplicado desde que la *Schola Cantorum* impuso su plausible ejemplo, y París cuenta ya con nuevas, aunque no siempre bien acondicionadas Salas de Concierto, poseyendo actualmente una, la Sala Gaveau, que, aunque relativamente pequeña si se la compara con las alemanas, es, en verdad, excelente. Ha crecido también el número de teatros líricos ; además de la Ópera y la Ópera Cómica, funcio-

nan la Gaîté-Lyrique, el Trianon-Lyrique y la Renaissance, que por estos días iniciará una temporada de ópera italiana. Por otra parte, los conciertos de solistas — algunos de primera magnitud — se suceden á diario en las salas referidas y en otras pequeñas pertenecientes á periódicos ó sociedades; y de todo este movimiento y de esta vida de arte animada y halagadora resulta una propaganda inconmensurable, un progreso incesante y una cultura musical que todo lo va invadiendo y parece descender de las capas más altas á las más bajas. Que la producción musical no corresponda hoy, en cantidad y menos en calidad á lo que fué hace unos veinte ó treinta años, no significa retroceso ni decadencia : lo que se puede haber perdido en producción se ha ganado en extensión y refinamiento. Por lo demás tal deficiencia no es universal, y obedece principalmente al empuje de las nuevas corrientes, al torbellino que envuelve y arrebata á quienes persiguen neciamente el fantasma de la originalidad. Hay en París decadentes que le enmendarían la plana á Ricardo Strauss.... Sus amigos los toman en serio... y el público á broma.

*
* *

He asistido á tantos Conciertos de importancia que me sería imposible trasladar aquí mis impresiones á propósito de todos ellos; en tal virtud, voy á referirme únicamente á unos cuantos de los más interesantes, reservando otras notas de mis apuntes para mejor oportunidad. Un Concierto del gran pianista Sauer, otro de la Asociación Lamoureux y uno dirigido por el célebre *Kapelmeister* Motl, me darán material más que suficiente para cumplir con mi tarea quincenal.

El 17 del corriente, y en la Sala Erard, tuvo efecto el Concierto de Sauer, bajo el siguiente programa:

1. Concierto, *re menor*..... Friedemann Bach.

2. Sonata op. 53 (Waldstein)..... Beethoven.

3. *a*) Toccata op. 7..... Schumann.
   b) Dos Romanzas sin palabras..... Mendelssohn.

4. *a*) Impromptu op. 36.....
   b) Berceuse op. 57..... } Chopin.
   c) Allegro de Concierto op. 46.....

5. *a*) Rêve d'amour..... ... Liszt.
   b) « Tabatière à musique »..... Liadow.
   c) Galopa de Concierto..... Sauer.

6. Rapsodia N° 12..... Liszt.

Es Sauer un pianista de gran talla. Se me había asegurado en Berlín y Viena que, aunque se le consideraba impecable en cuanto á su técnica, dejaba que desear como temperamento. Nada más inexacto : Sauer posee una técnica extraordinaria y es un grande intérprete ; su ejecución es de una limpidez, de una claridad y precisión perfectas, intachables, y su sentimiento profundo, reposado en lo general, pocas veces locamente arrebatado, acusa la inspiración del verdadero artista. Como tiene personalidad, no creo que dé mucha fe á reglas dogmáticas y á tradiciones; pero al emanciparse así, es discreto, es concienzudo y sigue siempre de cerca el estilo de cada compositor. Así, fué severo, enérgico y casi rudo en el lindo *Concierto* de Bach cuya polifonía constituye un escollo; trocóse en dramático, apacible y soñador en los diferentes tiempos de la luminosa *Sonata* de Beethoven ; al interpretar á Schumann, Mendelssohn y Chopin dió rienda suelta á su sentimiento romántico ; y en las obras de Liszt desplegó las galas de su técnica extraordinaria y dió gusto al público cantando deliciosamente el conocido *Nocturno* y la vulgar duodécima *Rapsodia*. Naturalmente, el público se sintió electrizado, le aplaudió con delirio y le obligó á ejecutar como

bis tres trozos de gran efecto, entre otros, un elegantísimo *Vals* vienés que acabó de enloquecer al auditorio. Haciendo caso omiso de su magnífico estilo y de la superioridad que con él revela, sorprendióme su discretísimo empleo de pedales y su maravillosa limpieza en los rasgos de mayor agilidad. No debo dejar pasar inadvertida la circunstancia de que Sauer ejecutó en un piano Erard — instrumento de mediana calidad, cuyos sonidos suelen recordar el *Xilófono* ; — y sin embargo, obtuvo extraordinarias sonoridades y logró dulcificar sus cantos hasta hacer olvidar los defectos del referido instrumento.

En suma, quedé persuadido de que es enteramente justificada la fama de que disfruta Sauer, y me sentí conquistado por su talento y por su habilidad. Como cuando he escuchado á los grandes artistas, después de escuchar á Sauer sentí que me reconciliaba una vez más y temporalmente con el piano. Tal es mi opinión, y espero que no me contradecirá quien más sepa y podría con buen fundamento : me refiero al inteligente y laborioso pianista Marrón.

He asistido á los conciertos Lamoureux ; el primero se verificó el 14 del corriente bajo un programa poco feliz en el que, al lado de Beethoven y Wagner, figuraron Debussy, Lalo y Enesco. Ejecutóse la encantadora y siempre inspirada segunda *sinfonía* de Beethoven, obra de amor, como alguien la ha llamado, cuyo primer *tiempo* y cuyo *Larghetto* respiran alegría y frescura incomparables ; de Wagner fueron dos fragmentos de *Tristán é Isolde* (*Preludio* y *Muerte de Isolde*) ; de Debussy dos *Nocturnos* : *Nubes* y *Fiestas*, no desprovistos de atractivo, especialmente el segundo, original y muy bien orquestado ; de Lalo un *Scherzo*, transcrito por él mismo de un *Trío* en *la* menor, y de Enesco una *Sinfonía concertante* para violoncello y orquesta, que no es ni *Sinfonía* ni *Concertante* y sí una especie de monstruosidad, sin ideas ni forma, que provocó las justas protestas del público. No así el lindo Poema sinfónico *Sadko*, de Rimsky-Korsakow, que es, en verdad, una obra llena de original inspira-

ción, clara y melódica, y colorida en la orquesta con gusto exquisito y soberana poesía. Pero si el Programa no fué de lo más acertado, la ejecución orquestal puede calificarse como maravillosa. En efecto, mucho he escuchado durante mis constantes viajes y mucho he admirado la perfección de las orquestas alemanas ó austriacas; mas lo que en estas eché de menos, el calor, el entusiasmo, la emoción, hélo encontrado en las orquestas francesas, amén de otras cualidades en los instrumentos de aliento que las primeras no pueden ostentar. Aquí no se descuidan las acentuaciones rítmicas, pero no se exageran hasta parecer mecánicas; allá hay ángulos y aquí hay curvas; el empaste es más perfecto, hay algo de esfumado que invita á soñar, y en las otras concisión exagerada que pocas veces sugestiona. En una palabra: los contrastes entre el sentimiento latino y el sajón. Sangre más generosa é hirviente por una parte, y disciplina y rigor semidogmático por la otra.

Además, particularizando, la superioridad de los ejecutantes franceses de instrumentos de alientomadera, es indiscutible, porque no es debida á habilidad técnica — igualmente notoria entre franceses y alemanes — sino, ante todo, á la excelente calidad de los timbres y á la bondad de su escuela. He escuchado las mismas obras y los mismos pasajes de solistas ejecutados en Alemania y en París, y tengo la persuasión de que mis conclusiones tienen el fundamento de una rigurosa observación.

Con la misma sinceridad confieso que los directores de orquesta franceses son inferiores, por lo común, y en igualdad de condiciones, á la mayoría de los alemanes; de ahí que, cuando una de estas admirables orquestas se somete á la dirección de alguno de los más reputados *Kapelmeister*, alcanza una verdadera perfección.

Por rara fortuna, y para confirmar lo consignado, acabo de asistir á un concierto de la orquesta Colonne dirigida por el

famoso Motl á quien actualmente se considera como el mejor y más competente intérprete de Wagner. Al atractivo de conocer á tan aclamado artista, adunóse el de escuchar por vez primera y con entusiasmo de viejos anhelos, la octava *Sinfonía* de Beethoven y la *Marcha Fúnebre* y final de *El Crepúsculo de los dioses* de Wagner. ¿Cómo describir el efecto formidable que me causaran obras semejantes bajo semejante dirección? Á fe que, aunque me empeñase en hacerlo y meditase largamente cuanto pudiera escribir, todas mis ponderaciones serían impotentes para comunicar á quienes me leen, una de las impresiones de arte más profundas — la más intensa, quizás, después de la que me produjo la *Novena Sinfonía* — que he experimentado en mi vida. No me cabe más que consignar que Motl es un director colosal y que aquella orquesta sobrepasa á cuanto pudiera exigir el compositor más escrupuloso. Y luego, esas obras que son *únicas* y que se imponen con la fuerza de una inspiración noble, ardorosa, vibrante, fuertemente masculina; esa *Sinfonía* clara, luminosa, que rebosa vida y alegría, y en la cual — ¡cosa excepcional en Beethoven! — no surge una sola nota melancólica, no aparece un solo acento de dolor; y esa *Marcha Fúnebre*, tan bella como la célebre de Beethoven y, quizás, más imponente, merced á un tratamiento orquestal extraordinario (modelo en el empleo de los latones); esa página tremenda que levanta, sacude, produce escalofrío y casi enferma; que hace sentir al insensible y sufrir dolorosamente al que siente; que agota como agotan los grandes placeres y los grandes dolores; y aquel *Final*, que constituye el más bello epílogo, la soberbia coronación de una obra gigantesca... ¡No, no, es imposible que exprese mis ideas y refleje en estas líneas una mínima parte de mi emoción y de mi entusiasmo! Vuelvo á declarar mi impotencia para el caso, y envidio á quienes, sintiendo menos, pueden y saben expresarse mejor.

Y he ahí explicado también cómo, intentando cerrar mi artículo con algunas notas acerca de la *Novena Sinfonía* que acabo

de escuchar por segunda vez, prescindo por hoy de semejante tarea, y aplazo tal trabajo para más tarde. Durante tres días consecutivos tuve en mis manos, en la Biblioteca Real de Berlín, el autógrafo de la obra colosal, é hice sobre el mismo un prolijo estudio que, pulido y en debida forma, publicaré á mi regreso á México. Tengo la pretensión de esperar que, por curioso y nuevo, interesará á los adoradores del gran maestro.

MASSENET

París, Abril 8 de 1909.

Á mi llegada á París en los primeros días de Septiembre del año próximo pasado, Massenet estaba ausente, veraneaba aún fuera de la capital, y así me lo hizo saber en amable carta respondiendo á la que le había llevado mi solicitud de saludarle. No bien regresé de mis viajes por Alemania é Italia, manifestéle nuevamente mi empeño y, sin demora, el Maestro me remitió los renglones cuyo autógrafo se leerá á continuación.

Mardi

a demain
matin
Mercredi
48 rue de Vaugirard
à dix heures.

Quel honneur et quel plaisir pour moi!
J. Massenet

No podía ser el ilustre compositor ni más complaciente, ni más bondadoso : después me he persuadido de que esa prueba de su afabilidad, no fué sino la primera de otras y otras que, significando la reanudación de viejas relaciones y su sincero afecto, me han colmado de regocijo y de satisfacción.

Con toda exactitud acudí á la cita y fuí recibido al punto por el Maestro.

Massenet ocupa una alegre y elegante casa frente por frente del Museo y jardines del Luxemburgo. Con la emoción que no me abandona cuando me aproximo á los hombres superiores, llamé en el primer piso y fuí introducido á una amplísima sala decorada y amueblada con severidad y sin lujo, que se me antojó más la de un noble ó viejo castellano que de un músico. Los muros enteramente tapizados de antiguas aguas-fuertes ; una que otra pintura de familia — el retrato de Massenet á los diez ó doce años entre otras — una inmensa estantería conteniendo libros literarios en las secciones superiores y en las inferiores algunas musicales y partituras autógrafas del compositor ; un pequeño estrado Luis XV á la mitad de la sala ; una diminuta mesa en la que escribe Massenet su correspondencia y, no lejos de la puerta de ingreso, como semi-oculto, para no inspirar compasión, un antiguo y pésimo piano Pleyel.

El Maestro no se hizo esperar : apenas comenzaba á echar rápida é interesada ojeada sobre lo que he descrito á vuela pluma, cuando se me presentó con los brazos abiertos y haciendo desde luego referencia á varias obras de mi pobre cosecha que, á últimas fechas, le había hecho remitir de Leipzig. Como odio tanto el inmodesto *yo*, se me permitirá que abra un prudente paréntesis sobre esta parte de nuestra conversación y reproduzca tan solo algunos puntos de la misma, hasta donde lo permita mi memoria, que buen ejercicio necesita para seguir á Massenet en su verbosidad extraordinaria y, por variada, un poco difusa en ocasiones.

« Como en nuestra entrevista de años atrás — díjome el

Maestro — deseo que me hable de su patria; de ese México tan ponderado por su clima — no muy parecido al nuestro, por cierto — y admirado por sus bellezas naturales; me atrae y siento reconocimiento por ese país porque sé que mis obras son bien acogidas. Muchas veces mi editor me ha comunicado noticias tan gratas y frecuentemente, al preguntarle á dónde van destinados numerosos paquetes de mi música que veo en el almacén, me ha replicado que al bello país de Vd. Ya comprenderá cuánto eso me halaga y lisonjea. »

« — Efectivamente — respondí en confirmación — es usted bien querido y admirado allá y esto le puede dar la medida de nuestro buen gusto. Una de las obras que más se han aplaudido y que siempre se escucha con singular complacencia es *La Virgen*, su delicioso oratorio, que, ejecutado bajo la hábil dirección de uno de nuestros mejores artistas, ha obtenido siempre éxitos extraordinarios. »

« — ¡ Oh ! me interrumpió el Maestro — puesto que ese género agrada en México, voy á obsequiar á Vd. con otra obra análoga, más severa, quizás, pero más de mi agrado también : es la *Tierra Prometida*, oratorio del que escribí igualmente el texto, que dediqué á la memoria de mi maestro Ambrosio Thomas, y que se ejecutó en San Eustaquio hace justamente nueve años. Como Vd. me conoce bastante, habrá observado que me atraen los asuntos sagrados siempre que estén rodeados de una atmósfera de poesía que necesito para sentirme inspirado; sin embargo, es el teatro el que me seduce; tratándose del teatro soy infatigable. Después de *Ariana* he producido *Baco*, obra extensísima en cuatro actos y siete cuadros, que ya se ensaya en la Ópera y que pasará el próximo mes ; actualmente acometo otro trabajo del que llevo trazadas unas doscientas paginas : es una especie de comedia musical, francamente cómica sin descender á bufa, que será, seguramente, mi última obra... Ya ve Ud. — añadió después de una pausa — que soy infatigable, por más que esté viejo y algo delicado....

Pero no es el trabajo el que me fatiga : es para mí un estímulo y una necesidad. Los años me pesan menos de lo que deberían porque mi vida es higiénica y ordenada; á diario dejo el lecho á las cuatro de la madrugada y trabajo en mi alcoba hasta las siete ó las ocho; nunca me guío por apuntes ó bosquejos ni recurro al piano para componer : escribo directamente la partitura de orquesta, y esto, que para otros implica gran dificultad, es para mí más cómodo y sencillo. No soy muy amante del piano; rarísimo es que lo toque, y este que ve Vd. aquí — poco *famoso* en verdad — me sirve para probar las voces de algunos intérpretes ó para escuchar algunas composiciones de mis discípulos. Porque ha de saber que soy amante de la enseñanza, por más que rehusé el puesto de director del Conservatorio. No he querido aceptar cargo oficial alguno; me agrada mi libertad y comprendo que no tendría carácter para manejar todas esas.... *petites machines* administrativas. Me siento más feliz aquí... rodeado de mis discípulos y contemplando ese bello jardín que reputo mío... y que me resulta más barato que si fuese mío.

Justamente espero á uno de mis mejores alumnos, á Eduardo Moret, muchacho de inmenso talento cuyas obras harán fortuna ¿ las conoce Ud ? »

Al responderle negativamente, Massenet se aproximó á un pequeño librero y me alargó un volumen de *Melodías* para canto cuyos méritos ponderó casi página por página. Estábamos entregados á tan grata tarea cuando sonó el timbre y la camarera anunció á Monsieur Delmas. Escuchar yo este nombre — el del famoso artista de la Ópera — y disponerme á partir, todo fué uno.

— Recíbale Vd., querido Maestro, no quiero ser imprudente... tiempo tenemos de volvernos á ver; si lo permite.

Y Massenet, riendo, más que sonriendo, me interrumpió estrechándome la mano y obligándome á tomar asiento : « No, no, *mon cher*, no se inquiete ni se apene; el Sr. Delmas puede

esperar : es mi sastre que viene á cobrarme.... y una cuenta *gorda*, por cierto. ¡ Ya verá Vd. cómo espera todo el tiempo que sea necesario ! »

Y en efecto, el pobre Sr. Delmas aguardó pacientemente en la antesala hasta mi partida.

Mucho y con entusiasmo hablé al Maestro de su bellísimo *Jongleur de Notre-Dame* que varias veces he escuchado en la Ópera Cómica, y siempre con creciente emoción, porque el asunto es seductor y la música más seductora aún. *Le Jongleur* es una de las obras más frescas é ingenuas de Massenet; por su fluidez melódica, su claridad y elegancia parece ser una producción de su juventud, y estoy persuadido de que si en México se escuchase constituiría un éxito indudable. Todo esto manifesté al compositor y como le interpelase si una linda *Pastoral*, que es la joya de la partitura, era netamente original ó estaba inspirada en una melodía popular, pues su sabor así me lo hacía presumir, Massenet me replicó con su acostumbrada afabilidad y sentándose al piano.

— « No, está escrita en ese estilo; pero la melodía me pertenece. Sin embargo ¿ recuerda Vd. la cadencia tan persistente? — Pues, con poca modificación, es la misma fórmula melódica de un canto monótono que escuché en Italia á una campesina. Las notas no son todas las mismas — añadió, ejecutándolas al piano — pero el encanto es el mismo y depende mucho de la armonización : escuche Vd. (Aquí Massenet entró en detalles técnicos que juzgo innecesario reproducir.) Algo semejante encontrará en el acompañamiento del primer coro de *María Magdalena;* hay allí una fórmula, un dibujo persistente que es un eco de un canto escuchado en la campiña romana. ¡ Oh ! los recuerdos de Italia me son siempre gratos : más que sus compositores actuales, seguramente. Por quien siempre tuve culto y veneración fué por Verdi... Sus últimas obras son únicas, son inimitales, son geniales ! La frescura, la novedad, la inventiva de ese anciano á los ochenta y tantos años ¡ nadie, nadie la ha

tenido y dudo que nadie la tenga en lo futuro! ¡Qué ejemplo para quienes hoy se extravían... y quieren extraviarnos! »

Verdaderamente emocionado al escuchar de los labios de Massenet una opinión tan leal y tan de acuerdo con mis viejas simpatías y admiraciones, no pude menos sino estrechar nerviosamente su mano, como para agradecerle aquel homenaje que, espiritualmente, me aproximaba más á él. Titubeante iba á pronunciar mi adhesión á sus ideas, cuando el sonido del timbre me obligó á interpretar aquel apretón de manos como de despedida.

En la antesala aguardaba imperturbable el Señor Delmas.

La puerta del vestíbulo se abrió para dar acceso á un personaje joven y tremendamente corpulento, ante quien Massenet se manifestó sorprendido, agasajado y no poco respetuoso.

Al despedirme en el umbral, el maestro, con cierto orgullo no disimulado y con visible satisfacción, me dijo al oído :

— ¡Es el príncipe de Mónaco!...

Y así salí de la casa del autor de *Manon*, prometiéndome regresar en breve.

Massenet me indicó galantemente que podía visitarlo cuando gustase, y no he desaprovechado el bondadoso permiso. Varias veces he llamado á su puerta, y si no me he cruzado más con ningún príncipe ni soberano, háme cabido la dicha de encontrar siempre el afecto del artista insigne que es como su música : todo sensibilidad y todo corazón!

MÚSICA ANTIGUA
EN INSTRUMENTOS ANTIGUOS

París, Abril 23 de 1909.

La Primavera, que es heraldo de alegrías para los ojos y para el espíritu, anuncia aquí, generalmente, la terminación de la temporada de conciertos. La musa es siempre galante : cede su puesto á la Reina ataviada de flores... Sólo que, en esta vez, parece que la Reina detuvo á la Musa con aquellas amorosas palabras de Julietta : « No es tiempo; no partas todavía... »

En efecto, la temporada no ha decaído y, salvo los Conciertos Colonne y Lamoureux, que han terminado, á diario tienen efecto diversas audiciones de *virtuosos* celebrados ó de artistas menos conocidos, nacionales y extranjeros, que buscan el aplauso ó la consagración del público parisiense. Porque, piénsese y dígase lo que se quiera, disértese aún acerca de la decadencia de este pueblo — quizás efectiva en cierto sentido — no hay artista de mérito que, en cierto período de su carrera, no se sienta atraído por este bello París y acuda á él en pos de un éxito significativo y de real trascendencia. Y es que en materia de arte Francia no ha depuesto aun el cetro ; su buen gusto,

su exquisitez, su alta cultura están fuera de duda, y de ahí que su aplauso ó su homenaje tengan enorme valor y encumbren. Además, hay algo halagador que se acentúa y que entraña un desagravio de pasados errores : su imparcialidad. En Arte, sus rencores están apaciguados, observación que, desgraciadamente, no pude comprobar en Alemania. Aquí se han olvidado los crueles insultos de Wagner á la Francia, y Wagner, lejos de ser discutido y abominado como en otro tiempo, reina como soberano en los conciertos y en el escenario de la Ópera ; han desfilado y continúan desfilando triunfalmente por aquí cuantas celebridades alemanas llenan con su nombre el mundo musical — solistas, compositores y directores de orquesta — y han sido acogidos, no con protestas, sino con entusiasmo sincero ; y, á cambio de ciertos injustos fracasos de artistas franceses en Berlín, París ha abierto á Strauss las puertas de la Grande Ópera, ha aclamado al insigne director Weingartner, ungido como en apoteosis al viejo Joachim ; celebrado merecidamente á Nikisch, y acaba de ovacionar con frenesí (lo he presenciado) á dos extraordinarios pianistas : Sauer y Rosenthal.

Pero he aquí que todas estas lucubraciones, escritas al correr de la pluma, me van alejando del asunto esencial de este artículo. Tiempo es de interrumpirlas y de ir al grano.

Dos recientes conciertos han llamado poderosamente mi atención, ambos análogos en su intento de divulgar y hacer conocer apropiadamente la música de los antiguos maestros, é interesantísimos desde el punto de vista de la interpretación y del efecto : me refiero á los conciertos de la *Sociedad de Instrumentos antiguos*, patrocinada por Saint-Saëns, y al de Clavecín y Piano dado por Wanda Landowska, admirable intérprete de los viejos precursores sin distinción de nacionalidad.

Empresa bien difícil y por eso más meritoria, la de realizar la resurrección del arte clásico antiguo en las mismas, absolutamente las mismas condiciones de tiempos tan lejanos, procurando desterrar preocupaciones engendradas, con cierta justicia,

por ejecuciones defectuosas, en instrumentos inadecuados, y llevadas á cabo sin los antecedentes de una acertada y juiciosa selección. Ocho años hace, un joven artista francés, Enrique Casadesus, movido por un gran entusiasmo nacido del cultivo de la música antigua, promovió y logró la fundación á que vengo refiriéndome, contando con el decidido apoyo de Saint-Saëns y la colaboración de dos miembros de su propia familia. El famoso *Cuarteto de Violas* quedó reconstruido y, bajo la dirección artística de Casadesus, emprendieron los estudios especiales de los instrumentos sus dos hermanos, Enrique y Marcelo (*Viola de amor y Viola de Gamba*) y Malkine, Devilliers y Casella (*Quintón, Bajo de Viola y Clavecín*).

Desde entonces, la « Sociedad de Instrumentos antiguos » ha visto, de año en año, crecer su reputación fundada en la feliz elección de las obras interpretadas y en la perfección verdaderamente ideal de su ejecución en instrumentos de la época, fielmente montados según acreditados documentos.

De una noticia, que la Sociedad me ha proporcionado, voy á extractar algunos párrafos interesantes que ilustrarán á los lectores sobre la importancia de la empresa, mucho mejor de lo que yo podría hacerlo.

« Para contrarrestar erróneas opiniones, Casadesus se propuso no admitir en su repertorio sino las obras susceptibles de cautivar. Buscando incansablemente en los últimos rincones de las Bibliotecas de Francia y el extranjero, recorriendo con serenidad todas las colecciones de aficionados conocidos ó desconocidos, poderosamente ayudado por el célebre compositor Camilo Saint-Saëns; siguiendo la pista con mañas de Mohicano, al manuscrito precioso cuya existencia le era revelada por alguna obscura noticia; eliminando escrupulosamente centenares de producciones fastidiosas, para apoderarse de la joya rica, pura y deslumbrante, llegó á coleccionar un conjunto de obras exquisitas de los siglos XVII y XVIII, llenas de vida, de color y originalidad, de las que se desprende un encanto irresistible.

No contento con ese primer resultado, Casadesus acometió la empresa de reconstituir el magnífico *Cuarteto de Violas* (quintón, violas de amor y de gamba, y bajo de viola) cuyas sonoridades admirables y extrañas se funden y amalgaman tan íntimamente, cuarteto para el cual los antiguos autores escribieron verdaderas óbras maestras : el *Concerto* para las violas, de Felipe Emanuel Bach, los dos *Cuartetos* de Hasse, el *Cuarteto* de Nicoley, etc., etc.

En todas partes ha sido triunfal el éxito de la *Sociedad de Instrumentos antiguos;* fué aclamada en Bonn, en las fiestas de Beethoven ; en Berlín el anciano maestro Joachim le manifestó significativamente su admiración ; en el Conservatorio de San Petersburgo recibió las calurosas felicitaciones de Rimsky-Korsakow y Glazounow ; en Leipzig, las de Nikisch. En Madrid, tocó ante la reina madre de España ; en Roma, dió un concierto en presencia de la reina Margarita. En Viena fué dos veces invitada á la casa de la duquesa de Cumberland y después á la de la princesa Windisch-Graëtz y la embajada de Francia. En Bucarest dió cuatro audiciones en una semana ante la reina Isabel, quien manifestó vivo entusiasmo ; en Londres, tocó en el palacio Buckingam ante la reina Alejandra y la emperatriz de Rusia ; al siguiente día en la embajada de Francia ; y por último, recibió la suprema consagración de los Conciertos Colonne. »

Tales son los antecedentes de la próspera agrupación cuyos esfuerzos han encontrado el merecido premio. Para aquellos á quienes interese voy á hacer rápida descripción de los instrumentos que integran el *Cuarteto de Violas*, en el concepto de que este es digno de estudiarse, no tan sólo por su importancia histórica — es el antecesor de nuestro actual cuarteto de arcos — sino por la distinción y carácter especial de sus efectos, que en muy poco se asemejan á los que estamos habituados.

El *Quintón* ó soprano de la viola es el más pequeño modelo de la misma familia ; está montado con cinco cuerdas y afinado una cuarta sobre la *Viola de amor;* su sonoridad tiene un

encanto particular de frescura y fragilidad. Sin representar la parte más importante en el cuarteto, es, sin embargo, el instrumento al cual se le confía á menudo el principal papel.

La *Viola de Amor* no es totalmente desconocida en México; si mal no recuerdo nos la dió á conocer bastante un discreto artista radicado en la capital desde hace algunos años. No huelga, empero, recordar que es el tenor del cuarteto, con aumento de cuerdas simpáticas de metal, cuyo número es variable, aunque frecuentemente se limita á seis. Como su nombre lo indica, vibran por simpatía siempre que proporcionan un sonido armónico provocado por el real de las cuerdas principales atacadas por el arco. La transformación se realizó en 1610, y fué un inglés el que concibió la idea de aumentar las cuerdas resonadoras, con el fin de obtener una sonoridad aérea análoga á la de el arpa de Eolo.

La *Viola de gamba* posee seis ó siete cuerdas; la séptima fué añadida en 1765 por un célebre *virtuoso*, M. de Sainte-Colombe. Sus usos se extendieron mucho en su época y su repertorio no es escaso, pues escribieron para la *Viola de gamba*, el gran Sebastían Bach, Händel, Marais y muchos otros más. En los tiempos modernos ha estado relegada á los museos; recuerdo á este respecto los soberbios ejemplares que ví en los Conservatorios de Bruselas y Berlín.

El *Bajo de Viola* posee de cuatro á cinco cuerdas, y en el cuarteto es, naturalmente, la base del conjunto. Por su forma y por su papel, puede equipararse con el actual contrabajo; pero su sonoridad es mucho más dulce y tiene una distinción que no constituye la mejor cualidad de aquel instrumento orquestal. Es esa sonoridad indescriptible de todos y cada uno de los instrumentos descritos, la que produce efectos nuevos, desconocidos y típicos; hay algo en ella de murmullo metálico, de vaguedad, de dulce vibración que — ya lo dije — no puede describirse, y que es preciso escuchar para apreciar toda la fuerza de su poder evocador. Acoplándose el Clavecín al cuarteto — con el cual se

fusiona de admirable manera — esos efectos se amplifican notablemente, y el todo forma una pequeña orquesta llena de encanto y de poesía.

Escuché el *Concerto* para *Violas* de Felipe Emanuel Bach, una linda joya del siglo XVIII que perdería todo mérito si se montase á la moderna, esto es, substituyendo los instrumentos para que fué escrita. Sus tres tiempos, breves pero substanciosos, se deslizan suavemente acariciando el oído y rejuveneciendo el espíritu — por más que parezca paradoxal que lo viejo rejuvenezca.

Otro tanto digo de la *Suite* en *Sol*, de Galeazzi, ejecutada en la misma audición ; de los cuatro movimientos de que consta, el *Minuetto* y el *Rondó* me parecieron deliciosos. Esta *Suite*, original para *Viola de gamba*, fué perfectamente ejecutada por el artista Casadesus.

Un *Ballet Divertissement* de Monteclair, compositor francés anterior á los señalados, pues murió en 1737, fué tan aplaudido que hubo de repetirse el último número, una entusiasta *Farondole Champêtre*, que bien desearían poder escribir hoy más de cuatro. No debo dejar sin mención dos melodías de canto, igualmente del siglo XVIII y apócrifas, cantadas con exquisito gusto por el joven barítono Patorni. Una de ellas titulada *Tambourin* entusiasmó tanto al auditorio que fué repetida á sus instancias. Y con razón agradó de tal suerte : no sé que soplo de alegría y de vida la anima : pero sí puedo asegurar que los años han dejado intactas su gracia y su frescura.

El Concierto de la artista Wanda Landowska, verificado en fecha posterior, fué para mí como complemento del anterior y entrañó una revelación ó un conocimiento : el de la música escrita para *Clavecín* y ejecutada en el *Clavecín*. La Sra. Landowska, pianista polonesa de altas cualidades, sin renunciar al piano, hace más de diez años que se consagró al Clavecín, cediendo á una inclinación irresistible y á su culto por las obras de los viejos maestros. He conversado largamente con ella y me

ha referido cómo, naturalmente, sin esfuerzo, obrando por persuasión y por amor al arte, fué concediendo más y más importancia al estudio del Clavecín y fué prendándose más y más de él hasta hacerlo objeto único de sus labores y preocupaciones.

« El carácter de las obras, su índole, su propia escritura — díjome la Sra. Landowska — me señalaron el camino. No tuve más que ponerme á la obra y he recorrido ese camino; he logrado más: interesar y atraer al público — que era una de mis ilusiones — y persuadirlo de que se cometen desacatos al traducir á otra lengua el pensamiento de los maestros. »

La obra que, quizás, más me impresionó del programa de la Sra. Landowska, fué el admirable *Capricho* de Bach, escrito á propósito de la partida de su hermano. Esta composición es, relativamente, poco conocida, y merecería serlo mucho más puesto que nos revela la ductilidad del genio del maestro. En los seis números que la componen y que forman un verdadero poema, descúbrese una gran variedad de sentimientos y una intensidad de expresión que maravillan; además, cuanto contiene de dramático es de tal suerte avanzado, tan moderno — recuerdo algunos dibujos cromáticos favoritos de Wagner — que pasma pensar en los tesoros, aún no bien explotados, de tan extraordinaria inspiración. Á mayor abundamiento, después de una jocosa *aria* del Postillón, la obra termina con una *Fuga* originalísima, escrita sobre los toques de corneta del mismo Postillón. ¡ Qué final tan ingenioso y tan naturalmente escrito !

Describir cómo la Landowska interpretó á Bach, á Rameau en una coqueta *Gavota variada*, á Scarlatti, en la *Sonata* en *la* mayor, y á los autores ingleses Purcell y Bull; consignar aquí los múltiples méritos de su interpretación, la pureza de su estilo y las cualidades de su técnica, es punto menos que imposible cuando se han llenado ya más de ocho cuartillas de compacta escritura. Estas ejecuciones excepcionales se deben escuchar, no describir. Á este respecto no huelga que anuncie la posible visita á México de la Sra. Landowska. Si se realiza, como viva-

mente lo deseo, tendré oportunidad de consignar mi opinión con mayor amplitud.

Tiempo será entonces de disertar acerca de la música antigua y de buscar los eslabones que la unen con la moderna. La discrepancia no es tan grande como á primera vista parece. Verdi tuvo siempre razón : *Tornate al antícco e sará un progresso.*

LOS « ORFEOS » MUSICALES

Madrid, Mayo 8 de 1909.

Existe en París una institución que pudiera llamarse la escuela libre musical: es la *Schola Cantorum*. En otra oportunidad podré, quizás, trazar su historia, referir sus antecedentes y explicar el origen de su nombre, que induce á pensar en un objeto bien distinto del que realiza con excelentes resultados; por ahora me bastará decir que la *Schola Cantorum* no es, en resumen, más que un pequeño Conservatorio fundado por iniciativa privada y dirigido con sabio tacto por un eminente compositor francés cuyo nombre ha conquistado celebridad dentro y fuera de su patria: me refiero á Vicente D'Indy, discípulo de Cesar Franck, y hoy verdadero jefe de escuela en Francia. Rodeado de colaboradores tan abnegados y desinteresados como él (casi no cobran emólumentos), D'Indy, al frente de la *Schola*, y como profesor de composición en la misma, va realizando una obra singular de altruismo artístico en la cual, bajo amplio plan, el elemento de enseñanza técnico está subordinado al educativo. Así pude observarlo en sus eruditas clases de composición — mas bien de Estética é Historia — y ratificarlo plenamente en varias audiciones de la Escuela preparadas con admirable acierto y destina-

das á interesar, instruir y educar por igual á los alumnos y al público. Asistí á varias llenas de atractivo; pero ninguna lo tuvo mayor que la efectuada el 30 del pasado Abril en la modestísima sala de Conciertos de la *Escuela*. Y se comprenderá por qué: el programa estuvo integrado por fragmentos de las diversas obras inspiradas en la célebre leyenda de *Orfeo* que Gluck inmortalizó, pero que ya otros compositores habían tratado con extraordinario talento y con ideas acerca del drama lírico que, no por ser embrionarias aún, dejan de ofrecer similitud con las del reformador alemán. En rigor, la ejecución por solistas, coro y orquesta formada con los elementos curiosísimos exigidos por cada compositor — clarines, laudes, arpas, familia de *violas*, pequeños violines, órgano, etc., etc. — constituyó una revista histórica del más alto interés y de la mayor trascendencia, toda vez que varias obras fueron exhumadas de las Bibliotecas para darse á conocer al público parisiense, y los fragmentos del *Orfeo* de Gluck se ejecutaron según el *texto original* del compositor, cosa jamás realizada anteriormente en Francia.

D'Indy quiso remontarse á las épocas más lejanas y su intento resultó tanto más interesante cuanto que, al hacer figurar como primer número del programa dos fragmentos de la *Euridice* de Peri, coincidió el tema elegido con el conocimiento de la primera *ópera* escrita en el mundo. Ya el *Orfeo* había inspirado en 1474 al compositor Germi una *Pastoral*, y en 1599 unos intermedios para la tragedia (autor anónimo) se habían escuchado en Milán; pero es reconocido que corresponde á Peri la creación de la *ópera* con su *Euridice*, ejecutada en Florencia el 6 de octubre de 1600 para celebrar las nupcias de María con Enrique IV, rey de Francia.

Refieren las crónicas que « los más excelentes músicos y los más nobles gentiles hombres tomaron parte en la ejecución », siendo de observarse que Peri mismo desempeñó el papel de *Orfeo* « con esa maravillosa facultad de recitar al cantar que toda Italia admiraba ».

Las escenas V y VI cantadas por solistas y coro de la *Schola* revelaron la belleza de una inspiración tan sencilla como natural que, en todos sentidos, era mucho más que una iniciativa del nuevo género, mucho más que el simple germen del drama musical. Era el drama mismo creado de una pieza y sujeto, naturalmente, á modificaciones de forma y gusto impuestos por las épocas.

Una erudita escritora musical francesa que se oculta bajo conocido seudónimo, Michel Brenet, ha expresado el mismo juicio como sigue :

« El compositor trabajaba sin *modelos*. Libre de cadenas que aún no había forjado la tradición, no pensaba más que en ligar estrechamente las inflexiones de su melodía á las de la palabra, no se preocupaba más que de precisar con sonidos el sentimiento contenido en el texto. Para reconquistar esa libertad primitiva, para regresar á esa sinceridad absoluta del pensamiento musical, combatirán, mucho tiempo después, otros músicos dramáticos, en posesión de una lengua mil veces más rica, pero sometidos forzosamente al yugo de las formas convencionales. »

Las modificaciones encarrilando á cierto progreso se advierten desde luego en el *Orfeo* de Monteverde, producido en Mantua siete años más tarde. De esta obra extraordinaria, la *Schola Cantorum* ejecutó importantísimos fragmentos del acto segundo : Obertura, — Aria de *Orfeo*, — *Orfeo* y los pastores, — *Estancias* de *Orfeo*, — Recitado de la *Mensajera*. — Lamentos de *Orfeo*, — Coro y recitado de la *Mensajera*, — Sinfonía. Difícil me sería acusar preferencias por determinado fragmento ; todos pareciéronme igualmente curiosos para el músico : pero si me viese forzado á señalar los que más me impresionaron, mencionaría la escena de *Orfeo* y los pastores, desbordante de color, gracia y frescura, y los *Lamentos* de *Orfeo*, que acusan profundo sentimiento y están impregnados de una ternura melancólica que emociona. Además, la orquestación es una maravilla ; pasman los efectos encontrados por Monteverde, sorprende su

genial intuición para combinar originalmente los timbres, se palpa la riqueza de su paleta y no se comprende cómo los años y el afán de novedad, llegaron á relegar al olvido y á substituir tan bello conjunto instrumental. Monteverde es, generalmente, reconocido como innovador prodigioso de la escritura harmónica; esto se justifica por el escándalo que provocaron sus geniales licencias entre los adustos doctrinarios de su época (¡siempre han existido *Maestros Cantores!*); pero no se explica que durante siglos hayan pasado inadvertidas sus creaciones como colorista instrumental y autor lírico dramático. Cuando se le ha conocido, y mucho más, cuando se le ha escuchado, resulta reducida la distancia de siglos que le separa de Wagner. Tal afirmación, que había leído en una magna obra de Romain Rolland, parecíame paradojal ó absurda; ahora la encuentro sabia y justificada.

Al lado de los fragmentos de Monteverde, causáronme menor impresión los de una Cantata: *Orfeo descendiendo á los Infiernos* (1680), original del compositor francés Charpentier. Hay en esta composición mucha menor originalidad que en la anterior, las ideas suelen ser demasiado banales y, ya sea por el carácter de las mismas, la exigüidad de la instrumentación ó medianía de la ejecución vocal (á cargo de un tenor que abusaba del *falsete*) sentí el peso, casi el hastío, de fatigosa monotonía.

No así cuando, á raíz, entró en acción la musa alemana personificada por un compositor relativamente poco conocido: Reinhard Keiser. Su *Orphæus*, que data de 1709 y fué estrenada en Hamburgo, es toda una obra maestra. En el concierto se ejecutaron siete números bien seleccionados que, con toda justicia, provocaron la admiración del auditorio; creo que para la mayoría — como para mí — esos números revelaron á un compositor notablemente dotado á quien la historia ha señalado como precursor inmediato é inspirador de Hændel.

« En la escena de los Campos Elíseos — escribe Brenet — un coro á 4 voces celebra la paz de los bosques sagrados, los dulces

goces que se experimentan á su sombra. El tema que domina, encomendado á la soprano, es casi un bailable, con su primera nota con puntillo y sus saltos de quinta y octava en la línea melódica, que sugieren más bien la idea de movimientos harmoniosos y no la del reposo. Euridice canta graciosos *couplets*: « los días — dice — las horas han desaparecido: pero todo mi amor queda en el fondo de mi corazón. » Keiser adopta aquí el tono tierno, tan predilecto de las « pastorelas musicales » del siglo XVIII. Un interés dramático más poderoso nos atrae en el aria de Orfeo maldiciendo á las mujeres. La cuadratura, la energía de la vehemente imprecación con que empieza y termina el trozo, el contraste que forma con la parte central en la que surgen desgarradores recuerdos, comunican á esta página un admirable vigor. Más adelante, Thya, desdeñada por Orfeo, le jura un odio feroz. Las fórmulas ornamentales se incorporan aquí á la melodía para robustecer la expresión; una escala que sube una octava, enérgica, ritmada, y que termina en una nota aguda, desde la cual la voz, sin interrupción, vuelve á descender por saltos, subraya la invocación al odio. No hay punto de comparación entre esta parte de la obra y el *Orfeo* de Gluck; pero se piensa en *Armida* al escuchar á Thya.

La escena VI representa la morada de Orfeo, devastada por las Bacantes. Orfeo llora la destrucción de los lugares que en otro tiempo fueron testigos del amor de Euridice; los árboles, los pájaros, las fuentes, son los confidentes de su dolor; el oboe gime una lastimera melodía sobre los acordes del acompañamiento, entrecortados por suspiros que se envían las flautas y los violines. Cinco flautas agrupadas murmullan como pájaros, respondiendo á la evocación de Orfeo y á los arpegios de su lira. Este cuadro ó paisaje musical está impregnado de verdadera poesía elegiaca y al escucharlo se desea conocer mejor á Keiser, cuya rehabilitación apenas se ha iniciado en Alemania. »

He querido reproducir *in extenso* el concienzudo juicio de Brenet porque informa acerca de la obra y de su autor con un

acierto de que no podría yo haberme jactado; mi impresión fué exactamente la misma y se robusteció con la lectura del referido juicio.

Según la frase de estampilla — que en este caso no es hiperbólica — la audición se cerró con broche de oro, con ocho números del célebre *Orfeo* de Gluck, ejecutados según la versión francesa injustamente desdeñada. Es sabido que, en la versión italiana, la parte del protagonista está escrita para un *contralto* masculino — aún existían en tiempo de Gluck tales voces artificiales — y en la francesa, la definitiva, la que Gluck deseó que se perpetuase, el papel de Orfeo está encomendado á un tenor. Una tradición mal entendida ó un hábito inveterado han hecho que, hasta la fecha, las ejecuciones teatrales se lleven á efecto según la versión italiana — así lo he escuchado recientemente en la Ópera Cómica — y toca la honra á la *Schola Cantorum* de haber restablecido la legítima tradición.

Me prometo escribir más tarde un artículo bien documentado acerca de la obra maestra de Gluck; esta es una de aquellas creaciones del genio humano cuya belleza es accesible á todos y á todos se impone; pero que ofrece materia á delicioso estudio, por su misma estructura, sencilla, severa y fuerte. Ella, la de Monteverde, la de Keiser, todas, en suma, las que se ejecutaron en el Concierto de la *Schola Cantorum* han complicado mis meditaciones sobre el constante tema del porvenir del arte musical y sobre ese decantado progreso que hace radicar su fuerza en la novedad extravagante y no en un ideal de inmutable belleza. No es tan difícil contrarrestar los impulsos de las corrientes ultramodernistas cuando se apela — ¡y vaya si se apela hoy en Europa! — á los maestros de otras edades, que, sin esfuerzo, sin violencia, sin brutales imposiciones, con asombrosa sencillez de medios y recursos casi elementales, llegan hasta el alma de las multitudes y encienden en ellas la emoción. ¿No querrá esto decir que la terminación de la crisis actual se fijará retrocediendo á un pasado de luz y sinceridad? Así me lo hace pre-

sumir el culto cada día más ferviente que por doquiera se rinde á Bach, Hændel, Mozart, Gluck, Beethoven y tantos otros punto menos que ignorados hasta la fecha y sacados del olvido por la inteligencia y la piedad de artistas doctos. No desconfío de lo que acostumbramos llamar progreso ; pero mientras se define lo que es y en lo que consiste, me atengo á aquellas bellas y sabias palabras de Víctor Hugo :

« La belleza del arte no es susceptible de perfeccionamiento. El arte como arte, y tomado en sí mismo, no va ni hacia adelante ni hacia atrás. Las transformaciones no son más que *ondulaciones de lo bello*, útiles para el movimiento humano.

El arte no es susceptible de progreso intrínseco.

El arte no depende de ningún perfeccionamiento del porvenir : es tan puro, tan completo, tan divino en plena barbarie como en plena civilización. »

EL MAESTRO PEDRELL

Sevilla, Mayo 24 de 1909.

Datan de más de veinte años mis relaciones amistosas y artísticas con el maestro Pedrell, á quien no vacilo en considerar como una gloria de España. El autor de *Los Pirineos* dirigía por entonces en Barcelona una bella publicación : *La Ilustración Musical*, desde cuyas columnas y con sin igual constancia, se esmeró en invitar á colaborar y á hacerse conocer, musical y literariamente, á todos los compositores y escritores de la América española, poco menos que desconocidos aún en esta región del Viejo Mundo. Cuando se está en plena efervescencia de producción, en la edad florida de las ilusiones y de la fe en el futuro, cuando de nada se duda y de todo se espera ¿cómo resistir á los halagos de semejante invitación? Fuí el primero en acudir á ella y, en correspondencia, Pedrell me dirigió la más benévola y cariñosa de las cartas, solicitando mis datos biográficos y alguna composición inédita, así como los de otros artistas cuya personalidad fuese saliente á mi entender. Fué así como vieron la luz en *La Ilustración Musical* las biografías y composiciones del que esto escribe, y las de Castro y Felipe Villa-

nueva, nuestros dos queridos y malogrados compatriotas. Excuso añadir que, por lo que á mí toca, ese bautismo de la crítica europea, apadrinado por una figura de la talla de Pedrell, constituyó, más que una bella lisonja, el estímulo mayor que he recibido en los comienzos de mi vida artística. Pero, si sus palabras de aliento tuvieron un valor que no podría aquilatar, su constante afecto, su cariñosa solicitud y su interés confraternal para conmigo, ejercieron en mi espíritu el dulce y consolador influjo que siempre me procura el amor de los hombres buenos. Quise y quiero á Pedrell con profundo cariño; nuestra amistad ha sido fiel y constante desde época tan remota; no se ha alterado ni entibiado en frecuente correspondencia epistolar, y así se explicará que, al iniciar este mi viaje por España, cifrase una de mis pocas alegrías en conocer al viejo y leal amigo, tan querido como admirado.

Por eso fué tan grata mi primera impresión en tierra española: al descender en el andén de la estación de Barcelona aguardábame Pedrell con los brazos abiertos, la faz sonriente y el cariño desbordante.

— Desde este momento — me dijo — no se separará de mí; ha visto tantas bellas ciudades y tantas grandezas que no encontrará aquí nada que le sorprenda; en cambio, no habrá encontrado en ninguna quien le estime como yo, y por eso me complazco en creer que su visita será á mí y no á Barcelona.

Y, naturalmente, así fué; no por forzado consentimiento mío, sino por placer propio y coincidencia de deseos. Tres días, á tarde, mañana y noche, viví en la intimidad del maestro, conversando mucho de arte, escuchando sus sabias observaciones, sus desconsoladores juicios acerca de la precaria situación musical de España, y recogiendo de sus labios palabras de decepción para los suyos y — como siempre — de aliento para mí y de fe para nuestro arte, cuya situación actual procuré describirle con toda franqueza y con la mayor exactitud.

Pedrell es un decepcionado, y á fe que no le falta razón: no

es comprendido ni admirado en su patria como lo merece; la ignorancia de la mayoría, su escasa ó nula cultura, la corrupción general del gusto, la mala fe de algunos, el rencor y la envidia de otros, han relegado á Pedrell en España, si no al olvido — que sería ya el colmo — sí á un ostracismo voluntario, del cual le impiden salir sus propias convicciones y su recta conciencia artística. Se le respeta como á un sabio, se le considera como á un erudito, se le consulta en sus monumentales trabajos históricos, porque es preciso acudir á él; pero España entera olvida, por capricho é incultura, al compositor de altos vuelos que ha querido dotar á su patria un arte propio y genuino, y que, elaborando con los elementos que le proporcionan su misma vasta erudición y sus profundos conocimientos del canto popular, ha pretendido crear el drama lírico español como Wagner se propuso crear y creó el drama lírico alemán. Esto es para el público letra muerta; para los músicos un problema; para los críticos una locura. El primero representa la indiferencia; los segundos la ignorancia; los últimos la mala fe; y ¿quién puede luchar contra factores semejantes que anulan toda aspiración y aniquilan la más fuerte voluntad? Y sin embargo, á falta del estímulo de los suyos, Pedrell disfruta de la admiración y el aplauso de los extraños; lo que se le escatima en su patria, el reconocimiento de su valer y la importancia de su enorme empuje, merécele honores y distinciones del extranjero, tributos de admiración, homenajes y juicios lisonjeros que, aplicados á una voluntad como la suya, justifican su perseverancia en el trabajo y su actividad de producción á una edad en que, normalmente, las facultades declinan y el descanso se impone.

Y Pedrell no se da por vencido; puesta la mirada en lo porvenir, alentado por ejemplos análogos á su caso, estimulado por el aplauso que constantemente le llega de otros países, trabaja y trabaja con ardor, como un joven, como el artista verdadero, sin cuidarse de los desdenes del vulgo, ni de las pasio-

nes de sus enemigos. Si no tiene fe en los suyos, sí la tiene en sí mismo, y cree que debe dar cima á la misión que se ha impuesto. Satisface así una necesidad de su espíritu y prosigue la buena obra de creación y regeneración.

He escuchado fragmentos de su última partitura, así como de *La Celestina*, obra menos reciente, y puedo garantizar que bulle aún la inspiración en aquella cabeza coronada de canas y palpita mucha vida en aquel corazón no poco lacerado por los desengaños.

Puédese decir que, para sí, ha realizado Pedrell su ideal como compositor; para el público no, por la sencillísima razón de que en España es donde menos se le conoce, á pesar de que es donde más se le discute. De tiempo atrás formuló su profesión de fe en un sabroso opúsculo: *Por nuestra música*, que es á *Los Pirineos*, lo que aquel famoso *Prefacio* de Gluck á su *Alceste*. Para que se tenga una idea acerca del pensamiento del maestro, voy á transcribir dos párrafos substanciales; por ellos se observará que, al pretender fundar la ópera española, Pedrell sigue rumbos distintos á Wagner en su idéntica cruzada, y no aspira, como éste, á ser un revolucionario.

« El carácter de la escuela lírica estriba en el cantar popular expresado en forma artística. El cantar popular es la *voz de los pueblos*, esa pura y primitiva inspiración de cantadores incógnitos, y tanto por su texto como por su música, sirve de medida de las fuerzas creadoras de un pueblo..... Los tesoros preciosos contenidos en los cantares populares han ofrecido, en manos de personas capaces de comprender las tendencias del genio nacional, un maravilloso material para su elaboreo artístico, han servido de punto de partida para diversas escuelas líricas y han engendrado producciones importantes en la historia del arte. El cantar popular da el contenido, la expresión; el arte contemporáneo da el envoltorio externo, la riqueza de la forma. La combinación acertada del uno con el otro encarna en las producciones operísticas no solamente el colorido local, sino tam-

bién el de la época... En el cantar popular se manifiesta el temperamento artístico de un país.

Ahora bien, ocurre preguntar, ¿cómo debe ser una ópera genuinamente española? Á esto Pedrell replica brillantemente en otra porción de su folleto: « No será solamente un drama lírico sobre un asunto sacado de nuestra historia ó de nuestras leyendas. No bastará tampoco escribirlo en castellano y sembrar aquí y allá algunos temas populares cuya apariencia original ocultase imperfectamente el origen extranjero del resto. El carácter de una música verdaderamente nacional no se encuentra solamente en la canción popular y en el instinto de las épocas primitivas, sino en el genio y las obras maestras de los grandes siglos de arte. Para que una escuela lírica sea propiamente la de una nación y no se confunda con otra alguna, se necesita que reúna todo lo que esta nación posea como propio: la tradición constante, los caracteres generales y permanentes, el acuerdo en diversas manifestaciones artísticas, el uso de formas determinadas, nativas, que una potencia fatal, inconsciente, hizo adecuadas al genio de la raza, á su temperamento y á sus costumbres; la expresión harmoniosa, en condiciones siempre iguales de todas las pasiones de esta raza; en fin, como un resumen de todos los estudios, de todas las obras en las que tales elementos se desarrollaron sin desviarse jamás. »

Sobre esos cimientos teóricos Pedrell ha edificado su vasta obra musical; ha sido fiel á sus principios, y el espíritu del canto popular flota sobre ella comunicándole vida y novedad extraordinarias. El compositor no ha pretendido impregnarla de color local á la manera trivial y falsa de otros — como se da sabor á un guiso obedeciendo fielmente á una fórmula culinaria; — la *adaptación* de cantos populares es, relativamente, escasa, y predomina, en cambio, la *asimilación* del sentimiento y estilo populares. Tampoco es un imitador de Wagner — como algunos lo señalan — ni un adepto de todos sus procedimientos; claro está que aprovecha lo que de ellos conviene á su propósito desde el

punto de vista técnico : pero se inclina más resueltamente á la manera de los rusos modernos (folkloristas como él) y no subordina jamás el elemento vocal al orquestal. Con los rusos tiene Pedrell también otro punto de contacto que importa señalar apropósito de la parte técnica ; me refiero á la harmonización, que en el maestro español es tan rica, novedosa y á veces audaz, como entre los compositores rusos contemporáneos. He leído y escuchado en *La Celestina* pasajes encantadores cuyo interés reside principalmente en la originalidad de la harmonización ; momentos hay en que sugieren á Wagner — recuerdo cierta ardorosa progresión en el *duo de amor ;* — pero, por lo común, aun dejando traslucir el culto de Pedrell por el maestro de Bayreuth, predomina la personalidad del compositor.

Al leer esas y otras páginas de la misma pluma, no he podido menos que exclamar : ¿ Cómo es posible que se desconozca aquí el mérito de este hombre superior?... Y sin embargo, es tan posible como que se deifique á Chapí, se declare *ilustre* á Chueca, y no haya escrúpulo, cuando la ocasión se presenta, en equiparar á ambos con Beethoven y Wagner !!...

Asiste toda la razon á Pedrell para sentirse decepcionado, y es una buena fortuna que su energía se sobreponga á tales injusticias, y que ella y su acendrado amor al arte le impulsen á no desmayar y á producir sin tregua. Merced á esa voluntad inquebrantable, el maestro terminará su grandiosa Trilogía que reposa en los emblemas nacionales : Patria (*Los Pirineos*), Amor (*La Celestina*), Fides (*Raymundo Lulio*). *Los Pirineos* se han ejecutado ya íntegra y parcialmente ; *La Celestina* está editada y aguarda aún la consagración de la escena ; *Raymundo Lulio* está en vías de elaboración en la mente del compositor.

Si me propusiese trazar un artículo biográfico-crítico, llenaría las cuatro planas de esta publicación y aún dejaría mucho en el tintero ; aparte del íntimo conocimiento del maestro, tendría para mi ayuda el vastísimo material proporcionado por una parte de lo que se ha publicado acerca de él en España y en el

extranjero. Pero, hoy por hoy, no abrigo tales propósitos : este artículo escrito á vuela pluma no lleva más objeto que el de consignar mi profundo respeto, mi sincero cariño é intensa gratitud para el hombre ilustre, tan grande como artista y tan bueno, sano y noble como amigo. La reparación para el artista será tardía pero gloriosa ; mientras llega, si es que Pedrell la puede alcanzar, consuélese con el amor de los que le admiramos y comprendemos.

FESTIVALES DE CARIDAD

HOMENAJES Á CHOPIN

París, Junio 15 de 1909.

Cuando la vida musical comienza á declinar en este bello París; cuando los espectáculos se preparan á clausurar sus puertas para otorgar descanso á sus artistas; cuando el termómetro inicia su temido ascenso y el público que sostiene esos espectáculos empieza á desbandarse y á huír al campo ó á los baños de mar, es de rigor aquí la organización de festivales de caridad que son como el tributo del arte y el altruismo á la pobreza, á la orfandad y á la decrepitud. Patrocinados por la aristocracia, por altas damas que no se desdeñan de vender billetes y programas dentro y fuera de los teatros; organizados por *comités* excelentemente elegidos; desempeñados por celebridades sin distingos de categorías, esos festivales, que concentran cuanto de interesante existe en París en materia de arte, resultan interesantísimos para el público y proporcionan pingües utilidades á las casas de asilo, de retiro, hospitales ó asociaciones de beneficencia.

Casi á diario verifícanse actualmente tales fiestas de caridad,

preferentemente en la inmensa sala del Trocadero, que, por su capacidad, rinde soberbios productos. En otro tiempo la elección de tal local habría sido desacertada, en virtud de sus pésimas condiciones acústicas; hoy por hoy, estas se han corregido totalmente merced á un ingenioso procedimiento ideado por M. Lyon, el laborioso jefe de la casa Pleyel, y de ahí que en cada audición el público invada por completo el aula colosal.

Los programas, desmedidamente largos, son verdaderos *potpourris* y constituyen apenas una guía relativa para el auditorio, porque el orden de los números se ajusta á la llegada más ó menos voluntaria de los artistas ó agrupaciones; acontece también que se suprimen algunos por ausencia de los ejecutantes ó que se substituye su desempeño, y hay que estar con el oído bien atento para escuchar el anuncio relativo comunicado al público por un individuo que hace de director ó maestro de ceremonias. Todo ello, que en rigor es poco serio, se tolera perfectamente en gracia de la buena obra y, en el fondo, porque constituye una constante sorpresa no exenta de atractivo, como se tolera también la ambigüedad general del espectáculo en el que alternan y desfilan desde los más notables concertistas, cantantes de la Grande Ópera ó artistas de la Comedia Francesa, hasta las bailarinas rusas del Chatelet y los *coupletistas* de Montmartre.

No he de hacer mención de los treinta y tantos números que compusieron el programa de uno de esos festivales verificado el 10 del corriente en el Trocadero, á beneficio de la casa de *Pont-aux-Dames*, fundada por Coquelin; pero no resistiré á la tentación de consignar el triunfo legítimo de varios artistas, los unos ya nimbados de tiempo atrás con la aureola de la celebridad, y los otros que van camino de conquistarla. Entre los primeros colocaré á Mounet-Sully, Enesco, Delmas y Madame Delma, y entre los segundos á Muratore, Noté, Carasa y Mlle Lipkowska, de los teatros imperiales de Rusia.

Mounet-Sully, dentro de su estilo declamatorio, que no es de

mi agrado, interpretó notablemente la parte del *Poeta* en el lindo poema de Musset: *La Nuit d'Octobre*, acompañado al órgano. Enesco — que es tan gran violinista como insoportable compositor — ejecutó magistralmente el *Preludio* en *mi* mayor de Bach, y cantó con arte insuperable la divina *Aria* del mismo ilustre maestro; Delmas, el gran barítono que conserva intactas sus facultades, dijo con su poderosa y vibrante voz una vehemente *Aria* de *Patrie*, de Paladilhe; y la Delma, de quien conservaba los más gratos recuerdos, electrizó verdaderamente al público cantando de la manera más perfecta é inspirada la célebre *Aria* de *El Profeta* de Meyerbeer: *¡ Ah, mon fils !...*

Muratore es un joven tenor dotado de excelentes cualidades, que demostró en la escena de la desolación de *Werther*; fué festejado, y con justicia, y hubo de repetir el *Allegro*. La voz de Noté, el bajo de la Grande Ópera, es una de las más soberbias que he escuchado, una de las más extensas y caracterizadas y su órgano vocal corre parejas con su talento; tuvo acierto al elegir el trozo de Flégier que tan bien supo interpretar y provocó la más profunda impresión en el público. El tenor Carasa — casi Caruso, por analogías de nombre y facultades — es, según entiendo, un joven italiano que comienza su carrera bajo los mejores auspicios; su voz es primorosa y demostró su gran dominio de los agudos lanzando más de cinco *dos* en la *Cavaletta* de *El Trovador* y *La donna è mobile* de *Rigoletto;* todo ello entre las ovaciones y entusiasmo del público, que en punto á efectos de relumbrón, es en todas partes igualmente sugestionable. He reservado el último lugar á la Lipkowska para poder expresar con mayor amplitud todo lo bien que de ella pienso. Como cantatriz ligera y en lo relativo á frescura y pureza de timbre dudo que — salvo contadas excepciones — haya quien pueda competir con ella; cantó deliciosamente el *Aria* de *Lakmé*, haciendo gala de su agilidad y buena escuela; cuidando su dicción con delicado esmero y expresando con ingenuo sentimiento y cautivadora espontaneidad; pero fué el timbre de su voz el que

me sedujo, ese timbre dulce y cristalino que sólo poseyó como nadie nuestra inolvidable Angela Peralta y menos acentuadamente la famosa Patti. La Lipkowska está llamada á un gran porvenir que, desde ahora, garantizan su espléndida voz y su bella figura.

Y he ahí lo que, juntamente con los soberbios coros de la Ópera Cómica y el *Benedicite* de la *María Magdalena* de Massenet cantado por solistas de primera fila del mismo teatro, constituyó la parte culminante del festival á que vengo refiriéndome. Otros análogos se han celebrado y otros se preparan : si asisto daré cuenta de ellos á mis constantes lectores.

*
* *

Doblemos ahora la hoja y hablemos un poco de Chopin, el grande y malogrado artista á quien el mundo musical, aquí y en todas partes, rinde tributo justísimo de admiración conmemorando anticipadamente el centenario de su nacimiento (Chopin nació en 1810).

He dicho que ese tributo es justísimo y no es difícil demostrarlo.

Chopin es grande porque fué creador, porque provocó una evolución en la escritura pianística, porque hizo decir al instrumento lo que nadie había logrado expresar, y porque su creación, no por ser eminentemente melódica, dejó de marcar un surco profundísimo en el terreno de la forma y de la técnica harmónica. Fué grande también y fué genial por su sentimiento exquisito *que no deriva de ninguno*, por ese sentimiento que fué suyo, que fué emanación de su alma, como el perfume lo es de la flor, y que tiene el raro privilegio de llegar á todos, de penetrar hasta todos, de envolvernos como en aura embalsamada que embriaga con la embriaguez de la emoción. Chopin es el gran congregador de almas ; los fantasmas que él evoca son los mismos para todos ; sus cantinelas amorosas á todos nos con-

mueven ; sus ritmos á todos nos sacuden ; sus lágrimas hacen humedecer todos los ojos. Decidme ¿ qué otro músico ha logrado repartirse así, como en santa comunión, á la humanidad entera? ¿quién, como él, ha tenido el dón de hablar tan amplia, clara y francamente al alma de las multitudes?... Beethoven mismo, siendo el más humano, es también el más profundo y por eso, parte de su obra no es comprendida por todos ni inunda todos los ámbitos. Existe una obra acerca del gran sinfonista, que se titula: *El secreto de Beethoven;* impunemente podríase llamar: *Los secretos de Beethoven,* que no por eso el asunto se agotaría... Tratándose de Chopin sería diferente: su secreto está en la sensibilidad y su poder en la creación melódica; pero una y otra no nos afectarían tan fácil y directamente si no estuviesen, realzada la una con una exposición exenta de rebuscados escarceos, y la otra revestida con los más ricos y originales atavíos harmónicos. Sin riesgo de equivocarme aseguro que día llegará en que se haga profundo estudio de la sensibilidad chopiniana y de los procedimientos harmónicos del gran compositor, como psíquicamente se va estudiando ya á Beethoven y técnicamente á Wagner. Entonces se comprobará que se han prodigado á Chopin y á su música ciertos epítetos injustos por inadecuados y que aquella *sensibilidad enfermiza,* de que tanto se ha hablado podía haber sido *causa* de un mal, pero no *consecuencia* de él. Ciertamente, en las últimas obras de Schumann, por ejemplo, no es difícil descubrir el influjo de una mente alterada por el desequilibrio; pero, yo siempre me he preguntado ¿cómo y en dónde sugiere la música de Chopin las devastaciones del terrible bacilo de Koch? Hay que desengañarse, no fueron los dolores físicos sino los morales los que engendraron y exacerbaron la sensibilidad tierna y dulce de Chopin: si hubiese sido feliz, aun minado por la cruel dolencia, no habría escrito esas páginas de misteriosa melancolía que le inmortalizaron.

En el dominio de la forma, Chopin creó é innovó. Para demostrar lo primero me bastará citar las *Baladas,* los divinos

Preludios y los *Estudios*, verdaderos poemas que nadie había concebido, ni nadie ha escrito como él, exceptuando á Schumann. La forma del *Nocturno* fué innovada y embellecida por Chopin y basta recorrer las obras del mismo género de Field, su antecesor, para persuadirse de que, ni por su inspiración melódica, ni por su escaso lirismo, ni por su contextura harmónica, pueden equipararse con las del maestro polonés.

Por todo lo anterior y más que dejo en el tintero, reputo justísimo el homenaje que por doquiera se rinde hoy á Chopin y los que aquí se le han rendido y continuarán rindiéndosele.

Una de las más simpáticas, una de las manifestaciones de arte más logradas, se efectuó el 11 del actual en la Sala Pleyel, organizada por el admirable pianista Raúl Pugno y el no menos admirable escritor Camilo Mauclair. Á cargo de éste estuvo una conferencia deliciosa sobre el « genio de Chopin » : á cargo de Pugno el programa musical que comprendió los siguientes números :

Balada en *sol* menor.
Impromptu en *la* bemol.
Nocturno en *fa* sostenido mayor.
Scherzo en *si* bemol menor.

Impromptu póstumo en *do* sostenido menor.
Berceuse.
Valse en *la* bemol.
Polonesa en *mi* bemol op. 22.

Con palabra fácil, llena de elegancia, de criterio y de ricas imágenes, hizo Mauclair el panegírico de Chopin reclamando para la Francia, y, especialmente para París, el derecho de tributar tal homenaje al gran compositor. Hizo hincapié en el hecho de que en esa misma sala había hecho su *début* Chopin y en ella había tocado por la última vez en público en un piano que piadosamente conserva la casa Pleyel ; analizó juiciosamente su

obra, sus cualidades y sus caracteres, se refirió á la sensibilidad de aquel espíritu iluminado por ideales anhelos; con suma discreción aludió á ciertos episodios escabrosos de su vida, y concluyó cediendo el puesto á su ilustre colega, para que el público se pusiese en comunión con el compositor, para que lo escuchase como si estuviese presente, y en el silencio y el recogimiento « que reclamaría la alcoba de un enfermo ó el templo de un dios ».

Pugno se sentó al piano é interpretó á Chopin como un gran inspirado. Hoy se considera á Pugno como uno de los primeros pianistas franceses, y no desmintió, por cierto, la fama de que disfruta. Salvo en la *Berceuse*, en que ostentó una ejecución brillante y un poco ruda, parecióme excelente en los principales números del programa, sobresaliendo en el *Nocturno*, que dijo con exquisito y casto sentimiento, en la *Polonesa*, ritmada y ejecutada con incomparable brío, en el *Impromptu* en *la* bemol, y en el *Scherzo* batido en movimiento vertiginoso.

Á este primer homenaje á Chopin de la que casi fué su patria adoptiva y en la que duerme su eterno sueño, sucederá otro que se prepara para el 22 del presente, en el Trocadero, bajo los auspicios del Subsecretario de Bellas Artes y el ilustre maestro Saint-Saëns. Si, como lo presumo, ese festival, destinado á honrar la memoria de Chopin, constituye un acontecimiento, tomaré las notas respectivas para mi próximo artículo.

EL FESTIVAL CHOPIN
POR EL CONSERVATORIO

París, Julio 1° de 1909.

Por más que el termómetro haya descendido á diez grados y que, en cierta región de Francia, las montañas vuelvan á ostentar su albo sudario de nieve, estamos en verano, según las ordenanzas meteorológicas y obra y gracia del reciente solsticio. Parecen confirmarlo también los efectos especiales de la estación que figuran en los escaparates de los grandes almacenes, las telas ligeras, los equipos para baños de mar, los sombreros de paja, los *Panamás* de dudosa autenticidad, los blancos trajes de franela inglesa, y qué sé yo cuantas baratijas á que aquí se acude para hacer menos sensibles los ardores de un sol canicular y las molestias de una temperatura abrumadora. Á mayor abundamiento, los teatros metropolitanos continúan clausurando sus espectáculos, y otros, al aire libre, en medio del campo, en algunos risueños pueblecillos en los alrededores de París, funcionan ya con mayor ó menor éxito, pero obedeciendo á las imposiciones de la moda... y al rigor de una temperatura que, de buena voluntad, hay que suponer formando parte igualmente del convencionalismo teatral.

En la misma relación ha declinado el movimiento musical:

la Grande Ópera turna sus espectáculos que no marchan precisamente viento en popa; la Ópera Cómica cerrará sus puertas dentro de dos días; ha terminado en el Chatelet la corta, pero interesantísima temporada de Ópera Rusa; otros teatros de segundo orden han otorgado ya á sus artistas las acostumbradas vacaciones, y los Conciertos y audiciones musicales han cedido su lugar á los ejercicios de estudiantes inscriptos en algunas Academias y á los Concursos del Conservatorio que darán principio mañana.

Estaría, pues, exhausto de material si no hubiese tomado nota de lo más importante verificado á últimas fechas, y de lo que, cumpliendo con mi compromiso quincenal, voy á dar cuenta á mis habituales lectores.

El Festival Chopin, á que hice referencia en artículo anterior, se celebró en el Trocadero el 22 del mes que acaba de expirar. Patrocinado por M. Dujardin-Beaumetz, Subsecretario de Bellas Artes, y por el ilustre maestro Saint-Saëns, alcanzó completo éxito, gracias á la calidad de los artistas que tomaron parte y á la bondad del programa, que reproduzco á continuación:

Alocución de M. Alfredo Bruneau, Inspector general de la Música, representando al Subsecretario de Bellas Artes.

Primera Parte

1. *Poesía*..... Camilo Saint-Saëns.

Mme Magdalena Roch, de la Comedia Francesa.

OBRAS DE CHOPIN

2. *Polonesa*, para piano y violoncello.

L. Wormser y A. Hekking.

3. *a*) *Mazurka* en *do* mayor.
   b) *Preludio* en *re* bemol mayor.
   c) *Mazurka* en *do* sostenido menor.

Mme Wanda Landowska, que ejecutará en el Piano Pleyel que perteneció á Chopin.

4. *Melodia.*
Mme F. Litvinne, de la Ópera

5. *a*) *Scherzo* en *si* bemol menor.
b) *Polonesa* en *mi* bemol.
M. Raúl Pugno.

6. *Intermedio de Bailes.*
Mlle Pavlova y M. Kosloff.

SEGUNDA PARTE

1. *Rondó,* para dos pianos.
M. Raúl Pugno y M. L. Wormser.

2. *Mazurka.*
Mme Litvinne.

3. *a*) *Valse* en *si* menor.
b) *Valse* en *sol* bemol mayor.
c) *Valse* en *fa* mayor.
Mme Landowska.

4. *a*) *Valse Póstumo.*
b) *Final* de la Sonata en *si* menor.
L. Wormser.

Interpretados en primera audición por Mlle Magdeleine en estado hipnótico, con el concurso del Prof. Em. Magnin, de la Escuela de Magnetismo.

Por referencias de la prensa diaria me enteré ligeramente de la alocución del reputado compositor Bruneau, mas no porque hubiese llegado á mis oídos una sola de sus palabras; no puede decirse de él que maneje su voz con el mismo dominio que su galana pluma... Hizo breve panegírico de Chopin y caluroso elogio del diario « Comedia » al cual se debió la organización del festival.

La poesía de Saint-Saëns es muy bella, muy expresiva y fué notablemente recitada por la hermosa actriz de la Comedia Francesa. No fué escrita especialmente para el acto; puede leer-

se en el volumen de poesías publicado hace algunos años por el maestro.

La *Polonesa* para violoncello y piano no es de las mejores producciones de Chopin; pero fué ejecutada de irreprochable manera por el solista, que posee un gran tono y excelente estilo.

He tenido ya ocasión de hablar con merecido elogio de la admirable clavecinista Wanda Landowska; sus escrupulosas interpretaciones de los viejos maestros en el instrumento antecesor del piano, su delicadeza en la ejecución y su noble sentimiento, han sido aplaudidos en toda Europa; queda ahora por consignar que su fama quedó á igual altura, no desmereció un ápice, cuando el público admiró la ductilidad de su talento manifestada en los números de Chopin que tuvo á su cargo. Las *Mazurkas* y *Valses* fueron dichos con exquisita sensibilidad, con adorable gracia; pero fué en el conocido *Preludio*, que es todo un pequeño poema, en el que su alma de artista palpitó dulce y tiernamente provocando honda emoción en el auditorio. Un conocido cronista escribió al siguiente día este justiciero elogio: « Cuando el arte llega á tal vida, es como una recreación. Creedlo: Chopin resucitó en esta mujer de tan curiosa silueta, tan pronunciadamente siglo XVIII; en esa *virtuosidad* sobria y aristocrática, en ese sentimiento tan profundo y exacto. Fueron merecidas las ovaciones sin fin que saludaron á la Sra. Landowska. »

Casi igual y tan merecida fué la que obtuvo la Litvinne, famosa cantatriz rusa, cantando una *Melodía* original y un arreglo de la *Mazurka* en *do*. Ambos números fueron cantados con el texto polonés y despertaron tal entusiasmo que la artista hubo de conceder un *encore*.

La Litvinne posee una buena escuela; pero su arte es inferior á su voz, una voz robustísima, vibrante, poderosa, y no por eso menos expresiva. Por algo la Litvinne ha sido tan solicitada por varias empresas y actualmente es la soberbia intérprete de Wagner en la Grande Ópera.

Raúl Pugno, el mimado pianista parisiense, acerca de quien ya externé mi opinión recientemente, se sobrepasó ejecutando el *Scherzo* y la *Polonesa* que, pocos días antes, habían figurado en su programa de la Sala Pleyel. Entre las obras de Chopin, deben ser esas sus favoritas, lo mismo que el lindo *Nocturno* en *fa* sostenido mayor que ejecutó obligado por los aplausos del público.

Me halaga la coincidencia de que haya elegido las mismas composiciones en que, á mi vez, le había aplaudido en la Sala Pleyel y — de reflejo — en mi último artículo, porque me prueba que no anduve desacertado al ponderar su brillante manera de ejecutar la *Polonesa* y su encantadora y artística interpretación del *Nocturno*.

Con excepción del *Rondó* á dos pianos, tocado con cierta rigidez rítmica, frecuente y casi inevitable en las ejecuciones de esa naturaleza, el resto del programa, es decir, los *bailables* de la Pavlova y de Mlle. Magdeleine, constituyeron, para mí, la nota desagradable y, diré, casi irreverente del Festival.

En los últimos años el arte coreográfico ha pretendido evolucionar á su vez y para ello, sus sacerdotes y sacerdotisas no han encontrado recurso tan eficaz como el de *interpretar*, con mímica, piruetas y batimanes, las obras de los clásicos, con Bach, Gluck, Mozart y Beethoven á la cabeza. Hay actualmente más de cuatro cultivadoras del nuevo género y aun existe ya una escuela fundada en París por Isadora Duncan, bailarina famosa que, durante más de un mes, ha *danzado* en el Teatro de la *Gaité*, desde los *Preludios* de Bach hasta las *Sinfonías* de Beethoven. Confieso que experimenté repulsión por tales espectáculos y no asistí á una sola ejecución; pero mi buena... ó mala suerte me deparó la ocasión en el Trocadero de presenciar algo semejante agravado por la nobleza del homenaje rendido á Chopin y por una verdadera farsa de intervención científica en la que el hipnotismo representó deplorable papel. No necesito insistir, ni creo que necesitaré rectificar: causóme desagra-

dable impresión el melancólico *Vals* en *do* sostenido menor, *bailado* por la Pavlova y Kosloff, y, á mayor abundamiento, pésimamente tocado en el piano por un señor Bourgeois, y no soporté el *destrozo* mímico de la escultural Mlle. Magdeleine. Huí despavorido de aquella inmensa y elegante sala, lamentando el poco tacto de los organizadores del Festival, acusado en esa irreverente ejecución de la música chopiniana. Es verdad que si hoy se bailan las obras de Bach y de Beethoven, no es raro que las de Chopin sufran idéntica profanación.... Hay hechos que se explican, aunque no se justifican : el afán de hacer nuevo, aun con lo viejo, que en todas las artes va conduciendo al decadentismo y la extravagancia, explica muchos desatinos; pero lo que no acierto á comprender es la actitud del público y de la crítica, de esta sobre todo, que parece cometer á sabiendas yerros é injusticias.

Recuerdo que en su interesante conferencia en la Sala Pleyel, tuvo Camilo Mauclair amarguísimas censuras para el compositor italiano Orefice, autor de la ópera *Chopin;* con ese desdén olímpico peculiar de los franceses por todo lo que no es suyo, llamó al discutido compositor *audaz musicastro y profanador*.... Al siguiente día esperaba yo leer una furibunda crítica de Mauclair en uno de los periódicos teatrales en que con más frecuencia colabora. ¡ Vana esperanza! Ese día no apareció su firma; pero el mismo diario agotó para las bailarinas el vocabulario de los elogios : « *¡ fué un encanto!.... fué toda la ciencia coreográfica y también toda la Fantasía.... ¡ Es prodigioso! No se pinta lo irreal; se siente!* etc., etc... Y he ahí cómo se escribe.... la crítica en esta buena y ponderada ciudad de París.

*
* *

Con motivo de los exámenes semestrales ha habido gran agitación por el Conservatorio durante el mes que ayer terminó;

mañana — ya lo he dicho — darán principio los concursos en la Ópera Cómica y terminarán el 13 del corriente. Todo esto ha producido cierto movimiento en los gremios de artistas, profesores y educandos; pero nada ha dado motivo á tantos comentarios como la noticia sensacional de que, después de largos años de vanos intentos é irrealizados proyectos, el Conservatorio cambiará próximamente de local y abandonará el vetusto, lóbrego é inadecuado edificio en que se albergó durante más de un siglo.

El Ministerio de Bellas Artes ha sometido á la Cámara el proyecto relativo á la adquisición para el Conservatorio de un soberbio edificio situado en los números 10 al 14 de la calle de Madrid, que forma parte de la liquidación de los bienes pertenecientes á los jesuitas. De aprobarse el proyecto, el Conservatorio podrá reinstalarse á principios del año venidero, y la operación, ingeniosamente realizada, no implicará al Estado sino un mínimo gasto. He aquí los datos y cifras que demuestran las ventajas y economías del referido proyecto :

1°	Adquisición del inmueble 10 á 14 de la calle de Madrid comprendiendo los gastos de expediciones, transcripción y diversos.....	Fs. 2.262.000
2°	Trabajos de instalación y gastos de mudanza...	» 595.000
	Total	Fs. 2.857.000

La operación está garantizada por los siguientes productos :

1°	Los terrenos actuales de la calle del Faubourg-Poissonnière (3,565 metros cuadrados) se pondrían á la venta, y su valor estimativo es de..	Fs. 2.200.000
2°	No debiendo ocupar el Conservatorio la totalidad del inmueble de la calle de Madrid, sería posible realizar la venta, en provecho del tesoro, de 2,036 metros cuadrados disponibles, y valuados en.....	» 500.000
	Total	Fs. 2.700.000

La diferencia de 157.000 francos está casi íntegramente compensada con los derechos de registro que el Estado percibió por la adjudicación al *Crédit Foncier*.

El edificio servirá únicamente para las clases. Poca cosa habrá que modificar : las salas para las mismas existen en los tres pisos que dan á una galería sobre el jardín; la capilla, muy vasta, se utilizará para los exámenes y para la clase de órgano.

En el jardín se levantará una construcción en que se instalarán la biblioteca, el museo y los archivos. Á la izquierda, con una salida especial sobre la calle de Edimburgo se construirá la sala de conciertos del Conservatorio : si la Sociedad de Conciertos se encarga de esa construcción, el Estado proporcionará el terreno y contribuirá con largueza utilizando la suma que destina cada año al alquiler de la Ópera Cómica para los Concursos. »

Tal es á grandes rasgos el proyecto presentado á la Cámara; he querido darlo á conocer, no olvidando que nuestro Conservatorio se reconstruye actualmente y esos datos pueden dar idea de las necesidades comunes á idénticas instituciones.

Al trasladarse el Conservatorio del lóbrego y vetusto edificio del Faubourg-Poissonnière al suntuoso de la calle de Madrid, todo el personal va á tener la impresión de que habita un verdadero palacio. No pensemos en tanto para el nuestro : conformémonos con que resulte adecuado y decoroso.

LOS CONCURSOS
DEL CONSERVATORIO DE PARÍS

París, Julio 15 de 1909.

Durante un período que abarcó casi la quincena del mes en curso, se efectuaron los ponderados Concursos del Conservatorio. Es sabido que, de algunos años acá, estos no se verifican en el plantel; se comprobó que la pequeña y modesta sala de Conciertos del vetusto edificio, era insuficiente para dar cabida al público, y desde entonces se alquila para el caso la bellísima Ópera Cómica que ofrece todas las ventajas de amplitud, comodidad y elegancia. Los Concursos han tomado así un carácter más mundial que escolar, se han convertido en verdaderas fiestas musicales que despiertan interés en el público y entre los artistas, y habrían adquirido mayor solemnidad si no fuese un hecho que la libertad de que aquí se goza para externar opiniones y protestar de las del jurado, suele provocar conflictos y escándalos que dan al traste con la seriedad de los actos. Desde el momento en que se consienten las manifestaciones del público y su indebida intervención aplaudiendo ó protestando,

parece que así se le otorga también el derecho de fallar, y de ahí que los naturales desacuerdos entre lo que cada cual piense y quiera y lo que resuelva el jurado, transformen aquel lindo templo de arte en verdadero campo de Agramante.

Después de una asistencia asidua á todos los Concursos he podido formarme idea cabal de su organización, de sus resultados, relativas ventajas y abundantes irregularidades. No es este artículo una información oficial; por eso no traslado á él los pormenores de mis notas; pero sí puedo consignar que los Concursos, considerados como actos solemnes, serios, estimuladores y de transcendencia artística, han dejado en mi ánimo una impresión generalmente desfavorable, y me han probado que lo que es bueno en principio puede resultar malo por la defectuosa manera de llevarlo á la práctica, complicada con el escaso escrúpulo de los jueces.

Mal podría declararme hostil á los Concursos considerados en lo que son y para lo que son; tiempo hace que por mi iniciativa fueron fundados en México y creí entonces, como ahora, en su relativa eficacia (día llegara, estoy seguro, en que el defectuoso sistema de exámenes y concursos se substituya por otro que ofrezca mayores garantías de comprobación, equidad y justicia); pero es que, á mí ver, acontece con los Concursos lo mismo que con las religiones : todas son buenas en principio, pero los hombres se han encargado de desvirtuarlas en la práctica... En el presente caso, una reglamentación defectuosa, las debilidades del jurado, el público mismo y hasta los influjos sociales y políticos han conspirado para nulificar un buen principio y una excelente fundación.

No habría creído en nada si los hechos que presencié no me indujesen á conjeturas y, en parte, me rindiesen á la evidencia. Indudablemente el público tuvo razón de protestar más de una vez — como yo protesté para mis adentros — y más de una vez también no pude reprimir mi asombro al ver confirmados los pronósticos públicos de la prensa y privados de mis vecinos

de butaca... ¡Cuántas ocasiones escuché la proclamación de recompensas injustamente adjudicadas, y cuántas ví los rostros compungidos y decepcionados de los pobres alumnos pospuestos!...

La explicación de muchos hechos semejantes pude dármela á la vuelta de tres ó cuatro asistencias considerando la regularidad de los fallos del jurado en relación con las indicaciones sugestivas que, en los programas, figuran adjuntas á los nombres de los alumnos; así, observé que regularmente se otorgaban primeros premios á quienes habían obtenido segundos el año próximo pasado, segundos á los que antes obtuvieron primeros *accessits*, y, por excepción, una que otra recompensa á los más resaltantes entre los que por vez primera afrontaban la prueba. Tal procedimiento sistemático me dió la clave del asunto, revelándome, además, que deriva de cierta restricción reglamentaria causante de verdaderas injusticias.

Esa regularidad de juicios, que ocasiona reales irregularidades, se hizo más sensible en los Concursos de Canto y Piano. Son estos de los más concurridos, discutidos y añadiría... reñidos, si el torneo fuese en buena lid.

Los Concursos de Canto no deberían llamarse así: legítimamente no son más que audiciones más ó menos lucidas en las que desfilan treinta ó treinta y cinco alumnos ejecutando una composición italiana, alemana ó francesa... que han estudiado durante todo el año. Aunque existen bellas voces y alumnos que manifiestan espléndidas condiciones, observé que la mayoría incurría en el defecto de *tremolar*, ignoro si por la emoción ó por defectos de escuela, y de ahí que esa mayoría desluciese; además, no todas las obras elegidas fueron de lo más adecuadas y del mejor gusto: hubo alumna que destrozó un severo trozo de Bach (*La Pentecôte*) y otras á quienes se les admitió para la prueba una insípida melodía de Saint-Saëns y un vulgarísimo fragmento de *Icanot et Collin* de Isouard. El veredicto del jurado se ajustó á la regla indicada y el tumulto que se pro-

dujo fué escandaloso : protestas, interjecciones, silbidos y gritos de *¡muera el jurado!* ¡Delicioso, verdaderamente delicioso! Esto en pleno París, en el segundo teatro lírico y en un acto oficial...

Los Concursos de Piano provocaron conflictos semejantes, especialmente el de señoritas. En la clase de varones se impuso como prueba el conocido *Carnaval* de Schumann, tristemente amputado pues se suprimieron los números 2, 5, 8, 9, 13, 18 y 19; como trozo de lectura se señaló una poética *Hoja de Album* de Raúl Pugno. Á pesar de haberse abreviado así la obra de Schumann y no obstante la notable interpretación de algunos concursantes, no negaré que el hastío general que invadió al auditorio después de diez y seis ejecuciones fué completamente justificado ; yo, que no soy grande amigo del piano, me hice cargo de la fatiga del público.

Raro fué entre los concursantes quien resultara francamente deficiente ; en lo general todos mostraron la suficiencia de su técnica, corrección, talento y buen estilo ; mas ninguno como un joven Ramondou, en quien, á esas cualidades, se adunó la revelación de un verdadero temperamento artístico, de un temperamento sensible, poético, vibrante, admirable, en suma, y que presagia una carrera de indudables triunfos. Á pesar de que el alumno había ganado solo un primer *accessit* en 1907 y concurrió sin éxito en 1908, el jurado rompió con su regla convencional y le otorgó el primer premio, pero — el pero de rigor — concedió también la misma recompensa á otros dos que le fueron notoriamente inferiores, y así desvirtuó mucho su justiciero fallo.

El primer premio solo consiste en un diploma y una medalla de plata ; pero el alumno cuyo nombre se proclama primero recibe igualmente un buen piano de cola obsequio — no del Gobierno, como en México — sino de la conocida casa constructora Erard. Ese premio no fué otorgado á Ramondou : hasta ahí no podía quebrantarse la regla...

El Concurso de piano de las clases de señoritas fué, quizás, más interesante y mucho más laborioso que el anterior : concurrieron 31 alumnas y ese mismo número de veces se escuchó la pieza de prueba, las *Variaciones* en *mi* bemol de Beethoven y un vulgarísimo trozo de lectura, original de Diémer.

No obstante que la obra elegida no me parece de lo más adecuada para los temperamentos femeninos, justo es consignar que la mayoría triunfó en ella y supo interpretarla, aunque sin poder evitar ciertas exageraciones hijas de un sentimiento generalmente ficticio. ¡Cosa rara! fueron las alumnas más jóvenes las que, además de vencer heroicamente las dificultades técnicas, hicieron gala de mayor espontaneidad y corrección. Esto hizo escribir á un temido crítico la siguiente justa reflexión : « Pianísticamente, el nivel de las clases se acusó de todo punto superior. Las alumnas de Cerbot brillan por un cuidado de harmoniosa elegancia, las de Philipp y Delaborde por su estudio de acentuación enérgica. Todas tienen una técnica sorprendente, dedos ligeros y un *toucher* exquisito. Las que tienen 20 años tocan bien ; las que tienen 15, mejor, y las que tienen 11 superiormente. Espero con impaciencia que se presente una concurrente de 5 años : esta superará á sus maestros. »

El jurado otorgó uno de los primeros premios á una encantadora jovencita de 11 años : pero la niveló con otras tres, en rigor inferiores, dejó en segundo término á algunas bien dotadas y sólo concedió primer *accessit* á Mlle Hubert, admirable intérprete de 14 años, quien, salvo deficiencia en la lectura, mostró más talento, habilidad y distinción que quienes obtuvieron el segundo premio. Apropósito de la prueba de lectura, observé que el jurado le concede una importancia exagerada ; si hubiese sido más benigno á ese respecto, considerando que no se pueden exigir todas las cualidades de un músico á esas jovencitas de tan tierna edad, habría conjurado más de un aparente fracaso. Ya he dicho que los conflictos escandalosos se repitieron, y fueron tantas las protestas y tan punible la actitud

del público que al siguiente día, antes de proclamar las recompensas de las clases de violoncello, Fauré, Director del Conservatorio, se dirigió á la concurrencia diciendo lo siguiente :

« En razón de lo que pasó ayer y esta mañana advierto al público que, si tales hechos se reproducen, levantaré inmediatamente la sesión, y los resultados del concurso se anunciarán mañana á las nueve en la puerta del Conservatorio. »

Esta amenaza pareció surtir su efecto : en los subsecuentes Concursos fué mucho más correcta la actitud del público, y ya fuese porque la asistencia disminuyó en las restantes pruebas instrumentales ó porque se redujo el número de interesados, cesaron las hostilidades y los actos se verificaron sin tropiezo.

Excelente impresión me dejaron los Concursos de instrumentos de aliento — madera — y algo inferior los de instrumentos de arco. Los primeros se celebraron el Domingo 11 del actual, por mañana y tarde, y según el siguiente orden :

FLAUTA. — 10 concursantes. — Trozo de Concurso : una inspirada *Egloga* de Mouquet, y para lectura un fragmento del mismo autor.

OBOE. — 8 concursantes. — Trozo de Concurso : *Balada* de Wormser. — Para lectura : fragmento de Caussade.

CLARINETE. — 9 concursantes. — Trozo de Concurso : *Fantasía Appassionata* de Reuschel. — Para lectura : Trozo de Enesco.

FAGOT. — 9 concursantes. — Trozo de Concurso : *Recitado* y *Tema variado* de Büsser. — Para lectura : Una página de G. Hue.

Es evidente que las clases de aliento-madera deben contarse entre las que más honran al Conservatorio. Refiriéndome á esos instrumentos he ponderado en varias ocasiones las excelencias y superioridad de la escuela francesa, que puede vanagloriarse de producir los mejores artistas en cada ramo de aquella enseñanza : hoy no me resta más que confirmar tal juicio en

vista de los resultados que palpé en los Concursos. Conjeturo que el jurado debe haberse encontrado comprometido para fallar en justicia y por eso se atuvo más que nunca á la consabida regla, como base de sus juicios, no sin rendirse ante los méritos generales de los Concursantes, y otorgar recompensas y distinciones á casi todos. En la clase de Flauta, fueron nueve los agraciados : seis en la de Oboe, siete en la de Clarinete, y la totalidad en la de Fagot.

He dicho antes que los Concursos de instrumentos de arco me produjeron inferior impresión; esto no significa que haya sido mala ni mucho menos. Las clases de Violín son también notables en el Conservatorio, no obstante que no están eslabonadas por la identidad de escuela; cada profesor posee su sentimiento propio y este se refleja claramente en los Concursos; es evidente que las cualidades técnicas y de estilo de los alumnos remontan al profesor, aquí, como en México y en todas partes, y es lógico que en estos actos las diferencias de procedimientos y de estilo se observen sin el menor esfuerzo. Entre los 35 concursantes que hicieron oír, saborear... y hasta abominar el *Andante* de la 3ª *Sonata* de Bach y el *Final* del *Concierto* de Mendelssohn, las discrepancias de todas clases, no solo de interpretación sino aun de ritmo y movimientos, imprimieron justamente interés al acto que se prolongó durante más de siete horas. Si el veredicto del jurado no satisfizo á la mayoría, debe haber sido halagador, por lo menos, para los veinte alumnos á quienes se otorgaron recompensas.

Poco tendría que consignar respecto de los Concursos de instrumentos de latón; salvo algún cornista de talento y un trompetista que ejecutó notablemente su trozo de prueba — una bonita composición de Chapuis — los restantes (cornetistas y trombonistas) no me parece que sobrepasen el nivel de la mediocridad.

Y he aquí reseñados á grandes rasgos los celebrados Concursos del Conservatorio de París. No negaré que, al palpar los

buenos resultados de algunas enseñanzas encargadas á excelentes profesores, me sentí ligeramente presa de un sentimiento de natural envidia ; pero consoléme bien pronto reflexionando que nuestros esfuerzos habrán de conducirnos al progreso y al apogeo, de manera lenta, pausada y, por eso, más sólida. Pensé también con cierto orgullo en que nuestros Concursos, modestos y no afamados como los de este Conservatorio, han probado la rectitud y conciencia de los jurados, la sumisión disciplinaria de los educandos y la cultura y educación del público. ¿Se podría deducir lo mismo de lo que yo he presenciado en la Capital del mundo ?

INGRATITUD

Un diario ha publicado recientemente un sentido artículo conmemorando la muerte de nuestra insigne artista Angela Peralta, y tributando á la que tanto sufrió en su existencia, el más justo y merecido de los homenajes. Como quiera que encuentro fundadísimas y verdaderas las observaciones contenidas en el referido artículo y abundo absolutamente en las ideas del escritor, voy á transcribir algunas de ellas y á comentarlas en seguida, satisfaciendo así el deseo acariciado largo tiempo há de consagrar un recuerdo á la excelsa artista y á su venerada memoria.

El artículo publicado á últimas fechas en *El Popular*, es como sigue :

« En el cielo de la historia del arte nacional se destaca, como límpida estrella de primera magnitud, el nombre glorioso de la diva Angela Peralta.

« La sombra y el polvo del tiempo caen más espesos y más pronto sobre el nombre de los artistas que sobre el de cualesquiera otros que alcanzan el renombre de la fama, las palmas de la victoria y los laureles de la gloria.

« Tal vez será porque el sacrificio del artista es menos meri-

torio, porque se oculta más á los ojos del vulgo entre el estruendo glorioso de sus triunfos y la lluvia de flores y laureles que cae sobre ellos, ó porque, como en efecto sucede, toda la gloria que puedan alcanzar la disfrutan en vida, aunque no siempre vean su trabajo bien remunerado, ni coman con tranquilidad el poco ó abundante, dulce ó amargo pan que ganan.

« ¿Será acaso también por ingratitud, uno de los defectos más grandes y comunes de la humanidad, por no esperar ya más que goces artísticos del artista muerto? »

La respuesta vacila en brotar de la pluma del articulista; pero á poco andar ofrécenosla tan atinada como desconsoladora y tal cual la justifican los tristes hechos que todos conocemos y no intentamos modificar.

Escuchémosla :

« La Peralta, á pesar de la excelsitud de su genio y de su gloria, no ha escapado á la triste indiferencia de los artistas mexicanos, tan parecida á la indiferencia de los hijos con los restos de sus padres que no pudieron dejarles más que su nombre. Ni conmemoran la fecha de su muerte, ni llevan un ramo de flores á su sepulcro, ni su sepulcro visitan siquiera. »

Expliquémonos ahora con algún detalle é inquiramos la causa de ese desdén, de esa ingratitud y de tan soberana injusticia.

Á mi juicio, todo ello procede de ciertos defectos peculiares de nuestra raza y de nuestra organización social; es manifestación de nulo patriotismo y fruto de escasa cultura.

*
* *

El egoísmo, la envidia, las malas pasiones y la falta de unión social, y mucho más artística, constituyen los defectos capitales de nosotros los buenos mexicanos. Poco ó nada nos concedemos mutuamente y en nuestra vida artística jugamos constantemente á juegos de prendas, rescatándolas á cambio de favores

y desfavores. Es así como equilibramos nuestros sentimientos: á cambio de la lisonja arrancada á la fuerza ó por compromiso, escuchamos la protesta inmediata, la blanda negativa, la frase dulcemente insidiosa que cuando no puede lastimar la reputación artística va directamente á herir y á difamar, á descubrir secretas llegas y á empañar honras purísimas.

¡Cuántas veces mis lectores habrán escuchado ó sostenido diálogos como los siguientes! Tropieza Vd. en una reunión con un desconocido que á quemarropa le lanza esta interpelación:

— ¿Conocía Vd. á X, el pianista que acabamos de escuchar?

— No, su reputación no me era desconocida; pero hasta hoy no había tenido el gusto de escucharle, y le confieso á Vd.: lo encuentro admirable. ¡Qué deliciosa interpretación, qué estilo tan perfecto, tan depurado, tan elegante...!

— ¡Cómo! — interrumpe el interlocutor — ¿realmente encuentra Vd. tantos méritos en X? Yo, diré á Vd. la verdad, no se los niego absolutamente; convengo en buena parte con la opinión de Vd., aunque me parece algo apasionada; pero... creo que todo ello es más bien fruto del estudio, de la tenacidad, del trabajo y no del talento. Además, ¡es una lástima! (aquí cuasi un suspiro y una mueca de compunción) ¡es una lástima! ¡Qué! ¿no sabe Vd...? El pobre X es una víctima del vicio... (En voz baja). Se dice que se ha entregado al de Baco de una manera deplorable... es raro que le veamos en su juicio cabal... y ¿quién sabe...? Ya considerará Vd. ¡es una lástima! por que ¡qué interpretación, qué estilo...!

Y el desconocido se aleja murmurando admiraciones y reanudando á pocos pasos su diálogo con otro bienaventurado concurrente.

Á poco andar se entera Vd. de que su amable interlocutor es un modesto profesor de piano tan escaso de talento como de discípulos...

Citemos otro ejemplo que es casi copia del natural, lo garantizo.

Se estrena una ópera de un compositor mexicano. Al concluir el primer acto, tropieza Vd. en el pasillo con dos, tres ó cuatro amigos que comentan favorablemente la labor musical del compositor. Inesperadamente tercia alguien, que para Vd. es un desconocido, y quien sin disimulo, sin educación y en actitud iracunda, exclama :

— ¡ Vamos, señores, es increíble que Vdes. sostengan tales opiniones ! ¡ Cómo se comprende que nadie de Vdes. ha viajado por Europa ! En cualquiera de los centros europeos éste habría sido el gran fracaso : ni en uno de provincia se habría tolerado el mamarracho. Están Vdes. cegados por la patriotería... ésto no es música ni cosa que se le parezca : por su vulgaridad apenas si tal obra podría figurar en un teatro de zarzuela... ¡ Vamos, vamos, Vdes. no han viajado, no conocen, no pueden juzgar.. !

Pretende Vd. huir de aquel chubasco de improperios lanzados á la obra de un compositor á quien estima y respeta, cuando alguno de los presentes le detiene para reparar una inadvertencia :

— Un momento. Aguarde Vd. y dispénseme : tengo el gusto de presentarle al maestro Z, autor de la zarzuela *Los cucurbitáceos*.

Hace Vd. una forzada genuflexión, toca la punta de los dedos de aquella mano gloriosa... y, atando cabos cae Vd. en la cuenta de que el maestro Z es el mismo que soportó el más escandaloso *meneo* en sus ensayos del género chico...

En el segundo entreacto comenta Vd. con alguien y alaba con calor el talento y las dotes de la soprano, una deliciosa jovencita mexicana, brotada de humilde familia, y lanzada al teatro por legítima vocación artística y por necesidades materiales. Pacientemente es Vd. escuchado por el amigo á quien Vd. se dirige y á quien reputa inteligente por sus antecedentes de *amateur* delirante del *bel canto*. Este, á quien llamaremos R, vacila antes de emitir su opinión ; tose, escupe, sonríe malicio-

samente, compónese el nudo de la corbata, acomódase el *monoclo* denunciador de su alta prosapia, y, manifestando su conformidad con los juicios de Vd., añade tan sólo estas palabras:

— En efecto, es preciosa la voz de Enriqueta, tan preciosa como ella; pero ¡ qué pronto va á dar al traste con su espléndido órgano vocal! Ya ha comenzado á dar el escándalo; supongo que estará Vd. enterado de que su ingreso al teatro fué originado por un despecho amoroso que ha comenzado á olvidar en brazos del tenor, ese barbilindo que trae perdido el seso á más de cuatro locuelas de nuestra aristocracia... Con esa vida ¡ figúrese Vd. la duración que alcanzará tan exquisita voz... !

Afortunadamente, la campanilla pone punto final á tales comentarios que no son más que triste exhibición de una de tantas miserias humanas...

*
* *

Si para lo que atañe á nosotros mismos ó á nuestro amor propio, el patriotismo de los mexicanos no reconoce límites, olvidámoslo bien pronto y en lo absoluto para aquilatar los méritos ajenos. Pesa en la conciencia de todos la persuasión de que en México nada se puede producir en la esfera del arte serio y elevado y de que, nuestros llamados talentos, considerados en la acepción lata, no son más que manifestación de una superioridad tanto más relativa cuanto más bajo es entre las masas el nivel intelectual y artístico, de tal suerte que, frente á frente de una celebridad europea, habríamos de sonrojarnos y humillarnos.

Estas consideraciones injustas y sólo aceptables con restricción, son las que ocasionan el desdén por todo lo nacional; la indiferencia por todo lo que, bueno ó malo, es fruto de nuestros antecedentes y del medio en que vivimos; y esa predisposición altamente censurable porque pugna con el alentador estímulo, sin el cual las Artes no serían más que un mito.

Débese ser imparcial y justiciero; débense reconocer y ponderar los grandes, inmensos méritos de los artistas superiores á quienes, no sólo Europa, sino el mundo entero, rinde pleito homenaje, sin desconocer los de los nuestros, que no por ser modestos dejan de destacarse y aún de brillar como pequeñas constelaciones en el mundo del Arte.

Á fuer de nobles ambiciosos anhelemos, sí, nivelar nuestros progresos con los que otros países han conquistado, no solamente en artes, sino en ciencias é industria. Esa ambición, lo repito, es noble y es plausible; pero no seamos injustos: reconozcamos el talento de los nuestros, sus esfuerzos frecuentemente heroicos y el desinterés de sus aspiraciones. Y ya que tanto nos atraen y tanto nos seducen — con entera justicia, sea dicho entre paréntesis — las grandes manifestaciones de cultura de los europeos, procuremos imitarlos, ante todo, en el exaltado amor que profesan por lo que les pertenece; en el sentimiento de ferviente admiración que, con orgullo, ostentan por los creadores de esa cultura intelectual; en los homenajes que rinden lo mismo al filósofo que les ha redimido, que al sabio cuyos consejos han explotado ó al artista que les ha conmovido con el estro de su inspiración.

Á la mayoría de sus grandes hombres ha tributado en vida Europa culto y admiración; de todos, puédese asegurar, ha perpetuado la memoria en bellos y suntuosos monumentos. Y no solamente en capitales de primer orden como París, Berlín y Viena — ésta principalmente, que puede jactarse de poseer los mejores consagrados á los grandes maestros de la música — sino en poblaciones de inferior categoría y en provincias, cuya enumeración absorbería exagerado espacio.

Hasta la fecha, México apenas se ha ocupado — y esto de bien mezquina manera — en inmortalizar á sus héroes guerreros, olvidándose por completo de los obreros de la inteligencia, de los altruistas, de los mártires del arte y de la ciencia que ciñeron en otro tiempo frescos laureles y á quienes hoy el cincel

podría substraer del más injusto é incalificable de los olvidos.

Al imitar en esto á los europeos procederíamos cuerdamente y rechazaríamos con fundamento la nota de ingratos que, hoy por hoy, siento decirlo, merecemos á todas luces.

La artista á cuyo recuerdo han brotado mis reflexiones, la insigne Angela Peralta, por quien siempre he experimentado la más profunda admiración, fué víctima resignada de nuestros defectos sociales, de nuestro antipatriótico desdén y de nuestras continuas veleidades; no conoció más goces que los del arte y los del triunfo, y aun este, que era tan legítimo, volvióle alguna vez las espaldas. No siempre fué justiciero el público con ella, y después ha sido ingrato. Pues bien, reparemos esa injusticia y esa ingratitud; abramos una subscripción nacional para levantar un grandioso monumento consagrado á la memoria de la excelsa artista y pidamos á quien corresponda que figure en primer termino frente por frente del Teatro Nacional proyectado.

¿Qué inscripción más adecuada para ese monumento, que las palabras de admiración entusiástica dirigidas por Lamperti á la inolvidable Angela?

ANGELICA DI VOCE E DI NOME

e di cuore, añadiría yo... y creo que conmigo México entero.

EL MUSEO « BEETHOVEN »

EN BONN

Entre los recuerdos más palpitantes é inolvidables de mi viaje por Alemania, conservo emocionado el de la visita que hice á la modesta y casi miserable morada en que vió la luz primera el más grande é ilustre de los compositores.

Al siguiente día de mi arribo á Colonia, tomé el tren *expreso* que conduce á Bonn, á donde se llega en unos 40 á 50 minutos aproximadamente. Para el objeto de mi excursión fué en vano que consultara al Bædecker, el utilísimo guía de todos mis viajes, y hube de recurrir á mil medios para expresar mis deseos á varios complacientes transeuntes, cuyas indicaciones atendía según mi leal entender, caminando por calles y callejuelas hasta lograr desembocar á la Plaza de la Catedral, que ostenta el hermoso monumento consagrado á Beethoven en 1845. De ahí es menos dificultosa la orientación : con ayuda de un gendarme y de un amable vendedor de tarjetas postales, pude dar al fin con la casa natal de Beethoven, convertida actualmente en Museo, y situada en el núm. 20 de la Bonngasse, á pocos pasos de la Plaza del Mercado. Es esa una estrecha callejuela, esencialmente

comercial, y de aspecto triste y anticuado. En un zaguán amplísimo y de anchura desproporcionada, léese la inscripción : *Casa de Beethoven*, y, en medio de la fachada, la siguiente, inscripta en una lápida de mármol blanco :

EN ESTA CASA
NACIÓ
LUIS V. BEETHOVEN,
EL 17 DE DICIEMBRE DE 1770.

La tardía determinación de la casa en que vió la luz primera el ilustre Maestro fué, por largo tiempo, objeto de controversias y de indecisiones provocadas por hechos mal analizados. Parece increíble que una averiguación sobre el particular no se hubiese abierto entre los habitantes de Bonn, sino después de transcurridos cerca de veinte años de la muerte de Beethoven, y que, más tarde aún, la averiguación no se tramitase de manera oficial. Sin embargo, fué así, y he aquí los principales datos que lo comprueban :

Cuando Beethoven murió en 1827, existían cuatro casas en Bonn, que se señalaban como natales del gran compositor. Estaban situadas respectivamente en la Rheingasse, la Wenzelgasse, Auf der Brücke y en la Bonngasse. Empero, necesitáronse pocas investigaciones para limitar la cuestión á dos casas : la de la Rheingasse, cerca del río, que llevaba el núm. 934 — demolida actualmente — y la de la Bonngasse, que llevaba antiguamente el núm. 515, y hoy el 20, cerca de la Plaza del Mercado, en el centro de la ciudad. La primera se tuvo generalmente por legítima durante los diez años posteriores á la muerte de Beethoven. Así aparecía descrita en los libros-guías y, la mayoría de los residentes que recordaban al grande hombre, asociaban su recuerdo con el de aquella casa. Gracias al Doctor Wegeler, uno de los amigos de Beethoven en su juventud, comenzóse á hacer la luz. Opacóse la importancia concedida á la casa de la

Rheingasse y se fijó como verdadero el hecho de que la familia Beethoven habitaba en la Bonngasse en 1770. Esto quedó demostrado en una polémica sostenida en el « Cœlnische Zeitung » en 1838. Parecía que no podía apelarse á ningún documento oficial, con excepción de los registros parroquiales, y éstos demostraban que Beethoven había sido bautizado en la parroquia de San Remigio el 17 de Diciembre de 1770, de lo cual se deducía que había nacido en las pertenencias de esa parroquia. Fundaban en ésto sus argumentos quienes señalaban como natal la casa de la Rheingasse, pues que ésta pertenecía, por su situación, á la parroquia indicada, en tanto que la Bonngasse dependía de la de San Pedro en Dietkirchen.

La evidencia del hecho resaltaba por el testimonio de una antigua hilandera que vivió en la casa durante toda su vida, que era ocho años y medio mayor de edad que Beethoven, y que le recordaba cuando estaba en su cunita, y más tarde, siendo aún un pequeñuelo, sentado en un pequeño banco delante del piano.

No obstante, el Dr. Wegeler pudo demostrar, con testimonio de algunos viejos habitantes y de un sacerdote que había sido cura de la parroquia de San Remigio, que Bonn había sufrido una reorganización eclesiástica en 1806, por la cual la Bonngasse quedó bajo la dependencia de la parroquia de San Pedro en Dietkirchen.

Procuróse, además, el Dr. Wegeler unas copias certificadas de tres listas subscriptas por los vecinos de ambas calles, en cuyos documentos se proponía la fundación de una casa parroquial en el cuartel de San Remigio. Las listas llevaban las fechas de los años 1769, 1770 y 1771, y en la primera y tercera de ellas figuraba el nombre del abuelo de Beethoven, con su designación oficial de maestro de capilla. En la segunda aparecía solamente el nombre : « Herrn von Beethoven »; pero en todas con el carácter de vecinos de la Bonngasse. Ese « Herrn von Beethoven » era seguramente el padre del compositor puesto que no gozaba de título alguno al figurar sólo como cantante de

la Capilla Electoral, dirigida por su padre. No aparece el nombre de Beethoven en la lista de Rheingasse y sí el del inquilino de la casa, un panadero llamado Fischer, padre de la hilandera que creía evocar el recuerdo del niñito Luis reposando en la cuna. Todo se aclaró más tarde, demostrándose que, efectivamente, la familia Beethoven ocupó una habitación en la casa, pero no en 1770 sino en 1775.

El pequeñuelo á quien se refería la hilandera, era un hermano menor del compositor, nacido en la mencionada casa.

Cuando en 1845 se efectuó la inauguración de la estatua de Beethoven en la Plaza de la Catedral, el secretario del comité hizo un resumen de la polémica provocada por el Dr. Wegeler, pero á despecho de tal celebración no se hizo gestión alguna para poner á la casa alguna indicación conmemorativa. La lápida de mármol, á que antes me he referido, se colocó en 1870, al celebrarse el centenario de la muerte del maestro.

Después de transcurridos cerca de cien años desde la época en que Beethoven se alejó de Bonn para siempre, la casa quedó en poder de propietarios particulares, quienes no tuvieron escrúpulo en alquilarla para los más innobles usos. Por algún tiempo se destinó á expendio de cerveza y, en el jardín interior, se construyó una sala en la cual se daban conciertos de ínfima categoría. Para dar á estos mayor importancia, el empresario no vaciló en anunciar pomposamente que se verificaban « en la casa en que Beethoven había nacido. »

Es esto tan exacto que, cuando, en 1883, visitó la casa el distinguido artista español D. Mariano Vázquez, expuso sus impresiones en una curiosa carta de la cual extracto el párrafo pertinente.

Describiendo la casa de Beethoven, dice Vázquez lo que sigue : « Á la placa exterior se reduce todo lo que corresponde á Beethoven, y lo demás es bastante prosaico. Un portal á la derecha, que da ingreso á un patinillo, y en el fondo de éste una puerta sobre la que se lee : *Varietá-Theater*, que á juzgar por lo

que manifiesta por afuera, no debe ser arte sublime el que allí se cultiva; á la izquierda un *restaurant* de orden inferior, cuya muestra ocupa el ancho de la fachada con esta inscripción : 20. *Restauration von Heinrich Blech.* 20. En los cristales un cartel que dice : *Lager-Bier-Wein-Kafee,* es decir, que se vende vino, cerveza y café. En el cuarto principal, una muestra saliente en forma de banderín, pintada de azul ultramar, con dos botas dibujadas en contorno blanco, y el nombre del remendón : *H. Hubrach.* Quedéme estupefacto, sin saber qué pensar y no acertando á compaginar la estatua de bronce con el zapatero de viejo. Algo me he aquietado después, cuando, al manifestar mi extrañeza, me han dicho que hay otra casa en Bonn que también pretende ser la cuna de Beethoven, y los sabios no han podido aún dilucidar cuál de las dos es la auténtica; pero hasta tanto han debido suprimir la lápida de mármol, ó el zapatero y demás inquilinos. »

La cuestión ha tiempo que se dilucidó y la reparación se llevó á efecto. Por lo demás, son frecuentes en todo el mundo las irreverencias cometidas con esas casi reliquias históricas.

Estupefacto quedéme también al ver el abandono en que yace en Viena la casa en la cual Beethoven exhaló el último aliento, las transformaciones que ha sufrido la natal de Wagner en Leipzig, y los usos á que se ha destinado la que albergó en Nüremberg al ilustre Hans Sachs.

En 1889 formóse una sociedad para adquirir la casa de Beethoven y fuele adjudicada por la suma exagerada de $ 14,000 oro.

La sociedad se esforzó en renovarla para su conservación, suprimiendo cuanto había sido añadido y reintegrando lo que, después de suprimido, se conservaba aún. Todo esto fué llevado á término con escrupulosa piedad, y, en mayo de 1890, abrióse el Museo al público, celebrándose esa apertura con un festival de música de cámara de Beethoven, encabezado por Joachim, presidente honorario de la sociedad.

Sería poco menos que imposible la enumeración pormenori-

zada de todos los objetos que guarda el interesantísimo Museo de Bonn; cada pieza, cada instrumento, cada manuscrito y cada pintura, envuelven un recuerdo importante y viviente del grande artista y habría que hacer mención de todos para satisfacer la curiosidad del lector. Desgraciadamente ese procedimiento envolvería al análisis y descripción de todos los números que componen el catálogo, y éste consta de 360, número relativamente crecido para describirse dentro de los límites del presente trabajo.

Voy, pues, á entresacar de mis apuntes aquello que principalmente lo merezca por su curiosidad é importancia biográfica ó histórica.

Llama desde luego la atención la colección de retratos — pinturas y litografías — de los principales miembros de la familia Beethoven y allegados ó contemporáneos del maestro. Figuran en primer lugar los retratos del Maestro de Capilla Luis von Beethoven, abuelo del compositor, y de la madre del mismo Magdalena Keverich. Esta pintura permaneció durante largos años en poder de un coleccionista de Bonn, y su autenticidad se comprobó por la descripción fisonómica trazada en el manuscrito del panadero Fischer.

La madre de Beethoven contrajo matrimonio á los 17 años con Juan Laym, sirviente del Elector de Treves y, á la muerte de aquel, casó en segundas nupcias con Juan von Beethoven, tenor de la capilla del Elector de Colonia. Se supone que el retrato es obra del pintor Casper Benedict Beckenkamp.

Otro retrato interesantísimo es el de la condesa de Brunswick. Por largo tiempo se creyó que ciertas cartas amorosas de Beethoven, impregnadas de ardor y de pasión, habían sido dirigidas á la Condesa Guiciardi; pero, debido á las investigaciones de Thayer, el mejor biógrafo de Beethoven, descubrióse que la elegida por el maestro habíalo sido la condesa de Brunswick. La pintura en cuestión detalla las líneas de una fisonomía atractiva, llena de castidad y de dulzura.

Otra colección que inspira atractivo é interés excepcionales es la de retratos al óleo, grabados y modelados de Beethoven tomados en distintos períodos de su vida. Existen de ellos más de cien ejemplares que representan al compositor en su juventud, prevaleciendo los que se tomaron en su edad madura, cuando ya un nimbo de celebridad circundaba su faz. El que se reputa como mejor por su estricta fidelidad, es uno tomado en Viena en 1814 por el dibujante Hofel, so pretexto de corregir un grabado trazado por el artista francés Latronne. Contra su costumbre, Beethoven había consentido en *poser* por algunos minutos ; pero á la vuelta de unos cuantos, abandonó su forzada postura y, olvidándose de su promesa, lanzóse al piano y se entregó en alas de su exuberante inspiración. El dibujante aprovechó la oportunidad ; acomodóse en lugar inmediato al instrumento y pudo trabajar á su sabor sin que Beethoven se diese cuenta de que había alma viviente en el aposento. El maestro tuvo siempre preferencia por este retrato, y de él mandó una copia en 1815 á su íntimo amigo Wegeler, de Bonn.

La fidelidad del grabado está comprobada por la mascarilla en yeso tomada en vida de Beethoven y por la que se modeló dos días después de su muerte. Ambas mascarillas, que figuran igualmente en el Museo, son de incalculable valor, especialmente la segunda, que permite observar los crueles estragos operados por la enfermedad en el rostro del inmortal maestro. Puédense ver en ella las huellas de las mutilaciones hechas en los oídos por los cirujanos con el afán de descubrir en la autopsia los orígenes de la sordera que por tantos años afligió á Beethoven.

Á propósito de tan cruel enfermedad, viene al caso mencionar la curiosísima colección de bocinas que guarda el Museo de Bonn, colección que perteneció á la Biblioteca Real de Berlín y fué donada á ese por el actual Emperador de Alemania.

Componen la colección cuatro bocinas de diferentes formas y

dimensiones, ideadas y construidas por el mecánico Maelzel, inventor del metrónomo é íntimo amigo de Beethoven. La más pequeña, cuya forma cónica es la común en las trompetillas, fué la que por más tiempo sirvió al maestro para su uso diario. La mayor, cuya forma y dimensiones sorprenden, servíale para escuchar sus improvisaciones en el piano, colocando su parte resonadora sobre las cuerdas y el otro extremo afianzándolo al oído por medio de un arillo flexible de metal. La contemplación de ese instrumento causa una emoción que mueve al llanto : no son de tortura como los espantosos que conserva el Museo inquisitorial de Nüremberg, pongamos por caso, y evocan sin embargo el recuerdo de una de las torturas más crueles y dignas de compasión... !

El Museo de Bonn guarda también el último piano de concierto de Beethoven. Es éste un instrumento de cola, relativamente hermoso, y fué fabricado *exprofeso* para el maestro por el fabricante Graf, de Viena. Tiene de original en su construcción la particularidad de que, en la mayor parte de su diapasón, los sonidos se producen por un haz de cuatro cuerdas al unísono. En ese piano improvisaba Beethoven, y para facilitarle la audición, ideó Maelzel, aparte del uso de la bocina antes mencionada, la aplicación de un resonador, en la forma de las *conchas* para apuntar usadas en los teatros, que se adaptaba sobre la caja harmónica del instrumento.

Bajo el número 163 del catálogo, figura el cuarteto de arcos del insigne maestro, colección de cuatro soberbios instrumentos, cuyo valor es incalculable en vista de su mérito intrínseco como fabricación, y de su procedencia.

He aquí los nombres de los fabricantes :

a). Violín de Nicolás Amati, 1690.

b). Violín de José Guarnerius. Cremona, 1718.

c). Viola de Vicenzo Ruger. Cremona, 1690.

d). Violoncello de Andreas Guarnerius. Cremona, 1675.

Cuatro arcos, cuatro fundas y dos cajas para los violines.

En dos de esos instrumentos aparece grabado el sello de Beethoven.

Entre los varios objetos que pertenecieron al maestro, figuran los siguientes :

Una pequeña estatua de bronce.

Dos pares de antiparras.

Colección de útiles de escritorio.

Un sello de bronce.

Un reloj de mesa de la época.

Dos bastones, uno de ellos con un pequeño casquillo de plata con grabado de la inicial *B*.

Unas tijeras.

Un mechón de cabellos grises.

Una navaja de afeitar, etc., etc.

La colección de autógrafos musicales y manuscritos de Beethoven que ostenta el Museo de Bonn es, sin disputa, la más rica y valiosa de cuantas existen en Europa. No cabe en este lugar su enumeración; por eso me limito á entresacar del Catálogo los números de mayor importancia, anticipando la observación de que no se conservan sino pocas obras íntegras, y abundan los fragmentos y bosquejos.

He aquí los principales :

25 páginas de partitura de la *Misa solemne*.

136 páginas de partitura de la 9ª *Sinfonía*.

Sinfonías 4ª, 7ª y 8ª.

Obertura de *Fidelio*, final del acto primero, y *Recitado* y *Aria* de Florestan.

Romanza para violín, Op. 40.

Romanza para violín con orquesta, Op. 50.

Cuartetos (B. dur., Op. 130), Op. 131, Op. 132, Op. 135.

El divino *Trío*, Op. 97, para piano, violín y violoncello.

La *Sonata* para piano, Op. 101.

La famosa *Sonata* conocida con el nombre de « A la luz de la luna ».

Varias *Romanças*, *Cantatas*, *Trios* y *Arietas* para canto.

Entre los manuscritos de cartas y documentos figura en primera línea el célebre testamento de Beethoven firmado en Heiglnstadt el 6 de Octubre de 1802, y varias epístolas dirigidas á la Condesa Brunswick, á Eleonora von Breuning y á Wegeler.

*
* *

La noche, esa noche precoz del otoño europeo, había tendido ya su manto cuando el amable guardián del Museo me condujo hasta al umbral de la humilde casa de Beethoven. Al desembocar en aquella callejuela triste y obscura, sentíame como confortado y animoso. ¿Sería por la sola satisfacción proporcionada por la realización de uno de tantos deseos ardientemente anhelados? Paréceme que no : es que si hay emociones que deprimen, otras sacuden el organismo y parecen imprimirle vigor y vida. Por eso aún me complazco en evocar uno de los recuerdos más profundos y gratos de mi vida. El recuerdo de una emoción suele ser más poderoso que la emoción desconocida. Esto lo saben bien todos los que aman y todos los que admiran y veneran.

LA SOCIEDAD

DE

AUTORES, ESCRITORES Y ARTISTAS

El interés que me inspira esa simpática agrupación que, aunque apenas naciente, promete adquirir pronto vigor y vida, impúlsame á consagrarle estos renglones en los que condensaré algunas observaciones que juzgo pertinentes.

Debo declarar ante todo, y con lealtad, que soy escéptico y desconfiado en punto á solidez de nuestras agrupaciones. Un poco por tradición y mucho por experiencia, sé que en México los entusiasmos artísticos, como las impresiones, son fugitivos, pasajeros; brotan hoy de uno ó más individuos, unidos ó dispersos, y se marchitan á las pocas horas ó á la vuelta de unos cuantos días; sé que el espíritu de asociación es incompatible con nuesto carácter, y que el aliento y estímulo mutuos no pueden tener cabida donde, con frecuencia, fermentan las malas pasiones; sé — algo más triste — que el cultivo del Arte por el Arte, el cultivo desinteresado que aventuran solamente algunos ingenios superiores, tiene que ser un imposible en México, donde los medios artístico y social le son desfavorables y casi hostiles; sé, en fin, que la falta de objetivo práctico es la que

ha dado al traste con otras agrupaciones análogas á la de autores, escritores y artistas. Y sin embargo, confiésolo sin ambages, ésta ha conquistado mis simpatías, me ha atraído con influjo que reconozco y que atribuyo en buena parte á la franqueza de sus propósitos y al carácter y categoría de las personas que la componen. Ahora bien; ¿habrá medios para contrarrestar las causas que han sido desfavorables á otras agrupaciones? ¿habrá medios para equilibrar los intereses personales, justos y equitativos, con los sagrados y nobilísimos del Arte? Paréceme que sí, y ya que al caso viene, voy á exponer algunas reflexiones en lo que atañe al arte musical.

Haciendo punto omiso de las deficientes condiciones de la instrucción musical, débese observar que la pequeñez y escasa fuerza moral del núcleo artístico, dependen, no tanto de la falta de unión, de solidaridad y compañerismo que, en cierta forma, puédese decir que existen, si no de la de lealtad y buena fe para juzgarse y estimarse recíprocamente quienes cultivan idéntico ramo del arte, y en la del criterio y competencia de quienes, por inveterada costumbre social, ó por el derecho que otorga una pluma bien ó mal esgrimida, se declaran orgullosamente jueces del artista. Unos y otros obran bajo el impulso de pasiones reprobables: los primeros por egoísmo.... casi financiero — lo diré con franqueza —; los segundos por ignorancia ú hostilidad preconcebida; pero ambos, aniquilando, destruyendo, nulificando, si lo pueden, la obra del artista, el fruto de sus desvelos, la labor de días, meses y años quizás, y con ella sus ideales, sus aspiraciones y acaso su glorioso porvenir. Es verdad que el público es, ó debería ser, el supremo juez que impusiese su fallo: pero desgraciadamente, el cultivo del público no se ha verificado en medio adecuado y conveniente, y de ahí que se sugestione con facilidad por las opiniones que estime competentes — y por tales tiene las de los artistas — y las de los que se erigen en críticos, porque, al fin y al cabo, se escucha y se cree en México la palabra de los periodistas como la palabra de Dios.

Los primeros, los artistas, son víctimas de un egoísmo que, como todos los egoísmos, reconoce por origen un principio de pura conveniencia personal : nada ó poco conceden á los demás para no considerarse vencidos ó superados. Los periodistas ó críticos (no cabe distinción porque los oficios se confunden aquí) posponen sus convicciones, si es que algunos las tienen en achaques de arte, al afecto, simpatía ó amistad que profesan al artista, ó las truecan por el insulto, la diatriba y el desahogo si aquel ha tenido la poca fortuna de no captarse sus simpatías. Salvo contadas excepciones, el escritor norma su criterio por sus afectos ; para él no hay más que dos términos antagónicos, pero tenazmente sugestivos : amigo y enemigo. Resuelto á festejar al primero fáltanle rosas en todos los vergeles para encubrir sus miserias é insulseces; para zaherir al segundo no le bastan todas las espinas de esas rosas tejidas en burda y punzante corona.

¡ Y pensar que en muchas ocasiones — puedolo atestiguar — tales hostilidades reconocen por origen la negativa de un pase ó billete de favor..... !

Una sociedad no tiene como objeto capital el de corregir defectos de raza y de carácter ; pero sí puede regirse por una reglamentación severa y basada en atinado estudio psicológico de nuestra manera ser, que permita depurarla de los elementos nocivos para su prosperidad. Y esos elementos abundarán de tal suerte en la sociedad de autores, artistas y escritores que, á menos de que la energía de sus estatutos en lo relativo á admisión y cualidades de los socios, no lo impidan, habrá de luchar en vano para prosperar legítimamente. Si no se estirpa la zizaña, si no impera en todos los actos un sentimiento de equidad y justicia basado en competencia y buena fe, en vano serán las exposiciones de obras de arte, los concursos y premios, toda vez que los agraciados habrán de luchar constantemente con la maledicencia, la envidia y el odio de los depechados.

Lucha será también la que habrán de sostener los autores

líricos de diversos géneros para imponerse fuera del abrigo de la sociedad, si es que pretenden — como supongo que lo pretenderán — mejorar las tristes condiciones del arte.

Á mi juicio, los compositores de zarzuela han seguido rumbo torcido imitando el pornográfico *género chico*, hoy cultivado en España, y trasladando á la escena las costumbres vulgares y el lenguaje soez de nuestro pueblo. Ese género puede perfectamente destronarse acudiendo á nuestras leyendas y tradiciones populares ó á episodios históricos que permitan la libre expansión de la inspiración del compositor, y así se producirán pequeñas obras de arte que ilustren y cautiven á las masas.

De igual suerte podría proceder el compositor de óperas ó dramas líricos. Nuestra historia ofrece campo vastísimo y escasamente explotado, y el compositor, si siente un poco de amor patrio, no debe retroceder ante la actitud reñacia del público (fomentada por algunos necios) para aceptar de buen grado lo que, bueno ó malo, es nuestro y nos pertenece.

Decía un cronista francés — probablemente algún buen amigo mío — hablando de *El Rey Poeta* : « ¡Grave aprieto el de hacer cantar, ante el público de la *Monnaie* de Bruselas ó de la *Scala* de Milán, á gentes que llevan plumas sobre su cabeza! »

Ese grave aprieto suscitábase sin duda en su magin, por tratarse de una obra de autor mexicano, porque de otra suerte no habría olvidado que « gentes con plumas en la cabeza » han cantado en la Scala ó la Moneda ó la Grande Ópera de París, *La Africana*, *Aida*, *Il Guarany*, el *Fernando Cortés* de Spontini, y otras obras que olvido por el momento.....

Hay que desengañarse : no son precisamente las plumas que llevan los personajes en la cabeza las que comprometen el éxito de las obras, sino las que llevan en la mano ciertos cronistas seudo-críticos.

Insisto en repetir lo que afirmé en las primeras líneas de este artículo : no obstante mis dudas y escepticismo, atráeme la Sociedad de autores, artistas y escritores, y, aun en último lugar

militaré en sus filas, pero deseo — no impongo — que mis reflexiones sean tomadas en consideración.

Unámonos, sí, mas no solamente con un cortés y frío apretón de manos : pongamos verdaderamente al unísono nuestras almas, que si éstas son buenas, mejores serán los frutos de esa unión.

EL PÚBLICO COMO JUEZ EN ASUNTOS DE ARTE

Recientemente se han discutido en el Ateneo Mexicano las bases de un concurso para la producción de una zarzuela en un acto. Las discusiones provocadas por el dictámen de la Comisión encargada de fijar dichas bases, han sido de lo más acaloradas, curiosas é interesantes, y las opiniones, divididas y vacilantes bajo el influjo de la elocuencia de los oradores, no han podido llegar á un acuerdo y á una resolución final hasta el momento en que estas líneas escribo. ¿ Por qué... ? Voy á decirlo en dos palabras, permitiéndome á la vez emitir mi humildísima opinión sobre el particular.

La Comisión propuso que las obras enviadas al Concurso fueran calificadas por un jurado *ad hoc*, compuesto de artistas y escritores elegidos entre los miembros más conspicuos del Ateneo. Los impugnadores emitieron la idea de que se erigiese un Jurado de censura con objeto de señalar las obras admisibles y que, entre estas, la victoria sería de aquella que mereciera la aprobación y el aplauso del público : algo así como el sufragio popular aplicado al aquilatamiento de las obras de Arte. No puedo disimular mi desacuerdo con la última proposición. Con efecto, si como artista militante creome obligado á inclinarme

— y mejor diría, á resignarme — ante la opinión y la voluntad omnipotente de esa masa heterogénea, disímbola, desigualmente educada y desequilibrada en cultura, que llamamos público; como miembro tan voluble en receptividad emocional como lo es ella á su vez; como ella tan deficiente en cultura general; tan pobremente dotado para juzgar acertadamente todas las manifestaciones estéticas, que mientras más altas son más intangibles; como parte ínfima de esa inmensa agrupación, protesto contra el papel altísimo y respetable que se le intenta asignar.

En cierto sentido es verdad que todos somos obra del público; pero ante todo somos obra de nuestras obras. El público nos da un *visto bueno*, en letra que á veces caduca en breve plazo, para que cobremos una poca de celebridad; pero esto es cuando tenemos un modesto crédito abierto entre un círculo de nobles cultivadores del Arte. El público se deja sugestionar por infinitas causas exteriores, entre las cuales el prestigio representa papel importantísimo, y el prestigio, tratándose de nosotros los mexicanos, nace y se apaga al soplo de voluntades agenas que pueden ser hostiles ó favorables. Si son hostiles, la obra de arte fracasará; si favorables, el triunfo será de la obra mezquina ante la cual la belleza vélase el rostro sonrojada. Y no hablemos del prestigio malamente adquirido, porque éste, como la moneda falsa, dura poco en circulación. Refiriéndonos al prestigio legítimo, fácil será de demostrarse que á él, y al nombre glorioso de los compositores, han debido su éxito ciertas obras ejecutadas en México, más que á la emoción provocada por la verdadera obra de arte. Lamento asegurar que las bellezas soberanas de ese perfecto drama lírico que se llama el *Otello* de Verdi; el feérico encanto que respiran muchas páginas del *Falstaff* del mismo maestro; las sencillas, y por eso más admirables, combinaciones sinfónicas que comentan el diálogo en el último acto de la *Manon* de Puccini, y el poderoso aliento dramático y la novedad de concepción que descuellan en el segundo acto de la

Tosca, han sido letra muerta para la mayoría de nuestro público, no obstante los aplausos y un entusiasmo aparentemente espontáneo. Repito que respeto al público; pero no siempre creo en su actitud, y en los casos á que me he referido su actitud no se me representa más que como una de las formas del orgullo y la soberbia humanas: esos aplausos de toda una masa — no digo de un limitado número de auditores — significan tan sólo una complacencia al amor propio, una ratificación á nuestra fama de inteligentes.

De otra suerte no se explicaría que en México se hablase con excesiva frecuencia y acento doctoral de lo que no se conoce. Aquí, á propósito de la más insignificante velada corren de boca en boca y se traen á colación en letras de molde los nombres de los augustos pontífices de la Música: èl de Haydn, el viejo y siempre joven autor de los Oratorios y las Sinfonías que nunca se ejecutan entre nosotros; el de Mozart, cuyo divino *D. Juan* jamás ha cautivado á los mexicanos, y cuyas sinfonías de estructura tan pura y admirable nunca han figurado en nuestros escasos conciertos; el de Beethoven, el colosal sinfonista que podía llamarse el creador de la Música, y cuyo ciclo de sinfonías sólo se conoce por indigentes reducciones para piano á cuatro manos. Se habla orgullosamente de Wagner gracias á las medianas ejecuciones de *Lohengrin* que misericordiosamente nos han brindado algunas compañías de ópera italiana y se ignoran las verdaderas obras revolucionadoras del ilustre maestro: *Tristan é Isolda*, *Los Maestros Cantores*, la agobiadora *Tetralogía* y *Parsifal*. Se habla de Schubert, merced á la popularidad universal de su célebre *Serenata*, y bajo el predominio de la vulgar romanza italiana de Tosti, se dan por ignoradas las innumerables series de melodias vocales del compositor alemán, que como las de Schumann y las de Brahms son poemas impregnados de dulzura, lágrimas y emoción. Para nosotros, Schubert no es más que el autor de la *Serenata* y el *Ave María*, y no sabemos que el fluido y melodioso cantor se inmortalizó como sinfonista insigne, que

no palidece al lado de Beethoven, y como autor de música religiosa y lírico-dramática.

Hablemos de la escuela francesa moderna y, si es verdad que el público se ha deleitado con la inspirada *Manon*, de Massenet, y ha aplaudido entusiásticamente la *Carmen*, de Bizet, degradada y envilecida por las kilométricas compañías de zarzuela, verdad es también que esas obras y esos autores no representan por sí solos á la joven escuela francesa á la cual pertenecen con idénticos méritos los Saint-Saëns, Délibes, Chabrier, D'Indy, Hillemacher, Vidal, Dubois, Charpentier, Bruneau, Erlanger y tantos otros que omito enumerar.

Fuera de un círculo eminentemente artístico y progresista ¿quién conoce las obras de Berlioz, el más grande quizás de los músicos franceses y, sin duda alguna, el más creador y revolucionario de todos ellos? ¿Quién las bellísimas producciones sinfónicas de Liszt, cuya fama, para nosotros, no fué más que la de un pianista extraordinario y casi sobrenatural? ¿Qué es lo que ha llegado hasta nosotros de la sólida y profundísima labor sinfónica de Brahms, cuyos méritos, muchos han proclamado tan altos como los de Beethoven?

Á nadie inculpo de tal ignorancia; pero en ella me apoyo para negar al público la competencia que se le concede.

Mucho se ha asegurado que ese público es idéntico en todas partes. Aceptaría la proposición si se dijese que es parecido; pero no igual. Porque, si se asemeja en sus errores, no es idéntico para repararlos. Influjos inconcebibles de la crítica y un marcado progreso intelectual son los que han operado en ciertos públicos, reacciones saludables que no siempre hay que esperar en el nuestro.

Así se explica, que el Wagner vilipendiado y ultrajado, el Wagner silbado vergonzosamente en París, sea hoy el ídolo del público francés. Se explica, igualmente, que el Berlioz flagelado y odiado por el mismo, provoque emociones y arrebatos con los que soñó, pero que jamás palpó el desventurado. Y así se

explican los éxitos posteriores á fracasos estrepitosos de *Fausto*, *Carmen*, *La Traviata*, *Los Troyanos*, *Norma*, *Mefistófeles*, y muchas otras que dejo en el tintero. Pero esas reacciones hay que esperarlas de un público asesorado por una crítica de verdaderos apóstoles del Arte, por una crítica en cuyo seno militen hombres de tanta fe, constancia y talento, como los Jullien, Schuré, Mendés, Kufferath, Ernst, Imbert y otros, á quienes se debe la imposición de Wagner y Berlioz en Francia. Esas reacciones se operan entre los públicos que devotamente y por años enteros asisten á los grandes conciertos del Conservatorio y á los de las asociaciones de Colonne y Lamoureux; no entre el público que devotamente y noche á noche concurre á deleitarse con *Enseñanzas libres* que pecan por lo libres y desvergonzadas.

En el seno del Ateneo se han equivocado lamentablemente dos nociones: la del éxito y la del mérito artístico. Con el éxito ya estaría suficientemente premiada la obra victoriosa, y nadie podría eximir al público de que emitiese su imperativo fallo. Pero, ¿acaso el éxito será segura garantía del valor artístico? Me permito dudarlo, y no lo negaré, porque un hecho casual podría venir á desmentirme. Si se persigue la idea de alentar, impulsar al arte patrio y mejorar sus condiciones, débese fallar en justicia por personas competentes, quienes no se erigirán en críticos ceñudos é implacables de Academia, sino en jueces rectos é imparciales. Y paréceme que las funciones no son idénticas, como no lo son la del anatómico que diseca y la del abogado que emite un fallo en asuntos de su competencia. Á favor de las ideas que expongo existe un ejemplo que citaré como antecedente: el triunfo universal de la *Cavalleria Rusticana*, obra premiada en el Concurso abierto en 1890 por el editor Sonzogno. Si hubiera de reforzar mis argumentos con otro hecho, recordaría una obra y á un autor que, no por ser desconocido entre nosotros, deja de superar á todas luces á Mascagni y adquiere de día en día notoriedad indiscutible: me refiero á Gustavo Charpentier y á su obra *La vida del poeta*, que fué la reve-

lación del gran talento del compositor y triunfó en el Concurso abierto por la ciudad de París hace unos diez años aproximadamente. Esforzando mi memoria podría acaparar aún algunos ejemplos en pró de las ideas emitidas por la Comisión dictaminadora ; pero si mis esfuerzos hubiesen de ser vanos redundaría la acumulación de datos.

Lamentaría — y más que nadie, por mi calidad de artista — que se me inculpase de haber sido cruel con el público, y mucho más que se me tachase de injusto, porque mi conciencia no me reprocha tal cargo ; empero, para esquivar toda responsabilidad cedo la palabra á un valeroso escritor quien, en numero reciente de *El Popular*, juzgó al público mexicano con una severidad que no desapruebo.

Lamentándose el referido escritor de la triste situación que guarda el Arte en México y recordando con amargura los malos éxitos ó cuasi fracasos de las compañías de ópera Pizzorni-López, y dramáticas de las Sras. Mariani y Guerrero, se pregunta á la conclusión de su artículo :

« ¿ Cuál es la causa de esta frialdad de nuestros compatriotas para el gran arte en el Teatro ? ¿ Será escasez de dinero y sobra de exigencias en las empresas mencionadas... ?

La Compañía de Ópera cobraba tres pesos por luneta, cuatro y cinco la Mariani, y otro tanto la Guerrero; y no hace muchos días, el público formaba *cola* en el despacho de la Empresa de Toros pagando cinco y diez pesos por tendido y ochenta pesos por una lumbrera. Mazzantini y Fuentes se llevaron muchos y muy repletos sacos, pregonando la *decidida* afición de los mexicanos por el toreo...

Luego no es pobreza lo que ahuyenta al público del Teatro. ¡ No, es la tanda !... Palabrotas groseras, frases subidas, equívocos capaces de hacer ruborizar á un granadero, y exhibición de impurezas... he ahí el gran negocio en México, el gran disloque del público. Pan y tandas, los mexicanos no necesitamos más.

En este tiempo de calores, los teatros del género chico son verdaderos hornos en que se aprieta hasta la inverosimilitud una muchedumbre endemoniada que no se harta de canciones verdes y de chistes indecentes. Entre los espectadores están la honrada madre de familia, la púdica doncella que encanta el hogar, admirando y aplaudiendo la crudeza del espectáculo. El paladar de este público necesita ya algo picante que le escoríe y le abrase : mucha pimienta, mucha *sal flamenca*... Y el dinero desciende como una bendición sobre las arcas de las Empresas del género chico...

¡ He aquí el único Arte posible en México !! »

¡ He ahí, añado yo, la descripción del jurado propuesto por los impugnadores del dictamen !

Por lo demás, disiento de la conclusión amarguísima y decepcionadora del articulista. No creo que el arte á que se refiere sarcásticamente sea el único posible en México. Podrá serlo también el noble, el puro, el elevado é ideal, el que, exento de manchas, pueda exhibirse desnudo como la verdad brotando de un pozo. Pero incumbe al Ateneo la tarea de comunicarle vida, aliento, vigor y solidez.

BIBLIOGRAFÍA MUSICAL

E. LAURENS : *Cours d'éducation musicale pianistique.*
Paris, Enoch et Ca, éditeurs.

Recorriendo las columnas de un semanario musical extranjero, tropecé, hace pocos meses, con un artículo bibliográfico consagrado á la obra didáctica cuyo título sirve de encabezado á las presentes líneas. Confieso francamente que desconfío con frecuencia de las revistas elogiosas en las que se sobreponen á la verdad los influjos del compañerismo, la amistad, el espíritu de patriotismo ó los simples intereses comerciales, y como éstos no siempre se traslucen, súfrense decepciones al palpar la desproporción del elogio con el mérito real imparcialmente aquilatado. Por otra parte, la predilección que, en otro tiempo, tuve por las obras didácticas francesas — alucinadoras por su forma, pero generalmente de escaso fondo — háse mermado ante el conocimiento de la literatura musical inglesa, cuya superioridad es incontestable, y cuya solidez, en punto á principios y sistema pedagógico, garantiza los mejores frutos en la enseñanza. De ahí que desconfiara al leer el entusiasta artículo de Carlos Joly, y que, movido solamente por un espíritu de curiosidad, hubiese gestionado la pronta adquisición de la obra de Laurens.

Héla recorrido ya, primeramente con dudoso interés, con deleite á la vuelta de unas cuantas páginas, y con verdadero entusiasmo y admiración á la lectura de los últimos capítulos. Hé aquí una producción bien concebida, metódica, clara y nueva en su conjunto y en muchas de sus partes. El autor toma de la mano al lector, por inexperto que éste sea, y condúcele desde la iniciación de los primeros elementos del arte, expuestos con indiscutibles sencillez y claridad, hasta las nociones de más elevado orden y la curiosa exposición de doctrinas y teorías — siempre aplicables á la práctica del piano — de la harmonía, el contrapunto, la fuga, instrumentación, etc., etc.

Capítulos interesantísimos son los que se refieren á los signos de notación é interpretación de los mismos. Acerca de esos ha escrito el censor de Laurens la apreciación que reproduzco á continuación, porque es justiciera y da idea exacta y clara del procedimiento del autor. Dice así :

« El libro I hace desfilar ante nuestros ojos todos los procedimientos de notación empleados para la transcripción gráfica del pensamiento musical y para la indicación de la manera cómo deban ejecutarse. Cada procedimiento de notación, así esté representado por letras ó números, por expresiones ó signos, ó por las plicas sencillas ó dobles de las notas, es objeto de un estudio especial. La manera cómo procede el autor en cada uno de sus estudios es sencilla é invariablemente la misma. Comienza por dar la explicación del procedimiento de notación; en seguida demuestra, por medio de ejemplos, su realización considerada desde el punto de vista de la ejecución, y las diferentes maneras cómo el procedimiento ha sido empleado por los autores. De cada ejemplo saca deducciones y formula una regla que no tendrá más que aplicar el pianista para estar seguro de no cometer un error. Gracias á estos estudios, un pianista tendrá la certidumbre de saber, en caso de duda, cómo debe comprender y cómo debe ejecutar. ¿Encuéntrase acaso

atrojado por un signo? Pues no tiene más que buscarlo en el Indice colocado al frente del volumen, y en la página indicada encontrará cuantas explicaciones desee sobre el particular. Si, á menudo, en el Indice, un signo remite á varias páginas, es en razón á que un mismo signo representa papeles diferentes. Ya sea que un procedimiento se titule antiguo ó moderno, ó que se encuentre en ediciones francesas ó extranjeras, siempre se encontrará en el cuerpo de la obra. Laurens habla igualmente de los diferentes signos usados en la época de Bach, los cuales no se emplean en la actualidad, como del signo indicador del tiempo suspendido, inventado por Vicente d'Indy. No se contenta con hablar de lo que existe; habla también de lo que podrá existir mañana. La fantasía no le hace feliz. Siempre nos da la razón de sus censuras y de sus críticas, de sus restricciones y de sus aprobaciones. »

Lo anterior es de todo punto exacto : el autor no se limita á ilustrar ejemplificando y eligiendo sus citas con acierto de los autores antiguos y contemporáneos; va más lejos aún : plantea teorías nuevas que demuestran la falsedad de las admitidas, y las discute con acopio de argumentos lógicos y persuasivos.

Laurens sostiene consigo mismo una curiosísima, y más que curiosa, instructiva polémica, acerca de la teoría general del compás y la clasificación admitida de los diferentes compases, y puédese afirmar sin empacho, que sale victorioso con sus propias tesis tan bien fundadas, claras y racionales. Recomiendo especialmente, á quienes lean la obra, el libro II completo de la segunda parte, en el cual expone ampliamente el autor sus teorías, basándose en una aplicación persuavisa de las acentuaciones rítmicas. Hay material allí que los profesores podrán explotar á más y mejor en su enseñanza, con lo cual, lo garantizo, harán el mayor bien á sus educandos. Por lo general, las teorías musicales modernas sólo repiten en diversas formas lo que vulgarizaron las antiguas, sin añadir ulteriores investigaciones ni aducir razonamientos de ninguna especie. « Lo escri-

to, escrito queda », parece que tal ha sido el lema de los teóricos. Laurens procede de otra suerte : analiza, discute, y desecha ó aprueba, previa demostración y según el caso.

En suma, recomiendo calurosamente la obra de Laurens, no solamente á los músicos pianistas, sino á los que cultiven el arte musical bajo cualesquiera de sus formas, en el concepto de que á todos prestará utilísimos servicios, y muy particularmente á quienes pertenezcan al gremio profesional.

Para justificar plenamente mi recomendación, creo pertinente reproducir la « Advertencia » puesta al frente de la obra por los editores. Esas pocas palabras, dictadas por una honrada persuasión, al decir la verdad y reasumir las intenciones del autor, servirán de complemento á esta pequeña nota bibliográfica :

« Este curso es una obra de enseñanza y de biblioteca. Si más especialmente se dirige á los pianistas, los compositores pueden consultarla con fruto. Se encontrarán en ella los elementos de la educación musical « intelectual » que debe tener el pianista para estar dispuesto á leer é interpretar las obras escritas especialmente para el piano, ó aquellas en las cuales el piano desempeña una parte ó sirve de acompañamiento.

El CURSO DE EDUCACIÓN PIANÍSTICA está dividido en tres partes :

LA PRIMERA PARTE comprende : el Solfeo, la Harmonía, el Contrapunto y la Fuga. No conviniendo el mismo género de estudio á quien aprende para « comprender » que al que aprende para « escribir », la harmonía, el contrapunto y la fuga han sido estudiados desde un punto de vista diferente del que se acostumbra en las obras especiales que tratan de esas ciencias. En los libros II y III de la primera parte, el alumno pianista encontrará cuanto le importe saber de harmonía, contrapunto y fuga.

La segunda parte trata de todos los signos empleados para la notación del pensamiento musical, y de la manera cómo se les debe comprender é interpretar en la música moderna. Esta parte comprende varios estudios sobre los compases, los movimien-

tos, ritmos, matices, canto, harmonía, harmónico, etc. La tercera parte trata de la ejecución de ciertas notaciones especiales empleadas en las obras transcritas de la orquesta para el piano, de los conocimientos que debe tener el pianista sobre la voz humana y sobre ciertos instrumentos, y acerca de la interpretación cuando el piano desempeñe un papel concertante ó acompañante.

Este CURSO DE EDUCACIÓN PIANÍSTICA, al alcance de todos, no exige ayuda de maestro alguno, ni impone ningún trabajo. Es obra que debe tenerse á mano : puede sacar de dificultades al pianista ó al compositor.

Los profesores de piano cuyos discípulos hayan leído la obra con fruto, no tropezarán ya con la defectuosidad de la educación pianística « intelectual », y, pudiéndose ocupar únicamente en el mecanismo, el estilo y la interpretación, conducirán á sus alumnos con menos trabajo al grado de « virtuosidad » que merezcan el talento y el celo que desplieguen en la enseñanza. »

Bien poco debo añadir para conclusión ; apenas la expresión de un deseo : que la obra de Laurens llegue á ser la predilecta de los profesores y alumnos de nuestro Conservatorio. Todos, estoy seguro, se sentirán complacidos con su lectura y resultarán beneficiados.

Por los menos, así se ha considerado el que esto escribe.

« LA VIRGEN »

BREVES APUNTES SOBRE LA OBRA DE MASSENET

En artículo anterior he dicho ya cual fué la suerte que corrió la bella partitura al estrenarse en París, hace poco más de veintidós años. El público francés fué severo y no poco injusto al acoger la obra con frialdad y marcado desdén, no obstante el prestigio de que ya gozaba el autor y á despecho de sus partidarios, entre los cuales descollaba, como siempre ha descollado para Massenet, un numeroso grupo femenino. Para comprender su situación es preciso leer lo que el mismo compositor escribió en una pequeña autobiografía, acerca de las impresiones que experimentó durante la ejecución de « La Virgen » confiada á su propia y experta dirección.

Hé aquí el fragmento alusivo.

« ..... ¡Un silencio glacial en la sala! Hundíase mi obra hecha con tanta pasión y amor. ¡Y yo estaba clavado en ese maldito atril, imposibilitado de huir, y temblando de despecho y, un poco, de vergüenza. ¡Qué pena tan cruel! Los músicos de la orquesta, tan reservados habitualmente, me miraban como queriendo decir : « ¡Pobre muchacho! » Leía yo la piedad en los ojos de mis artistas. Es verdad que se hizo repetir algún trozo; pero presentía que la sala dejaba obrar á mis amigos, solamente

por compasión hacía mi. Á mis espaldas, en las primeras butacas, oía que decían : « C'est crevant », comprendía que el público estaba fastidiado y que se retiraba, y tuve que recurrir á una fuerza de voluntad extraordinaria para mantenerme en pié. Cuando todo hubo terminado, salí desfallecido : estaba loco de dolor y de rabia...! » Más tarde comentaré los hechos : espóngolos por ahora á título de curiosidad y dejo al lector en libertad para juzgar. Quizás el público francés ha reparado su injusticia colmando posteriormente á Massenet de aplausos, honores y cariño ; pero estoy seguro de que la herida aún sangra en el corazón del maestro...

*
* *

« La Virgen » no es propiamente un « Oratorio », como ha sido titulada por la prensa ; no afecta, por cierto, esa forma especial en que están vaciadas las obras de ese nombre producidas gloriosamente por Bach, Hændel, Mendelssohn y algunos compositores contemporáneos ; « La Virgen », por su carácter y expresión musicales, puede calificarse como una composición netamente dramática que ganaría, montada en la escena, si el asunto no comprometiese en cierto modo el resultado. Afírmolo así por la impresión desfavorable que experimenté escuchando la ejecución de una obra análoga : el « Oratorio » « Santa Isabel » de Liszt, en el escenario de la Ópera de Viena.

Se equivocarán, pues, quienes se dispongan á escuchar una música impregnada de sabor y sentimiento religiosos.

Massenet nos presenta cuatro cuadros inspirados en las tradiciones cristianas, delineados de mano maestra, coloridos con los matices más adecuados, y concebidos, ora con exquisita sensibilidad, ora con vigor y grandiosidad admirables ó bien con infinita melancolía y ternura suprema.

El primer cuadro, « La Anunciación », que, con justicia, fué el más gustado en la Ópera, acusa desde luego los caracteres típi-

cos de la inspiración de Massenet, que son los que ha explotado con insistencia tal que llega al amaneramiento : me refiero á la concepción melódica blanda, acariciadora, semi-extática, envuelta, más que sostenida, por una harmonización dulce, aterciopelada y transparente, que cautiva sin empalagar y emociona sin sacudir.

El preludio es solo un presentimiento. El motivo, desnudo de todo ropaje y encomendado á los violines con sordinas, es el mismo del coro angélico que en breve se escuchará. Presentado de tal suerte, vaga é indecisamente nos sugiere el sentimiento deseado y — como lo ha dicho un crítico — « nos transporta, sin preocupación de orientalismo alguno, á Judea, en noche azul, aterciopelada, sembrada de doradas estrellas. »

La plegaria de la Virgen es unciosa, tranquila é inocente. Es un suspiro casto interrumpido por las voces celestes que, con graduada intensidad, vibran en el espacio aclamando el nombre de María.

« ¡ María ! ¡ María ! » claman las vocecillas cada vez más radiantes y respondiendo á los arpegios de las arpas en dulcísima progresión ascendente; y la doncella, turbada, sobrecogida, expresa su sobresalto en unas cuantas palabras sostenidas por agitado trémolo de la cuerda. Pero esa turbación es fugitiva : « ¡ No ! » — exclama María — « no es nadie ! » — « Todo está tranquilo » — « Todo duerme »; y esas cuantas notas de original y difícil entonación, apoyadas por los sonidos velados de corno, son un verdadero hallazgo de exquisita belleza y de sorprendente halago para el oído. El músico y el poeta están en admirable acuerdo..... De anotarse en este número : el compacto acompañamiento de saxofones y el sabor netamente gounodiano de la melodía.

Los ángeles se aproximan, rodean la humilde mansión escoltando al mensajero Gabriel, y entonan un coro celestial acompañado con gran novedad y colorido por las arpas, flautas y timbres. Esta página es de tal suerte encantadora que aquí,

como en París, habrá de provocar el inmediato aplauso. Otro tanto afirmo respecto del siguiente dúo entre la Virgen y el arcángel. Paréceme que es el número culminante del cuadro y que, á su dulzura y elegancia netamente femeninas, aduna una sencillez y una pureza dignas del asunto. Los contornos siempre naturales y distinguidos de la melodía; la ingenuidad de las distintas frases; la sencilla y, sin embargo, rica harmonización, llena de deliciosas novedades; el colorido tan suave de la orquestación, dialogada entre los cuartetos de arco y maderas; todo amalgamado en correctísima forma, concurre á sumir al espíritu en el más halagüeño sentimiento contemplativo. Un amante de la verdad escénica reprocharía quizás á Massenet la « reprise » íntegra de la Salutación, que no tiene razón de ser; en cambio, aplaudiríala, sin reserva, el crítico severo amamantado en las exigencias de la buena forma musical. Por lo demás, es de tal manera delicioso el período, que su repetición siempre se escuchará con agrado, pugne ó no á la verdad escénica. El público decidirá si la razón me asiste...

Cuadro de contraste y absolutamente teatral es el segundo de la obra « Las bodas de Canaán ». Mucho se ha dicho que cuando Massenet busca la energía no encuentra más que el estrépito y el ruido. Muy á mi pesar, y venciendo mi inmensa admiración y respeto por el maestro, confieso que otorgo la razón, hasta cierto punto, á quienes así han pensado. No cabe duda de que el cuadro en cuestión acusa el defecto señalado. Bien está que como pintoresco y descriptivo tenga la vida y animación que plugo darle al compositor, sin gran esfuerzo, estoy seguro de ello; pero parécenme excesivas sus proporciones y la insistencia — salvo pequeñísimas treguas — del « tutti » ensordecedor de orquesta y voces.

Descanso, y harto satisfactorio para el oído, constitúyenlo la pintoresca y típica « Danza Galilea », llena de color y de voluptuoso perfume, y más aún el inspirado « Andantino » en 9/8 cantado al unísono por las voces femeninas. Hé ahí un bello

episodio, colocado en lugar acertado y reflejo clarísimo del estilo de Massenet, un si es no es influenciado por el de otro gran compositor : el autor de « Fausto ».

La escena del « Milagro », interpretada en un concertante de vastas proporciones, es de poderoso y seguro efecto, en buena parte por la imposición de la idea generadora, que es la misma del « Andantino » con modificación rítmica, y en otro, principalmente, por la sonoridad del conjunto no exenta de cierta inmoderación. De todas suertes, el concertante en cuestión, como obra musical, como ejemplar de sonoro tratamiento de voces y orquesta, si bien puede desdecir del estilo general de la partitura, revela al gran compositor, al artista bien y sólidamente nutrido en las buenas tradiciones.

« El « aria » de María — dice Servières — vale mucho más que ese desarrollo furioso de sonoridades. La expresión es dramática y en toda ella el compositor trata la declamación con excepcional cuidado. » Con efecto, el número aludido es del mejor estilo, y la declamación, intensamente expresiva, debe mucho de su efecto al acompañamiento instrumental que subraya, acentúa y gime con la voz. Estas cualidades resaltan en las partes francamente declamatorias ; en cuanto al « Andantino » expresivo : « Jesús ! je t'ai nourri », etc., etc., júzgolo — y esto no es un defecto — un poco inspirado en el estilo de Meyerbeer.

De inmensa impresión, emocional y bellamente trazado es el siguiente cuadro : « El Viernes Santo », inspirado con gran fidelidad en la leyenda :

« Ahí estaba ella esperando el paso de Jesús... Ahí estaba escuchando el cortejo que se aproximaba, los toques de trompetas, los insultos de los centuriones y soldados, los clamores de una turba enfurecida.

..... Y he ahí que el ruido era más y más distinto y más espantoso... Avanzaban... Ella ve á su hijo agonizante inclinado bajo el peso de la cruz..... ¡Le ve..... ve que vacila..... que cae !.....

Pero ya el tumultuoso cortejo, transponiendo las puertas de la ciudad, había reanudado su marcha. Y en la morada silenciosa, prosternados y compasivos, los fieles discípulos oraban en torno de la Virgen desmayada. »

Con el conocimiento del asunto, no necesita el auditor comentarios ni análisis de especie alguna; débese abandonar á la propia impresión y soportar el sacudimiento del alma que provoca ese soberbio poema del dolor. Todo gime y todo solloza : cuanto se puede pintar en música, píntalo la orquesta con maravilloso colorido; cuanto se puede cantar de melancólico y desgarrador, cántanlo las voces con acentos del corazón; cuanto se puede reproducir en sonidos de agitación tumultuosa de una turba iracunda, reprodúcenlo las voces y la orquesta con admirable fidelidad.

Para persuadirse, basta escuchar, á raíz del sordo rugido del trueno con que despunta el cuadro, aquellos lamentosos acordes de maderas y saxofones, cuya originalidad se debe á un curioso artificio harmónico; aquel sombrío dibujo de los bajos, que en « crescendo » incesante, transportado á diversas regiones y variadamente fraseado, apoya los toques de trompetas más y más próximas á cada aparición; aquella progresión ascendente — primer renglón de la página 123 de la partitura — que es un verdadero hallazgo harmónico; el canto angustioso de violoncellos y maderas que conduce á la irrupción melancólica de las voces; el arranque angustioso y patético de María sobre la letra : « Hélas !..... mon pauvre enfant, quel crime as-tu commis ? » y el soberbio conjunto inmediato sostenido por una orquestación hirviente y amenazadora!..... ¿Á qué continuar enumerando y para qué ponderar lo que no necesita ponderación? Ya lo he dicho antes : la fuerza de la impresión supera á cuantos análisis se intentaran, y, en consecuencia, nada debo añadir. Si tal impresión no ha de ser personal tan sólo, estoy persuadido de que el público en masa experimentará la emoción honda é inolvidable que sólo provocan las grandes inspiraciones.

Para juzgar el último cuadro, cedo la palabra al crítico Servières, cuya severidad acredita — á mi ver — algúna atenuante. — Dice como sigue :

« La Asunción ». — La Virgen ha muerto ; pero esta muerte no es de aquellas que se pintan con marchas fúnebres ; en tal virtud, escribió Massenet un melodioso preludio á 3/4, para cuarteto con sordinas, que fué « bisado » con entusiasmo en la Ópera. Este preludio está impregnado de esa lánguida morbidez que provoca en las mujeres fáciles espasmos. Sobre una especie de marcha fúnebre, los discípulos lloran la muerte de la Virgen : el preludio reaparece, transcrito en cuatro tiempos sobre un acompañamiento de arpas. Pero la Virgen no tiene la apariencia de la muerte ; los cornos velados hacen oír un extraño acorde ; los ángeles descienden del cielo y Gabriel repite el motivo del coro del cuadro primero, que las voces femeninas entonan en seguida.

Apoteosis de María. La Virgen canta una larguísima aria, de bastante bello arranque, acompañada por las arpas. Coro final, conjunto banal y ruidoso, al cual el empleo del órgano (verdadero é inútil anacronismo) no añade gran interés. »

Á mi juicio, el crítico parisiense se extravía y peca de ligero queriendo aparecer enérgico. No negaré que acierta relativamente en su opinión acerca del preludio ;..... quizás le asista la razón en lo que afirma ; pero paréceme que desconoce el sentimiento poético que desborda la « reprise » concertada del coro angélico, la ternura exquisita que respira el inefable « éxtasis de María », y la solemnidad del conjunto final, escrito con fluidez é ingenuidad dignas de ser aquilatadas por doctos y profanos. En cuanto al anacronismo señalado, atreveríame á preguntar : ¿ no lo acusa también el empleo de los otros elementos orquestales y aun el de las voces en la forma en que están escritas ?..... No se trata, por fortuna, de una lección de paleografía musical, sino de una obra en la que se aprovechan y explotan las convenciones admitidas. Por lo demás, debo con-

fesar con lealtad, que no es el cuadro en cuestión y el de « Las Bodas de Canaán » los que más me cautivan ; daríalos ambos por el primero y tercero : « La Anunciación » y « El Viernes Santo ». Indudablemente la inspiración de Massenet es mucho más feliz interpretando los asuntos poéticos, tiernos, delicados ó pintorescos, que los que exigen elevación ó grandiosidad. Esto se reconoce al estudiar las obras del maestro, y no entraña un reproche, porque á nadie se puede reprochar que sobresalga en las cualidades de su peculiar temperamento.

Alguien ha dicho que Massenet no canta más que por y para el amor. Es la verdad ; el amor y la mujer — que casi son una misma cosa — son los grandes excitantes de su inspiración ; pero en « La Virgen », las ráfagas de un amor purísimo y espiritual perfuman constantemente el ambiente de casta poesía, y en ciertos momentos, apenas logran rasgar la atmósfera de sublime dolor en que está envuelta gran parte de la obra. Sí, canta, pues, Massenet por y para el amor ; pero entiéndase que el amor tiene múltiples fases..... Y esto se advierte sin esfuerzo alguno comparando las tres obras sacras del compositor encarnadas en hermosas figuras de mujer que son otros tantos tipos de amor : « La Virgen », « María Magdalena » y « Eva ». Sospéchome que el infatigable organizador de la actual audición, proyecta las de las otras obras mencionadas, y me congratulo por ello, tanto porque « María Magdalena » es notoriamente superior á « La Virgen », cuanto porque la ejecución de tales composiciones, al satisfacer un « desideratum » obstinadamente manifestado de tiempo atrás por quien esto escribe, fomentará la educación estética de las masas y familiarizará al público mexicano con un ilustre compositor aclamado universalmente hace más de veinte años.

*
* *

¿Por qué fracasó « La Virgen » en París?..... Yo me lo

explico por las tendencias del público que habitualmente concurre á la Grande Ópera, y por una falsa interpretación del espíritu de la obra. No encaja en los gustos del público francés, y más especialmente del que llena la sala de la Ópera, la ejecución de las composiciones que carecen del atavío escénico, y, por otra parte, desagrádale cuanto tiene analogía con el Oratorio, forma que, hasta la fecha, no ha podido soportar. No soy yo quien lo afirma, sino un crítico francés, que se expresa sobre el particular como sigue : « Desde hace largo tiempo se ha considerado en París el Oratorio como género fastidioso, como música de cuaresma, que es de buen tono ir á escuchar, el Viernes Santo y Domingo de Pascua, al Conservatorio, y el Sábado Santo al Teatro Italiano. » Dedúcese de ahí el mal éxito referido.

En México no hay temores de que corra idéntica suerte la partitura. Por el contrario, tengo fundamento para augurar su triunfo, del cual buena parte corresponderá á los abnegados y entusiastas intérpretes y á su inteligentísimo y laborioso director. Con él he debido soportar en cierta ocasión los sinsabores de la vida de artista y ambos hemos apurado algunas gotas de hiel que, probablemente por amargas, hánnos servido, no de tósigo, sido de excelente tónico. Por lo que á él toca, demuéstranmelo su ardor infatigable y su tarea llena de entusiasmo y fe, que constituyen la mejor respuesta dada á las consejas de los malévolos... Parabienes y aplausos anticipados van en estas líneas para todos, y, si lícito me es hablar á nombre del Arte, añadiré una sola palabra más : ¡ Gracias !.....

UN LIBRO BUENO Y UTIL

ALBERT LAVIGNAC : *L'Éducation Musicale.*

Hace unas cuantas semanas que vino á mis manos el libro cuyo título queda arriba indicado. No es de extrañarse que lo recorriera con avidez justificada, tanto por el nombre del autor, cuyas obras literario-musicales siempre me han parecido altamente recomendables, cuanto por el rumbo que en estos últimos tiempos han debido seguir mis labores artísticas.

Conocía tres libros producidos por Lavignac : *La Música y los músicos* (obra premiada por la Academia de Bellas Artes de París), que es una compendiada enciclopedia musical, abundante en datos é informaciones artísticas, históricas y científicas, tan útiles para el músico como para el profano; el *Viaje Artístico á Bayreuth*, estudio notable y amenísimo de la colosal obra wagneriana ; por último, *Las Jocosidades del Conservatorio*, colección de cuadros tomados del natural, anécdotas y episodios chuscos arrancados de las memorias del autor, que ha profesado durante largos años en el Conservatorio de París, y por lo tanto conoce á fondo la vida estudiantil. Excuso añadir que, en todas ellas, aun en la última, con su franco carácter de frivolidad y su gracejo y *esprit* dignos de un buen

francés, en todas ellas, repito, se acusa una tendencia educativa y el afán de enseñar persuadiendo con hechos ciertos, positivos, que á diario palpamos en la enseñanza y que, sin embargo, pasamos inadvertidos ó no les concedemos la importancia que tienen en realidad.

El espíritu sagaz y observador del autor y el fruto madurado de sus años de experiencia en el ejercicio de la enseñanza, revélanse y nos los manifiesta con toda holgura, con precisión, con datos persuasivos y consecuencias lógicas, en su última y flamente producción « La Educación Musical », acerca de la cual voy á conversar hoy con mis habituales lectores.

La obra está dividida en seis capítulos titulados como sigue :

Capítulo primero. — Consideraciones generales sobre la educación musical.

Capítulo segundo. — El estudio de los instrumentos.

Capítulo tercero. — El estudio del canto.

Capítulo cuarto. — Estudios diversos necesarios á los compositores.

Capítulo quinto. — Medios de rectificar una instrucción musical mal dirigida en los principios.

Capítulo sexto. — Los diversos modos de enseñanza : enseñanza individual, colectiva y por los Conservatorios.

Me consideraría comprometido si hubiese de manifestar preferencia por determinados capítulos, y temería la acusación de parcial si eligiere alguno de ellos para revisarlo. Por eso me atengo á pasar rápida ojeada por todos, señalando á la atención del lector las observaciones más oportunas ó los juicios más serenos y mejor fundados.

Las consideraciones generales del primer capítulo son los preliminares necesarios de los restantes. El autor examina los caracteres distintivos de la música, considerándola como lengua,

ARTE y CIENCIA, y deduce las condiciones requeridas por el educando para emprender con provecho el estudio de la música. Aconseja á los maestros que se persuadan previamente de que existen en sus alumnos indicios, cuando menos, de cierta predisposición para la música, y proporciona la manera práctica de lograr esa persuasión. En seguida averigua si poseen dos cualidades preciosas : el sentido de la IMITACIÓN DE LOS SONIDOS y la MEMORIA de los mismos.

Preocúpase después, y con sobrada razón, de la edad adecuada para emprender la instrucción elemental de la música, y emite sobre el particular juiciosas opiniones basadas en la experiencia. Al referirse poco después á los sistemas y métodos por emplearse — materia delicadísima y de importancia capital — expone cuerdas opiniones que todo profesor debería aprovechar. Refiriéndose al estudio del solfeo, por ejemplo, dice lo siguiente, que es un pequeño evangelio :

« Las obras escritas para la enseñanza del solfeo son innumerables. Hay tantas buenas y excelentes como malas, y al profesor toca saber distinguirlas; las buenas son todas aquellas que tienen CARACTER ARTÍSTICO Y MUSICAL; las otras deben rechazarse como VENENOS, pues pueden DESNATURALIZAR Y PERVERTIR para siempre el gusto del niño. Y en ningún grado de la enseñanza es tan necesario, como en el inicial, inducir el alumno hacia lo bello, y formar su juicio, alejándole de cuanto sea vulgar, ó feo. » El anterior consejo es, en México, de una oportunidad pasmosa... y cuento con que no me desmentirán los buenos profesores.

Ocúpase Lavignac á renglón seguido en aconsejar los estudios complementarios del solfeo (teoría y dictado) y, en vastísimas páginas, propone los medios para reconocer y confirmar las aptitudes bien acentuadas del alumno, para el cultivo de tal ó cual ramo del arte : composición, canto ó determinado instrumento. Aconsejo la lectura de esas páginas llenas de observaciones sanas y de disquisiciones verdaderamente persuasivas.

El capítulo segundo está consagrado al estudio de los instrumentos y es el más extenso y, quizás, el más completo de todos. Sin desdeñar el análisis que merecen todos y cada uno de los estudios instrumentales, Lavignac insiste y se detiene con gran escrupulosidad en lo referente al más popular y útil de todos ellos : el piano.

De una manera general expone una serie de doce principios aplicables á todo género de estudios instrumentales ; en seguida presenta los medios prácticos de llevarlos á efecto ; y, por último, los particulariza haciendo las oportunas ampliaciones.

Son curiosísimas y revelan la más loable franqueza las páginas consagradas á un asunto de trascendental importancia : la elección de profesor.

Hé aquí algunos fragmentos en confirmación de lo que dejo consignado :

« El signo característico del verdadero buen profesor, consiste en saber hacerse amar por sus discípulos, porque al mismo tiempo que á él, les hace amar todo lo que se refiere á su enseñanza. La hora de la lección deberá ser una hora de placer, y cuando se vea al alumno que espera el regreso con alegre ansiedad, es prueba de que se le ha dado un buen maestro. »

Refiriéndose al cambio innecesario de profesores, dice lo siguiente :

« Los padres inteligentes y cuidadosos del porvenir, se preocuparán ante todo de una cosa que es de importancia capital : el hallazgo desde los principios, de un profesor quien, siendo bastante abnegado para consentir en aceptar la ingrata tarea de enseñar los primeros elementos, se encuentre capaz de conducir al alumno, tan alto como le sea posible, en el estudio del instrumento elegido. »

Una vez que da por realizada la elección de determinado instrumento, sus consejos van encaminados á las naturales cuestiones de técnica é interpretación.

« Cuatro partes — dice — son interesantísimas en el estudio

de un instrumento : la técnica, el estilo, el descifrado y el cultivo de la memoria. » Y después de analizar las dos primeras con acopio de razones que excuso reproducir, añade lo siguiente, que me parece tanto más interesante cuanto que concuerda con algunas de las críticas, que hace algunos años aventuré en las columnas de la « Gaceta Musical » :

« La facultad del descifrado, el arte de bien leer á primera vista, se adquiere en general con bastante facilidad para todos los instrumentos homófonos, es decir, aquellos que sólo hacen oír un sonido á la vez, por medio de una práctica cuotidiana de media hora ó una hora. Para el órgano, el piano y el arpa, que hacen oír siempre varios sonidos simultáneos y por consiguiente exigen la lectura de un gran número, la dificultad crece en gran proporción. Respecto á los otros, sólo tres recomendaciones son necesarias : escoger siempre trozos suficientemente fáciles y sencillos de ejecución, para poderlos leer sin tropiezo (la elección de ellos incumbe al profesor) ; tomar siempre un movimiento notoriamente lento, y sostenerlo marcando el compás con el pie ó contando los tiempos á media voz, según los instrumentos ; descifrar sin detenerse jamás, y suceda lo que sucediese. »

Dos consejos aún que merecen acogerse :

« Algo excelente que da solidez á los estudios de cualquier instrumento es la práctica del profesorado. Se aprende mucho enseñando á otros lo que se ha aprendido recientemente, y esforzándose en demostrarlo por medio de ejemplos. »

« Otro punto que se debe considerar indispensable es el de la costumbre temprana de tocar en público. Pero se debe tratar, hasta donde sea posible, de no realizar este ejercicio práctico, que es como la sanción de todos los otros, más que en condiciones satisfactorias ó por lo menos propicias . . . . . .

. . . . . .

Deberá abstenerse de tocar ante un público profano, que converse en lugar de escuchar, pues se acostumbrará á descuidar su

ejercicio; debe abstenerse, si es pianista, de tocar en un mal piano ó en un piano en mal estado ó mal afinado, ó si es instrumentista en un instrumento que no sea el suyo ó que no conozca perfectamente. »

Cuanto se refiere al estudio del piano merecería reproducirse, á tal punto es juicioso y práctico; pero, en la imposibilidad de hacerlo, extractaré unos cuantos párrafos interesantes.

Respecto al tiempo de estudio y la buena práctica de éste, hé aquí algunas útiles indicaciones:

« El trabajo cuotidiano débese aumentar progresivamente hasta llegar aproximadamente á cuatro horas por día (muy excepcionalmente cinco ó seis), en varias veces y nunca más de dos de seguido, concediendo siempre una importancia considerable, y esto desde los primeros meses de estudio, y casi diría, desde los primeros días, á obtener una bella sonoridad, una buena calidad de sonido, cosa inapreciable y que depende casi enteramente de los primeros hábitos adquiridos.

« En general se trabaja demasiado »; pero, en general también, « se trabaja mal ». En esta, como en muchas cosas, la calidad es preferible á la cantidad.

Para trabajar bien y provechosamente, lo principal es conceder una atención sostenida á lo que se hace y no distraerse por ninguna preocupación exterior; trabajar lentamente: « Chi va piano va sano, e chi va sano va lontano », cosa que es la más útil de todas y muy á amenudo también, la más difícil de obtenerse. »

La verdad de lo anterior está en la conciencia de cuantos ejercemos el profesorado: las tres cuartas partes de los alumnos que reputamos malos, no lo son ni por falta de aptitudes ni por escasez de trabajo, sino por la manera deficiente, irregular y divagada con que poceden en sus estudios. Siempre he creído que el « arte de saber » depende en principalísima parte del « arte de estudiar ». Y este arte son pocos los que lo conocen y practican...

El capítulo consagrado al estudio del canto abunda en observaciones prácticas y de utilidad. Siguiendo el mismo plan adoptado en los anteriores, el autor ocúpase largamente en señalar los estudios preliminares del canto y los trabajos de preparación que desde la juventud débense emprender para facilitar el desarrollo de la voz y fomentar con oportunidad su cultivo.

Á este propósito el siguiente consejo paréceme excelente : « Tan pronto como sea posible, á los nueve años, por ejemplo, comenzar el estudio simultáneo del solfeo y del piano. « Al mismo tiempo » hacer dar al niño, por un profesor asaz prudente é inteligente, verdaderas lecciones de canto, excesivamente cortas, que no sobrepasen de un cuarto de hora por día, y que versen sobre la buena emisión del sonido, la exactitud, la flexibilidad, la respiración y la vocalización, sin exceder jamás la extensión de la pequeña voz y, sobre todo, sin pretender que gane notas ya sea en la región grave ó en la aguda. Por este método, verdadera gimnástica de los pulmones, que nunca perjudica á la salud, sino por el contrario, mejora el estado general al fortificar el aparato respiratorio, se formaron multitud de cantantes en la bella escuela italiana, tan competente para educar las voces. »

Con buenos conocimientos diserta en seguida Lavignac acerca del crítico período de la MUDA que debe marcar en los estudios una imprescindible interrupción ; pondera, y con justicia, los grandes servicios prestados en otro tiempo á la enseñanza del canto, por las escuelas anexas á las catedrales; y á renglón seguido aborda una cuestión de trascendencia suma, que, en todas partes, y en México mucho más, ha originado y origina dificultades considerables : la elección del profesor. — « No es bastante, — dice — que el profesor sepa cantar bien y que tenga gran talento ; se necesita, ante todo, « que posea una larga « práctica de la enseñanza y que hayan pasado ya por sus manos « muchos jóvenes educandos ». En tal virtud, débese buscar una verdadera notabilidad en la enseñanza del canto, y no aceptar

más que bajo beneficio de inventario las apreciaciones sujetas á caución de los « profesores de segundo ó tercer orden que « encuentran voz en todo el mundo, aunque no sea más que « para tener discípulos y ensanchar su campo de experien- « cias. »

Y adelante añade lo siguiente que no es más que la exposición de hechos que, en México, palpamos y conocemos de tiempo atrás. « Lo que aumenta aún la dificultad en esta grave cuestión de elegir profesor, es que actualmente, no sé por qué, « todo el mundo se llama profesor de canto » y los anuarios rebosan de nombres á este particular. Primeramente, todos los acompañantes que pertenecen á un curso de canto creen de buena fe, por ese hecho solo, que tienen la capacidad requerida; no cabe duda de que podrían alcanzarla, pero les falta, por lo menos, la experiencia personal. Conozco violinistas y pianistas que nunca tuvieron asomos de voz ni pretendieron cantar jamás, y se titulan atrevidamente profesores de canto; otros se figuran que les basta « con tener un nombre italiano ó con italianizar el suyo ».....

De anotarse son las observaciones que hace Lavignac, apropósito de la conveniencia ó utilidad para el cantante de los estudios de fisiología vocal. El autor opina que son perfectamente innecesarios en la práctica..... y me parece que le asiste la razón. Por lo demás, la aplicación al caso del diálogo de M. Jourdain con su maestro de filosofía, es de oportunidad y gracia tal, que mueven á risa. « Si la utilidad de tales estudios estuviere realmente demostrada, resultaría que el mejor profesor de canto sería el médico ó el laringologista, lo que está lejos de ser la verdad. « No hay nada peor que los semi-sabios y los pretenciosos. »

Determina el autor las divergencias de propósitos entre la enseñanza antigua y la moderna, divergencias nacidas de la evolución que ha sufrido el arte y más especialmente el arte lírico-dramático. Antiguamente todo se posponía al lucimiento de

las facultades del cantante; el sentimiento venía en segundo término, y se decía que un artista tenía corazón cuando hacía un calderón suficientemente prolongado en la penúltima nota de una frase.

El arte moderno tiene otras exigencias. Reclama infinitamente menos VIRTUOSIDAD y, en cambio, « exige un respeto de la nota « escrita, una inteligencia artística, una concordancia de senti- « miento entre el texto poético y el acento musical, una inten- « sidad expresiva y emotiva », que dejaban en último término los BELLOS CANTANTES de la bella época italiana ». Verdades indiscutibles que poco preocupan á los supuestos maestros de canto...

Aborda Lavignac una cuestión curiosísima que he tenido ocasión de observar en México y cuyo estudio podría originar los más severos comentarios : « la falta absoluta de unidad en la « enseñanza del canto y la infinita variedad de métodos preco- « nizados al efecto.

« Mientras que, desde largo tiempo hace, todos los métodos de violín ó de piano, no solamente de Francia sino del mundo entero, se asemejan de principio á fin y parecen haber sido calcados minuciosamente los unos de los otros, las divergencias más extraordinarias continúan existiendo respecto de los principios fundamentales del estudio de un arte que parece tan sencillo en sí mismo, pues, incontestablemente, el canto es tan natural en el hombre como la palabra.

Lo más curioso es que acontece lo mismo en todos los países, y que en ninguna parte, á pesar de los más loables esfuerzos, « los profesores de canto han llegado á ponerse de acuerdo « respecto á la mejor manera de enseñar á cantar ! » « Lo que es más grave y más extraño es comprobar las divergencias completas sobre los procedimientos de enseñanza y sus aplicaciones. « Para tantos profesores, otros tantos métodos », amenudo diametralmente opuestos; realmente es para no comprenderse.

Y en efecto, no lo he comprendido jamás, como tampoco la

suficiencia de que hace gala cada profesor para constituírse en árbitro furibundo de los trabajos ajenos. El yo en materia de canto tiene una fuerza poderosa para inducir á la desconfianza, de tal suerte, que difiriendo todos y todos afirmando que están en posesión de la verdad, tiene uno para volverse loco y dudar aun de quienes no merezcan tal ofensa. Casi he llegado á creer en lo que me manifestó confidencialmente alguna vez un profesor de canto : « Es preciso no ser incrédulo — dècíame — el arte del canto está basado en SECRETOS y yo tengo la satisfacción de poseerlos.

— Veo que es usted tan discreto como modesto — le repliqué — por eso se ha guardado bien de divulgarlos. » Debo añadir que aquel pobre diablo aún me agradece el agasajo... El cultivo de los estudios esencialmente musicales, que aconseja Lavignac, es justificado de todo punto, porque, desgraciadamente, el cantante que posee una bella voz, interésale sólo su cultivo y desdeña los conocimientos técnicos, que no son complemento sino parte integrante de sus estudios.

« Si pudiesen persuadirse, cuando son aún jóvenes, de que, por el estudio de la técnica general (solfeo, teoría, harmonía), reforzado con el del piano, « conquistan su independencia y su libertad artística », llegarían á resultados más elevados y más rápidos, y principalmente á un desarrollo más completo de su personalidad. »

Á mi juicio, los profesores privados y oficiales deben esforzarse en desterrar de sus discípulos las preocupaciones arraigadas, excitándolos á completar de la mejor manera posible su educación artística. Actualmente y con señaladas excepciones, se puede afirmar que los « menos músicos entre los músicos, son los cantantes ». Los estudios de solfeo se llevan á efecto malamente ó con descuido, y superfluo sería añadir que la lectura resulta falsa ó cuando menos defectuosa. Raro es encontrar un cantante que lea medianamente, y puede darse como regla general, por el contrario, que la mayoría descifra con

ayuda de acompañante — que buena dósis de paciencia necesita — y retiene en fuerza de una insistencia llevada á la porfía. Todo lo hace el oido y poco la inteligencia ó el saber. Esto, sobre ser ridículo, ocasiona graves dificultades á los directores artísticos y los obliga á multiplicar los estudios de solistas, conjunto y coro, corriendo, además, el riesgo de comprometer el éxito de las ejecuciones. ¿ No es tiempo, pues, de que el cantante se persuada de los beneficios que se procuraría y procuraría á los demás, si adquiriese una competente educación musical ?

Termina Lavignac el precioso capítulo que he venido analizando, con la enumeración de varios consejos de higiene vocal, cuya importancia ningún cantante desconocerá.

Intentaba, y así lo manifesté en mi anterior artículo, revisar uno á uno los capítulos que componen la obra del profesor francés; pero, por más que subdivido la tarea, observo que ha tomado una extensión desproporcionada que, tanto como á mí, puede fatigar la atención de los lectores. Por eso, quebrantando el propósito aludido, véome precisado á poner aquí punto final, no sin lamentar que el espacio me falte para dar cabida, cuando menos, al análisis del capítulo relativo á los estudios del compositor. Quizás más tarde pueda consagrarle artículo especial; entre tanto, creo que con lo anterior basta para poner de manifiesto los méritos del libro de Lavignac, y demostrar que es útil y bueno, útil porque enseña, y bueno, porque, para bien del Arte y en pos de la verdad, enseña el arte de enseñar.

LA « MARÍA MAGDALENA »

DE MASSENET

En la fecha en que trazo estos renglones, aún no se ha ejecutado la bella obra de Massenet, á causa de algunos contratiempos de última hora ; presumo que cuando circule publicado el presente artículo, ya habrá sido saboreada la partitura por el selecto auditorio que concurre al teatro Arbeu, y por lo mismo no me considero eximido de ampliar la pequeña nota que vió la luz en el precedente número de la *Gaceta Musical*.

Expuse allí las dificultades con que tropezaron los autores para lograr la ejecución de la obra, y la decepción que sufrieron cuando, llenos de ilusión y esperando ayuda de un artista celebrado, el valeroso Pasdeloup, fundador de los Conciertos Populares, hubieron de soportar su acogida glacial é indiferente. Los detalles de esa entrevista son dignos de conocerse, y ya que puedo disponer de algún espacio, tradúzcolos de una narración trazada por Julián Torchet en la *Revue du Siècle* de Febrero de 1890.

« En una lluviosa tarde de Febrero de 1872 — dice el escritor mencionado — Massenet y Hartman subieron al departamento que ocupaba entonces el fundador de los Conciertos Populares, en el número 18 del bulevar Bonne-Nouvelle. Pasdeloup los recibió con ese aire hosco que le era habitual, mezcla singular de rudeza é ingenuidad.

— Esperad que despida á estas muchachas, dijo, señalando á dos jóvenes que le habían pedido una audición.

Cuando terminó el examen y aquellas hubieron partido, Massenet expuso el motivo de su visita.

— Está bien, interrumpió Pasdeloup ; siéntese vd. al piano y no perdamos tiempo.

Massenet comenzó la introducción ; pero desde los primeros compases, una borrasca hizo temblar los cristales, la chimenea ahumó, y, sintiéndose sofocados, procedieron á abrir las ventanas. El músico continuaba imperturbable. Pasdeloup cerró las ventanas, las abrió en seguida nuevamente, y se entregó á ese ejercicio durante la entera audición de la obra. Ni un signo de aprobación, ni la menor palabra de estímulo murmurada por el célebre director de orquesta. Sin decir nada, pasó inadvertidos el aria tan conmovedora que canta Méryem junto á la fuente de Magdala, la entrada y recitado de Jesús, la inspirada frase de Marta : « Plus puissant qu'un roi de la terre », la ALLELUIA, el gran dúo, el PATER NOSTER ; no se conmovió con el grito patético y sublime de la pecadora, llorando al bien amado, como tampoco con el soberbio final de la Resurrección. Massenet hirió los últimos acordes y arregló las hojas dispersas de su música, esperando siempre una palabra de Pasdeloup.

« Contemplaba dolorosamente — ha referido después — un retrato de Gluck suspendido en el muro, con la tela atravesada por una bala de la Comuna. ¡ Ah, cuánto sufría yo ! »

— Vamos, hijo mío, ha ganado usted bien su almuerzo. Y condujo á sus visitantes á la puerta.

Hartmann dejó á su compañero que descendiera y preguntó confidencialmente á Pasdeloup lo que pensaba de la obra.

— Es ridículo, es absurdo, replicó ; Magdalena canta : « ¡ Escucho los pasos de Cristo ! » ¡ Qué diablo ! No se escuchan los pasos de Cristo...

— Pero.....

— No, no ; no se escuchan los pasos de Cristo.

Y no salía de esta idea el bueno de Pasdeloup.

Hartmann se reunió en el boulevard con el compositor, quien lloraba como un niño. »

Positivamente fué cruel el famoso Pasdeloup con el joven maestro ; pero á cambio de ese incidente que revela una de tantas torpezas de un hombre de talento, pronto vió Massenet coronados sus esfuerzos por el más ruidoso y espontáneo triunfo. Ya he dicho que la obra se ejecutó por vez primera el 11 de Abril de 1873 ; réstame añadir que, aparte de los aplausos del auditorio, nada debe haber enorgullecido y emocionado tanto al compositor como la siguiente carta del autor de *Mignon*, su maestro de composición y leal amigo :

« 12 de Abril de 1873.

« Viéndome obligado á dirigirme hoy al campo, tendré el sentimiento de no ver á vd. antes de la partida. En la duda no quiero tardar en decirle, mi querido amigo, cuán grande fué el placer que experimenté al oirle anoche, y cuán feliz me he sentido con su hermoso éxito !...

« Hé ahí una obra seria, noble y conmovedora á la vez ; seguramente que es de « nuestro tiempo » ; pero vd. ha demostrado que se puede marchar por la vía del progreso, permaneciendo claro, sobrio y medido. Ha sabido conmover, porque ha estado vd. conmovido. Yo lo he estado como todo el mundo y más que todo el mundo.

« ¡ Ha interpretado vd. con felicidad la adorable poesía de ese drama sublime !

« En un asunto místico en que se está expuesto á caer en el abuso de los tonos sombríos y en las asperezas del estilo, se ha mostrado colorista conservando el encanto y la luz !...

« Esté contento, su obra continuará ejecutándose y vivirá.

« Adiós, le estrecho de todo corazón.

« Ambrosio Thomas. »

Frases leales y sinceras que testifican el valor de la obra y no dejan entrever, ni el orgullo legítimo del maestro ni la menor huella de pasión mezquina. Seguramente que, si á Massenet le hubiese cabido la buena suerte de nacer y formarse en México, no habría recibido en la oportunidad una epístola semejante....

Volvamos á la obra.

Para no atraerme las iras de ciertos cronistas — como aconteció cuando escribí acerca de *La Virgen* — no me tomaré la pena de analizar número á número de la partitura, y solo á vuela pluma mencionaré aquellos cuyo mérito ó importancia no puedan pasar inadvertidos.

Como *La Virgen*, y acaso un poco más, *María Magdalena* es una creación más teatral que religiosa, y tan susceptible de montarse en la escena que acaba de llevarse á ella recientemente y con gran éxito en la Ópera de Niza. Facilítanlo y lo facultan su división por actos, arias, dúos, conjuntos y finales; y esta misma estructura aplicada á una obra teatral, la forma de trozos aislados divisibles del todo, sin todas las afinidades apetecibles, podría ocasionar que la severa censura encontrase los procedimientos atrasados con relación á lo que hoy se produce en punto á música teatral. No seré yo quién discuta la cuestión; pero sí diré que, en *María Magdalena* la inspiración fresca, lozana, juvenil, se sobrepone á todo, y esto me basta cuando me propongo sentir y no analizar.

En el acto primero — La Magdalena en la fuente — paréceme delicioso, poético, el primer coro lleno de color y de perfume. Aquel aterciopelado acompañamiento de maderas, el persistente dibujo pastoril del oboe, y la indecisa melodía de las voces juveniles, producen ciertamente en el espíritu la impresión soñada por el compositor.

La aparición de Magdalena está subrayada expresivamente en la orquesta que lamenta y solloza, como solloza la pecadora en su bellísimo recitado y en su exquisita frase: « C'est ici même, à cette place, c'est ici, Qu'il daigna m'apparaître, un jour..... »

Respecto del segundo período, opino con Servières que es demasiado italiano y de una dulzura afectada.

El inmediato coro femenino no es digno de la pluma de Massenet. Offenbach podría haberlo firmado sin escrúpulo, á tal punto es vulgar y trivial.

Paso por alto el aria de Judas, bien escrita y en estilo que contrasta rudamente con el de la página anterior, y hago también punto omiso del « coro del insulto » que, aunque estrepitoso, dice poco, para fijar la atención en el aria de Jesús y trío con Magdalena y Judas. La melodía de Jesús es verdaderamente inspirada y del sabor que conviene al personaje y á las palabras que pronuncia; su harmonización es magistral y cuando aparece en el trío confiada á la misma voz y envuelta por las restantes con un arte y una sobriedad admirables, gana, en efecto, en vida é intensidad.

Soy entusiasta admirador del final escrito sobre una blanda y conmovedora melodía que debe figurar entre las más bellas producidas por Massenet. Todo es en ella uncioso, tranquilo, hondamente expresivo y, á mayor abundamiento, de una sencillez y espontaneidad sorprendentes. Al escucharla, recuerdo una frase felicísima de Saint-Saëns, apropósito de *María Magdalena*: « Es en el fondo — habla el maestro del estilo — Gounod, pero condensado, refinado y cristalizado. Massenet es á Gounod, como Schumann es á Mendelssohn. » Y así es con efecto: en esta página y en otros muchas subsecuentes, percíbese claramente el influjo de Gounod, aspírase el perfume de su inspiración, pero con algo de más exquisito, de más penetrante, de emocional, que es peculiar y caracteriza la personalidad de Massenet.

Al escuchar el final el público se sentirá emocionado y subyugado; puedo augurarlo sin temor de equivocarme.

Gentil y de pronunciado sabor oriental es el preludio del acto segundo, y lleno de gracia juvenil y coquetería el coro de servidores. Menos feliz y algo prolongado me parece el dúo inme-

diato entre Judas y Marta ; pero desde este punto la inspiración del maestro se eleva más y más y brota poderosa y fluída para inundar el alma de los que saben sentir.

No puedo resistir al deseo de ceder la palabra al eminente crítico Bellaigue, para juzgar las páginas que se desarrollan á continuación. Con su lenguaje elegante y florido y su buen sentido crítico enterará al lector mucho mejor de lo que yo podría hacerlo.

— « Marta — dice Magdalena — ya el sol desciende tras la rubia colina », y la extraña cadencia de la frase expresa con languidez adorable la expiración del día. Jesús aparece sin ruido y recibe en silencio los homenajes de las dos mujeres arrodilladas. Bien considerado, quizás la representación sería nociva á tan delicadas bellezas. Se perderían sin duda en una gran escena aquellas dos voces que siguen en contrapunto su suave melodía. Ellas cantan primero sin acompañamiento, en el silencio de la noche ; después un violoncello solo subraya su ternura, y Jesús, de pié en el umbral, responde con una bendición á su doble bienvenida.

Marta se levanta y se aleja, cediendo la mejor parte á su hermana. Entonces se entabla entre Jesús y Magdalena un diálogo místico y tierno, más afectuoso que una homilía, pero más casto que un dúo profano. Al fin de cada repetición solamente, la alianza estrecha de las voces y su entretejimiento acentúa con alguna pasión la piadosa plática. ¡ Felices los artistas que así conocen los matices del corazón ! El tiempo es un gran artista á este respecto : marca los matices entre las obras de las diversas épocas. Recordemos cómo oraban los profetas de Hændel, con qué brillo, casi con cuánta violencia ! Otra es aquí la oración de Jesús y de sus discípulos ; ya no es el CREDO sino el PATER : después de la plegaria de fe, la plegaria de amor. El amor exalta aún el dolor de Magdalena agobiada al pie de la cruz ; el amor le arranca gritos soberbios ; el amor, en fin, la conduce á la puerta del sepulcro en que yace su divino amigo.

He ahí la escena que desearía yo ver en el teatro, el cuadro religioso al que convendría la escena de Bayreuth. En la obra entera de Massenet, esta página no tiene rival. Rara vez la música ha doblegado la cabeza de una mujer bajo el peso de semejante pesar. ¡ Qué duelo arrastra consigo la infortunada ! ¡ En el curso de la introducción, cuántos gemidos y cuántos sollozos ! El recitado entrecortado escrito en notas medias ó bajas tiene la acritud de los fieros dolores, casi la fijeza de los ojos que casi ni aun pueden llorar. Sobre un sordo rugido de timbales dos flautas antiguas suspiran, y repentinamente enternecida, fúndese el alma de Magdalena ; de sus labios caen las estrofas desoladas. En fin, cuando por tercera vez la angustia desciende al corazón y lo oprime, cuando la orquesta se precipita y se extravía, cuando un grito desgarrante rompe la voz de Magdalena, entonces sus compañeras secundan su queja no concluida, y durante largo tiempo aún, se escucha susurrar, con las lágrimas, el lamento de las santas gemidoras.

Se alejan, y Magdalena queda sola. Inquieta con el silencio que se hace á su redor, tiembla convulsamente ; un soplo pasa sobre sus cabellos, mira y ve á Jesús. Jesús la dice : « ¡ María ! ». María, volviéndose á él, le dice : « ¡ Maestro ! » La música ha sabido interpretar, casi con el silencio, la instantaneidad de esa aparición y la sencillez de ese reconocimiento. El Cristo de Massenet es ciertamente el del Evangelio, el de los viejos pintores florentinos : un hermoso jóven vestido de blanco, y diciendo á Magdalena, con un dedo en los labios : « Noli me tangere ! » Toma él con dulzura la frase del dúo ; pero Magdalena, atónita, lanza sobre estas palabras : « Cristo vive, ha resucitado ! » una escala triunfal, un grito sublime de pasión y de amor, al cual responden las santas mujeres, los discípulos y los ángeles desde lo alto de los cielos.

He aquí lo que en nuestros días ha producido de más perfecto la música de oratorio. El análisis de la obra demuestra bastante qué distancia ha separado las obras clásicas. ¿ Estaría el

arte de Bach y de Hændel más cerca de Dios que el nuestro? No lo creo. Pero, por otra parte ¿ qué nos importa? Gocemos de los aspectos diversos y de las bellezas sucesivas que el espíritu humano descubre en la idea divina. La « María-Magdalena » de Massenet no es quizás una obra de fe; pero es, y esto basta, obra de poesía, de respeto y de amor. »

¿ Qué puedo añadir á los expresivos y profundamente sentidos comentarios del crítico francés? Creo que su juicio es sólido y acertado y sólo ansío que el público mexicano, cuya cultura musical se consolida día á día, lo ratifique con su aprobación nacida de las vibrantes emociones que la obra habrá de provocarle. Espero que muy en breve se podrán aplicar al Arte en México las palabras de la bella pecadora ante la aparición de Cristo : « ¡ Está vivo, ha resucitado ! »

LA ÚLTIMA TEMPORADA DE CONCIERTOS

LA « *EVA* » DE MASSENET

La implantación definitiva de audiciones periódicas tales como las que se han verificado recientemente en el Teatro Arbeu, significa una conquista artística de magnitud, cuya importancia todos reconocen y estiman en su justo valor. No puedo disimular el regocijo que experimento con el éxito obtenido, porque este entraña también el triunfo de una idea, la realización de un anhelo, mitad artístico, mitad patriótico, y la tregua de una lucha sostenida con la pluma de luengos años atrás. Para llegar á la meta se necesitaba ciertamente del empuje de un artista valeroso, infatigable, entusiasta y competente ; pero se necesitaba también lo que jamás habíamos obtenido, lo que era indispensable para dar solidez á la empresa : la protección de un Gobierno ilustrado y amante de las Bellas Artes. Tiempo era de que, á la sombra de una paz prolongada, el Arte comenzase á fructificar como fructifica la tierra al calor de un sol primaveral. Y los frutos de esa paz y de la ilustración y afanes civilizadores de nuestros gobernantes, comienzan á palparse, se acogen y saborean por un público ávido ya de emociones estéticas, y, en su conjunto, van caracterizando un

período de nuestra naciente vida artística. Así tenía que ser, y así ha sido. Sé bien que la conquista no es aún definitiva, y, á fuer de escéptico, soy el primero que duda y vacila : pero de todas suertes, el éxito indudable representa una conquista y esto hace augurar que otras y otras más, que espero con toda fe, conducirán á la implantación garantizada del grande Arte en nuestra patria.

Y ahora, un aplauso á mi excelente amigo Carlos Meneses. Tiempo hace que nuestras íntimas relaciones amistosas me han permitido estimar sus cualidades de artista, entre las que descuellan una laboriosidad y una constancia á toda prueba, y debo hacer mérito de ellas en esta ocasión, porque sólo con su empuje y guiado por un acierto del que estoy seguro no carecerá, puede llegar triunfalmente al fin. Meneses es un gran trabajador á quien nada arredra ; persigue una idea y una satisfacción y va en pos de ellas sin cuidarse de las púas envenenadas que los malquerientes arrojan en su camino, ni aun siquiera de los quebrantos de un organismo que se rebela fácilmente contra los excesos del rudo trabajo. ¿Diré con muchos que es un orgulloso? Acaso lo sea; pero para el verdadero Arte es un humilde que pone todos sus esfuerzos á su servicio y depone todas sus pasiones para rendirle homenaje. Lo sé por experiencia y afírmolo en su defensa. Por lo demás, no me interesan sus defectos ni podré fijar á donde terminan los linderos de la dignidad y empiezan los de la soberbia.

He dicho antes que confío en su acierto : debo añadir que confío también en su buen criterio. Este le hará comprender la necesidad de procurar la educación graduada de las agrupaciones orquestal y vocal, para que esa educación afluya sobre las masas á las que se puede guiar deleitándolas. Urge dar á conocer á músicos y público las grandes obras de los maestros del pasado, las de los Santos Padres de la Música, las de los creadores de la música sinfónica, las de los románticos, las de los iniciadores de la evolución lírico-dramática, para llegar á los

modernos, en insensible descenso que no produzca sacudidas ni origine obscuridades. Soy viejísimo partidario de la música moderna, y casi me atrevería á decir, su más entusiasta propagador, y por lo mismo anhelaría que fuese bien estimada y comprendida. No me satisface que esto se logre á medias y por una especie de imposición, sino por medio de una educación lenta y atractiva que garantice la inteligencia suficiente y la emoción profundamente real. Por casualidad, el procedimiento se ha llevado inconscientemente á efecto en las ejecuciones líricas, gracias, ante todo, á la natural evolución que sufrieron los autores favoritos del público, y á ciertas circunstancias en las que el azar ha intervenido. En lo que atañe á la música sinfónica, el oratorio, la cantata, etc., etc., el procedimiento no ha podido implantarse, desde el momento en que las audiciones de tales géneros sólo se habían iniciado hasta la fecha sin lograr carta de naturalización. Pues bien, la oportunidad es la presente, el actual el momento favorable, y por eso escito á Meneses á que atienda mi desinteresada indicación. ¿Quiero significar con lo anterior que se excluya la ejecución de las obras modernas? De ninguna manera sin duda. Pueden y deben figurar algunas en los programas de los subsecuentes conciertos, pero sin exclusión absoluta de las que pueden tanto ilustrar y deleitar.

Á mi juicio se ha cometido un leve error — de la mejor buena fe, lo reconozco — al ofrecer al público casi como único manjar, la música sacro-profana de Massenet. Lo he afirmado, y convengo en que es deliciosa y encantadora; pero, habrase de convenir también conmigo en que provocan algún hastío tales composiciones ejecutadas por esas inmensas filas de señoritas vestidas de blanco, caballeros de frac y tres ó cuatro solistas igualmente ataviados; todos serios, casi tétricos, papel en mano, ojos inquietos que van y vienen del pentagrama á la batuta, sin expresión en los rostros, sin más vida que la que les imprime el director, cuando á su impulso se levantan y agitan como grandes oleajes humanos.

Esas obras de Massenet exigen de tal manera la vida de la escena que, cuando la sugestión queda abandonada por completo al auditorio, los esfuerzos de éste conducen á un cansancio natural que facilmente se trueca en la sensación de hastío. Esto, que en « La Virgen » no se experimentó ni un instante por causas muy especiales en las que intervino en buena parte la novedad, hízose sentir levemente en las ejecuciones de « María Magdalena », y de manera más acentuada aún en las de la « Eva ». Y no precisamente porque esta obra afecte una forma teatral, sino porque, á mi juicio, considerada desde el punto de vista musical, es una de las más débiles de Massenet, más trivialmente inspirada y más defectuosa. Así lo he pensado siempre, no obstante mi predilección por el maestro francés, y no tengo empacho en escribirlo, toda vez que respetabilísimos críticos han manifestado mayor severidad con la obra. No quiero multiplicar las citas y me conformo con reproducir la opinión de uno de los más conspícuos críticos franceses. Adolfo Julien, á raíz de la primera ejecución de « Eva » (18 de Mayo de 1875), escribío lo que extracto á continuación :

« Massenet se extravía al intentar poner en música la Biblia entera, y tengo razón de hablar así, pues ignoro adonde se detendrá en esa vía. Apenas acababa de dar su « María Magdalena », cuando ya bosquejaba su « Eva » y ahora anuncia que prepara una tercera obra del mismo género, titulada « La Virgen ». Quien quiera abordar los asuntos sagrados debe esforzarse, ante todo, en imprimir á su música un gran sentimiento religioso, en lugar de poner solamente un color poético más ó menos atractivo. No se deben nivelar los grandes episodios en que desea uno inspirarse, con las escenas vulgares de ópera ; no se debe dar á las melodías esa expresión mundana, coqueta y algo lasciva que buscan la mayor parte de los jóvenes compositores instruidos en la escuela de Gounod. En fin, no se debe hacer cantar á Adán y Eva esos duos de amor, que estarían mejor puestos en la boca de cualesquiera enamorado de teatro,

y de los cuales el segundo : « Aimons-nous; aimer c'est vivre! » no es ni más bonito ni más elevado que el que cantan Galatea y su creador en análoga situación y sobre idénticas palabras, en la célebre ópera cómica que abrió á Victor Massé las puertas del Instituto.

Massenet posee una notable facilidad de trabajo; pero, en vez de tanto producir y de malgastar su inspiración en obras simplemente agradables é imperfectas, haría mucho mejor en concentrar todas las fuerzas de su pensamiento y de su joven experiencia para una creación de más elevado orden, y no solamente para una pintura complaciente de los amores del primer hombre y la primera mujer. En fuerza de trabajar rápidamente y de fiarse de su natural fecundidad, Massenet llega á descuidar las condiciones esenciales de toda obra seriamente concebida : « la distinción de la frase melódica y la exactitud de la expresión ». Que se divague, y entonces escribe el coro final de la primera parte, construído sobre dos ideas de lo más vulgares — el público no se equivocó y lo hizo repetir — y en el cual la orquesta misma está tratada con un abandono que me sorprende en el autor. Por otra parte, con el único deseo de producir esos contrastes rudos de los que vive la música, y que el poeta no supo prepararle, está en desacuerdo con las palabras que traduce, y prodiga las sonoridades de orquesta y voces, en algunos trozos que deberían ser, por el contrario, lánguidamente tiernos : por ejemplo, en el coro de Voces de la Naturaleza celebrando el nacimiento de Eva, ó en el de las Voces de la Noche atrayendo á la mujer hácia al árbol de la ciencia. »

Interrumpo aquí la cita, no obstante que Jullien explaya á continuación su juicio con idéntica severidad, no sin conceder valor á determinadas páginas de la partitura. Con lo extractado, que condensa su opinión, pongo á salvo mi propio juicio que no es ni más favorable ni menos franco.

Con ansiedad espero la próxima temporada de conciertos y hago votos por que entonces como ahora, el más brillante éxito

corone los esfuerzos de los intérpretes y su afanoso director. Confío en que mis leales y desinteresadas observaciones serán acogidas benévolamente por todos, en la inteligencia de que, si son atentidas y producen el fruto apetecido, no seré yo, sino la agrupación entera y el público quienes lo recogerán. Por lo demás, si estoy equivocado, los hechos me lo demostrarán... y estos han valido siempre mucho más que las palabras.

UN GRAN DIRECTOR DE ORQUESTA

FELIX WEINGARTNER

Para hablar del admirable artista, cuyo nombre sirve de encabezado á estos renglones, debo hacer reminiscencia de impresiones inolvidables. É inolvidable es para mí la primera que experimenté á raíz de llegar á París, cuando mi buena suerte me condujo al concierto dirigido por Weingartner en el Teatro de la República, el 8 de Abril de 1900. Era la vez primera que escuchaba una orquesta francesa — nada menos que la orquesta Lamoureux — y la primera también que se me revelaba como director un artista genial, inteligentísimo, sensible sin afectación, enérgico sin rudeza, preciso sin frialdad, y positivamente inspirado hasta arrebatar.

Al terminarse la audición dudaba de mí mismo: me creía alucinado por la fuerza de una impresión nueva y extraordinaria, y vacilaba en trasladarla al papel, temiendo incurrir en exageraciones de buen burgués advenedizo.

Sin embargo, al dirigir de París mi primera correspondencia á la *Gaceta Musical*, escribí acerca de Weingartner lo que reproduzco á continuación :

« Pero no son los méritos de los ejecutantes los que debo ensalzar con preferencia; es el del genial director de orquesta

Weingartner, quien maneja la batuta con arte é inspiración tales que no los podría describir mi humilde pluma.

Weingartner está en la fuerza de la juventud y creo que en la plenitud de su talento como compositor, á juzgar por una encantadora obra suya, la *Sinfonía en Sol Mayor* estrenada en Francia en el Concierto á que vengo refiriéndome.

Hay que observar su fisonomía durante la ejecución para concebir lo que ese hombre siente y cómo siente á cada autor. Á mi juicio son dos sus favoritos, á quienes comprende y ama con mayor ardor : Wagner y Berlioz. El preludio de *Lohengrin*, la *Venusberg* del *Tannhaüser* y la bella obertura del *Carnaval Romano* de Berlioz, fueron interpretados con sentimiento tan intenso, con tal expresión juvenil y con tal ardor y entusiasmo que dudo puedan sobrepujarse. Y no es de sorprender que la orquesta obedezca á su jefe con semejante precisión, porque todo habla y expresa en Weingartner, todo se adivina en su actitud, en la soltura con que maneja la mágica varita, en las rasgos de una fisonomía altamente simpática y atractiva, en las indicaciones de su mirada y en los oportunos movimientos de su mano izquierda, de que con sobriedad se sirve. Parece que el público francés sintió la fascinación ejercida por el artista, á juzgar por la entusiasta ovación que le concedió ; ahí se ratificó la justa afirmación de que el Arte no tiene patria : el público francés inclinándose ante el artista alemán..... »

Tal fué mi impresión sincera y expuesta sin ambages. ¿Hube de rectificarla más tarde?... Pláceme contestar que no. Posteriormente tuve ocasión de escuchar las magníficas audiciones dirigidas por Colonne en París, por Wood en Londres, por Isaye en Bruselas, Nikisch en Berlín y Leipzig, Muck en Berlín y otros artistas de inferior categoría, y siempre persistió en mí el recuerdo de aquel joven y atractivo director alemán, cuyo talento habíame revelado emociones ignoradas, ó excitado otras que necesitaban, para vibrar, de un impulso único y especial que no descubrí en los demás.

Todo pude ratificarlo á la vuelta de pocos meses. Estando en Münich, á fines de noviembre de 1900, asistí á otro concierto dirigido por Weingartner. Entre las composiciones del programa figuraba una, la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, que jámas había tenido la suerte de escuchar en la orquesta, y que á su interés particular adunaba, en esa ocasión, el de estar dirigida por Weingartner, quien, ya lo he dicho, debe considerarse como uno de los más entusiastas propagandistas del maestro francés y como su mejor intérprete. ¡ No me había equivocado en mi primera impresión ! Y tampoco se equivocó el público alemán, por lo común tan reservado y severo, cuando, al concluirse el último tiempo, el tormentoso y fantástico *Sueño de una noche de Sabat*, tributó al artista la más entusiasta, frenética y casi loca ovación que he presenciado en mi vida. Aquel público estaba arrebatado, conmovido ; vibrante de emoción, nervioso, excitado, pidió á gritos el *bis* que le fué concedido por Weingartner. Y la ovación también hubo de repetirse. Mientras tanto yo permanecía como agobiado en mi butaca. — La emoción me oprimía la garganta y en mi cerebro se confundían y atropellaban sensaciones y pensamientos de índoles encontradas... Goce inmenso del arte ; tristezas nostálgicas ; alegrías y penas entretejidas ; esparcimientos consoladores del espíritu ; agobiamientos opresores del alma. — Y en medio de todo ello acudía á mi memoria y preponderaba la figura insidiosa de Berlioz, con su perfil de águila, sus ojos penetrantes y aquella sonrisa irónica plegando los delgados labios como si se burlase de todo y de todos..... hasta de sí mismo. Aquella noche no pude cerrar los párpados.

Á la mañana siguiente tomé el *express* para Nüremberg. Creía substraerme á una emoción que era superior á mis fuerzas y por eso acudí á la pintoresca ciudad que parece fruto del ensueño. Afortunada ó desgraciadamente el itinerario había sido mal elegido. Al penetrar en la ciudad, grandes cartelones anunciaban para esa noche el primer concierto de Weingartner en Nüremberg.....

Contra lo que pudiera creerse, debo declarar que asistí á él y que ahí tuve la satisfacción de estrechar la mano del genial artista. Weingartner es joven aún : actualmente debe frisar en los 40 años, aunque su fisonomía acusa una edad mucho menor. Su tipo es netamente alemán. Afeitado por completo; boca pequeña; nariz fina un poco remangada ; ojos azules y pequeños, y una gran frente coronada por abundante y lacia cabellera. Al dirigir es sobrio en sus movimientos; pero cuando lo exige el estilo de la obra y la emoción se impone, su actitud va modificándose sucesivamente hasta alcanzar una animación que se comunica á ejecutantes y oyentes. Así le acontece al final de la *Sinfonía fantástica* á que antes he aludido. La fuerza comunicativa del artista es de tal suerte, que no hay quien pueda substraerse á ella, y, cuando la intensidad de vida y el entusiasmo han llegado en él á su colmo, el auditorio se siente subyugado de igual manera y prorrumpe en ese grito de entusiasmo que sólo logran alcanzar los creadores ó sus buenos intérpretes.

Weingartner es también compositor y crítico.

No puedo hablar de sus obras por ser escaso el número de las que conozco. Entre lo poco que ha publicado de crítica musical, he leído y saboreado un precioso opúsculo consagrado al estudio de la Sinfonía después de Beethoven. Sus ideas son sólidas, frecuentemente nuevas y profundas; sus juicios siempre severos sin carecer de noble entusiasmo artístico.

En el referido estudio consagra — como es de presumirse — largas páginas á uno de sus maestros favoritos, á Berlioz. Para que se juzgue de su buen criterio como crítico voy á traducir en seguida algunos de los párrafos aludidos :

« Poco tiempo después de la muerte de Beethoven — dice — aparecía entre nuestros vecinos de Occidente, en Francia, una notable personalidad, cuya magnitud y alto valer musical no han sido universalmente reconocidos sino de poco tiempo á esta parte. Me refiero á Héctor Berlioz. La primera de las obras que me reveló completamente su personalidad, la *Sinfonía fan-*

tástica, encierra tan gran originalidad que, decididamente, no se debe uno sorprender que haya sido considerada con sorpresa y como monstruosa, aun por espíritus eminentes, como Cherubini; se explica que muchas veces no la haya comprendido absolutamente el público y que la impresión producida se asemejase casi á un gran estupor.

Todo eso es tanto menos sorprendente cuanto que la tendencia general y persistente en todas partes consiste en negar lo que es nuevo, en vez de examinar las obras con atención dejándose guiar por su propio sentimiento. Mientras vivió Berlioz produjo más ó menos el mismo efecto con sus composiciones posteriores, por más que la infatigable acción de Liszt, en favor suyo, le granjease alguna atención, por lo menos en Alemania. Solamente después de la muerte de Berlioz, y algunos años más tarde, se organizaron excelentes ejecuciones, siempre repetidas, de sus obras, por Bülow, y en seguida por otros directores. Tales ejecuciones han logrado que, poco á poco, se descubriese la dulce almendra contenida en la rugosa cáscara, y se ha sentido y comprendido el alto valer de esa música ocultada entre multitud de detalles aparentemente superficiales.

Los que nos hemos familiarizado con Berlioz, nos preguntamos cómo ha podido ser que esas obras tan admiradas actualmente, que hoy excitan tanto entusiasmo, se hayan considerado hace diez años como creaciones de un cerebro medio trastornado. Tres razones nos darán la explicación.

Primeramente la invención en Berlioz parece, á primera vista, seca é inacessible; después su audacia anormal y grotesca de la instrumentación, y por último la manera cómo su música se relaciona al asunto elegido y sus procedimientos para personificarlo. »

Analiza el escritor y discute los tres puntos señalados con gran cordura y acopio de argumentos musicales y filosóficos, y concluye el estudio relativo á Berlioz con las siguientes frases que sólo expresan una gran verdad:

« Berlioz debe designarse como el verdadero padre de esa dirección *nueva* y *moderna* que se sigue hoy, y cuyos representantes aspiran amenudo, en violento apresuramiento, á nuevos fines y á los mayores éxitos posibles. Su figura indicará siempre en el desarrollo del arte musical, cómo esa dirección puede desarrollarse. Está lejos de poseer la profundidad moral, la perfección y la pureza, ideales que transfiguran á nuestros ojos la imagen de Beethoven con grandeza indecible. Pero, después de Beethoven — excepción hecha de Wagner, — ningún compositor ha encontrado en la música tantos nuevos medios de expresión ni ha mostrado, como el compositor francés, tantos caminos inexplotados. Su imaginación casi inagotable parece más poderosa y rica á medida que nos aplicamos á conocer más completamente sus obras y hacemos de ellas un amoroso estudio. »

Me he esforzado en trazar brevemente un bosquejo del genial artista alemán, evocando recuerdos inolvidables y emociones más inolvidables aún. Si he logrado que mis lectores retengan el nombre de Weingartner y que éste les inspire la misma admiración y simpatía que á mí, habré alcanzado el propósito que me impulsó á trazar estos renglones.

ERNESTO REYER

En los primeros días de mayo de 1903, los directores de la Grande Ópera de París organizaron una serie de ejecuciones de las tres principales obras de Reyer, *Sigurd*, *Salammbó* y *La Estatua*, á fin de festejar á uno de los compositores franceses más dignos de tal homenaje significativo, aunque no poco tardío.

Tal manifestación va á servirme de pretexto para conversar con mis lectores acerca del notable compositor cuyo nombre y obras, poco y fugitivamente han resonado en México. Los amantes de la música francesa no habrán olvidado las ejecuciones del *Sigurd* que hace algunos años nos ofreció una compañía lírica; pero para la gran masa del público el nombre de Reyer debe considerarse como desconocido y hay que sacarlo á luz con la pluma á reserva de que más tarde nos lo revelen los directores de ópera ó de concierto.

Tengo para mí que Reyer es una de las figuras más nobles y simpáticas de la escuela francesa, y por lo tanto pláceme consagrarle estos renglones aprovechando datos recopilados hace tiempo y publicados por mí en un órgano de la prensa diaria.

Fétis nos proporciona los primeros referentes á la niñez y juventud del maestro francés:

« Ernesto Reyer nació en Marsella el 1º de diciembre de 1823, é ingresó á la edad de seis años en la escuela comunal de música dirigida por Barsotti, quien, descubriendo en él felices disposiciones y encontrándole dotado de una bonita voz de soprano, la ejercitó con éxito en la lectura : en dos ocasiones y en los concursos de su escuela adjudicóse al joven Reyer el primer premio de solfeo. Como sus padres no lo destinaban á la profesión de músico, fué enviado á Argel á la edad de diez y seis años, y ahí entró en el escritorio de su tío Luis Farrenc, que fué más tarde pagador tesorero de la provincia de Constantina. Los asuntos administrativos, por los cuales sentía Reyer poca disposición, no distraían su decidido gusto por la música. Tocaba el piano, estudiaba la harmonía con ardor, organizaba conciertos y era el alma de todos los salones en donde se rendía culto al divino arte. Pronto trazó sus primeros ensayos de composición, produciendo algunas romanzas que estuvieron en boga y se cantan aún ; por último, cuando el duque de Aumale llegó á Argel, Reyer compuso una misa dedicada á la duquesa que se ejecutó solemnemente en presencia de los príncipes.

Después de la revolución de 1848, dirigióse Reyer á París con el propósito de entregarse sin reserva alguna al estudio del arte que poderosamente le atraía. Intentó desde luego perfeccionar, por medio de nuevos estudios, sus conocimientos en la parte técnica de la composición y fué su tía Luisa Farrenc quien se encargó de semejante tarea, harto facilitada por la viva inteligencia del joven artista. »

En esa época no era ya Reyer un desconocido para el público francés, ni carecía de cierta reputación en los círculos artísticos de su patria, toda vez que sus melodías corrían de mano en mano entre los aficionados, y sus primeros escritos, llenos de originalidad y franqueza, habían excitado la atención del público y procurado el disgusto de los antagonistas del autor. Sin embargo, Reyer acariciaba el ideal perseguido por la mayoría de los compositores : atraíale la escena y en ella pretendía conquis-

tar un éxito que diese rumbo fijo á su porvenir. En tal virtud solicitó y obtuvo de su amigo Teófilo Gautier el poema de una oda sinfónica que, en cierto modo, ofreciese los caracteres esenciales de producción lírico-dramática. Inspirándose en las encantadoras tradiciones orientales, produjo Gautier el poema deseado por el compositor y éste bordó sobre los deliciosos versos del poeta, una música tan colorida como desbordante de juvenil ardor. Poco tiempo antes había dado Feliciano David, con su *Désert*, la llave de una nueva y pintoresca forma, que Reyer adoptó sin vacilar en la composición de *Le Sélam*, ora por abundar en las ideas de aquel autor, ó bien porque el éxito obtenido por le *Désert* garantizaba en cierto modo el de la nueva partitura. Sea lo que fuere, el resultado correspondió á sus esperanzas; y *Le Sélam*, ejecutado en abril de 1850, valió á Reyer un envidiable triunfo.

Maître Wolfram, segunda ópera de Reyer, que aún figura en el repertorio de la Ópera Cómica, se cantó en el Teatro Lírico el 20 de mayo de 1851. El juicio del público y la crítica fué absolutamente favorable, y entre los que vieron la luz en los periódicos especialistas merece mencionarse, por su alta significación, el de Halévy, que terminaba con las siguientes palabras :

« Hoy *Maître Wolfram* inaugura felizmente la carrera teatral de Reyer. Regocíjome al pensar que en el joven autor de *Le Sélam* y de *Maître Wolfram*, el porvenir nos reserva un notabilísimo compositor. »

Después de un período de cuatro años, Reyer produjo é hizo ejecutar en la Academia Imperial de Música, un *ballet* titulado *Sacountala* cuyo « escenario » fué escrito por Gautier. Esta obra se mantuvo escaso tiempo en el cartel por circunstancias ajenas al valor intrínseco de la partitura, pero la que en realidad consolidó la naciente reputación del maestro valiéndole la conquista de numerosos adictos, fué *La Estatua*, colorida y original producción ejecutada por vez primera en el Teatro Lírico el 11 de agosto de 1861, y reestrenada en la Ópera Cómica el

20 de abril de 1878. Á justo título se consideraba como una de las mejores y más inspiradas del autor : su estilo y personalidad acúsanse sin dar lugar á duda, las ideas son nuevas y graciosas, la harmonización elegante y rica, y feliz la interpretación de las situaciones dramáticas. *La Estatua* no ha alcanzado en Francia verdadera popularidad ; pero al transplantarse, como últimamente se ha hecho, al escenario de la Grande Ópera, el público y la crítica han ratificado impresiones y juicios de años atrás, sin observar, más que de manera leve, las huellas que el tiempo ha debido imprimirle.

Erostrate, ópera en dos actos, se estrenó en Bade el año de 1862, y fué ejecutada en Francia el 16 de octubre de 1871. Las modificaciones que hubieron de introducirse en la partitura al trasplantarse á la Grande Ópera de París, ó más bien la general consternación de los ánimos originada por los luctuosos acontecimientos de 1870, fueron causa de que la obra sufriese una completa derrota; después de la segunda ejecución desapareció, y para siempre, de la escena.

Reyer, decepcionado, enmudeció para el arte durante algún tiempo; pareció abandonar sus labores musicales, y sólo cual digno sucesor de Berlioz en *Le Journal des Débats* dejó correr la pluma de crítico con extraordinario afán, sólido criterio y energía comparable á la de su respetado amigo y antecesor.

Reyer es, en efecto, uno de los mejores críticos musicales con que cuenta la Francia contemporánea : reconócese en sus escritos el influjo que han ejercido sobre la educación musical de las masas y sobre los jóvenes compositores, ora provocando el desarrollo del buen gusto, ora pregonando los méritos de las creaciones é instituciones alemanas, ó bien ensalzando valientemente las teorías puestas en práctica por dos de sus maestros favoritos : Wagner y Berlioz. Brillan en sus escritos la claridad, la emoción, la conciencia del saber, la lealtad, y una absoluta independencia de ideas, que les hace valiosos y benéficos en todos sentidos.

Gran parte de tales cualidades se reflejan aún en sus últimas creaciones musicales, producidas después del prolongado silencio á que le obligaron las crueles decepciones sufridas. El desquite era fácil para Reyer, y le conquistó sin fatiga, al llamar á las puertas del más hospitalario y ecléctico teatro de Europa : el de la Moneda de Bruselas.

En éste se estrenó, el 7 de enero de 1884, la ópera *Sigurd*, grandiosa y vasta partitura que valió á Reyer estrepitoso triunfo.

La contextura del libro y de la partitura no son del todo ajenas á Wagner; la sombra del gran reformador parece haber presidido á la creación de ambos; y, sin embargo ¡cuán claramente se destaca la personalidad del autor nacida de esta extraña amalgama de escuela francesa y alemana ! ¡ Cuánta profundidad y cuánta concentración, adunadas con la gracia, sensibilidad y gentileza peculiares en los artistas franceses !

Sigurd es una obra magistral que hace honor á la escuela francesa contemporánea. No es de extrañarse, pues, que, en vista del éxito alcanzado en Bruselas, los directores de la Grande Ópera de París hubiesen olvidado sus escrúpulos y dado inmediato albergue á la partitura. El 12 de Junio de 1885, *Sigurd* fué cantado en el primer teatro lírico de París y conquistó un éxito definitivo. Desde esa fecha Reyer se abstuvo, por largos años, de poner los piés en la Grande Ópera : disgustado por las mutilaciones que, contra su voluntad, sufrió la partitura, quiso significar así su desagrado y desaprobación.

Salammbó, última ópera escrita por el compositor, estrenóse, como la anterior, en el teatro de la Moneda de Bruselas, el 10 de febrero de 1890. En vista de las tendencias de Reyer, natural era presumir que el celebrado asunto de Flaubert habría de excitar su ardiente inspiración. Y ciertamente fué así : la obra alcanzó el más ruidoso de los éxitos, y cuando se ejecutó en la Grande Ópera de París, el público francés rindió al compositor un entusiasta homenaje que bien podría significar una amplia reparación.

En 1900 tuve la dicha de escucharla en el mismo escenario y conservo de ella y de la espléndida *mise en scène* el más grato de los recuerdos. Conviene fijar, para conclusión, el carácter y tendencias del compositor.

« Reyer, á no dudarlo, obedece á un procedimiento, pero á un procedimiento análogo al aceptado por una parte de los compositores contemporáneos, por Verdi, entre otros — el Verdi del *Otello*, entiéndase bien — quienes admiten los progresos modernos, profesan las nuevas teorías, van, en suma, con su tiempo, pero sin nulificar su propia personalidad. Así paréceme que procede Reyer, cuyos dioses son Glück, Wagner y Berlioz, y cuya religión es el culto del progreso artístico. Por eso el hombre, que es un austero, el músico, que es un iluminado, y el crítico que es un carácter, están sintetizados en la siguiente expresión de Boutarel : « Reyer es una conciencia artística. »

LECTURA Á PRIMERA VISTA

Soy poco amante de reproducir mis propios juicios y observaciones, porque podría tildárseme de encariñado con ellos : más afecto soy á insistir en tal ó cual forma acerca de las que reputo íntimas persuasiones y que, alguna vez atentidas, pueden originar un bien ó un progreso artístico.

Hoy, muy á mi pesar, tengo que acudir á escritos que corren impresos, para insistir en exponer ideas que se refieren de manera directa á ciertas deficiencias de la enseñanza musical.

La experiencia, la observación, y mis constantes relaciones con músicos profesionales y alumnos privados y oficiales, hanme persuadido de la dificultad con que la mayoría tropieza para descifrar á primera vista, ya no diré con relativa corrección, sino ni siquiera aceptablemente.

Siempre he creído que tal defecto remonta á la poca solidez de los primeros principios, especialmente del solfeo, y se amplifica más tarde por descuido ó abandono de los profesores instrumentistas. Y si á éstos atribuyo una lamentable responsabilidad, no obstante los méritos que reconozco en su enseñanza técnica, no tengo para qué añadir — porque ya lo he indicado

en otras ocasiones — que los maestros de canto incurren en tal descuido de manera más digna de censura.

He abordado ya la cuestión hace algunos años. En las columnas de este quincenal, en 1889, escribía lo que sigue :

« Multitud de ocasiones hemos tropezado con ejecutantes instrumentistas de mérito innegable, avezados en lo absoluto con todas las dificultades de tecnicismo, intérpretes hábiles y concienzudos que sorprenden con su « virtuosidad », artistas ya logrados, en suma, que en la sala de concierto fascinan y cautivan, y ni en ella ni en la intimidad son capaces de descifrar correctamente el más sencillo fragmento, el acompañamiento menos dificultoso ó el estudio elemental. Vacilan en la tonalidad, se extravían á la menor modulación, rompen la medida imperturbables, no pueden identificarse con la melodía, buscan la salvación en el pedal, si son pianistas, en reafinaciones sin término si violinistas ó violoncellistas, y al cabo, rendidos de fatiga... y de pena, se declaran vencidos en una lucha que, ciertamente, no debería ser superior á sus fuerzas.

¿ Á qué atribuir fracasos de esa naturaleza que pueden conducir hasta á la decepción ? La deficiencia que venimos señalando responde satisfactoriamente : en la enseñanza se ha descuidado un estudio de trascendental importancia ; en esas inteligencias juveniles y ardorosas se han explotado las facultades de brillo inmediato, las que el público puede estimar con mayor facilidad, sin parar mientes en otra serie de ejercicios que, no por absorber tiempo y trabajo de los cuales derivaría la consiguiente experiencia, dejan de proporcionar ópimos frutos y ventajas prácticas que no son de desdeñarse.

Sería un disparate el exigir que los estudios elementales de un instrumento y los de la lectura se abordasen conjuntamente; pero sí somos de opinión que los últimos pueden emprenderse tan pronto como el alumno haya vencido las primeras dificultades técnicas, siempre que el profesor posea el tacto y el criterio suficientes para imponer un trabajo adecuado

y en proporción con las dotes y adelantamiento de su educando.

Desgraciadamente, las pocas obras consagradas á la lectura no llenan su objeto de manera satisfactoria, y por lo mismo decimos que toda la responsabilidad incumbe á la buena elección del profesor.

Á nuestro juicio, el ejercicio de la lectura, á su objeto peculiar, que de suyo es importante, debe llevar aparejado otro que coadyuve á la buena educación musical del alumno : nos referimos al conocimiento de las obras clásicas y de la escuela moderna, presentado, si no en orden cronológico, que sería casi imposible, por lo menos en un orden racional que interese, robustezca, eduque y ofrezca una especie de revista histórica del arte apoyada en explicaciones y breves datos biográficos de los compositores, en ejemplos aprovechados en las mismas composiciones y en los que ilustran tantas obras didácticas que un buen profesor no debe desconocer.

Para llevar á efecto semejante plan y ejercitar á la vez en el estudio del conjunto, nada hay tan útil para los pianistas como la ejecución á cuatro manos. Esta pone en más inmediata comunicación al alumno con el profesor ; impone al primero la severidad de la medida que es de la que más se emancipa en la ejecución individual ; conduce á la mejor observancia de ritmos y matices ; perfecciona la interpretación y por último, facilita el conocimiento de muchas obras, las sinfónicas principalmente, que, de otra manera, quedarían enteramente ignoradas por los artistas incipientes. »

Á lo consignado en los renglones anteriores precisa añadir que la experiencia personal, que me indujo á trazarlas, me ha confirmado más y más á diario en la verdad triste, pero positiva, que encierran. Me es imposible personalizar, pero podría citar nombres, aun de concertistas victoriosos, que son incapaces de descifrar á primera vista cualquier trozo de mediana dificultad. Algo peor podría afirmar : hay profesores que titubean más que

sus discípulos ejecutando con ellos á cuatro manos, aun ciertos estudios de facilísima y sencilla estructura. Y es que en México los profesores de arte se improvisan sin atender á los conflictos que surgen entre las dificultades de la vida práctica y la recta conciencia profesional. Después de tres ó cuatro años de estudiar el piano y después de meses de haberse apenas iniciado en el estudio del canto, teniendo por equipo unas cuantas piezas de salón ó dos ó tres romanzas de Tosti, cualquiera se lanza á la enseñanza con una audacia y una suficiencia que pasman. Es verdad que el profesor se forma profesando; pero para llegar á merecer tal título ¡ cuántas y cuántas víctimas de un afán ó de una resolución prematura !

Por eso sería de desearse que, quienes se sintiesen con vocación para la enseñanza y explotasen su profesión como un medio honesto de vivir, pusiesen de su parte todos los medios posibles para complementar su educación.

Vuelvo á insistir en que es cualidad indispensable de artistas y profesores, la de descifrar con facilidad, leer con soltura é interpretar á primera vista con relativa corrección.

Todos los músicos de buena voluntad están obligados á sujetarse á tal ejercicio; pero, entre los instrumentistas, quienes más urgentemente lo necesitan son los pianistas.

Lavignac, en su precioso libro sobre la educación musical, tan frecuentemente citado por mí, lo expresa con buen acopio de razones en el siguiente párrafo :

« Más que los otros instrumentistas, los pianistas deben consagrar todos sus cuidados al estudio del descifrado, á causa del gran número de notas que tienen que leer, ya sea simultáneamente ó con gran rapidez.

Desde el tercer año, á más tardar, es preciso consagrar á ese ejercicio algunos instantes todos los días, descifrar siempre lentamente algunos trozos bastante fáciles para que se puedan leer sin cometer faltas (ya lo he dicho, pero no me cansaré de repetirlo), sin vacilar ni tropezar, y aun cuidando de los matices

indicados; con esta condición es como el estudio es provechoso.

Antes de descifrar una pieza cualquiera, corta ó desarrollada, conviene recorrerla largamente, examinando con especialidad los pasajes que parezcan difíciles; pero, una vez comenzada á ejecutar, no hay que detenerse bajo ningún pretexto; valdría más inventar algunas notas, y hasta algunos compases, que detenerse y volver á principiar. Se debe poseer « una ausencia completa de remordimientos por la falta cometida », según la bonita expresión de Eugenio Saugay, célebre violinista que fué perfecto profesor de acompañamiento, y hombre de « esprit » y erudito; se debe adivinar según el dibujo lo que no se tenga tiempo de leer, y siempre ver hacia adelante, por lo menos un compás en los movimientos lentos, y varios en las piezas de carácter vivo. Saber leer bien, cosa preciosa entre todas, es un hecho simultáneo de inteligencia, habilidad y presencia de animo. J.-J. Rousseau decía ya en su Diccionario: « Todos los músicos se jactan de leer á primera vista; pero hay pocos que, en la ejecución, tomen exactamente el espíritu de la obra y que, si no hacen faltas en las notas, hacen, por lo menos, contrasentidos en la ejecución. »

Con la música moderna, el descifrado ha llegado á ser por sí solo un arte verdadero y realmente muy difícil.

El descifrado á cuatro manos es un magnífico ejercicio, y aún es mejor á dos pianos, ya sea con el profesor, ó bien entre colegas que puedan nivelar sus fuerzas. »

Excuso añadir nuevas reflexiones después de las elocuentes palabras del sabio profesor francés.

Con cuanto dejo consignado espero haber persuadido á todos, no sólo de la conveniencia y utilidad del ejercicio de la lectura sino de la positiva necesidad que tienen de someterse á él cuantos cultivan el arte como aficionados.

Presiento, sin embargo, un obstáculo que se está en vías de allanar. El ejercicio de la lectura exige la adquisición de un

número considerable de composiciones musicales cuyo costo arredraría aun á los que estuviesen en posibilidad de erogarlo.

Paréceme que la dificultad se ha remediado : según una combinación harto liberal, la casa Wagner y Levien ofrece actualmente á su clientela los medios de adquirir música para el ejercicio de la lectura. Creo que los editores de este periódico harán un gran bien á los artistas pobres..... y aun á los que no lo sean. Felicítoles y me felicito por haber tomado alguna parte activa en la propaganda de una idea que, si no me equivoco, coadyuvará á la educación de los músicos y al progreso del Arte.

EL « TRATADO DE INSTRUMENTACIÓN »

DE GEVAERT

(VERSIÓN ESPAÑOLA.)

El ilustre maestro hizo un gran bien á la enseñanza al dar á luz su magnífico *Tratado de Instrumentación*, y el editor Lemoine, de París, ha coadyuvado á ese bien, publicando la versión española de la misma obra.

Desgraciadamente el conocimiento del francés no se generaliza, como sería de desearse, entre los estudiantes músicos ni entre los músicos que ya no son estudiantes, y de ahí que en la enseñanza se tropiece frecuentemente con dificultades que sólo pueden subsanar las escasas y tardías traducciones de las obras extranjeras. Y si esto digo de las que están escritas en francés, lengua que está más al alcance de todo el mundo, especialmente de nosotros los latinos, ¿qué diré de las publicadas en inglés y alemán, idiomas que se cultivan menos entre los músicos?..... Los profesores de ciertos ramos del arte, hemos de sufrir constantes contrariedades por las deficiencias de conocimientos lingüísticos de los alumnos, y á menudo optamos por no hacernos cargo de su enseñanza obligados por la disyuntiva de traducir los textos para ellos (lo cual implica una labor extraordi-

naria y no compensada) ó elegir obras escritas en español que pecan de viejas y atrasadas.

Es de lamentarse que el español se cultive de tan escasa manera en Europa, al punto de que sólo se hable y escriba en él en España. Á causa de este hecho se observa que los editores ni se ocupan ni se preocupan de publicar versiones de los buenos textos de las excelentes obras de arte que existen en francés, inglés y alemán; y cuando por excepción alguno se aventura, hácelo con temor y desconfianza hasta cierto punto justificadas por el restringido consumo que, en general, se hace de las obras especialistas.

Últimamente se ha observado en Francia, en Italia y aun entre los editores alemanes, una benéfica reacción en el sentido de propagar las buenas obras con una leal reciprocidad. Así vemos que, ante todo, las que no exigen grandes gastos de impresión, se están vertiendo del alemán al francés, italiano y español, y del francés al inglés y español. Así por ejemplo, las obras de Riemann, tan justamente celebradas en Alemania, están vertidas, en su mayoría, al inglés y más escasamente al francés é italiano; las de Jadassohn existen también traducidas á las mismas lenguas, y algunas al inglés; el *Tratado de Instrumentación* de Berlioz está publicado en las principales, y muchos trabajos de crítica é historia, se han traducido del alemán al inglés y francés.

Esta propaganda de comunicación intelectual, que es necesarísima, habrá de producir los mejores resultados y, lo espero, animará en lo futuro á los editores á impulsarla con mayor fe y confianza comerciales. Á últimas fechas, el editor Lemoine — ya lo he dicho — ha coadyuvado á hacer un gran bien á la enseñanza, publicando en español el soberbio *Tratado* de Gevaert.

Es tanta la estima en que tengo la obra del ilustre maestro, que hago uso de ella como texto en la cátedra que sirvo en el Conservatorio Nacional; pero como este hecho poco podría significar para algunos, debo añadir que ha sido mi mejor guía

para mis trabajos orquestales y que, á la instrucción adquirida en ella, debo, sin duda alguna, la bondadosa acogida que han merecido del público.

El trabajo de Gevaert es altamente metódico, racional, ilustrativo, claro y elocuente. No es el profesor severo y semi-despótico quien habla en él; no es el « dómine » pretencioso el que impone sus ideas ni el que exige que se le crea porque su palabra tiene visos de infalible, no; es la voz del artista, dulce, persuasiva, frecuentemente poética y levantada, la que se escucha á guisa de noble consejo.

No hay palabra supérflua ni pedante en toda la obra. La clasificación y descripción de los instrumentos usuales en la música son claras, metódicas y razonadas; dan suficiente luz en la materia, y bastan para que el alumno, ayudado de ciertos conocimientos prácticos indispensables, tenga idea exacta de los caracteres distintivos de los instrumentos.

En el segundo capítulo, estudia Gevaert la extensión del dominio instrumental, los caracteres de los registros vocales y las categorías en que pueden dividirse los instrumentos según sus diversidades de entonación. Este capítulo complementa al anterior y con él se cierra el estudio de las generalidades.

Á partir del siguiente, entra el autor de lleno en el análisis del mecanismo de los instrumentos de arco que comprende el cuarteto — violín, viola, violoncello y contrabajo — complementado con una breve descripción é indicación de los usos de la viola de amor. Sumaria, pero substancialmente, pasa en revista las diferentes maneras de ejecución, las posiciones, el estudio de las dobles cuerdas, golpes de arco, fraseo, arpegios, diversas clases de « trémolos », trinos, « pizzicatti », etc., etc., para continuar con los caracteres póeticos de interpretación relativos á las cuerdas elegidas, y los usos de cada uno de los instrumentos referidos, con ilustración de ejemplos seleccionados entre los mejores maestros.

El capítulo cuarto está consagrado á los instrumentos de cuerdas rasgueadas ó percutidas. Lugar preferente ocupa en él la descripción, mecanismo y usos del arpa — instrumento tan interesante en las orquestas y tan descuidado aún entre nosotros — y no tengo para qué añadir que los consejos de Gevaert y la buena elección de los ejemplos que presenta, garantizan el conocimiento suficiente de quienes se ensayen en escribir para la orquesta. El estudiante compositor debe asimilarse los excelentes consejos del autor y complementar su estudio con la frecuentación de algún arpista, para no exponerse á escribir con impropiedad é incorrección, cosa muy frecuente, no tan sólo en los inexpertos sino aun entre los buenos maestros. Wagner mismo, no obstante su inmensa sabiduría para instrumentar, escribió pasajes que pugnan con la técnica del instrumento. Gevaert cita alguno de ellos que es imposible de ejecutar correctamente en el arpa de pedales.

Si el autor refunde su obra y pública una nueva edición, estoy cierto de que dedicará en ella un estudio especial al arpa cromática, instrumento creado por Lyon en París, y que de día en día se propaga en el mundo musical con general aceptación. Este instrumento ofrece al compositor todas las facilidades de escritura cromática y por eso quizás Gevaert ha fundado una clase de arpa cromática en el Conservatorio de Bruselas y su iniciativa acaba de ser imitada en el de París.

En el capítulo quinto analiza el autor, con gran saber y erudición, las condiciones peculiares de los instrumentos de aliento y explica con suma claridad el mecanismo de la transposición.

El capítulo sexto está consagrado únicamente al estudio de la flauta y sus variedades ; el séptimo al del oboe, fagot, clarinete y saxofones.

Hay que leer ese capítulo para tener idea del concienzudo y laborioso trabajo de Gevaert y de sus admirables conocimientos. Según su propósito, todo está expuesto con maravillosas claridad y sencillez, sin que dejen de abundar, al lado de los más

bellos ejemplos, las observaciones estéticas que interesan, cautivan y nutren sanamente al estudiante.

Otro capítulo tan completo ó más que los anteriores, es el octavo, en el que se estudian los instrumentos llamados de embocadura : el corno y la trompeta simples y la corneta y el clarín de ordenanza.

Nada tan atractivo, tan interesante y tan útil para quienes pretenden escribir para la orquesta, como la lectura provechosa de este capítulo que da la clave del mecanismo, técnica, usos y caracteres de dos de los más bellos instrumentos en la orquesta : el corno y la trompeta. Acentúase la preferencia de Gevaert por los instrumentos simples ó sea sin émbolos, y á fe que con justicia, pues las ventajas que ofrecen los cromáticos para el compositor no pueden equipararse con las que se obtienen en los simples respecto de timbre y pureza de sonido. Estas cualidades, que en las instrumentaciones modernas no preocupan grandemente á los compositores, constituían uno de los atractivos bien calculados del efecto en las obras de los maestros clásicos. Insensiblemente ha declinado hoy el uso moderado en ostensible abuso, al punto de que, ya por concesión de los compositores, ó bien por negligencia de los ejecutantes, priva entre la mayoría de ellos el uso, no solamente exclusivo del corno cromático, sino aun de un tudel único. Esto, sobre ser absurdo musicalmente, es nocivo para el efecto é impide que las supremas obras de los maestros clásicos sean escuchadas según las intenciones con que fueron concebidas. Por mi parte, debo confesar un pequeño retroceso en mis ideas : tiempo hubo en que clamé por la generalización del corno cromático; hoy lo estimo en toda su importancia para tratarlo en la orquesta, pero mis preferencias se inclinan hacia el simple, especialmente para escucharlo en el papel que le confiaron los antiguos.

Los últimos capítulos del *Tratado* que analizo, corresponden en importancia y sana doctrina á los que llevo enumerados. Extensamente ocúpase en ellos Gevaert de los numerosos ins-

trumentos de metal que forman familia aparte de los anteriores, del órgano y sus variedades, y los instrumentos de percusión que tan interesante, aunque descuidado papel, representan en las orquestas. No detallaré más por no cansar la atención de los lectores ; pero sí debo excitar la de los músicos hacia la lectura del curioso é instructivo párrafo consagrado á los instrumentos llamados wagnerianos, por haber sido Wagner el primero, y quien con más talento los explotó. Nadie, hasta Gevaert, había hecho estudio especial de ellos, y esta sola circunstancia bastará para encarecer el valor de lo escrito por el sabio musicólogo.

La falta de espacio me impide reproducir, como lo desearía — los párrafos prominentes y las observaciones más importantes contenidas en el *Tratado de Instrumentación*. Es éste, á mi humilde juicio, un libro excelente que debería estar en manos de todos los músicos amantes de la instrucción y del progreso. Pónelo hoy al alcance de todos la correcta traducción hecha, según mis noticias, por un viejo conocido nuestro, el pianista Jonás, que fué huésped de nosotros hace algunos años. Él ha cooperado á la buena obra de propaganda y merece ser felicitado.

Si, como lo deseo y espero, el traductor y editor nos reservan la sorpresa de publicar en español el gran *Tratado de orquestación* del mismo autor, que supera al que he analizado, prométome consagrarle nuevo artículo, y entonces quizás aprovecharé la oportunidad de conversar con mis lectores acerca del gran maestro que está al frente del Conversatorio de Bruselas. Conservo el más grato de los recuerdos de aquel sabio y bondadoso viejecito que me acogió con cordial simpatía, y me complacerá transladar á estas columnas una nota íntima arrancada á mis apuntes de viaje.

Hoy por hoy héme consagrado á ponderar los méritos de una obra útil é instructiva ; más tarde tocará su turno al autor, al maestro y artista venerado.

LISZT

Al escuchar, hace muy pocos días, á un distinguidísimo pianista mexicano que perfeccionó sus estudios en Alemania, y al observar las cualidades especiales de su técnica brillante y dominadora, reflexionaba en el valor del impulso dado al arte de la ejecución en el piano por el insigne Liszt, á quien, seguramente, se deben, en buena parte, los inmensos progresos y las verdaderas hazañas que hoy realizan los pianistas educados en el Viejo Mundo.

Tal vez ésta, que reputo una verdad, no es reconocida por todos ; y si el frío desdén de algunos paréceme censurable, es más censurable aún que muchos de los pianistas ó *pseudo* pianistas, que cifran su orgullo en mal decir algunas de las obras de Liszt, ignoren los antecedentes y méritos del más grande entre los *virtuosos*.

Es Liszt una figura tan noble y tan simpática, que debe conocerla todo artista. Quienquiera que se consagre al arte y, á mayor abundamiento si es ejecutante, tendrá verdadero placer al ojear la biografía del maestro y al enterarse de cuáles fueron sus inmensos méritos de pianista y compositor.

No pretendo trasladar á estas columnas una parte mínima

de lo que, á propósito de Liszt, insertan los diccionarios biográficos; mas ya que una grata impresión de arte ha provocado en mí las reflexiones que dejo apuntadas, válgame esa para exponer rápidamente los méritos de Liszt considerado como pianista.

Extracto lo siguiente de un vasto artículo que hace algunos años publiqué en un diario de la capital:

« Hé aquí, brevemente indicadas, cuáles fueron las cualidades técnicas del más célebre de los pianistas: ejecución firme, vigorosa, brillante, siempre precisa, siempre matizada, llena de vida, animada y original; mecanismo portentoso, fenomenal, insuperado hasta hoy y no igualado por ninguno; sentimiento exquisito, expresión, suavidad y delicadeza; interpretación fiel y perfecta de todos los estilos; poesía, elevada inspiración y exacta intuición de la belleza.

Liszt, que ante todo era hombre de perspicacia singular, no malgastaba jamás ni prodigaba ese conjunto excepcional de cualidades, y, en tal virtud, según el caso ó la oportunidad, explotaba ora su mecanismo prodigioso, ora su expresiva y poética ejecución, ó, en fin, sus dotes de magistral improvisador.

Entre sus amigos, en la intimidad, Liszt era el pianista fino y delicado que comunicaba los sentimientos que vibraban en su alma y conmovía hondamente á su auditorio; ante el público, y cuando comprendía que abundaba la masa de vulgo, generalmente dominante, el artista buscaba el efecto inmediato y transformaba el piano en estrepitoso instrumento que, á su voluntad, parecía reproducir las múltiples sonoridades de una robusta orquesta. Entonces no era raro oirle ejecutar caprichosas fantasías y transcripciones de su composición, en las cuales se complacía en acumular las más insuperables dificultades de mecanismo que, sin revelar un verdadero mérito artístico, eran el asombro de las multitudes. « En todas partes el vulgo es el mismo », decía Berlioz, afirmando una verdad que nadie podrá negar. ¿Qué puede mencionarse de más anti-artístico que esas

fantasías siempre en boga, negación de la estética y martirio.... de los instrumentos más sólidos y mejor acondicionados ?

Y sin embargo, los públicos de Europa, de América, y del mundo entero, aplauden, glorifican y aclaman á los ejecutantes de todo género, cuya habilidad se estima según deslumbren en fuerza de ruido y confusión.

Parece ser principio admitido que la celebridad entre los *virtuosos* crece en razón directa de su fuerza muscular. El pianista *boxeador* que empeña terrible lucha con su instrumento, que hace saltar en pedazos teclado, cuerdas y martillos; el violinista *gimnasta* que empuña el arco como arma de combate y, amenazador, ataca á su indefensa *víctima*, complaciéndose en sus despojos; ó, en fin, el *atlético* cantante que *hipertrofia* sus pulmones al ejercitar y prodigar estridentes sonidos de pasmosa duración, son los héroes artísticos siempre y universalmente aclamados por el vulgo.

No es raro ver que el hombre de genio, ávido de gloria ó de popularidad, se someta á tan ridículas imposiciones, y que, abdicando por momentos de sus principios, se abandone á la corriente engañadora de la rutina. Sin que lo dicho sea enteramente aplicable á Liszt, preciso es conceder que, en los principios de su carrera, el grande artista hizo imperdonables concesiones al gusto estragado dominante entre las masas. No satisfecho con la admiración que excitaba su prodigioso mecanismo, Liszt intentó captarse mayores simpatías, y para ello no vaciló en poner mano sacrílega sobre las obras clásicas de los grandes maestros, y ejecutólas alterándolas, desfigurándolas y aun tomándolas como temas para ejercitar su musa de improvisador. Á propósito de esto, Fétis reproduce un párrafo escrito por el mismo Liszt en la *Gazette musicale*. Tal párrafo envuelve una honrosa confesión del pianista :

« Ejecutaba yo entonces frecuentemente — dice Liszt — ya en público ó en los salones (donde no escaseaban las censuras de que elegía sin acierto mis piezas) las obras de Beethoven,

Weber y Hummel, y, lo confieso avergonzado, con el fin de arrancar los *¡bravos!* de un público siempre moroso para concebir las cosas bellas en su augusta sencillez, no tenía escrúpulo en alterar el movimiento y las intenciones; llevaba mi audacia hasta añadir aisladamente una multitud de rasgos y *cadencias* que, valiéndome aplausos ignorantes, expusiéronme á extraviarme en una falsa vía, de la que, felizmente, bien pronto me alejé. »

Las palabras de Liszt indican claramente que ese afán de popularidad obtenida por medios tan reprochables, fué de corta duración. Operóse una reacción en el artista, y, subsecuentemente, en los círculos íntimos y amistosos, Liszt fué siempre el pianista superior y el artista convencido.

Escuchemos ahora las opiniones de Berlioz y Wagner, cuya competencia en la materia está á la altura del artista juzgado.

Hé aquí un episodio referido por Berlioz en su obra crítica, *A travers chants:*

« Un día, hace treinta años, ejecutanto Liszt el *Adagio* de la sonata en *Do sostenido menor*, ante un pequeño círculo del que formaba yo parte, se permitió desnaturalizarlo, ciñéndose á la costumbre que había adoptado entonces para hacerse aplaudir del público *fashionable*: en substitución de esas largas notas tenidas en los bajos, de aquella severa uniformidad de ritmos y del movimiento de que hablo, colocó trinos y *trémolos*, violentó y *ralentó* la medida, turbando así, con acentos apasionados, la calma de esa tristeza, y haciendo estallar el rayo en ese cielo sin nubes, al que solamente opaca la partida del sol!.... Sufría yo cruelmente, lo confieso, más de lo que me había acontecido al escuchar á nuestras insensatas cantatrices adornar la grande aria del *Freischütz*, puesto que á esta gran tortura adunábase el disgusto de ver flaquear á semejante artista como si fuera una mediocridad. Pero ¿qué hacer?.... Liszt era entonces como esos niños que, sin quejarse, se levantan por sí solos de la caída que se finge no haber advertido, y que lloran si se les tiende la

mano. El se levantó altivamente : algunos años después no marchaba ya en pos del éxito ; era éste el que, falto de aliento, trataba de alcanzarlo : los papeles estaban cambiados.

Volvamos á nuestra sonata. Últimamente, uno de esos hombres de corazón y *sprit*, con los que tropiezan felizmente los artistas, había reunido á varios amigos ; yo era del número. Llegó Liszt á la *soirée* y, habiendo encontrado entablada la discusión acerca del mérito de un trozo de Weber que el público había acogido fríamente en un concierto, ya fuese por la mediana ejecución, ó por cualquiera otra causa, se sentó al piano para responder á los antagonistas de Weber.

Pareció sin réplica el argumento y se convino en confesar que se había desconocido una obra de genio. Cuando concluyó, la lámpara que iluminaba el salón estaba próxima á extinguirse; uno de nosotros se apresto á reanimarla.

— No hagais nada, le dije ; si quisiese tocar el *Adagio* en *Do sostenido menor* de Beethoven, esa media luz no sería perjudicial.

— Con mucho gusto, replicó Liszt ; pero apagad la luz enteramente, sofocad el fuego y que la obscuridad sea completa.

Entonces, en medio de esas tinieblas y después de un instante de recogimiento, la noble elegía, la misma que en otro tiempo desfigurara tan extrañamente, se elevó en su sublime sencillez ; no fueron añadidos ni una nota ni un acento á los acentos y notas del autor. Era la grandiosa voz de la sombra de Beethoven, la que escuchábamos evocada por el *virtuoso*. Cada cual se estremecía en silencio, y después de la última nota permanecimos mudos aún.... ¡ llorábamos ! »

Esa profunda emoción, comunicada por medio del menos expresivo de los instrumentos, manifiesta elocuentemente la habilidad y el gran talento de Liszt considerado como pianista.

Léase ahora un competente juicio formulado por Wagner con esa circunspección y gravedad que descuellan en todos sus escritos :

« Quien haya tenido frecuentes oportunidades de escuchar á Liszt, particularmente en círculos privados, interpretando á Beethoven, por ejemplo, habrá comprendido que su ejecución no era una mera *reproducción,* sino una efectiva *producción.* El actual punto divisorio entre ambas cosas no se determina tan fácilmente como muchos suponen ; pero yo puedo afirmar, resolviendo la duda, que, para reproducir á Beethoven, es indispensable considerarse capaz de producir con él. Sería imposible hacer comprender esto á quienes, durante su vida, no han escuchado sino las interpretaciones de los *virtuosi* de las obras de Beethoven. Respecto de la importancia y valor de semejantes ejecuciones, me he formado, con el transcurso del tiempo, opinión tan desfavorable, que prefiero no ofender á nadie, excusándome de hablar con mayor claridad. Por otra parte, pregunto á quienes hayan escuchado las obras 106 y 111 de Beethoven, ejecutadas por Liszt en un círculo de amigos ¿qué era lo que conocían previamente de esas creaciones y qué aprendieron de ellas en tales oportunidades? Si eso era reproducción, entonces tenía sin duda mayor mérito que todas las sonatas, imitadas de Beethoven, que son *producidas* por nuestros pianistas compositores, inspiradas en aquellas obras imperfectamente comprendidas.

Era sencillamente la manera de desarrollar peculiar en Liszt, quien hace en el piano lo que otros terminan con pluma y tinta ¿y quién puede negar que aun el maestro más grande y original no hizo en su primer período sino reproducir? Debe añadirse que, durante la época reproductiva, la obra, aun de los mayores ingenios, nunca tiene el valor é importancia de las obras maestras que reproduce, siendo obtenidos su propio valor é importancia por la manifestación de una originalidad determinada. Es consiguiente que la actividad de Liszt durante su período primero y reproductivo, sobrepasa á cuanto había sido hecho por otros en idénticas circunstancias. El, primeramente, colocó en plena luz el valor é importancia de las obras de sus predeceso-

res, y en seguida se elevó por sí solo casi á la misma altura que alcanzaron los compositores á quienes reprodujo. »

Son tan bellas las palabras de Wagner, que no admiten comentario alguno : ellas determinan la grandeza del artista y dan la medida de sus méritos.

No menos significativas y elocuentes son las siguientes del ilustre pianista y compositor Rubinstein :

« Jamás pongamos á nadie en parangón con Liszt, ni como pianista, ni comó músico, ni como hombre mucho menos, pues Liszt es algo más que todo eso : « *Liszt es una idea !* »

Así desearía yo que lo conceptuasen los pianistas ; no los que atacan violentamente las *Fantasías* y aún algunas *Rapsodias* del maestro, sino quienes pretendan asimilarse su sentimiento y comprender sus legítimas creaciones.

« HENSEL Y GRETEL »

DE HUMPERDINCK

Gracias á la energía, actividad y entusiasmo artístico del maestro Polacco, se ha operado el milagro de que una Compañía Lírica italiana ejecute una ópera netamente alemana, de escaso ó nulo atractivo para los cantantes y erizada de dificultades en su laboriosa trama instrumental. Preciso era que una obra ya universalmente admirada llegase hasta nosotros, si no con la pretensión de cautivar á una mayoría aún no preparada para el caso, cuando menos con la buena intención de impresionar á un grupo selecto de cultivadores del arte.

Tengo para mí que esa obra, de no entrar por los oídos, debe entrar por los ojos, y á ello, no obstante la cultura musical de los europeos, han tendido, sin duda, los esfuerzos de los directores teatrales del Viejo Mundo... y aun del Nuevo, pues *Hensel y Gretel* se monta de admirable manera en los Estados Unidos.

En México la *mise en scène* ha sido tan deficiente y tan poco hábil la dirección entre bastidores, que la obra no ha entrado seguramente por los ojos de los que no oyen, y si acaso tan sólo por los oídos de los que se proponen no ver.

Parecería pedante si hablase de cómo ví y escuché el *Hensel y Gretel* en la Ópera Cómica de París. Prefiero no evocar tales re-

cuerdos, siempre gratos é inolvidables, y me ciño á consignar, con mi acostumbrada franqueza, que varios cuadros de la ópera causáronme la impresión de una deplorable parodia. Hay la creencia arraigada en las empresas, de que el público no corresponde á los sacrificios que impone la correcta manera de presentar las obras de cierto espectáculo ; se presupone también que ciertos asuntos, cándidos é inocentes como el musicado de Humperdinck, ó en los que representan parte importante lo fantástico ó maravilloso, no son para afectar nuestra sensibilidad acostumbrada á las fuertes sacudidas del género dramático. Alguna razón podrá asistir á quienes piensan así; pero yo recuerdo los grandes éxitos y las grandes utilidades obtenidas con ciertas representationes de *La redoma encantada*, obra pueril y tonta y sin la menor partícula de arte, gracias á una extraordinaria *mise en scène* que deslumbró y atrajo á México entero.

Como el anterior, podría citar varios ejemplos pertinentes; mas no quiero divagar y tengo prisa de entrar en materia consagrando algunas palabras á la bella partitura de Humperdinck. Por lo demás, ¿qué aventajaría con averiguar si tuvo éxito ó no en México y las causas de uno ú otro resultado?...

Hensel y Gretel fué un gran triunfo para el compositor desde la primera ejecución verificada en Weimar, el 23 de diciembre de 1893, bajo la habilísima dirección de Ricardo Strauss, á quien hoy se considera como el primer compositor de Alemania. El 30 del mismo mes estrenóla en Munich el célebre director de orquesta Hermann Levi, y esas ejecuciones fueron el punto de partida de una brillante peregrinación por las principales ciudades europeas. Sucesivamente se ejecutó : en Carlsruhe, el 5 de enero de 1894; en Francfort, el 11 de marzo; en Breslau, el 18 de abril; en Darmstad, el 22 de abril; en Mannheim, el 6 de junio, y en fechas posteriores en Viena, Londres, Berlín, Nueva York, Bruselas y París. Huelga añadir que en esa larga peregrinación, aun á través del Atlántico, la obra ha obtenido los más ruidosos y espontáneos éxitos; mas no

es inoportuno explicar el por qué de ellos y á qué se deben atribuir.

Desde luego, los públicos de esos países, lejos de desdeñar la inocencia de la fábula, experimentaron el placer de evocar los rosados ensueños de la infancia que siempre son deliciosos, en todo tiempo y en toda edad.

En seguida, la encantadora música de Humperdinck, tan fresca y clara en medio de su rica polifonía, hubo de imponerse á quienes, de tiempo atrás, están familiarizados con la música sinfónica, y con la de los maestros modernos, con Wagner á la cabeza.

El gran mérito de Humperdinck ha consistido en diluír el alma popular dentro de una gran masa sinfónica, y el de tejer con hilillos insignificantes una tela colorida, brillante y reluciente que tiene los reflejos del oro. Alguna vez, refiriéndome á Weber, he dicho que tenía el don de trocar los guijarros en piedras preciosas. Un poder semejante ha mostrado Humperdinck en su admirable concepción.

Para el músico es ésta un supremo goce; para el profano debe ser una alegría. Claro está que lo que el primero estima fácilmente, el segundo tarda en percibirlo; pero de todas suertes, la frecuente audición acaba por imponer las reales bellezas, sin que ¡á Dios gracias! ni el análisis, ni la competencia profesional tengan que intervenir en la sugestión.

Así me explico el éxito alcanzado entre otros públicos por *Hensel y Gretel*. No dudo que, entre una parte del nuestro, no quepa discusión acerca del efecto y grandes méritos de la obra; pero sí temo que los que han aplaudido á rabiar la *Lucía* de Donizetti, encuentren incomprensible ó detestable la partitura de Humperdinck. Desgraciadamente, los oídos no son como las prendas de vestir, que se cambian á voluntad, ni como los gemelos que se afocan à todas las distancias...

Cuando la obra se ejecutó en París, fué unánime la aprobación entusiasta de la crítica, á pesar de la nacionalidad del autor

y del marcado sabor wagneriano de la composición. Es verdad que el espíritu de patriotería va agonizando afortunadamente en Francia y que, en la actualidad, la segunda circunstancia, lejos de argüir en contra es casi un pasaporte de éxito; sin embargo, había que temer, y ya he significado que los temores fueron vanos.

Hé aquí, en comprobación, un fragmento de la crónica escrita por Imbert en *Le Guide Musical* :

« La música de Humperdinck es de una riqueza polifónica admirable; merece todos los elogios y los éxitos que ya ha obtenido en el extranjero. Su orquesta, huelga decirlo, tiene afinidades con la de Ricardo Wagner, especialmente en los diálogos que recuerdan á *Los Maestros Cantores*. Y no podía haber sido de otra suerte, puesto que el joven compositor trabajó con el maestro de Bayreuth y fué su ferviente discípulo. Pero esta analogía no es perjudicial; no es de ninguna manera un calco, sino más bien una obra paralela, que encanta por sus finezas y hallazgos harmónicos y por la amplitud y color de la orquestación. Aún se podría avanzar que, al escribir esta partitura, Humperdinck sobrepasó el cuadro de las inocentes escenas que hubo de tratar. Escuchad la majestuosa amplitud de la pantomima de la escena tercera con que termina el segundo acto, cuando los ángeles, vestidos con largas túnicas blancas, descienden la escalera luminosa y van á colocarse como guardianes cerca de los dos niñitos. ¿ No se diría que es una apoteósis de los dioses del Olimpo ?

Pero no nos lamentemos de que la « desposada sea demasiado bella » y gocemos con el encanto que procuran todas las diferentes *Lieder*, que son exactamente una emanación del *folklor* del Rhin. Hay algunas deliciosas, como la canción del enano de la arena, que procede más de Schumann que de Wagner; la plegaria de los niños antes de dormirse en el musgo; la cancioncilla de Gretel en el principio del acto segundo, que tiene toda la sencillez é inocencia de un lamento popular; la del

hombrecillo del rocío..... y ¡cuántas otras aún!..... Se necesitaría citar todo, hasta las coplas cómicas, alegres ó bailables, como la divertida escena del *cou-cou*, con las dos notas del canto del pájaro en la orquesta; el encantamiento de la bruja: *Bokus, Pokus*, tan sugestivamente dicho por la Delma.

Interrumpamos aquí tal nomenclatura que podría alargarse demasiado. Debemos alabar también á Humperdinck por haber seguido el ejemplo de los grandes maestros del pasado, al escribir prefacios maravillosamente desarrollados para los tres actos de su cuento musical. Indebidamente se tiende hoy á suprimirlos.

Alberto Carré da pruebas diariamente de su gran inteligencia, de sus grandes aptitudes y de su labor asidua en los cuidados con que atiende la *mise en scène*. La decoración del bosque y el descenso de los ángeles por la escalera luminosa, son simplemente soberbios.

En Francia, como en Alemania, el estreno de *Hensel y Gretel* augura numerosas ejecuciones.

Podría aún reproducir algunos otros juicios de la prensa francesa; pero juzgo que basta á mi objeto con el preinserto.

Sirvan de conclusión á este artículo unos breves apuntes biográficos del compositor.

Engelbert Humperdinck nació en Siegburg del Rhin el primero de septiembre de 1854. Hizo su primera educación musical en el Conservatorio de Colonia y terminó sus estudios en el de Munich. Después de haber obtenido tres primeros premios en tres concursos, en 1876, 1879 y 1881, aceptó en 1885 un puesto de profesor en el Conservatorio de Barcelona; y después fué adjunto, como profesor de instrumentación, en el Conservatorio Hoch en Francfort. Por largo tiempo ha sido crítico musical en la *Gaceta de Francfort*.

Humperdinck fué uno de los íntimos de la casa de R. Wagner en Bayreuth, durante los últimos años de la vida del maestro. Este le profesaba particular afecto y le confió el delicado trabajo

de poner en limpio la partitura de *Parsifal*. También fué designado por Cosima Wagner para hacer la educación musical de su hijo Sigfrido.

La celebridad de Humperdinck data del éxito de *Hensel y Gretel*. Esta interesante partitura fuéle inspirada por el grande afecto que tiene á sus sobrinitos, hijos de su hermana, la señora Adelaida Wette, autora del libro. La señora Wette ha escrito numerosos poemas sobre cuentos populares alemanes para niños. Humperdinck ha producido otra partitura menos importante sobre otro cuento, dramatizado por su hermana y titulado : *Las siete cabrillas*. Ha escrito, además, dos obras de gran mérito para canto y orquesta : el *Peregrinaje de Kovlaer* y la *Felicidad de Edenhall*.

*
* *

No quiero cerrar este artículo sin felicitar calurosamente al maestro Polacco por el entusiasmo artístico que reveló al hacer ejecutar y dirigir admirablemente la soberbia partitura, y á la Orquesta, la de nuestro Conservatorio, que prospera á grandes pasos y que, aún á los más exigentes, nada dejó que desear. El mejor elogio que puedo hacer de maestro y ejecutantes, hágolo consistir en el hecho de que, por instantes, me creí transportado á mi modesto asiento de anfiteatro de la Ópera Cómica de París.

Es verdad que para lograr tal sugestión hube de recurrir á un intencionado esfuerzo : el de cerrar los ojos.....

EL « WERTHER »

DE MASSENET

Críticas musicales hay que designan el *Werther* como la obra maestra de Massenet. ¿Lo será? No lo sabré decir, y la razón es persuasiva : cuando se nos invita á elegir una flor en un ramillete formado con exquisitas, perfumadas y coloridas rosas, no podemos decidirnos á preferir ninguna, porque todas nos seducen con su belleza. Así acontece con la obra total de Massenet : forma toda ella un ramillete tan abundante en pensamientos nobles, selectos, emocionales y profundamente tiernos y sentidos, que una preferencia señalada implicaría el desconocimiento de las cualidades que á todas caracterizan. Sin embargo, en *Werther*, como en *Manón*, que son dos obras gemelas, predominan de tal suerte los rasgos típicos del talento de Massenet, circulan de tal manera la ternura, el sentimiento y la emoción, que es imposible substraerse á una impresión profunda y dejar de evocar cuanto de amor, felicidad é idílicas venturas ha vibrado en nosotros. Recuerdos de un pasado más ó menos lejano, dramas internos, asociación de sentimientos, reflejos de ensueños, quimeras en que, quizás, nos sentimos envueltos aún!...

Musicalmente, Massenet ha logrado dar vida teatral á la obra

de Gœthe, obra de fatal romanticismo, ante la cual se habían estrellado los esfuerzos de todos los compositores empeñados en llevarla á la escena. Teniendo en cuenta el temperamento del maestro francés, parecería que tal poema de amarga melancolía, de amor desventurado y de muerte, no habría sido interpretado con éxito por el cantor asiduo y fiel de los amores femeninos y de las heroínas místico-mundanas. Y no fué así : quien supo modelar las figuras de la Virgen, Eva, María Magdalena y Manón, vivificadas siempre por intensa llama de amor, muéstrasenos capaz de crear musicalmente la del neurótico enamorado, cuyas escasas alegrías son tristes y cuyas contínuas tristezas son desesperantes, frenéticas y locas.

Para interpretar el espíritu alemán hubo Massenet de acogerse á la sombra de un gran creador alemán. Pensó en Wagner y se asimiló, en cierto sentido, sus procedimientos : no tanto como lo proclaman quienes desconocen al ilustre reformador, ni tampoco como lo aseguran los críticos franceses celosos de las glorias germanas. Es inmenso el culto que rinde Massenet al dios de Bayreuth — esto me consta por algo que escuché de sus propios labios; — pero de ahí no puede deducirse que su personalidad quede absorbida por tal culto, ni que pueda deponer su sentimiento en aras de una admiración que todo músico siente por lo grande y superior. Algunos procedimientos técnicos, estructura, forma de la declamación, fidelidad de expresión, respeto de la verdad : hé ahí lo que de Wagner, y de muchos otros anteriores, aprovechó Massenet, como ejemplo, sin imitarlo puerilmente. En suma, el maestro siente y concibe como un francés, y suele escribir como un alemán. Trata de progresar y por eso evoluciona ; asimila, pero no copia ; es lo que es y expone sus pensamientos con toda la fastuosidad y riqueza que le brindan los elementos modernos. Si Massenet acertó, podránlo decir las emociones que provoca el *Werther*, aun entre los menos dispuestos á comprenderlo y sentirlo, y la legión de imitadores que ha hecho surgir entre los jóvenes maestros de la

escuela italiana contemporánea. Me bastará citar el autor de la *Bohemia*, cuya admiración por Massenet se traduce no sólo en la igualdad de procedimientos, sino en el calco de las ideas, lo cual se presta á comentarios poco favorables para el primero. No debo insistir más y cumple á mi propósito declarar que *Werther* me impresiona más profundamente quizás que las obras anteriores y posteriores del compositor; que admiro la fluidez melódica que acusan todas sus páginas, la sobriedad de los recursos adoptados para producir la emoción que experimentamos; la ingenuidad y riqueza del atavío harmónico, lleno de delicadezas y hallazgos que acusan gran tacto y experiencia; la equilibrada, robusta y bien meditada instrumentación, con sus matices tan deliciosos y sus timbres tan felizmente aprovechados, y, en una palabra, el arte, la conciencia y la filosofía que en todas sus partes y á cada momento respira la creación de Massenet. Paréceme que ninguno, entre los críticos franceses, ha resumido mejor los méritos de *Werther* como el escritor Soleniere, en la bella monografía que consagró al ilustre maestro francés. De ella traduzco lo que sigue, porque, en buena parte, abunda en mis propias ideas y ratifica cuanto dejo afirmado:

« No hay compositor más francés que Massenet ni asunto más alemán que *Werther*, y sin embargo, es en esa obra en la que Massenet se revela más sincero, más profundo y más verdadero. No solamente es *Werther* la obra maestra de Massenet, sino también uno de los más bellos ejemplares de la música moderna, y estoy persuadido de que ningún otro compositor habría trazado con tanta elegancia y sencillez ese episodio doloroso, ese pedazo de vida, que es un poema de deber y de lágrimas.

Nada existe de más tierno que el preludio con el canto de violín; nada es más encantador que la primera escena, entre los niños, Carlota y su padre; y no conozco melodías más expresivas que las que Massenet pone en boca de Werther durante el primer acto.

¿Y la escena á la luz de la luna? ¿Qué hay de más discreto, de más opalino y penetrante? La dulzura de las sonoridades rivaliza con la de las palideces lunares y, verdaderamente, hay ahí algo de un alma extasiada cantando en medio de la noche. En el acto segundo, un aria censurable que redunda; *allegro* de tenor cuyo recuerdo no conviene evocar; pero en el cuadro siguiente, ¡que acentos tan emocionales y cuántas lágrimas verdaderas en el cantábile : « Les larmes qu'on ne pleure pas, dans notre âme retombent toutes! »

Y aquel desenlace tan rápido, tan sencillo, tan conmovedor con la sencilla oposición de las risas de los niños, mientras muere Werther, sin dúo, ni aria final... ¿No es bello para un músico de quien se dice que busca sobre todo el efecto brutal y los aplausos?

No parece sorprendente que Massenet haya hecho cantar á Carlota preciosas melodías, ni que la haya definido tan graciosamente; en fuerza de « flirtear » con tantas cortesanas, desde nuestra madre Eva hasta Varedha, debe haberse sentido presa de disgusto y, al contacto de la honrada muchachita que no quiere paraísos de Indra y que ignora felizmente la Calle de la Paz, ha debido sentirse más naturalmente sincero y más apto para una tarea digna y seria, de la misma suerte que los estómagos maltratados por especies y platillos costosos, anhelan el vaso de agua pura tomada en el mismo manantial.

La partitura de *Werther* es pariente de la de *Esclarmonde*; es menos wagneriana que la última y, sin embargo, más alemana, tanto por la filosofía que se desprende de ella, cuanto por su carácter y su esencia misma.

Ciertamente, se deben aplaudir y amar la *Manón*, la *María Magdalena*, la *Esclarmonde* de Massenet; pero ante todo, débese uno inclinar ante este Massenet de *Werther*. »

Condensa la anterior crítica mucho de las opiniones antes emitidas por mi cuenta. Sin embargo, debo hacer una salvedad : no admito que el desenlace sea rápido, por lo menos como se

nos ha presentado, sin los cortes facultativos que, según entiendo, se llevan á efecto en todos los teatros.

Si musicalmente la última escena es de una belleza acabada, teatralmente resulta lánguida, falsa y defectuosa. Aquella agonía de Werther es imposible; y como la situación falsea no habrá artista alguno que pueda sostenerla, ni que persuada. Á despecho del interés musical, se anhelaría abreviar esa escena hasta la concisión, con la seguridad de que el efecto, que ahora es poco menos que malo, sería imponente y dramático en grado sumo. En otro compositor que no fuese Massenet, el final acusaría inexperiencia teatral; en él no demuestra más que el deseo de no truncar una inspiración musical que quizas, creyó habría de sobreponerse al interés y á la verdad escénicas. El error queda subsanado con la indicación del corte antes aludido.

¿Llegará el *Werther* á imponerse al público mexicano, como se ha impuesto la siempre aplaudida *Manón*? Lo creo firmemente, y me sobran motivos para augurarlo.

Sé bien que hay algunos — y entre el gremio musical, por desgracia — que fingen desdeñarlo y aseguran no entenderlo. Á esos hay que compadecerlos... siquiera porque les agrada representar el papel de bienaventurados. Afortunadamente, no será de ellos el reino de los cielos.....

EL DIAPASÓN NORMAL

La imposición severa é ineludible del diapasón normal en todo el país, es asunto que viene preocupándome de tiempo atrás y que, hasta la fecha, me ha arredrado proponer oficialmente en vista de las serias dificultades que, en la práctica, presentaría.

Aquí, como en todas partes, la generalización tan lamentable del diapasón agudo, y la desigualdad de afinación de los instrumentos musicales, constituyen grave escollo para obtener la perfección en las ejecuciones de conjunto é impedir el florecimiento de las voces, atrofiadas y rotas tempranamente, ora por desacierto de los profesores de canto ó bien por la lucha, en que siempre resultan vencidos, con dos enemigos formidables : la altura del diapasón y la de nuestro suelo sobre el nivel del mar. De aquí que pocas voces se logren entre nosotros y que, los artistas extranjeros que nos visitan formando parte de las compañías líricas, sufran la frecuente decepción de no poder disponer con libertad de sus recursos, sin previa aclimatación, y aun después de cierto tiempo de un casi noviciado, se sientan fácilmente acometidos de fatiga ó imposibilitados para emitir con la franqueza á que vienen acostumbrados.

El mal no es sólo nuestro : subsiste en parte de Europa y se ha ramificado y echado tan hondas raíces que, de medio siglo atrás, poco han logrado para extirparlo las protestas de eruditos hombres de ciencia y arte, los escritos de sesudos escritores, el dictamen de la Comisión nombrada en 1859 por el gobierno francés para dilucidar el asunto, ni los votos del Congreso Internacional de Música verificado en París durante la Exposición de 1900.

Las principales causas del poco éxito de tales gestiones están expuestas, á mi ver, en un artículo de Berlioz, escrito por la misma época en que el gobierno francés juzgó oportuno intervenir. Era natural que el ilustre maestro se preocupara, y con su lucidez acostumbrada, escribió lo siguiente, que es de todo punto aplicable á nosotros.

Á la pregunta : « ¿ Se debe bajar el diapasón ? » contesta el maestro de esta suerte :

« Á mi juicio, no podría resultar de tal procedimiento más que un gran bien para el arte musical, y sobre todo, para el arte del canto ; pero me parece impracticable si se quiere extender la reforma en toda la Francia. El abuso producido por una larga sucesión de años, no se destruye en unos cuantos días ; los músicos, cantantes y otros, los más interesados acaso en la introducción de un diapasón menos alto, serían los primeros en oponerse ; eso daría al traste con sus costumbres, y ¡ Dios sabe si hay en Francia algo de más irresistible que las costumbres ! Aun suponiendo que una voluntad todopoderosa interviniese para hacer adoptar la reforma, se necesitarían sumas enormes para realizarla. Urgiría, sin tener en cuenta los órganos, comprar nuevos instrumentos de viento para todos los teatros y músicas militares, y prohibir absolutamente el empleo de los antiguos. Y si, una vez operada la reforma, el resto del mundo no siguiese nuestro ejemplo, Francia quedaría aislada con su diapasón bajo y sin relaciones posibles con los demás pueblos. »

Las ideas expuestas enseguida por Berlioz, abogando por la adopción de un diapasón de 898 vibraciones, no son dignas de aceptarse, pues poco es lo que proponen como remedio al mal, tienden tan sólo á fijar la generalización en Francia de un *tipo* ó *modelo*, y, á mayor abundamiento, no presentan facilidades prácticas de realización.

He dicho que la aberración subsiste aun en la mayoría de los países civilizados, y de ello me persuadí asistiendo como representante oficial al Congreso Internacional de Música verificado en 1900 en París.

Un hombre inteligentísimo, M. Gustavo Lyon, jefe de la renombrada casa Pleyel y Wolff, fué el encargado de estudiar el punto, formulado de la manera siguiente : Generalización del empleo del diapasón normal. « Estudio de los medios encaminados á hacerlo obligatorio. »

M. Lyon leyó el interesante informe que reproduzco integro á continuación :

« He sido encargado por la Comisión de organización del primer Congreso de la Música, para exponer las razones de ser de la primera cuestión, de demostraros, si puedo, la necesidad de solucionarla, y de solicitar de vosotros una enérgica decisión para lograr las *desiderata* que se someterán á vuestra aprobaciôn.

Recordaremos que en 1859, la Comisión del diapasón, después de haber consultado á los directores del Conservatorio, jefes de orquesta, directores de charangas, de orfeones ó músicas militares, no solamente de Francia, sino del mundo entero, así como á los fabricantes más notables de instrumentos de todo género, comprobaba : « todas las dificultades resultantes de la elevación siempre creciente del diapasón y de las diferencias de diapasones », y reconocía que era indispensable hacer cesar esa especie de anarquía y rendir al mundo musical un servicio tan importante, como el rendido en otro tiempo al mundo industrial con la creación de un sistema uniforme de medidas.

Las conclusiones de la Comisión fueron las siguientes :

1.ª — Se adopta un diapasón uniforme para todos los establecimientos musicales de Francia.

2.ª — Este diapasón dará el *la*, grado 58 de la escala cromática de los sonidos musicales.

Las medidas tomadas para asegurar la adopción y conservación de ese diapasón consistieron en esto :

1.ª — Un diapasón tipo produciendo 870 vibraciones por segundo á la temperatura de 15 grados centígrados, fué construído bajo la dirección y comprobación de M. Lissajous.

2.ª — Este diapasón modelo y prototipo, se depositó en el Conservatorio de Música y Declamación.

3.ª — Este diapasón sería obligatorio, á partir del 1° de Diciembre de 1859.

4.ª — El estado de los diapasones é instrumentos en todos los teatros, escuelas y otros establecimientos musicales, debería ser constantemente sometido á exámenes administrativos.

Medidas esencialmente sabias y prácticas, si hubiesen sido aplicadas con persistencia. Pero, preciso es reconocerlo, la cuestión del diapasón constante quedó en tal estado.

Los directores de orquesta no se preocupan de su persistencia. Dejan lanzarse á los instrumentos de viento en su loca carrera hacia el ascenso del diapasón con el cual obtienen más brillo, y de consiguiente, más éxito, lo que, por otra parte, tiende á producirse por el sólo calentamiento del aire, si no interviene á tiempo una corrección fácilmente realizable por cada instrumentista.

Los *alientos*, para emplear la expresión usual, arrastran consigo á los instrumentos de cuerda hasta la ruptura de las *primas*, dejando muy atrás á los instrumentos de sonidos fijos, campanas, celestas, pianos, á los que se acusa sin vacilación, de falsedad deplorable ; é inmóviles, rompiéndolas si es preciso, á las voces de los cantantes cuyas cuerdas vocales quedan sujetas al mismo tratamiento que las *primas* de los violines.

La exageración en el ascenso de una orquesta durante una velada, alcanza proporciones que he podido medir varias veces.

He comprobado y he hecho comprobar por siete testigos músicos, afinadores y cantantes, que en la ejecución de *l'Arlésienne* en el Odeón, los coros sostenidos por un piano, no pudieron estar ayudados eficazmente por él, sino cuando lo hice afinar según un *la* de 920 vibraciones por segundo, que es exactamente el *la sostenido* del diapasón *la* 870. Ahora bien, la orquesta había partido próximamente del *la* 870, había alcanzado progresivamente, bajo el nombre de *la*, el número de vibraciones del *la sostenido* á la mitad de la velada, y si el coro hubiese tenido que hacer oír el famoso *do sostenido* de Tamberlick, habría debido emitir simplemente un « re » del diapasón 870, para dar la nota producida por la orquesta bajo el nombre de *do sostenido*.

Las razones magistralmente expuestas por la Comisión de 1859, subsisten completamente para la adopción de un diapasón único para todo el mundo.

Por otra parte, el diapasón normal de 870 está adoptado más ó menos en todas partes en la actualidad, en Alemania hasta por las músicas militares, en Inglaterra, por la Sociedad Filarmónica, en Bélgica por todas las sociedades musicales, etc., etc.

Para concluir, ¿ qué votos habré, pues, de presentar al Congreso ? Hélos aquí :

1.° En general, que el diapasón normal de acero de 870 vibraciones por segundo á 15 grados centígrados para el *la* (grado 58 de la escala cromática de sonidos musicales) se haga reglamentario para todos los Estados. 2.° En particular, que las músicas militares, las músicas civiles, grandes órganos, *armoniums* de iglesia, *carillons* de las ciudades ó comarcas, instrumentos de orquesta de los conservatorios ó escuelas de música, etc., etc., se establezcan, para sus empleos, afinados, según el diapasón de 870 vibraciones por segundo, á 15 grados centigrados. 3.° Que

los jurados de los concursos desechen todas las ejecuciones hechas con otro diapasón, y que los organizadores de tales concursos no puedan tener apoyo oficial, sino con la obligación de poner esta cláusula en sus reglamentos. 4.º Que los directores de orquesta se obliguen á mantener sus orquestas dentro del diapasón normal durante toda la ejecución musical que dirijan, lo que es realizable, puesto que cuando una orquesta toca concertando con un instrumento de sonidos fijos como el piano, lo hace en perfecto acuerdo de afinación con ese instrumento hasta durante hora no interrumpida. Esto es, por otra parte, altamente deseable para la conservación del equilibrio de los instrumentos de cuerda, exactitud de los de aliento que no varíen con el calentamiento del aire, y para la pureza y solidez de la voz humana. 5.º Que los Inspectores de Bellas Artes vigilen la ejecución de estas prescripciones y se les faculte para exigirlas. »

Hasta aquí el informe de M. Lyon, que fué acogido con muestras de aprobación, por más que las medidas que propone sean análogas ó se deriven de las de la Comisión de 1859.

Concebidas bajo otro orden de reflexiones y presentadas con cierto espíritu de análisis, fueron las ideas emitidas á continuación por M. F. Hellouin. Su breve discurso, las resoluciones aprobadas por el Congreso, y algunas observaciones de quien esto escribe, darán materia para el próximo y último artículo sobre tan interesante asunto.

*
* *

El discurso pronunciado por M. F. Hellouin en el Congreso Internacional de Música, fué el siguiente :

« Se han dirigido críticas al diapasón normal, especialmente en el extranjero. Si lo permitís, vamos á examinarlas, una á una por orden de importancia, para decidir si son fundadas.

Algunas comienzan por pretender que es ilógico el término « diapasón », porque significaba la octava en la antigüedad.

La objeción revela cierta ignorancia del asunto. La palabra « diapasón », formada de dos raíces griegas que significan « por todas las notas », representaba ciertamente la octava ; pero á fines del siglo XVIII, se aplicaba muy lógicamente al instrumento que servía para dar la afinación á las orquestas. Era una especie de silbato ó de *flageolet*, de marfil, de metal ó madera, de unos veinte centímetros de longitud, que, por medio de un émbolo graduado, tenía la ventaja de producir cada nota de la escala diatónica. Este ingenioso instrumento se llamó primeramente *tono* ó *corista*. Encontré que, por vez primera, se aplicó el nombre de « diapasón » en 1766, en el « Arte del fabricante de órganos » de Dom Bedos. Este nombre es el que quedó como usual ; no es, pues, ilógico, por lo menos en su principio.

Se dice, en seguida, que el número de 870 vibraciones fué preferido personalmente por Halevy, dictaminador de la Comisión de 1859, y que los miembros de ésta lo aceptaron por deferencia.

Las opiniones no tienen valor más que por sí mismas, y las que son nuevas, comienzan siempre por ser participadas por un grupo reducido y en ocasiones por un sólo individuo. En el fondo, tal objeción no es más que una puerilidad.

Otros insinúan que con el diapasón normal no se canta con más afinación y que los instrumentos de música no están mejor fabricados. Puerilidades también, pues es poco probable que alguna vez se encuentre un número de vibraciones que tenga el poder fatídico de hacer buenos músicos á todos los cantantes y concienzudos á todos los fabricantes.

¿ Debemos hacer hincapié en la opinión de que la música de iglesia, por ser más grave que la profana, debe tener un diapasón más bajo ?

Estimaréis, sin duda, que no debemos perder el tiempo tomando en consideración tales juegos de palabras.

Hasta aquí, según habréis podido convenceros, las objeciones no son serias, pues carecen de fundamento. Abordemos

ahora las que se apoyan en las matemáticas, ó que por lo menos parecen pretenderlo. Veremos si presentan más valor.

870 vibraciones tendrián el inconveniente de no corresponder á *2 comas* un cuarto, medida exacta del cuarto de tono, sino á *3 comas* un tercio.

¿Por qué la primera combinación es preferible á la segunda? Ninguna explicación se da sobre el particular, y hay motivo para ello.

Varios, en fin, reclaman el numero de 864 vibraciones, basándose los unos en una progresión geométrica, otros invocando que este número no tiene como factores primeros más que al 2 y al 3; y los demás allá tomando como punto de partida una vibración por segundo.

Al cabo de un corto momento de reflexión, fácil es persuadirse de que los tres razonamientos son simples entretenimientos cuyo principal elemento constitúyenlo las cifras. Las diez cifras del cálculo son como los doce sonidos de la música: combinándolos con habilidad, se las hace decir todo lo que se quiere. Esos tres razonamientos no tienen, pues, ninguna significación.

En cuanto al tercero con especialidad, el que toma la segunda como punto de partida, al olvidar totalmente que esta unidad de tiempo es de todo punto convencional, incurre en el error de reprochar al número 870 que tenga el mismo carácter.

En realidad siempre faltará una base científica para fijar el diapasón y por eso ha habido necesidad de recurrir al convencionalismo.

En resumen, el diapasón normal no merece ninguno de los reproches que se le han dirigido. No presenta ningún inconveniente.

En cuanto á los medios propuestos por el honorable dictaminador, para hacerlo obligatorio, los encuentro demasiado numerosos y demasiado complicados. Creo que lo único que debemos hacer, para llegar al resultado deseado, consiste simplemente en

recomendar el diapasón normal á los Gobiernos de lo países que no lo han admitido aún, á los fabricantes y á los consumidores de instrumentos.

En consecuencia, tengo el honor de someter á vuestra aprobación el siguiente voto :

« Que el diapasón normal se haga obligatorio en todos los establecimientos oficiales donde no lo sea ya ;

« Que la fabricación instrumental no emplee otro ;

« Y que los compradores rechacen cualquier instrumento que que no esté construído según lo indicado. »

El distinguido conservador del Museo instrumental del Conservatorio de Bruselas pidió que el diapasón modelo de 870 vibraciones, se fijase á una temperatura de veinte grados.

Por último, M. Julio Combarieu presentó el siguiente voto, que fué aceptado :

« Que las disposiciones ministeriales, tomadas después de los « trabajos de la Comisión de 1859, con objeto de generalizar y « hacer obligatorio el diapasón fijado en 870 vibraciones, sean « aplicadas con rigor. »

El dictaminador presentó las adiciones siguientes que fueron adoptadas :

« 1.ª — Que el diapasón normal de acero, produciendo 870 « vibraciones por segundo á 20 grados centígrados para el *la* « (58 grados de la escala cromática de sonidos musicales), se « haga reglamentario para todos los Estados.

« 2.ª — Que las músicas militares, las músicas civiles, los « grandes órganos, los harmoniums de los templos, los *carillons* « de las ciudades y comarcas, los instrumentos de las orques- « tas, de los Conservatorios ó escuelas de música, etc., « estén establecidos según el modelo de 870 vibraciones por « segundo.

« 3.ª — Que los jurados, en los concursos, desaprueben « todas las ejecuciones hechas con otro diapasón, y que los or-

« ganizadores de esos concursos no puedan tener un apoyo ofi-
« cial sino con la obligación de poner esta cláusula en sus
« reglamentos.

« 4.ª — Que los directores de orquesta se esfuercen en man-
« tener la orquesta en el diapasón normal durante los concier-
« tos que dirijan.

« 5.ª — Que los inspectores de Bellas Artes vigilen la ejecu-
« ción de estas prescripciones y estén autorizados para ha-
« cerlo. »

Tales fueron las resoluciones tomadas por el Congreso Internacional de Música. El lector habrá podido observar que el pensamiento de imponer el diapasón normal, no había menester de tanta elocuencia ni de tales exposiciones de argumentos para triunfar en el ánimo de todos los congresistas. Supúseme entonces que ninguno pondría en duda la conveniencia de imponer el diapasón normal; demostrómelo el hecho de no haber sido discutido el pensamiento; y confirmómelo la aprobación unánime de los votos transcritos.

Las medidas propuestas por el dictaminador son las mismas, en el fondo, que las indicadas por la Comisión de 1859, salvo pequeñas ampliaciones prácticas.

Pero cabe preguntar ¿no subsistirán las mismas causas que, en el transcurso de ocho lustros, impidieron en Francia y, en general, en Europa, la absoluta y franca adopción del diapasón normal? Las reflexiones y argumentos de los señores congresistas que estudiaron el asunto, entrañan una verdadera confesión del anarquismo que aún reina respecto al uso de los diferentes diapasones y propaganda del normal.

Preciso es convenir, por otra parte, en que la unificación universal del diapasón anhelada por los comisionados de 1859, era un bello ideal que, al fin y á la postre, resultaba poco menos que impracticable y se estrellaba contra dificultades aún no superadas cuarenta y tantos años después.

Decía la Comisión con gran talento y excelentes deseos :

« La música es un arte de conjunto, una especie de lengua universal. Todas las nacionalidades desaparecen ante la escritura músical, puesto que una notación única basta á todos los pueblos; puesto que los signos, que son los mismos en todas partes, representan los sonidos que dibujan la melodía ó se agrupan en acordes, los ritmos que dividen á los tiempos, los matices que coloran el pensamiento, y hasta el silencio mismo que se escribe en este alfabeto previsor. ¿ No sería deseable que un diapasón uniforme é invariable, en lo futuro viniese á añadir un lazo supremo á esta comunidad inteligente, y que un *la*, siempre el mismo, resonando en toda la superficie del globo con las mismas vibraciones, facilitase las relaciones musicales y las hiciese más harmoniosas aún? »

Al expresarse de tal suerte, la Comisión no consideró sin duda, en que, para realizar su pensamiento, le era indispensable conquistar la buena voluntad de Gobiernos, artistas y comerciantes de todo el orbe ; y que la indiferencia de los primeros por cuestión que, en general, poco les preocupará, las conveniencias de lucimiento de la mayoría de los segundos, y los intereses financieros de los últimos, serían obstáculos infranqueables que habrían de dar al traste con tan excelentes intenciones.

Localizando la cuestión : creo que en Francia la persistencia de los diapasones agudos obedece á una punible apatía de los encargados de vigilar el cumplimiento de las sabias disposiciones decretadas desde 1859 y á la preponderancia, como influjo de gran fuerza, del elemento comercial.

La misma Comisión, en otra parte de su dictamen, decía con suma gracia : « No son los instrumentos los que se fabrican según un diapasón, sino los diapasones los que se construyen según los instrumentos. » Así fué y así continuó siendo desgraciadamente.

Por lo que toca á nosotros, que hemos sido víctimas de un natural contagio, tanto más sensible cuanto que al mal se adu-

nan nuestras especiales condiciones geográficas, confío en que el Gobierno concederá al asunto toda la atención que exige, y que, en bien del Arte, estará dispuesto á imponer su voluntad en todos los centros de educación artística oficial, sin arredrarse por los sacrificios pecuniarios que traerá aparejada la innovación.

LA « SINFONÍA FANTÁSTICA »

Y EL « LELIO » DE BERLIOZ

Ya los diarios y los carteles nos anuncian los próximos conciertos organizados por Carlos Meneses, el tenaz, laborioso é infatigable artista. Uno de los atractivos, quizás el principal, de tales conciertos, consistirá en el estreno, en México, de algunas obras selectas de Berlioz, el ilustre maestro francés, desdeñado, zaherido y casi olvidado por sus compatriotas, cuando hace treinta y un años exhalaba el último aliento en una obscura callejuela de París, y á quien hoy el mundo musical entero rinde un justo, aunque tardío, tributo de admiración.

Sería ésta la oportunidad de trazar un bosquejo biográfico del maestro, aprovechando los numerosos datos que he acumulado de tiempo atrás con el interés de quien ama y venera á un artista genial, novedoso y quizás único, por sus tendencias y originalidad, en la historia del arte; mas eso me alejaría del propósito que aún me acobarda realizar, y del objeto muy particular del presente artículo.

Hoy por hoy incúmbeme, tan sólo, referir á mis lectores la historia compendiada del « Episodio de la vida de un artista » — Sinfonía Fantástica y Lelio — que determina, efectivamente,

un período curioso de la vida tormentosa del maestro, y poner de manifiesto los rasgos salientes de una personalidad artística extraña, exaltada hasta el delirio, soñadora hasta la demencia, audaz hasta la temeridad y revolucionaria hasta el aniquilamiento.

La *Sinfonía Fantástica* fué escrita y ejecutada por vez primera — en pésimas condiciones, por cierto — el año de 1830; el *Lelio* data de algunos años después y fué concebido por Berlioz durante su viaje de pensionado en Italia.

Quien confiare ciegamente en lo que Berlioz afirma en sus *Memorias*, aseguraría que la *Sinfonía Fantastica* es obra de ilusión, de amor y de esperanzas. Así parece desprenderse de lo que refiere lacónicamente en la página 286: « El asunto del drama musical no es otro, como se sabe, que la historia de mi amor por Enriqueta Smithson, de mis angustias, de mis ensueños dolorosos... » Y en la página 97: « Toco aquí el drama más grande de mi vida. No referiré todas las dolorosas peripecias. Me limitaré á decir lo siguiente: Un teatro inglés vino á París á dar algunas representaciones de Shakespeare, desconocido completamente entonces del público francés. Yo asistí á la primera ejecución de *Hamlet* en el Odeón. Ví en el papel de *Ofelia* á Enriqueta Smithson, que cinco años después fué mi esposa. El efecto de su prodigioso talento, ó más bien, de su genio dramático sobre mi imaginación y sobre mi corazón, no es comparable más que á la sacudida que me hizo sufrir el poeta de quien era ella digna intérprete. No puedo decir más. »

Ahora bien, la publicación de las *Cartas íntimas* revela que, si la *Sinfonía* fué inspirada por el sentimiento noble de que habla Berlioz, toca más á la señorita Smithson de odio que de amor, de venganza que de ternura, y la mejor parte corresponde á dos mujeres que, en diversas épocas, conmovieron profundamente el versátil corazón del compositor. Fué la una la señorita Estela, el primer amor de Berlioz, cuando contaba doce años de edad; la otra, la señorita Moke (después esposa de Pleyel) de

quien se prendó locamente y con quien mantuvo íntimas relaciones poco tiempo antes de su partida para Italia. Durante la ausencia de la señorita Smithson, que había partido para Londres con su compañía, suplantóla, y con ventaja indudable, la bella Camila Moke, prometida del compositor Fernando Hiller, suplantado á su vez por Berlioz.

Á este *intermezzo* amoroso que describe el maestro sumariamente en el capítulo de las *Memorias* titulándolo: « Violenta distraccion », hay que atribuir gran parte de la producción de la *Sinfonía Fantástica*, y una menor al sentimiento de odio y despecho que le inspirara la señorita Smithson por causas no aclaradas en la *Correspondencia íntima*, pero que, á no dudarlo, tuvieron por orígen una especie calumniosa.

Para darse cuenta de los pormenores relativos, habría que transcribir varios capítulos enteros de la obra de Hippeau acerca de Berlioz, la mejor y más documentada, á mi juicio, de cuantas se han escrito con propósitos de esclarecer la verdad; pero tal tarea es imposible en un artículo como el presente. Me conformaré, pues, con traducir lo que, sobre el particular escribió otro panegirista entusiasta de Berlioz, G. Noufflard en su bello estudio: *Hector Berlioz y el movimiento del arte contemporáneo*. La historia de la *Fantástica* y los comentarios que ratifican lo afirmado, están condensados en la siguiente nota:

« Es sabido que la idea principal del *Episodio de la vida de un artista* representa á la mujer amada. En mi estudio sobre la *Sinfonía Fantástica*, que se publicó antes que las *Cartas íntimas*, según las *Memorias*, hube de atribuir la inspiración de esa melodía á la señorita Smithson; pero hoy desconfío de mi aserto. Pocos días antes de comenzar á escribir las *Sinfonía Fantástica*, y cinco meses solamente antes de haber llegado con Camila Moke al punto de decir: « ¡Ella es mía! », expresábase Berlioz así: « He vuelto á estar sumergido en todas las angustias de una interminable é inextinguible pasión *sin motivo y sin sujeto*. Ella (Enriqueta Smithson) permanece en Londres, y, sin embargo,

creo sentirla en mi redor; todos mis recuerdos se despiertan y se acumulan para desgarrarme. » Cuando se comparan estas líneas con el programa de la primera parte de la Sinfonía: « Vaguedad de las pasiones, ensueños *sin fin*, después pasión delirante con todos los accesos de ternura, celos, etc. », ¿no se considera uno obligado á suponer que Berlioz quiso oponer en este trozo, á su amor por la señorita Smithson, que había llegado á ser una pasión sin motivo, el amor volcánico que acababa de inspirarle la señorita Moke, y, en consecuencia, que la *idea fija* es la imagen musical de la última? Es verdad que, en tal caso, sería el tema del *largo* el que habría que relacionar con la señorita Smithson; pero Berlioz dice formalmente que escribió esa melodía á los doce años en honor de Estela, la bella doncella de las zapatillas rosadas; y es cierto, por último, que en la *Ronde de Sabbat*, cuando la melodía amada se transforma en un aire bailable, *innoble y trivial*, es á la señorita Smithson á la que representa. Pero, por otra parte, cuando Berlioz rehizo en Roma la *Escena en los campos* é introdujo el episodio en que la melodía amada es violentamente atacada y *matada*, si así puede decirse, es cierto que era en la señorita Moke en quien pensaba. La *Sinfonía Fantástica* fué, pues, inspirada por tres mujeres á quienes Berlioz amó sucesivamente, y la melodía amada le sirvió para vengarse de dos de ellas.

Pero, puesto que las *Cartas íntimas* autorizan la duda á este respecto, me inclinaría á creer que la idea primera de la melodía debe atribuirse á Camila; por su carácter travieso, aéreo, voluptuoso, me parece tener más relación con la amable parisiense á quien Berlioz llamaba su *Sílfide*, su *Ariel*, que con la melancólica irlandesa cuyo retrato traza en las *Memorias*. Más bien vería yo la imagen musical de Enriqueta en el tema principal de la Sinfonía de *Aroldo*.....

Berlioz tenía una de esas naturalezas nerviosas que, según la dirección que reciben, pueden hacer de un hombre, para la mujer que escogerá, un compañero excelente ó detestable. Si fué

constantemente infiel, atribuyo la causa principal á la combinación malsana que se operó en él de las ideas místicas de su madre con el espíritu escéptico de su padre.

La señora Berlioz hizo á su hijo á tal punto devoto que, durante su infancia, iba á misa todos los días y comulgaba todos los domingos. Con una imaginación como la suya, puede figurarse qué realidad tomó el cielo á sus ojos y de cuántas delicias lo adornó. Cuando cesó de creer, no pudo, sin embargo, renunciar á las felicidades con que contaba encontrar; á la mujer fué á quien se las pidió. Habla, en sus *Memorias*, de la Julieta siempre soñada, siempre anhelada y nunca encontrada. Se puede asegurar que la misma Julieta le habría cansado pronto; habría necesitado un angel del paraíso.

Así apareciósele la mujer que deseaba; después, cuando la infortunada, conmovida por la adoración extática de que se había visto objeto, se dejaba caer en sus brazos, el ensueño se evaporó: por bella y buena que fuese la pobre criatura, disgustábale á él que no fuese más que una mujer. Entonces pensaba en orgías desenfrenadas para aturdirse, hasta que, con nuevo amor, comenzó una nueva ilusión. Tal es, en el fondo, la historia sentimental de Chateaubriand, de Musset y de todos los hombres de imaginación, que, habiendo perdido la fe en que fueron educados, han buscado en este mundo el paraíso que ya no esperaban encontrar en el otro. »

Las anteriores líneas confirman las ideas vertidas en los primeros renglones de este artículo, y concluyen con un análisis psicológico del hombre que, á mi juicio, tiene todas las probabilidades de ser acertado.

Son ya conocidos los antecedentes de la *Sinfonía Fantástica*; quedan por referirse las peripecias que acompañaron á su primera ejecución y el efecto que produjo tal obra revolucionaria, que rompía con los hábitos del público francés, aún no muy cultos musicalmente, en la época en que fué producida. Fueron arduas, por cierto, las luchas para implantar el arte moderno,

con las románticas ponderaciones, en el suelo que daba hospitalidad al arte del antiguo régimen.

La primera ejecución de la *Fantástica* se verificó el 5 de diciembre de 1830 en la Sala de Conciertos del Conservatorio de París. Acababa Berlioz de ganar el premio de Roma y, antes de su partida como pensionado, tuvo empeño en hacer oír su cantata *Sardanapálo*, á la que debió el triunfo, y la *Sinfonía Fantástica*, cuyo plan había sido concebido el año anterior y cuya composición, según una carta dirigida á Ferrand, estaba terminada desde el mes de abril de 1830. En carta posterior dirigida al mismo, la vengativa intención contra la señorita Smithson está disimuladamente indicada. Hé aquí las propias palabras de Berlioz: « Espero — dice á Ferrand — que estará Ud satisfecho del plan de mi *Sinfonía Fantástica* que le envié en mi carta. La venganza no es demasiado fuerte. Además, no he escrito con esa intención el *Songe d'une nuit de Sabbat*. No quiero vengarme. La compadezco y la desprecio. Es una mujer vulgar, dotada de un genio instintivo para expresar los desgarramientos del alma humana que nunca ha experimentado, é incapaz de concebir un sentimiento inmenso y noble como aquel con el que yo la honraba. »

Interesa añadir que la infortunada Enriqueta jamás tuvo noticia de tales antecedentes ni asistió al concierto del 5 de diciembre; no sospechó siquiera el perverso sentimiento que inspirara á Berlioz.

La ejecución de la *Sinfonía* no pasó de mediana, y esto había que presumirlo en vista del reducido número de ensayos que pudo dedicarse á todo el concierto. Empero, tres números: el *Baile*, la *Marcha* y el *Sabbat*, produjeron gran sensación, especialmente la *Marcha*, que electrizó al público, al decir del mismo Berlioz en sus *Memorias*. No obstante, la crítica, en su mayor parte, se mostró hostil al compositor, y sus colegas, que distaban tanto de sentir y pensar como él, se declararon al punto sus enemigos y detractores. Unos y otros, obrando de buena ó

mala fe, se encontraban desorientados por el estilo tan personal de Berlioz, por la novedad ostensible de sus procedimientos, por su desenfrenado romanticismo, y por su concepción atrevida y audaz que rompía con todas las fórmulas y mostraba un espíritu absolutamente independiente y revolucionario. ¿Habría sido posible que callara la crítica, encabezada entonces en Francia por los sectarios de un clasicismo mal conocido y peor interpretado? Aconteció lo que en todas partes acontece con quienes no sienten y piensan con cerebros ajenos : la crítica rutinera censuró sin conciencia, atribuyendo á la obra defectos que no tenía y no paró mientes en las cualidades y méritos que el mismo público, sin prevención alguna, había ya reconocido.

Los procedimientos de la crítica ignorante ó de mala fe, son los mismos en todas partes ; pero, ¡ay del infeliz compositor que se lanza á producir con toda fe en el arte y en sí mismo, sin preocuparse de cortejar á esos jueces de la pluma que son implacables para quienes tienen el orgullo de no rendirles homenaje !.....

El anatema es funesto, y tiene tal fuerza, que sugestiona poco á poco, pero con certeza, á la masa dúctil y sumisa á la voz de los pretendidos doctos.

Á propósito del concierto á que vengo refiriéndome, lo dice Berlioz en sus *Memorias* : « Los reproches que me hacía la crítica hostil, en vez de referirse á los defectos evidentes de las dos obras escuchadas en ese concierto, defectos gravísimos que he corregido en la *Sinfonía* con todo el cuidado de que soy capaz, volviendo á trabajar en mi partitura durante varios años, esos reproches, digo, caían casi todos en falso. Se dirigían á ideas absurdas que se me suponían y que *no tuve jamás ;* á la rudeza de ciertas modulaciones que no existían ; á la inobservancia sistemática de ciertas reglas fundamentales del arte que *había observado religiosamente ;* y á la ausencia de ciertas formas musicales que estaban *solamente empleadas* en los pasajes en que se negaba su existencia. Por lo demás, debo confesarlo, mis parti-

darios me han atribuído también amenudo intenciones que nunca he tenido, y perfectamente ridículas. Lo que, para exaltar ó desgarrar mis obras, ha gastado desde esa época la crítica francesa de disparates, locuras extravagantes, tonteras y ceguera, sobrepasa á toda ponderación.....

Cuanto existía entonces en París de jóvenes dotados de una poca de cultura musical, y de ese sexto sentido que se llama sentido artístico, músicos ó no, me comprendía mejor y más pronto que esos fríos prosistas llenos de vanidad y de una ignorancia pretenciosa. Los profesores de música cuyas obras raquíticas pugnaban con algunas de las formas de mi estilo, comenzaron á tomarme horror. Mi impiedad respeto de ciertas creencias escolásticas, los exasperaba sobre todo. Y Dios sabe si hay algo de más violento y encarnizado que tal fanatismo. Júzguese de la cólera que debían causar á Cherubini esas cuestiones heterodoxas provocadas respecto á mí, y todo el ruido de que era yo causa. Sus adictos le habían dado cuenta del último ensayo de la *abominable* Sinfonía ; al siguiente día, pasaba ante la puerta de la Sala de Conciertos, en los momentos en que entraba el público, cuando alguien, deteniéndolo, le dijo : « Y bien, señor Cherubini, ¿no viene usted á oir la nueva composición de Berlioz ?

— No tengo necesidad de ir á saber *cómo no se debe hacer !* » replicó, con el aire de un gato á quiene se le quiere hacer tragar mostaza.

Fué todavía peor después del éxito del concierto : parecía que había *tragado la mostaza :* no hablaba ya, estornudaba..... »

Ya se ve, por lo anterior, que los críticos y los cofrades son idénticos en todas partes. Para Berlioz, la hostilidad de unos y otros había de perseguirle durante toda su vida, después de un *début* que, á juzgar por el valor de la obra ejecutada, era toda una gloriosa revelación.

El laureado compositor partió para Italia en enero de 1831,

contrariado de dirigirse á un país que, musicalmente, no le inspiraba simpatías, y más contrariado aún, al alejarse de la mujer amada, la bella Camila Moke, que ejercía sobre él un poder y una fascinación indescriptibles.

En una carta dirigida de su pueblo natal á Ferrand, el 6 de Enero de 1831, decíale en la conclusión lo siguiente que extracto por figurar curiosamente en un fragmento del monodrama *Lelio* :

« ¡ Oh, mi pobre Camila, mi ángel protector, mi buen Ariel, no verte más durante ocho ó diez meses !

¡ Oh, que no pueda yo, arrullado con ella por el viento del Norte en alguna maleza salvaje, dormirme al fin en sus brazos en el último sueño ! »

El idilio interrumpido no habría de reanudarse.

Á su llegada á Roma, siéntese presa de una violenta ansiedad al no encontrar algunas cartas (se presupone de quién) que, según sus cálculos, debían habérsele anticipado algunos días. Las espera durante tres semanas y, no pudiendo soportar el suplicio por más tiempo, se decide, á pesar de las indicaciones del director de la Academia, el célebre pintor Horacio Vernet, se decide, repito, á volver á salvar la frontera para conocer la causa de ese misterioso silencio. En Florencia, una enfermedad de la garganta le obliga á guardar cama durante ocho días ; pero apenas convaleciente, se lanza á la oficina de correos á donde le entregan un paquete con una carta. « El paquete que se me presentó — refiere en sus « Memorias » — contenía una epístola de una impudencia tan extraordinaria y tan ofensiva para un hombre de la edad y el carácter que entonces tenía, que, repentinamente, pasó en mí algo de espantoso. Dos lágrimas de rabia brotaron de mis ojos y tomé instantáneamente el partido que me convenía. Se trataba de volar á París, á donde tenía que matar sin remisión á dos mujeres culpables y á un inocente. En cuanto á matarme yo, después de tal hazaña, se comprende que era de rigor. »

La carta que tal explosión de furor había producido en Berlioz, era de la madre de Camila : en ella le acusaba de haber *turbado* la tranquilidad de la familia y le anunciaba el matrimonio de su hija con Pleyel.

Como lo dice Berlioz, para un hombre de su edad y carácter, la noticia contenida en la carta tenía que haber provocado un acceso de furia del que habría que derivar el proyecto de venganza más estrafalario que pueda imaginarse.

Sospechando que sería aguardado su regreso á París, concibió la idea de tomar todas las precauciones conducentes al éxito de su plan. Debería presentarse disfrazado, ¿pero con qué disfraz?..... Veámoslo.

En el muelle del Arno penetra en el taller de una modista y manda confeccionar, con toda violencia y sin reparar en precio, un traje completo de doncella, « bata, sombrero, velo verde, etc. » Olvida este traje en la diligencia, pero en Génova se hace confeccionar otro.

En cuanto á su plan de venganza, hélo aquí en pocas palabras : « Me presentaría — dice Berlioz — en la casa de *mis amigos*, como á las nueve de la noche, en el momento en que la familia estuviese reunida y lista para tomar el té; me haría anunciar como la doncella de la señora condesa M..... encargada de un mensaje importante y urgente; se me introduciría al salón, entregaría una carta, y, mientras se ocupasen en leerla, sacando del seno mis dos pistolas dobles, despedazaría la cabeza al número uno, al número dos, tomaría por los cabellos al número tres, me haría reconocer y apesar de sus gritos les dirigiría mi tercer cumplimiento; después de lo cual, y antes de que ese concierto de voces é instrumentos hubiese atraído curiosos, me esprimiría en la sién derecha el cuarto argumento irresistible, y si la pistola fallase (que ya se ha visto) me apresuraría á recurrir á mis frascos (láudano y estricnina). »

Ninguna de esas locuras habría de llevarse á efecto. Un accidente sufrido en su viaje de Florencia á Niza, la contemplación

de los precipicios en el camino de la Corniza y el sentimiento de la conservación, producen una reacción en su exaltado espíritu y dan al traste con el descabellado plan que más tuvo de cómico que de trágico.

Sustituye el arrepentimiento á la idea de tan feroz venganza y, contrito, escribe de Niza á Horacio Vernet, pidiéndole que le admita nuevamente en la Academia y que guarde el secreto de su escapatoria.

Berlioz parece estar curado del mal de amor; ha escapado de grave peligro, y la satisfacción que experimenta á su regreso á Roma habrá de traducirla, según su costumbre, dando esparcimiento á su inspiración musical.

De alguna manera habría de celebrar su « Vuelta á la vida » física y espiritual, y hé aquí que concibe el Melólogo *Lelio* como segunda parte de la *Sinfonía Fantástica*.

En carta dirigida de Roma el 3 de junio de 1831, comunicaba Berlioz á su íntimo amigo Ferrand la noticia de la composición de *Lelio*. Es demasiado larga tal carta para reproducirse *in extenso*; voy, pues, á extractar tan solo algunos párrafos pertinentes al caso :

« He caminado todo el día á la orilla del bello lago de Bolzena y en las montañas de Viterbo, componiendo una obra que acabo de escribir. Es un melólogo que complementará y servirá de final á la *Sinfonía Fantástica*. Por vez primera he escrito la letra y la música. ¡Cuánto lamento no poder mostrarle ese trabajo!

Hay seis monólogos y seis trozos de música cuya presencia es motivada :

1.° — *Una balada con piano;*

2.° — *Una meditación en coro con orquesta;*

3.° — *Una escena de la vida de brigante, para coro, voz sola y orquesta;*

4.° — *El canto de la dicha*, para una voz, orquesta al principio y al fin, y, en la parte media, la mano derecha de una arpa acompañando el canto;

5.° — *Los últimos suspiros del arpa*, para orquesta sola; y

6.° — *La obertura de la Tempestad*, ya ejecutada en la Ópera de París, como sabe usted.

He aprovechado para el *Canto de la dicha* una frase de la *Muerte de Orfeo*, obra que usted posee, y, para los *Ultimos suspiros del arpa*, el pequeño trozo de orquesta que termina esa escena inmediatemente después de la *Bacanal*.

En consecuencia, le suplico que me envíe *esta página*, solamente el *adagio* que sucede á la *Bacanal* en el momento en que los violines toman las sordinas y hacen *tremolandi* acompañando un canto de clarinete lejano y algunos fragmentos de acordes de arpa; no lo recuerdo bastante para escribirlo de memoria, y no quiero cambiar nada. Como ve usted, la *Muerte de Orfeo* está sacrificada; he tomado lo que me agradaba y no podría hacer ejecutar nunca la *Bacanal;* así, á mi regreso á París, quemaré la partitura, y la que usted posee será la única y última, si es que la conserva; valdría más destruirla, cuando yo le envie un ejemplar de la sinfonía y del melólogo; pero es negocio de trescientos francos, por los menos, de copia! No importa, á mi regreso, de un modo ú otro, será preciso que usted lo tenga. »

Berlioz no refiere sino substancialmente el orígen de tres de los números del melólogo *Lelio;* pero conviene añadir que ninguno de los que componen la obra referida, fué escrito en la época en que comunicaba á Ferrand la marcha de sus trabajos.

Según lo afirmado en el primer monólogo, la *Balada del Pescador* había sido escrita con cinco años de anterioridad, y según los datos transcritos, los números 4 y 5 están integramente reproducidos de la cantata la *Muerte de Orfeo* declarada inejecutable en 1827 por el Jurado del concurso de composición. El bellísimo *Coro de las Sombras* figuraba en la Cantata *Cleopatra*, desdeñada también por los jueces del Instituto en el tercer concurso en que fué admitido Berlioz; la *Canción de los Brigantes* fué escrita poco tiempo después, y un fragmento del

monólogo que la precede, encuéntrase en un pasaje de una carta dirigida de Roma á Ferrand en abril de 1831; en cuanto á la *Fantasía sobre la Tempestad*, curiosamente titulada *Obertura* en la carta arriba transcrita, queda consignado que había sido escrita antes de la partida del compositor para Italia, y ejecutada en la Ópera de París.

No costó, pues, ningún esfuerzo al maestro la producción de *Lelio*, para la cual no tuvo más trabajo que hilvanar tales y cuales trozos escritos con anterioridad y destinados quizás al olvido, y *justificar su presencia* — como lo creyó Berlioz — por una serie de monólogos que retratan fielmente el estado de su ánimo en los momentos en que puso manos á la obra.

Pero esa composición híbrida y sin hilación real no envolvía solamente el deseo de sacar á flote algunas inspiraciones verdaderamente bellas, sino el complejo afán de fijar la atención de la mujer amada — la señorita Smithson nuevamente, — vengarse de los inexorables jueces de los Concursos, y lanzar á quema ropa un rudo desahogo á quien era, por entonces, el jefe de la crítica musical francesa.

Las mismas frases dictadas por su amor á la bella Camila Moke, con leve alteración habríanle de servir para revelar á la Smithson — la Julieta y Ofelia aludida en un monólogo de *Lelio* — el secreto de su pasión; la *ejecución* de los fragmentos *declarados inejecutables* por los Jurados del Instituto, sería el mejor *mentís* dado á los fallos inapelables; y la ofensiva y transparente sátira lanzada contra Fétis, en otro de los monólogos, sería su mejor venganza del ultraje hecho por el crítico á Beethoven, el compositor más venerado por Berlioz, cuando aquél pretendió corregir la partitura de la quinta sinfonía.

¡ Extraña obra de amor y de venganza en la que los más encontrados sentimientos se suceden y se cruzan y en la que contrastan, con rudeza y sin justificación, los frutos de un cerebro excitado y sensible hasta acusar un desequilibro indudable !

Al regreso de Berlioz á París, el *Lelio* fué ejecutado y alcanzó el resultado previsto por Berlioz.

La Smithson asistió al concierto presa de vivas preocupaciones causadas por la pésima situación de sus negocios teatrales, sin sospechar el papel importante que representaba en la obra y, de tiempo atrás, en la vida de Berlioz; pero las insinuaciones de algunos amigos del último y las alusiones tan claras, contenidas en el monólogo que he citado, hiciéronla comprender la verdad de los hechos. Aquellas palabras : *¡Oh, que no pueda encontrar á esa Julieta, á esa Ofelia llamadas por mi corazón!*..... produjeron en su sensible organismo el efecto que era de presumirse; eran toda una declaración á la cual se rindió la infortunada artista. Berlioz había triunfado : era su corazón ya suyo.....

La venganza urdida contra Fétis fué igualmente eficaz. El erudito escritor, que era porta-estandarte de la crítica musical, asistió también al Concierto y soportó resignadamente el tiroteo de crueles alusiones escritas con gran ingenio por Berlioz y pronunciadas con fina intención por el actor Bocage. Al terminar el monólogo toda la sala reía y cuchicheaba. Berlioz podía jactarse de haber logrado su venganza ; en cambio, con su conducta, altamente artística, pero no poco imprudente, habíase granjeado el odio formidable de un crítico que, hasta sus últimos años, le fué abiertamente hostil y perjudicial.

Tal es la historia de la *Sinfonía Fantástica* y su complemento. La extensión de este trabajo, no me ha permitido aprovechar datos más prolijos y exponer un breve juicio acerca de ambas obras. Además, holgaría éste, toda vez que el público culto, aunque escaso, que ha asistido á las audiciones de Arbeu, se ha mostrado satisfecho, y con frecuencia, cautivado por el influjo de esas creaciones superiores que, en muchas páginas, llevan impresas las huellas del genio.

Por lo que toca á mi sentimiento personal, cabe condensarlo en pocas palabras :

Admiro profundamente y me siento emocionado por varios *tiempos* de la *Sinfonía Fantástica;* la tranquila placidez, fluída conducción melódica, sentimiento tierno é idílico y pintoresca orquestación de la *Escena en los campos*, despiertan en mi ánimo la más dulce emoción estética : el autor de esa página bien puede declararse descendiente del excelso compositor-poeta de la *Sinfonía Pastoral*. *La Marcha al Suplicio*, tan nueva y original, tan imponente como brillante, tan bien concebida como admirablemente instrumentada, se impone, no sólo al músico, sino á la masa general del público ; el último tiempo, es todo él una obra maestra, en el que hay que admirar la habilidad desplegada, el saber casi inconsciente y el estilo eminentemente sugestivo.

En cuanto á *Lelio*,..... tengo mis reservas..... que dejarían de serlo si me explayara ; pero bien puedo expresar lo que de bueno pienso, y entre lo bueno, — mejor diré excelente — clasifico el lindo *Canto de la dicha* y el soberano *Coro de las Sombras*. Es éste, á mi juicio, el número culminante, el que me impresiona hasta hacerme estremecer con el escalofrío de pavorosa emoción, y el que responde letra por letra al pensamiento de Shakespeare evocado por Berlioz.

Y ahora, para conclusión, un aplauso á las agrupaciones coral é instrumental y á su afanoso director. Todos merecen bien del arte por su labor y buena voluntad ; pero es al último, á Carlos Meneses, á quien debo animar y aplaudir de corazón, porque su obra siempre útil y valiosa, es de vital trascendencia para el porvenir del Arte en México. Lo que Pasdeloup, Colonne y Lamoureux lograron en Francia, habrá de lograrlo Meneses, si, como aquellos, que fueron apóstoles del progreso musical, no desmaya ni se preocupa por los desdenes del público. Con su actividad innegable, su afán desinteresado y amor profundo al arte, la conquista del triunfo será segura, y no habrá que dudar de su solidez si la propaganda se lleva á efecto con orden y buen juicio. Aquí, como en todas partes, necesitamos

base sólida, voluntad de progresar y un poco de desinterés. No bastará un primer impulso, ni dos, ni tres quizás; pero tiempo llegará en que el Arte se imponga como necesidad social y entonces la institución de conciertos podrá tener vida durable, bonancible y propia.

UN AMOR MISTERIOSO

DE

RICARDO WAGNER

Gran emoción ha producido en el mundo musical y en el literario el conocimiento amplio y circustanciado de una página de la vida íntima de Wagner que, hasta la fecha, había permanecido en blanco. Los admiradores del maestro, sus leales amigos y sus biógrafos más concienzudos, como Glasenapp, no obstante que parecían presentir algo del novelesco episodio que hoy se conoce, no se aventuraron á ir más allá de una simple conjetura, pues carecían de fundamento real y datos precisos. Se sabía sumariamente que la producción de *Tristan e Isolde* había sido la consecuencia directa de una formidable pasión, engendrada en el corazón de Wagner durante su permanencia en Zurich, á raíz de la revolución de 1849, en la que tomó tan activa parte el maestro; pero se ignoraba el nombre del ángel inspirador y todos los detalles relativos.

Recientemente háse descorrido el misterioso velo: la heroina del romántico episodio llamábase Matilde Wesendonk, y es por disposición testamentaria de la misma, por lo que se ha publicado en Alemania la correspondencia entre ella y el maestro sostenida entre los años de 1853 á 1871.

Matilde Wesendonk murió súbitamente en 1902, y al abrir su testamento, los herederos encontraron ordenada la publicación de ciento cincuenta cartas de Wagner y el diario íntimo escrito por él mismo en Venecia y dedicado á ella. Hubo de solicitarse para la referida publicación el consentimiento de la señora viuda de Wagner, quien, sorprendida, declaró que « el deseo del maestro era que tales papeles hubiesen sidos destruidos » ; empero accedió á la solicitud de los herederos, y aun complementó la correspondencia con catorce cartas de Matilde Wesendonk dirigidas á Wagner.

El libro formado con tal correspondencia ha alcanzado ya ocho ediciones en Alemania ; es probable que alcance muchas más y sea traducido á las principales lenguas. Del texto de las cartas y las investigaciones de laboriosos escritores, se deducen los hechos tales como, brevemente, voy á narrarlos á continuación :

Buscando un refugio al destierro á que se le condenó en Alemania, por la parte activa que tomó en la revolución de 1849, Wagner se dirigió á Zurich y se radicó ahí en compañía de su primera esposa, una actriz insignificante que, por su vulgaridad, no era precisamente la compañera indicada para un hombre de la talla intelectual del maestro. Como lo ha dicho muy bien Schuré : « Wagner tenía un hogar material ; pero faltábale un hogar intelectual, un refugio adecuado á su corazón. Este lo descubrió » en 1851, al trabar conocimiento con la familia Wesendonk.

Otto Wesendonk era socio y representante en Alemania de una gran casa de comercio en Nueva York ; su esposa Matilde contaba á la sazón algo más de veinte años y era de una belleza insinuante, de carácter apacible, de una gran sensibilidad artística y no menores cualidades intelectuales. La amistad, que llegó á ser íntima entre los esposos y Wagner, inicióse con motivo del gran interés que experimentaba Wesendonk por todos los artistas á quienes admiraba y protegía á la vez, con

largueza peculiar en un hombre de levantadas miras y buena posición financiera.

Entre el círculo de amigos que frecuentaba la casa de los Wesendonk, figuró Wagner en primera línea, y supo captarse de tal suerte el afecto y las simpatías de los esposos, que la amistad, primero fría y casi ceremoniosa, alcanzó pronto una intimidad que habría de ser fatal para todos, menos para el arte. El genio de Wagner, sus grandiosas concepciones y sus gigantescos proyectos, que ya germinaban en su espíritu y que en breve comenzó á dar á la publicidad, impresionaron hondamente á Matilde; la bondad y dulzura de ésta, el interés que manifestara por todo cuanto al maestro se refiriese, y, más que nada quizás, la comunión de ideas y el *refugio intelectual* que en ella encontrara, fascinaron á Wagner hasta hacerle vacilar en el cumplimiento de los deberes de la amistad y de la gratitud.

En sus *Recuerdos*, ella misma expone sus sentimientos: « Nuestras relaciones — dice — no fueron amistosas é íntimas, sino desde 1853. Fué entónces cuando el maestro comenzó á iniciarme en sus intenciones. Primeramente me leyó sus *tres poemas de ópera*, que me encantaron, después la introducción á éste volúmen y sucesivamente sus escritos en prosa. Como amaba yo á Beethoven, me tocaba sus sonatas; si tenía en perspectiva un concierto en que habría de dirigir una sinfonía de Beethoven, me hacía oír antes y después de los ensayos las diferentes partes de la obra, hasta que me compenetraba de ella. Se consideraba feliz cuando era yo capaz de seguirlo y cuando mi entusiasmo se encendía al calor del suyo... En el año de 1854, me inició en la filosofía de Schopenhauer. En general hacía fijar mi atención en todas las producciones notables, tanto literarias como científicas. Me leía el libro ó discutía conmigo las ideas. Lo que componía en la mañana, acostumbraba tocármelo en la tarde, entre cinco y seis, á la hora del crepúsculo. Llevaba la vida á donde se encontraba. Cuando le veía algunas veces entrar visiblemente fatigado y abatido, era encantador ver como, des-

pués de un momento de reposo, se disipaban las nubes acumuladas en su frente y se deslizaba un rayo de luz en sus facciones cuando se sentaba al piano..... Á él sólo debo lo mejor de lo que soy. Los años pasados en Zurich fueron de recogimiento para Wagner, de trabajo y de cristalización interior, que no se pueden arrancar de su biografía sin desgarrar violentamente el hilo de su desarrollo. De ahí partió transformado. »

En 1857 Otto Wesendonk hizo construir, para habitarla, una preciosa *villa*, en los alrededores de Zurich. Por su lujo y riqueza sobrepujaba, á no dudarlo, á las aspiraciones de los esposos; pero no bastaba ni podía satisfacer el deseo de Matilde. Era preciso que el maestro tuviese á su lado un asilo. Merced á las insinuaciones de la esposa, lo tuvo, y con ese nombre plúgole llamarle. Wesendonk adquirió inmediata á la suya, una pequeña casa, llena de comodidad y de poesía que ofreció y dedicó á Wagner. En ella se instaló éste acompañado de su esposa Mina, á fines del año de 1857.

Excusado es añadir que de tal proximidad había de resultar un exacerbamiento del afecto que unía á Wagner con la espiritual Matilde. ¿He dicho afecto?..... Quizás me equivoque, porque el tono de las cartas escritas en aquella época, hace presumir la riesgosa transformación de tal sentimiento. He aquí la prueba:

« ¿Y mi querida Musa permanece siempre lejos de mi? Esperaba en silencio su visita, no quería importunarla con mi súplica, pues la Musa, como el Amor, no da la felicidad sino cuando lo quiere! Maldición al insensato, al hombre sin amor, que quiere arrancarle por fuerza lo que ella no da más que libremente! No se obtiene nada de ellos por violencia. ¿No es verdad? ¿no es verdad? — Y mi querida Musa permanece siempre lejos de mí. »

Así escribía Wagner á Matilde, bajo la presión de un sentimiento que evolucionaba, crecía, se agigantaba, sin que quizás ninguno de los dos héroes de la novela se diese cuenta de ello. Pero « la querida Musa » no estaba tan lejos de él como lo presumía ó como en su ansiedad se lo forjaba; vivía tan cerca,

había enraizado tan profundamente en su corazón, que cuanto hacía y pensaba, cuanto concebía y proyectaba, era obra suya, ella lo inspiraba y ella lo ennoblecía. Fruto artístico de esos amores fué el *Tristan*, el más ardiente, apasionado y sublime cántico de amor que jamás se escribió; obra creada por influjo de ella y para ella... Cuando Wagner se la ofreció, aquel amor puro é ideal había llegado al paroxismo, á la locura, al frenesí: ambos se amaban como se aman los que se comprenden hasta el fondo del alma... Llegaban hasta el borde del abismo...

Después..... después, la situación cada vez más comprometida de ambos, de la esposa celosa de sus deberes y del hombre empujado hasta ahí por el destino, pero noble y honrado, la situación, decía, se resolvió de manera tranquilizadora, en lo que cabe, para todas las conciencias. Un incidente puso fin al conflicto: una carta del maestro, dirigida á Matilde, cayó en poder de Mina; ésta provocó el natural escándalo, Wesendonk se enteró, y la ruptura sobrevino entre las dos familias. En 1858, Wagner se alejó para siempre del asilo de Zurich.....

Importaría traducir una bellísima y conmovedora carta escrita de Ginebra, sobre el particular, por el compositor. Ella revela la magnitud de su pesar y lo inquebrantable de su energía. Por desgracia, el espacio me falta y apenas si puedo referir, en breves palabras, el epílogo de la novela.

Wagner conservó por largos años el culto de la mujer amada; continuó correspondiendo con ella y continuó adorándola en silencio..... Más tarde..... se unió en segundas nupcias con Cosima, la hija de su gran protector Liszt. ¿Al contraer este enlace echaba la última paletada de tierra en la fosa de los amantes recuerdos?

Quizás; pero muerto ó vivo, aquel amor había dado la vida á una obra de arte única, extraordinaria, colosal, que quedará como monumento y que da la medida, no tan sólo del genio del artista sino de la sensibilidad del hombre. De hoy más los nombres de Wagner y Matilde serán inseparables como los

de Tristán é Isolda. Estos evocarán á aquellos y nadie se preguntará á dónde encontró el músico sus inspiraciones más ardientes, fogosas y apasionadas...

Fueron el fruto de su alma, y de su alma enardecida y transfigurada por el amor: ¡justo es que vayan por todo el mundo conquistando almas!

LA AFECTACIÓN EN EL ARTE

Con singular complacencia acabo de leer en *El Mundo* un bello artículo, reproducido — según presumo — de algún diario español. Titúlase EL ARTISTA Y EL VIRTUOSO, y da el autor en él tales demostraciones de buen juicio y de ser un reposado observador ; pinta con tan exacto colorido las fisonomías del artista y el virtuoso, y ataca de tan certero modo los defectos del último, que van llegando á vicio digno de desterrarse de todos los medios artísticos, que no puedo resistir al deseo de desmembrarlo y ofrecerlo á mis lectores, con el natural séquito de las observaciones dictadas por mi propia experiencia y persuasión.

No huelga una observación antes de entrar en materia : no soy enemigo de la VIRTUOSIDAD, si por ésta se ha de entender el dominio absoluto de las dificultades técnicas de un instrumento cualquiera. Tomada en tal sentido, como el fruto de un trabajo asíduo é indispensable para interpretar sin trabas, debe ser, tan sólo, un medio para llegar á un fin. Pero si se truecan los términos ó se concede todo el predominio á la técnica para aparentar que mucho se dice y nada se expresa en realidad, entonces me adhiero á las ideas emitidas por el autor del artículo que comento.

Escuchémosle :

« Impónese el previo deslinde. Artista y VIRTUOSO son dos términos antagónicos é irreconciliables. La sobriedad, la corrección, la pureza de dicción impecables, unidas á un temperamento exquisitamente musical que pone en relieve las bellezas depositadas por los grandes creadores en sus creaciones, informan la personalidad del artista. Son, á su vez, hechos sintomáticos de VIRTUOSISMO, los saltos y piruetas, la POSE y toda la afectación extravagante y exótica que arranca el aplauso á la galería.

Porque hay muchos modos de hacer el acróbata. Puede afirmarse resueltamente, sin temer una futura rectificación, que el ingenio humano, siempre en actividad cuando se trata de obtener valores que se traduzcan en recompensas pecuniarias, no los ha agotado aún, y es de esperar que surgirán mañana, pasado mañana, al otro día, otros nuevos. Desde el simple volatinero ambulante con la faz embadurnada y un grotesco traje polícromo, hasta el VIRTUOSO del piano, de modales correctísimos y de impecable vestir, ¡ qué de gradaciones ! — y también ¿ por qué no ? — ¡ qué degradaciones !

*
* *

El VIRTUOSO ya ejecuta sin tropiezos ni equivocaciones las obras que formarán parte de su repertorio cuando se dedique á la exhibición de su personalidad. Ha rendido tributo más especialmente á Franz Liszt, doctor consumado y mayor contribuyente en pirotecnia músical hueca de sentido artístico elevado. De él toca esas fantasías huecas, longitudinales, de una superficialidad ampulosa y de una estrepitosa vacuidad, construídas destruyendo los temas favoritos de las favoritas óperas; de él toca esas RAPSODIAS en las que las canciones magyares deslumbran la vista y atruenan los oídos, como los castillos de artificio quemados para festejar al santo patrono en la plaza mayor

de la capital provinciana; de él toca esos valses raudos, veloces, bañados en escalas y arpegios, semejantes á esas ruedas que giran vertiendo luces y lanzando detonaciones, en las solemnidades ahogadoras del habitual silencio y de la habitual obscuridad de las lejanas poblaciones, obscuras y silenciosas..... »

Hay que convenir en que, aunque recargada, la pintura es exacta : tal es la fisonomía del VIRTUOSO delineada con ciertos rasgos caricaturescos. Así es el VIRTUOSO afectado y POSEUR que merece tildarse con el nombre de charlatan del arte.

Pero hay que distinguir con discernimiento : las cualidades de VIRTUOSO y artista no son incompatibles, como á poco andar nos lo afirma el autor al decir rotundamente : « El VIRTUOSO es ya un fenómeno, pero el VIRTUOSO no es nunca artista. » Cabe negar tal proposición ante el convencimiento de que los más grandes pianistas no han podido substraerse á la natural inclinación de deslumbrar al público con los artificios citados ó aun haciendo gala de actitudes afectadas ó naturales — cosa bien difícil de averiguarse — sin dejar por eso de ser, la mayoría de ellos, artistas excelsos y superiores. El autor cita á Liszt, y Liszt es la mejor demostración de lo que afirmo. Todo el mundo sabe que el gran pianista padecía la manía de la afectación; no hay para qué disimular que era amante de practicar la POSE al grado de servir de ejemplo á toda una generación; y sin embargo, todo el mundo conviene en que, aparte de haber sido el más grande de los VIRTUOSOS — ejemplo también de más de una generación — fué un artista ilustre, superior, ferviente de todo lo bello y protector de todo lo grande. ¡Qué importaban sus actitudes y la pompa con que acostumbraba presentarse al público seguido de un lacayo destinado á recojer sus guantes! ¡Qué importaba su ademán soberbio y su gesto de orgullo, si cuando aquel hombre se sentaba al piano, ponía su alma al unísono con las de los grandes creadores, y creaba con ellos, produciendo las más inefables emociones! Todo se puede perdonar

al hombre de genio, quizás hasta la inmodestia, porque, en lo general, ésta tiene seguro ascendiente sobre el vulgo.

Por eso decía yo hace poco que hay que distinguir con discernimiento : nada habría objetado si el autor hubiese sido más explícito diciendo : « El VIRTUOSO sin génio ó talento, no es nunca un artista. »

Á propósito de mi inconformidad he citado á Liszt ; podría yo haber añadido otros nombres ilustres : los de Thalberg, Rubinstein, Paderewski, Hoffman y algunos más.

Lo cierto es que sería absurda pretensión la de querer despojar al artista de sus debilidades enteramente humanas, cuando es justamente el artista el que más arrastrado se siente por ellas ; frente á frente de la excepción que nos proporcionan un Bach ó un Beethoven, hombres tan grandes por su génio como por su serena austeridad, habría que oponer á un Wagner ó un Berlioz, víctimas de sus propios caracteres y no de los agenos, como lo creyeron ó lo hicieron creer á sus contemporáneos.

De acuerdo con la intención del autor, héme referido á la afectación de quienes interpretan ; pero amplio campo habría para disertar acerca de la afectación de los que producen, y para ellos mis censuras no tendrían límite ni atenuación. Estos hacen más y mayor mal que los VIRTUOSOS mecánicos — llamémosles así — y merecerían estudio especial, que no quiero dedicarles por el momento. Básteme decir que, so pretexto de coadyuvar á una evolución iniciada de largo tiempo atrás, los VIRTUOSOS de la pluma — permítaseme la designación — destruyen, derrumban, despedazan los grandes modelos, y pretenden edificar sobre ruinas, produciendo creaciones deformes en contradicción con todos los principios y en pugna con todos los ideales. Los decadentistas — que á ellos me refiero — creen hacer nuevo, haciendo lo contrario de lo hecho por sus antecesores ; se expresan en un idioma que nadie habló y de ahí que, por su aspiración de novedad, nadie los comprenda, y temo que ni ellos mismos se den cuenta de lo que escriben. Sin

embargo, el público, el mismo público que aplaude la comedia italiana, la francesa y la inglesa, los aplaude á su vez y finje deleitarse con enigmas y logogrifos cuya solución no alcanza.

Y no se crea que exagero : existe actualmente un compositor de gran boga en Alemania que ha hecho esta franca confesión á su editor : « Muchas veces no entiendo yo mismo lo que escribo ; pero el público aplaude mis obras y usted las solicita y paga; luego estoy en mi derecho para escribir como escribo. »

Esto es triste y desconsolador, pero pasará y pronto, como pasa todo lo que es fruto efímero de un período de desequilibrio y decadencia.

Sin sentirlo me he deslizado por una vía que no intentaba pisar.

Volvamos á nuestro autor y á la conclusión de su artículo que corrobora, en su sentido especial, cuanto dejo antes consignado :

« El público — dice — debería amar el arte y despreciar esas composiciones tan erizadas de escabrosidades mecánicas como exentas de pasión, de intensidad y de potencialidad emotiva. Á nadie debiera interesar la obra de más dificultad que se ha escrito para piano, si no llega á conmover y á hacer sentir el inefable placer estético que el genio provoca con sus creaciones. El general entusiasmo por las obras plagadas de obstáculos mecánicos casi invencibles, pero faltos de vida artística y del sentido de lo bello, no prueba la superioridad de ellas, sino la inferioridad intelectual y sentimental del público que las aplaude. Y es este general entusiasmo por tal género de producciones un síntoma patognómico de la vulgaridad ambiente. »

Excuso decir que lo anterior entraña un consejo saludable y aplicable á todos los públicos ; pero no huelga expresar que el correctivo no se obtendrá con declamaciones y filípicas más ó menos fundadas, sino con la educación y el cultivo musical de esos públicos á los que, violentamente, no se les puede impo-

ner más que lo que, de buen grado, sientan y comprendan. Las tendencias de los artistas deben ir dirigidas no á conquistar al vulgo, sino á transformarlo.

Para ésta labor no se necesita más que de algo que desgraciadamente anda un poco escaso por el mundo : talento.....

« LA CONDENACIÓN DE FAUSTO »

Corría el año de 1828 cuando Gerardo de Nerval dió á la publicidad su traducción del ya famoso *Fausto* de Gœthe, en los momentos en que los teatros parisienses se aprestaban á montar, por vez primera, la obra maestra de la literatura alemana. Según datos fidedignos, existían ya por entonces otras dos traducciones que, á juzgar por lo que refiere Berlioz en sus *Memorias*, no habían llegado á su conocimiento.

El futuro artista, alumno aún del Conservatorio, pero alumno extraordinario que en los comienzos del mismo año de 1828 había tenido la audacia de ofrecer un concierto compuesto exclusivamente de sus primeras obras; el futuro artista, repito, sintióse subyugado, anonadado á la lectura del poema de Gœthe, como igualmente se había sentido poco tiempo antes al contacto de la musa shakespeariana, y, lleno de ardor y entusiasmo juveniles, concibió la idea de interpretar musicalmente algunas escenas del mencionado poema.

Hé aquí lo que refiere en sus *Memorias :*

« Después de la doble sacudida recibida por la revelación de Shakespeare y Beethoven, debo señalar, como uno de los incidentes notables de mi vida, la impresión extraña y profunda

que recibí al leer por vez primera el *Fausto* de Gœthe, traducido al francés por Gerardo de Nerval. El maravilloso libro me fascinó desde luego : no lo abandonaba; lo leía sin cesar, en la mesa, en el teatro, en las calles, en todas partes. Esta traducción en prosa contenía algunos fragmentos versificados, canciones, himnos, etc., etc. Cedí á la tentación de ponerlos en música; y, apenas al término de esta difícil tarea, sin haber escuchado una nota de mi partitura, tuve la torpeza de hacerla grabar..... por mi cuenta. Así se dispersaron algunos ejemplares de esa obra publicada en París bajo el título de *Ocho escenas de Fausto.*

Contemporáneamente á la época de producción de esa obra, que concuerda también con la de su frenética pasión por Enriqueta Smithson, hubo Berlioz de presentarse por tercera vez al concurso para el premio de composición, cediendo al deseo de su padre; pero altamente contrariado por la mala voluntad y procedimientos rutinarios del jurado. En esta tercera prueba, si no fracasó como en las anteriores, tampoco alcanzó la victoria decisiva; el primer premio fué adjudicado á Ross-Despreaux, y el segundo se dividió entre Berlioz y Nargeot. Berlioz, un si es no es resignado, partió para su ciudad natal á reunirse con su familia; desde allí escribía á su íntimo amigo Ferrand : « Venid, oh! venid!..... el tiempo y el espacio nos separan!..... sufro mucho!... venid! leeremos juntos *Hamlet* y *Fausto*, ¡Shakespeare y Gœthe, los mudos confidentes de mis recuerdos, los explicadores de mi vida! ¡ Venid!... Aquí nadie comprende esta rabia de genio. Los ciega este sol..... »

Por esos días escribió la original y célebre *Balada del Rey de Thulé;* pero como esa composición significara bien poco para saciar sus ambiciones, concibió Berlioz el proyecto más extraño y estrafalario : el de escribir un *ballet* sobre *Fausto*, la obra querida y venerada.....

Bohain, director de *El Fígaro*, acababa de escribir un libreto — un *escenario*, mejor dicho — transformando en *ballet* la

sublime obra maestra, y Berlioz, el admirador ferviente, el artista digno y entusiasta, no tuvo empacho en ponerse en contacto con el sacrílego libretista para escribir la música respectiva..... ¿No es esto extraño, sorprendente y extravagante?... Á no dudarlo, pero no incomprensible : Berlioz se sentía subyugado por el asunto, anhelaba también darse á conocer, y, á falta de un libreto de ópera, aceptaba el de un *ballet* para dar rienda suelta á su inspiración. El *ballet* era una válvula de escape de su volcánica inspiración. Berlioz recurrió, en su apoyo, al elemento oficial : escribió lo siguiente al vizconde Sóstenes de la Rochefoucauld, Superintendente de Bellas Artes : « El Sr. Bohain, autor de un *Ballet de Fausto*, recibido por el jurado literario, desea proporcionarme la ocasión de producirme en la escena de la Ópera; me ha confiado la composición de la música de su obra bajo condición de que el señor Superintendente se sirva aceptarme. Si el señor Superintendente desea conocer mis títulos, voy á enumerarlos : he puesto en música la mayor parte de las poesías de Gœthe ; tengo la cabeza llena de *Fausto*, y si la naturaleza me ha dotado de alguna imaginación, me es imposible encontrar un asunto sobre el cual pueda mi imaginación ejercitarse con mayor ventaja. »

Á pesar de la benevolencia de la Rochefoucauld para Berlioz, ya demostrada con anterioridad en ocasión del primer concierto organizado por el compositor (una de las serpientes de cascabel que hizo deglutir al obstruccionista Cherubini) y no obstante el alto puesto que en la prensa ocupaba el libretista Bohain, el proyecto de hacer bailar á Fausto, Margarita y Mefistófeles, no llegó nunca á realizarse... Se ignora la respuesta (si la hubo) del señor Superintendente de Bellas Artes, y lo único que se puede afirmar es que la *volcánica inspiración* de Berlioz encontró fácil escape desbordándose en la composición de las *Ocho escenas de Fausto*.

El 2 de febrero de 1829 escribía á Ferrand :

« Tengo en la cabeza una *Sinfonía descriptiva* de *Fausto* que

fermenta ; cuando le haya dado libertad quiero que espante al mundo musical.

El amor de Ofelia ha centuplicado mis medios... »

Por último, después de grandes retardos en la impresión que exasperaron á Berlioz encaprichado en conquistar el amor de Enriqueta Smithson con el envío de su partitura, apareció la publicación de ésta á principios de mayo de 1829.

Uno de los primeros ejemplares fué destinado al vizconde de la Rochefoucauld, á quien estuvo dedicada la obra ; otro fué enviado á Ferrand, el paternal amigo, y dos inmediatamente á Gœthe, el ilustre cantor del poema.

Hé aquí las cartas de envío relativas :

« París, el 3 de mayo de 1829. — Señor vizconde : — Publico en estos momentos las *Ocho escenas de Fausto*, de Gœthe, cuya música he compuesto ; es la primera obra que doy á la impresión ; sírvase Ud., señor vizconde, aceptar su dedicatoria.

Os debo mucho y me consideraría muy feliz si Ud. se dignase etc. — Tengo el honor, etc. — HECTOR BERLIOZ. — Calle de Richelieu 96. »

Movido por un sentimiento de gratitud, Berlioz dedicó la obra al Superintendente de Bellas Artes ; pero la verdad es que hay por qué presumir que el *Fausto* estuvo dedicado á la inspiradora constante del compositor, á la misma á quién debió la concepción de la *Sinfonía fantástica*, á su bella y adorada Enriqueta Smithson. Así puede conjeturarse por el siguiente fragmento de la carta enviada á Ferrand con fecha 9 de abril del mismo año :

« Le envío el *Fausto* dedicado al señor vizconde de la Rochefoucauld.... ¡ No era para él !.... Si Ud. puede, sin perjudicarse, prestarme aún cien francos para pagar al impresor, se lo agradeceré. Prefiero deberlos á Ud. que á otras gentes. Si no me los hubiere ofrecido, confieso que no habría podido decidirme á pedírselos. »

Léase, por último, la respetuosa carta dirigida á Gœthe ;

« Monseñor : — Desde hace varios años, habiendo llegado á ser el *Fausto* mi lectura favorita, en fuerza de meditar esta admirable obra (aunque no pueda verla sino á través de la bruma de la traducción), ha acabado por operar en mí una especie de encantamiento ; las ideas musicales se han agrupado en mi cabeza en redor de vuestras ideas poéticas y, aunque firmemente resuelto á no unir jamás mis débiles acordes á vuestros acentos sublimes, poco á poco la seducción ha sido tan fuerte, el encanto tan violento que la música de varias escenas se ha encontrado hecha casi á mi pesar.

Acabo de publicar mi partitura y por indigna que sea de seros presentada, hoy me tomo la libertad de rendiros homenaje con ella. Estoy convencido de que ya habreis recibido grandísimo número de composiciones de todos géneros inspiradas por el prodigioso poema; tengo, pues, por qué temer que al llegar después de otros, os importune. Pero en la atmósfera de gloria en que vivís, si los sufragios obscuros no pueden conmoveros, espero, por lo menos, que perdonareis á un joven compositor que, con el corazón henchido y la imaginación inflamada por vuestro genio, no ha podido contener un grito de admiración.

Tengo el honor de ser, Monseñor, con el más profundo respeto, vuestro humildísimo y muy obediente servidor. — Hector Berlioz. — Calle de Richelieu No. 96. — París, 10 de abril de 1829. »

Gœthe, el ilustre y olímpico autor de *Fausto*, no se dignó responder á misiva tan entusiasta y humilde, y al proceder de tal suerte, defraudó gran parte de las esperanzas de Berlioz, que confiaba en su ayuda moral, en el prestigio de nombre tan glorioso para llamar sobre sí la atención, abrirse una ruta y preparar su porvenir.

Gœthe, que profesaba especiales ideas sobre el arte musical, que no era docto precisamente en él, y que cometió el gran yerro de desconocer la grandeza de Beethoven, no pudo hacer más que lo que hizo, procediendo con la obra de Berlioz como

acostumbraba con todos los envíos musicales que se le dirigían: comunicar la partitura á su íntimo amigo Zelter, compositor de regular posición y maestro de Mendelssohn.

Zelter nada contestó desde luego; pero como dos meses después insistiere Gœthe sobre el particular: « Calma á tu manera la curiosidad que me da la vista de esas figuras de notas que parecen tan extrañas y maravillosas », respondió lo siguiente que es para pasmar:

« 21 de junio de 1829. — Ciertas gentes no pueden indicar su presencia y señalar su participación en todas circunstancias, sino con expectoraciones ruidosas, estornudos, graznidos y vómitos: el Sr. Hector Berlioz parece ser de esas gentes. El olor del azufre que se desprende de Mefisto lo atrae, lo hace estornudar y soplar de tal suerte que todos los instrumentos se agitan y rabian en la orquesta. De Fausto ni un cabello se mueve.

Por lo demás, gracias por el envío: la ocasión se encontrará para utilizar cualquier día, en alguna lección, esta excrescencia, resíduo de aborto que resulta de un asqueroso incesto. »

Lo anterior justifica claramente el silencio de Gœthe. Pero si faltó á Berlioz el prestigio de tal nombre, no escasearon para él los elogios de una buena porción de la crítica y de algunos artistas de corazón.

Fétis, que más tarde había de tornarse en su irreconciliable enemigo, escribió en la *Revista Musical* un elogioso artículo bibliográfico con análisis sucinto de la obra que terminaba así:

« En resúmen, esta partitura de *Fausto*, original hasta la extravagancia, es obra de un hombre lleno de talento y de facilidad. Si Berlioz obtiene de los directores de nuestros teatros líricos el estímulo que merece, y si calma un poco esta fiebre de salvajismo que lo atormenta, no vacilamos en augurarle los más grandes éxitos. »

Entre los artistas que testificaron á Berlioz su admiración, se cuentan á Onslow, notable sinfonista, Urhan y Chélard, á quie-

nes se refiere en posterior carta á Ferrand, en la que también señala como significativo el hecho de que Meyerbeer hubiese escrito de Baden al editor Schlésinger, solicitando un ejemplar de la partitura recientemente publicada. Pero no bastaban al artista los elogios y aprobación de la crítica y los maestros; necesitaba forzosamente del aplauso del público, del estímulo que provoca siempre el homenaje de las multitudes, y, yendo en pos de tales halagos, no vaciló en organizar su segundo concierto en el que concedería lugar preferente á las famosas escenas de *Fausto*.

Venciendo obstáculos y salvando las naturales dificultades, realizó al fin Berlioz su persistente deseo de hacer oír en un concierto algún fragmento de las *escenas de Fausto* recientemente terminadas : la audición tuvo efecto el 1º de noviembre de 1829 en la sala del Conservatorio, y en el programa figuró el *Concierto de los Silfos* al lado de las oberturas de *Waverley* y las *Francs-Fuges* y el *Resurrexit* de la gran Misa.

¡Cosa rara! la escena de *Fausto* en la que más fundaba Berlioz sus esperanzas de éxito, fué la menos estimada y la que menor efecto produjo... Fétis, en su artículo de la *Revista Musical*, formuló el siguiente juicio bastante severo : « Admirado de no haber descubierto la menor huella de melodía en la obertura de *Waverley*, habíame consolado al leer, á la cabeza del anuncio del *Concierto de los Silfos*, este programa : « Mefistófeles, para excitar en el alma de Fausto el amor del placer, reune á los espíritus del aire y les ordena cantar, etc., etc. »

¡Bueno! me dije, aquí el compositor va á dejar reposar su verba extravagante y, tomando el tono que conviene á la escena, va á producir las más suaves melodías..... « ¡Cuál no sería mi asombro al no encontrar nada de eso en el sextuor! Formas singulares, atormentadas; harmonías sin resolución y sin cadencias; efectos, siempre efectos : he ahí en lo que consiste ese extraño concierto; pero un canto, un pobre cantito de algunos compases, por nada se podría descubrir. ¿ No habrá

ningún principio melódico en la cabeza del Sr. Berlioz? etc..... »

Y sin embargo, salvo leves modificaciones de detalle, la composición es la misma que hoy figura en la *Condenación* y se acoge en todas partes con entusiasmo indescriptible.....

Berlioz obtuvo de su segundo concierto una utilidad de 150 francos, una gratificación de 100 que le otorgó el vizconde la Rochefoucauld, el aplauso sincero del público docto y algunos elogios de la crítica. *El Corsario* terminaba su artículo con las siguientes palabras :

« Ya es tiempo de que la autoridad haga algo por un artista cuyo impulso está dirigido por un rumbo tan distinto del que todos han seguido. No es poca cosa un genio inventor en el siglo en que vivimos. Algunos piensan que la amargura de esta sávia se dulcificará con el tiempo ; sí, en el caso de que el árbol pueda desarrollarse libremente, y no, si se contraría en su crecimiento. »

Berlioz, presa de cierta desconfianza, destruyó todos los ejemplares de las *Escenas* que pudo recuperar ; pero... casi íntegramente y apenas modificadas utilizó todos sus números al trazar la partitura de la *Condenación*. — Por el momento, el compositor pareció olvidarse por completo de *Fausto* y consagró todos sus afanes á la producción de la famosa *Sinfonía fantástica* que dió á conocer al público á poco andar, el 30 de mayo de 1830. Ya en este mismo periódico he dado á luz la historia de la *Sinfonía*, con abundancia de detalles; no debo insistir y abro aquí el mismo paréntesis que abrió el compositor en su vida pareciendo olvidarse de sus primitivos proyectos en vista de los acontecimientos que la sacudieron fuertemente : la *distración violenta* (amores con Camila Moke); los concursos en el Instituto; la adjudicación del gran premio al artista ; su viaje á Roma ; su reconciliación con Enriqueta Smithson y su enlace con ella.....

Pero los años pasaron, quince largos años durante los cuales se agigantó la personalidad artística de Berlioz hasta el punto de ser conocida y admirada en el extranjero..... mucho más que

en su propia patria, preciso es decirlo; quince años de luchas, de fatigas, de emociones, y también de tristezas, porque ni el artista ni el hombre eran felices... Entre los años de 1845 y 46, durante su segundo viaje por Alemania y Austria, el compositor se sintió nuevamente asaltado por la idea de poner música al *Fausto*, utilizando y completando el trabajo que podemos llamar generador. Pintorescamente nos refiere en sus *Memorias* las peripecias de su labor y describe la excitación febricitante de que era presa. Escribía en silla de posta, en el ferrocarril, en los vapores que cruzan el Danubio, comenzando por la admirable *Invocación á la Naturaleza*. En una posada de Passau compuso la introducción : *Le vieil hiver a fait place au printemps ;* en Viena la *escena* á orillas del Elba, el *aria* de Mefistófeles, el *ballet* de los Silfos y la célebre *Marcha húngara ;* en Pesth, á la luz de un pico de gas de una tienda, el refrán de la *Ronda de aldeanos ;* en Praga, levantándose á media noche, el coro de ángeles del Apotéosis. El resto fué escrito en Francia, en la casa del barón Montville, cerca de Roán, á donde produjo el celestial trío : *Ange adoré*, y en París, en su casa, en el jardín de las Tullerías y hasta en el *boulevard* del Templo.

El 19 de octubre de 1846 la obra quedó completamente terminada « con todo el encarnizamiento y toda la paciencia de que soy capaz » — dice Berlioz en sus *Memorias* —, y desde entonces su única preocupación, su obsesión justa y natural consistió en hacerla ejecutar y darla á conocer á sus *queridos parisienses* ; Inútil era que Berlioz pensara en acudir al director de la Grande Ópera, porque sus relaciones con él estaban rotas de tiempo atrás ; en tal virtud, se dirigió al director de la Ópera Cómica en solicitud de la sala con objeto de hacer escuchar su nueva obra. Fué atendida su solicitud y quedó fijada la ejecución para el 29 de noviembre del mismo año ; pero un forzoso servicio del teatro impidió que el ensayo general tuviese efecto, y la audición se aplazó para el domingo 6 de diciembre, fecha en la que, á la postre, se celebró.

Respecto del resultado, que fué decepcionador, escuchemos la narración de Berlioz :

« Era á fines de noviembre (1849), caía nieve, hacía un tiempo espantoso, no tenía yo cantatriz á la moda para cantar la Margarita ; en cuanto á Roger, que cantaba Fausto y á Hermann León encargado de la parte de Mefistófeles, se les escuchaba á diario en el mismo teatro y tampoco eran *fashionables*. Resultó que dí el *Fausto* dos veces con la sala á medio llenar. El buen público de París, el que va al concierto, el que tiene fama de ocuparse de música, se quedó tranquilamente en su casa, tan interesado por mi nueva partitura como si hubiese yo sido el más obscuro alumno del Conservatorio; no hubo más público en la Ópera Cómica, en esas dos ejecuciones, que el que hay cuando se canta la más mezquina de las óperas de su repertorio.

Nada en mi carrera artística me ha herido más profundamente que esa inesperada indiferencia. El descubrimiento fué cruel, pero útil por lo menos, en el sentido de que lo aproveché y de que, desde entonces, no me ha ocurrido aventurar veinte francos confiando en el amor del público parisiense por mi música. Espero que no se repetirá el caso en lo sucesivo, así pueda vivir cien años.

Estaba yo arruinado; debía una suma considerable, que no poseía. Después de dos días de inexplicables sufrimientos morales, vislumbré el medio de salir de dificultades emprendiendo un viaje á Rusia. »

Pero ¿cómo realizar tal viaje careciendo completamente de recursos? Berlioz tuvo el consuelo de recibir pronta ayuda del grupo de sus amigos : Bertin, el director del *Diario de los Debates*, le adelantó mil francos ; otros amigos le facilitaron diversas sumas; Friedland le proporcionó 1.200 francos, Sax otra cantidad igual y el editor Hetzel puso en sus manos un billete de mil.

La crítica no había sido marcadamente hostil á la nueva

obra : en la *Gaceta Musical*, los *Debates*, el *Ménestrel* y el *Constitucional*, los críticos Bourges, Delécluze, Viel y Florentino ponderaron calurosamente sus méritos y trataron de dulcificar la fuerza del cuasi fracaso ; en cambio Scudo, el irreconciliable enemigo de Berlioz, aprovechó, como siempre, la oportunidad para saciar su encono y terminó su artículo con el siguiente juicio que hoy haría sonreir :

« No solamente Berlioz ignora el arte de escribir para la voz humana, sino que su orquesta misma no es más que una acumulación de curiosidades sonoras, sin cuerpo y sin desarrollo. »

En Rusia aguardaba á Berlioz el desquite : sus conciertos en San Petersburgo le proporcionaron los mayores triunfos artísticos y un éxito pecuniario que no había tenido precedente en su vida ; solamente el primer concierto produjole una utilidad líquida de doce mil francos.

— « ¡ Estaba yo salvado ! — exclama Berlioz en sus *Memorias*. Maquinalmente me dirigí rumbo al sud-oeste, y no pude menos, al ver hacia la Francia, que murmurar estas palabras : « ¡ Ah, queridos parisienses ! »

Berlioz continuó su triunfal peregrinaje por las principales ciudades de Alemania y Austria, y, más tarde, conquistó iguales éxitos en Londres.

Poco á poco la grande obra comenzó á ganar algún terreno en París : en 1850 se ejecutaron con aplauso varios fragmentos de la *Condenación* en la Sociedad Filarmónica presidida por el mismo Berlioz y ya, desde 1849, el Conservatorio hacía figurar en sus programas la *Marcha húngara*, el *Coro* y el *Ballet* de los Silfos.

En junio de 1852 dos trozos de *Fausto* fueron ejecutados en Londres con éxito extraordinario.

En Weimar, en noviembre del mismo año, las dos primeras partes fueron ejecutadas bajo la dirección de Liszt, el gran artista á quien la obra está dedicada.

En agosto del año siguiente dirigió la misma Berlioz en Bade

y Francfort, y en 1854 y 56 en Dresde y Weimar, siempre con singular aplauso.

En 1861, la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París ejecutó varios fragmentos de *Fausto* y el éxito hubo de sorprender á Berlioz, puesto que escribió á su hijo lo que sigue :

« Me han hecho en el Conservatorio una *rara* ovación después de la ejecución de las escenas de *Fausto.* »

Por último, obligado por la necesidad, hubo de emprender Berlioz un viaje á Viena en los últimos años de su vida, y de ahí, de la cultísima capital de Austria, escribió lo siguiente á su viejo amigo Reyer :

« *La Condenación de Fausto* ha sido ejecutada en la vasta sala de la Redoute ante un auditorio inmenso con un éxito colosal. Decirle todas las *llamadas*, todos los *bis*, las lágrimas, las flores, los aplausos de esta *matinée*, sería cosa ridícula de mi parte.

¿Qué le diré?..... Ha sido la más grande alegría de mi vida.....

¡Al fin! He ahí salvada una de mis partituras!..... »

Y ese fué el ultimo consuelo del ilustre maestro, su última alegría, su parcial reparación, que, por cierto, no venía de su patria indiferente.

El 8 de marzo de 1869, Berlioz exhaló el último aliento, casi solitario, aislado y víctima de todas las decepciones y de todos los desengaños. « Ahora es cuando van á ejecutar mi música » — exclamó entre los estertores de la agonía, y su augurio comenzó á cumplirse en breve tiempo...

Desde el festival de 1870 y gracias á los esfuerzos de Pasdeloup y Colonne y de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, la reivindicación comenzó para Berlioz y ha continuado hasta tornar la hostilidad en devoción. No huelga añadir que la obra reveladora de su genio y la más aplaudida desde entonces ha sido *La Condenación de Fausto.*

Tomando datos de aquí y de allá y recurriendo, ante todo, al laboriosísimo trabajo de Prodhomme sobre *La Condenación* —

que ya he utilizado lo bastante — podría alargar inmensamente los presentes apuntes. Pero no quiero fatigar más la atención del lector y me apresuro á poner punto final, no sin remitir á los interesados, á los trabajos de Tiersot, Ernst, Boschot, Jullien, etc., etc., quienes han contribuido de manera eficaz á engrosar la ya rica bibliografía berliozana.

*
* *

Con toda efusión he celebrado la ejecución de la maravillosa obra en México. Ha significado un paso adelante, no una conquista franca... ¿Debo decir por qué?... No creo delinquir al exponer mi opinión: El *Fausto* de Berlioz nos ha conquistado por los ojos; pero no ha llegado, ni puede llegar aún al corazón de las multitudes. Creo que estamos en el mismo caso del público parisiense de 1846, pero más y mejor sugestionados y — sin duda alguna — más amonestados por lo que nos dice el ejemplo de los grandes pueblos artistas.

Por más que nos empeñemos no podemos contrarrestar las grandes leyes de las evoluciones... Y hasta ahora no ha occurrido el fenómeno de que éstas se operen por saltos...

Por hacer buen papel no debemos decir que hemos saltado...

« LA LEYENDA DE RUDEL »

DE RICARDO CASTRO

No por deberes de vieja amistad y compañerismo, ni por afecto profundo nacido en la niñez y amamantado por los años; no por obligaciones contraídas con los editores de esta publicación, sino por natural impulso de artista y de mexicano, tomo hoy la pluma, henchido de regocijo, para saludar la aparición de una obra que da y dará lustre y honra á nuestro incipiente arte nacional.

Berlioz, con una prudencia que muchos calificaron de incorrección, mientras ocupó el puesto de crítico musical de *El Diario de los Debates*, acostumbraba pasar su pluma á D'Ortigue, íntimo amigo suyo, cada vez que se estrenaba una obra de alguno de sus cofrades. Yo, que por mis desdichas no puedo equipararme con el gran maestro francés, si no es en entusiasmos y añejas luchas por el progreso musical, no cedo á nadie mi pluma en ocasión en que, con mejores fundamentos que nunca, debo dejarla que corra libremente sobre el papel. Bien sé que mis elogios se pondrán á cargo del afecto que profeso á Ricardo Castro, y mis escasas censuras ó serenas observaciones se atribuirán á las pasiones innobles que pesan como estigma en la conciencia de los músicos; ¡no importa! desdeño

tranquilamente los comentarios que habré de provocar, y me pongo en el caso de confiar directamente mis impresiones al compositor. Si él las acepta — como presumo que las aceptará — el resto de las habilillas, comentarios, admiraciones, vituperios y desahogos, me tiene sin cuidado. ¿Habrá de ser forzoso que un compositor escatime á otro su admiración ó no exprese leal y sinceramente lo que piensa y sienta acerca de él? Evidentemente que no, y voy á demostrarlo.

Es muy sabido que en México, más que en otros países, por no existir la legítima crítica musical que guía é ilustra, todos se creen autorizados á profesarla, si no en letras de molde y bajo firma, por lo menos en corrillos y reuniones de las que parten los juicios más inconcebibles amplificados hasta el absurdo por la maledicencia. Á la verdad, ésta no cumpliría con su oficio si no hincase sus venenosos colmillos en todo lo que es bueno, sano, noble y levantado : lo mismo en la labor esforzada é ideal del artista, como en la abnegada y altruísta del hombre de ciencia, y ¡sabe Dios todo lo que la maledicencia propaga cuando encuentra en los profesionales el más rico terreno para fructificar! ¡Oh! entonces, á favor de la mentira, de la calumnia, de la criminal mala fe, destruye reputaciones, hace añicos prestigios adquiridos casi con sacrificio de la vida, y goza con derrumbar ideales que mientras más altos son más dignos de su encono y de su repulsión!

Todo eso y mucho más he pensado al escuchar las más necias opiniones acerca de la ópera de Castro, y he sentido, además de la natural indignación de artista mexicano, casi, casi el bochorno de llamarme músico.

Y no, señores críticos y señores músicos — envidiosos, en buenas palabras, de un hombre de talento — la obra de Castro no amerita ni con mucho tales juicios y tales censuras ; merece el aplauso que le ha tributado el público sensato, y, si ustedes fuesen realmente críticos y músicos, merecería su respeto y admiración. Yo, por lo menos, no conozco obra lírica de mexi-

cano que revele, como *La Leyenda*, tanto saber, tanta profundidad, tal sentimiento poético, y tan fluída inspiración. ¿Que no está al alcance de las inteligencias mezquinas y del vulgo? Tal vez; pero en ese caso no es á Castro á quien habría que compadecer..... Tampoco están al alcance de los pobres de espíritu las obras del clasicismo, ni las de los románticos con Berlioz y Wagner á la cabeza, ni las de los neo-clásicos como Brahms, ni las de los modernos ni las de los pseudo-decadentistas y realistas, y á nadie se le ha ocurrido condenarlas por eso.

Preciso es confesarlo : el defecto capital, tremendo é inevitable de la producción de Castro, estriba únicamente en ser obra de mexicano. Si *La leyenda de Rudel* nos hubiese llegado amparada por el prestigio de una firma extranjera, habrían faltado palabras para elogiarla, manos para aplaudirla, y, en último caso, amplias fauces para deglutirla, como se ha deglutido *La Condenación de Fausto*, obra maravillosa musicalmente, á la que ha salvado la espléndida *mise en scène* de Barilli. Esto es lo cierto, por más que me sonroje al escribirlo.

Consignado lo anterior á guisa de preámbulo, voy á proceder á un somero análisis de la partitura, evitando entrar en digresiones técnicas impropias en quien pretende ser claramente comprendido.

*
* *

La primera página del Preludio esboza apenas, y de manera vaga, un inspirado motivo que, en las páginas subsecuentes del mismo número, alcanza potente desarrollo. Es de notarse que este motivo, que parece aparejado con el ideal amoroso perseguido por el poeta, surge en diversas situaciones con aspecto de conductor, y en ninguna de ellas se presenta de manera idéntica á la que caracterizó su primera exposición. De cualquiera manera que sea, hay que elogiar el arte y el buen gusto que campeanen el Preludio, concebido con cierta independencia

respecto del resto de la obra, así como su fina y expresiva orquestación, llena de matices y de contrastes de claro-obscuro. Aunque sea fugitiva y poco perceptible, llama la atención la iniciativa, en el final, de un nuevo intento que llamaré de la « muerte » ó de la « fatalidad », dialogado entre las trompas, maderas y latones. Por fugitivo que sea, hiere la imaginación de manera eficaz, condensa el símbolo de la obra, y arroja en los postreros compases algo así como un velo de melancolía.

La escena primera se abre con un pequeño fragmento orquestal encomendado á las trompas y continuado por las maderas en diálogo, que sirve — si cabe decirlo — para localizar pintorescamente la situación.

Á la solicitud de los peregrinos, Rudel corresponde entonando la canción de la *Violeta*, una verdadera *lied*, fresca, graciosa y gentil, acompañada y harmonizada con sumo gusto y elegancia. Encantadora la terminación cadencial subre la letra : « ó violetta mite odorora », así como los compases que preceden á la entrada del coro. El « Allegretto » en « la mayor » contiene igualmente una plácida melodía de sabor mozartiano, que no puede desarrollarse con amplitud á causa de la imposición del texto.

El « racconto » del peregrino es de insignificante importancia vocal; todo su interés se concentra en el ingenioso acompañamiento orquestal á contratiempo, que en la « reprise » adquiere incremento sonoro inmoderado que ofusca á la voz : ésta no se escucha, pues no puede luchar con el desencadenamiento de todas las fuerzas de la orquesta.

Encuentro muy bello é inspirado el coro de los peregrinos; es, sin duda, una de las páginas culminantes de la obra, que se recomienda por su espontaneidad, natural desarrollo, dulcísimas modulaciones, vaporosa harmonización y buena disposición vocal. Lamento únicamente que tan soñadora inspiración quede encomendada al coro masculino, poco flexible por lo regular, é incapaz — salvo en los grandes centros de arte — de interpretarla como lo pide y merece. Esa bella melodía, debidamente

transportada, puesta en boca de un Magini-Colletti y luego parafraseada por el coro, habría provocado una tempestad de aplausos. Así y todo, aun medianamente cantada y sin matíz, prodúceme la más cautivadora emoción. Como detalles dignos de ponderarse, señalaré la vehemente progresión sobre la letra: « Ái perigli tornate delle lote omicide », y la harmonización del fragmento coral: « né voce piú canora », que es un verdadero y feliz hallazgo harmónico.

En la segunda escena predomina el trabajo sobre la inspiración, el cálculo sobre la espontaneidad; por eso, después de la página orquestal con que se abre, de las frases que subrayan la aparición de Segolana, de la intervención oportuna del motivo de la « muerte » y de la cantinela de Rudel, felizmente iniciada, pero desarrollada con lujo de modulaciones que despista; después de todos esos períodos más ó menos rebuscados, siéntese el espíritu blandamente confortado al escuchar la linda melodía de Segolana: « Io non so perché di lagrimar desio. » Cabe asegurar que, en este caso, contra lo usual, la melodía fué escrita para un acompañamiento, y sin embargo, sobre el persistente dibujo de los violines deslízase aquélla con una naturalidad, con una fluidez y con tan intenso sentimiento, que no solo pasman, sino que emocionan. Este período es uno de los más felices de la partitura, comprendiendo dentro del mismo la inspirada frase de tenor: « Va, va, non temer », de comunicativa sensibilidad, el « insieme » en imitación de ambas voces, y el agitado final. Refiriéndose á este final, alguien ha dicho con cordura, que es violento y precipitado. Es la verdad; pero no hay que hacer responsable á Castro de tal defecto, sino al libretista que incurrió en ese y otros más graves, no siendo el menor la carencia de interés dramático que se echa de ver en todo el libro.

*
* *

Para analizar la tempestad que integra el segundo cuadro,

necesitaría descender á pormenores técnicos que he procurado evitar en el curso de este artículo. Siempre que escucho ó estudio algún fragmento de música imitativa semejante, recuerdo las sabias observaciones de un escritor francés. Johannés Weber, en un libro que tiene algo de utópico y mucho de verdadero, ha dicho lo siguiente :

« Todo el mundo ha hecho tempestades, todo el mundo puede hacerlas, y nada es más fácil; hay para ello medios muy conocidos por los prácticos en el oficio, cuyo empleo no pide más que habilidad técnica. Una sola tempestad es sin igual, porque es la única que contiene algo más que habilidad ; ¿ precisará nombrarla? Es la tempestad de la Sinfonía Pastoral de Beethoven.

Un redoble de timbales, un trémolo ó un dibujo agitado de los violoncellos y contrabajos, puede pasar por una imitación del rayo ; pero sucede también lo que con un tamborazo, que no representa sino por excepción el estallido del cañón. Un pequeño dibujo de violines sostenido por un acorde fuerte y seco de los instrumentos de aliento, puede figurar el relámpago, por más que se necesite para ello muy buena voluntad ; las escalas cromáticas pueden imitar el silbido del viento ; se las hace decir todo lo que se quiera...

Lo que impresiona al auditorio mucho más que todos los efectos más ó menos imitativos, es el carácter grandioso é imponente de la obra. Si Beethoven hubiese querido pintar alguna inmensa catástrofe de las que llenan á los hombres de terror, espanto y consternación, habría recurrido á los mismos medios con los cuales representó un fenómeno meteorológico. Su música es admirable, no porque pinte una tempestad, sino á pesar de que está destinada á pintar una. »

Todo lo anterior es perfectamente exacto ; pero es preciso convenir en que la escritura de tal género de música requiere no solo saber sino talento, y éste, á decir verdad, lo ha derrochado Castro á manos llenas. Bien concebida, bien desarrollada

y sabiamente instrumentada, la tempestad escrita por el compositor revela al músico sólido y al sinfonista. No puedo dejar pasar inadvertida la ferviente frase del coro al unísono : « Noi eleviamo á te », que es de poderoso efecto; la oportuna intervención del motivo de la muerte y las sucesivas apariciones, primero en menor y después en varias dulces tonalidades mayores, del expresivo motivo del ideal amoroso.

Con la misma sinceridad con que hago elogiosa mención de lo anterior, confieso que la escena tercera me deja insensible y frío. Desde luego vuelvo á culpar al libretista por su afán — ya acentuado desde el primer acto, — de mezclar ilógicamente lo real con lo irreal, por más que la intención poética justifique el procedimiento. No se debe olvidar que se trata de un libreto de ópera y no de un poema, y que lo que de éste se podría abandonar á la imaginación, capaz de engendrar todas las fantasías y todos los ensueños, pierde en la escena su encanto y su atractivo. Por eso, quizás, esa voz amenazadora de Segolana prorrumpe en acentos que no provocan la emoción anhelada, y por eso también el compositor no acertó á encontrar la frase precisa y eficaz que, dentro del ambiente misterioso formado por las voces y la orquesta en su *pianissimo* tan vaporoso, llegase hasta el alma del oyente como augurio de castigo y muerte.

¿Por qué no explotó Ricardo el motivo característico de la muerte, que intempestivamente entrega en el final á todas las fuerzas de la orquesta?...

*
* *

Lleno de color y de voluptuosa languidez, exquisito y perfumado con aromas del misterioso Oriente, aparece el *intermezzo* con que se abre el episodio tercero. Castro buscó y encontró en su inspiración melódica, esos aromas embriagadores y vistióla con las telas más ricas coloridas por su paleta orquestal. Buscó y encontró los mismos matices y acentuada originalidad de los

bailables, llenos también de brillante color, desbordantes de exotismo racional y moderado; pero reservó lo mejor de su vena melódica para las últimas escenas de *La Leyenda*.

El monólogo de la Condesa desborda en inspiración tierna, melancólica y expresiva. Encuentro encantador el primer intento sostenido por el « corno inglés », y, á pesar de que, según un procedimiento predilecto de Castro, limita su desarrollo á incesantes modulaciones, cáusame deliciosa impresión por su propia expresión, profunda y desolada, y por la dulzura de las mismas modulaciones.

La aparición de Rudel sirvió de pretexto al compositor para escribir un largo fragmento sobre el motivo del *Ideal*. Si he de expresar mi franca opinión, diré que, por más interesante que sea musicalmente el fragmento en cuestión — y lo es, indudablemente, — para ser teatral habría ganado estando concebido con mayor sobriedad.

Á partir del dulce canto de Rudel : « Come vediamo il giorno »... con su apasionado arranque en que, por vez primera, vibra el motivo del *Ideal* en la voz del poeta, declina la importancia vocal y predomina el comentario de la orquesta; pero bien pronto las voces van recobrando sus derechos y, ya en diálogo más y más caluroso ó en verdaderos períodos, confiados sucesivamente á ambas partes, se siente palpitar una inspiración melódica, fluída, emocionante y llena de juventud. Largas serían las citas; básteme recordar el *Andante* en *si* mayor; la linda romanza de la Condesa : « Como gioiello d'or », dulce y acariciadora — verdadera joya de la obra; — la oportuna reminiscencia del canto de los peregrinos; la solemne aparición del motivo de la *Muerte*, encomendado á maderas y latones, y algunos pasajes del nuevo monólogo de la Condesa, subrayados con el persistente motivo del *Ideal*.

En conciencia, creo que tan largo monólogo es redundante y nocivo; no se concibe la actitud de la Condesa arrodillada ante el cadáver de Rudel, ni se puede aceptar que en su alma no

vibre más nota que la de la dulzura incesante, inalterable, impávida.

El final, bien preparado y excelentemente escrito para las voces en forma de coral, ofrece gran interés para el auditorio y no degenera en monotonía — como alguien lo ha dicho, — en virtud del curioso pedal agudo, variado por los violines. Castro quiso ejecutar un ingenioso trabajo harmónico, y lo consiguió sin perjuicio del resultado artístico; su coral es bello y dentro de la falsedad del libro, conviene á maravilla para cerrar su obra.

*
* *

He concluído mi larga y — para mí — no enojosa tarea. Mucho más y mejor se podrá escribir para juzgar la labor del compositor; pero dudo que nadie lo haga con mayor buena fe, con más imparcialidad y con mejor intención. He pretendido ponderar los méritos de un amigo y de un artista á quien mucho estimo y admiro, y para probar imparcialidad he procurado despojarme de todos mis afectos y de todas mis predilecciones. No he mentido para halagarle, ni he señalado los que, á mi juicio, son defectos, para zaherirlo. Va en una ascención gloriosa y me comprenderá..... Mi afán envuelve un ideal de arte y amor confraternal, que quizás se asemeje al de Rudel.....

EL CUARTETO DE BRUSELAS

Á Luis G. Urbina.

La famosa agrupación de artistas selectos, delicados é irreprochables que constituye el *Cuarteto* belga, ha comenzado su serie de conciertos de Música de Cámara, conquistando desde luego el éxito más entusiasta, más franco y más significativo. Tal éxito, presentido tan solo antes de dar principio á las audiciones, al haberse confirmado, honra tanto á los artistas como al público y colma, en buena parte, los anhelos de quienes, de tiempo atrás, han trabajado con ahínco persiguiendo el noble afán de encauzar el gusto de las masas y fomentar su educación musical. Ese triunfo significa un paso adelante y un augurio feliz. Todo lo garantiza, pero especialmente la cantidad y calidad de los asistentes, su constancia, su fervor que revela culto y su emoción que acusa sensibilidad estética.

No seré yo quien pretenda ahondar un poco para analizar hasta qué punto son sinceros ese fervor y esa emoción..... La parte que en todo ello puedan tomar la *pose* y la simulación, no me interesa en lo más mínimo : creo en la sinceridad de todos porque así me conviene creerlo y no quiero, además, sombrear

con escéptica nota estos renglones destinados á pregonar un triunfo jubiloso y satisfactorio.

Hay quienes aún se empeñan en asegurar que la música llamada *clásica* jamás ha encajado ni encajará entre nosotros en virtud de un cúmulo de circunstancias que más tienen de utópicas que de positivas; los hechos van comprobando lo contrario, amén de una verdad que nadie se resistirá á reconocer : esa música, bella, perfecta y noble, siempre se aceptará por doquiera y provocará las más hondas emociones previa la condición de ser comprendida, interpretada, y dignificada por artistas de la talla de los que componen el Cuarteto de Bruselas. La perfección de la obra y la insuficiencia de la ejecución no se compadecen en modo alguno, y de ahí los fracasos tan frecuentes entre nosotros; pero ofrézcase al público un conjunto homogéneo, una ejecución maravillosa é impecable, una interpretación pura y ejemplar, una agrupación tan soberana, en suma, como la que ahora admira y aplaude, y el resultado no será dudoso : será tan efectivo como el que ahora palpamos y reivindicará para nosotros el título de cultos y amantes de lo bello que injustamente se nos pretende escatimar.

Mis palabras no envuelven censuras para nadie ni desconocimiento de tantos esfuerzos abnegados que se han llevado á efecto con constancia digna de mejor suerte; pero la verdad se impone y se propaga por la sincera voz del público declarando que *jamás* habíamos escuchado en México conjunto más admirable ni habíamos gozado con interpretaciones tan puras y tan magistrales.

Difícil me sería ordenar mis impresiones, analizar metódicamente y pasar en revista una á una las obras que se han ejecutado hasta la fecha en que trazo estas líneas (22 de mayo); mi tarea, sobre ímproba y monótona, sería poco fructuosa, pero si, descartando tecnicismos y prescindiendo de imágenes poéticas que soy incapaz de concebir, he de exponer un resúmen de tales impresiones, confesaré francamente mi predilección entusiasta

por la ejecución de las obras pertenecientes al período más rico y fecundo del arte : refiérome á las obras de Haydn, Mozart y Beethoven. Más que nunca, estimo ahora en todo su valor el sabio precepto de Verdi : *Tornate al antico é sará un progresso.* Razón tenía el ilustre maestro : nada hay como esas obras, viejas de años y primaverales de inspiración, para provocar los más puros goces y aleccionar sin esfuerzo. Modelos imperecederos, formas perfectas, inspiraciones transparentes y tersas que dicen más al alma que tantas lucubraciones modernas, llenas de ficticio ardor, de falsa emoción y de oropel. Interpretando á esos maestros inmortales, rayan á grande altura los artistas que son ahora nuestros huéspedes. No olvido ni olvidaré jamás sus ejecuciones de los cuartetos de Haydn op. 76 núms. 3 y 5 (el divino movimiento lento del último especialmente) ; de los de Mozart núms. 12 y 21 y los de Beethoven op. 59 núms. 1 y op. 18 núm. 4. Decir, como se decía de Liszt, que crean interpretando, no es ciertamente una paradoja : parecen penetrarse del ánimo de los compositores, colocarse en su medio, alejarse hasta su época y asimilarse sus sublimes inspiraciones. Si algo provoca mi admiración para ellos es esa milagrosa ductilidad, nacida de su talento, de su dominio técnico, de su veneración, que les permite cambiar de fisonomía artística con la misma habilidad acusada por un gran trágico al transformarse, física y psíquicamente en el personaje que pretende encarnar. Los famosos cuartetistas son siempre ingénuos, naturales y persuasivos ; dicen sobriamente lo que deben decir y hablan con el acento peculiar de cada compositor, de suerte tal que no hay que recurrir á los programas para indagar los nombres de los autores ; el espíritu de cada uno de ellos les anima con perfecta igualdad, su soplo les da vida, y salta al oído el estilo de cada cual, con todos sus detalles y todos sus caracteres.

Escuchad para persuadiros, esos *Minuetos* encantadores de Haydn, fraseados con inimitable gracia y coquetería, bordados

de exquisitos detalles, matizados con un escrúpulo que no presentíamos; escuchad el *Largo* del Cuarteto en *re* mayor, cantado con imponderable sencillez, sin un solo arranque de afectación, sin un acento de turbulenta pasión y, sin embargo, impregnado de ternura y poesía; escuchad también esos divinos *movimientos* lentos de Mozart, llenos de transparencia entre los más ricos arabescos y llenos también de una emoción virginal expuesta á mancharse al impulso del más mínimo empuje de afectación; escuchad los *Rondós* del mismo, con sus motivos frescos é inocentes cuyas múltiples apariciones podrían parecer tediosas sin el atractivo de una interpretación variada y llena de contrastes; *sentid*, por último, ya no escuchéis solamente, esos sublimes, extraordinarios *Adagios* de Beethoven, dichos extáticamente como en adoración, casi de hinojos, palpitantes como el alma colosal del gran maestro, melancólicos, como su propia vida, superiores como su inteligencia privilegiada..... Y después de escuchar todo eso, y continuar escuchándolo en la vaguedad del insomnio que provocan, cual una alma suele escuchar el eco de otras almas; después de que os hayais sentido como yo, presa de un dulce aniquilamiento que reaccionará en vida, decidme si me asiste ó no la razón para admirar á los artistas que tanto logran con el poder de su propia inspiración.....

La importancia de tales audiciones puede estimarse desde variados puntos de vista; pero á mi juicio sus funciones principales radican en la educación del público y *muy acentuadamente*, de los artistas y en el carácter social de la emoción estética.

Por largo tiempo me he afanado en demostrar las deficiencias de nuestra educación artística juzgando que los múltiples esfuerzos intentados hasta aquí con la más loable y honrada intención, han estado expuestos á fracasar en virtud de la falta de un plan metódico, ordenado y *lógico*, ante todo. Hemos querido franquear distancias por saltos; hemos intentado evolucionar á la par de los países más cultos, olvidando que la educa-

ción de aquellos reposa en bases de que hemos carecido y reconoce principios que, á la ligera si acaso, hemos aceptado. Hemos sido turbulentos é indisciplinados y de ahí que todos, músicos profesionales y público, se encuentren frecuentemente despistados y hagan responsables á ciertos compositores de dudosos, ó medianos éxitos que no hay motivos para atribuirles. Otra cosa habría acontecido si nuestra nutrición musical hubiere sido más metódica y racional..... Ahora, á raíz de las audiciones del *Cuarteto de Bruselas*, se puede palpar esta verdad con todo dolor y, aunque sea triste, con toda convicción. Por fortuna, las reparaciones, aunque tardías, son siempre provechosas, y la reparación va ofreciéndola el mismo público, no solo con docilidad, sino con entusiasmo..... De hoy en más el público convicto exigirá por propia persuasión el cultivo racional de su gusto..... y habrá que satisfacerlo.

Entre los tres factores señalados por el filósofo Guyau como constitutivos del carácter social de la emoción estética, ningunos parécenme tan importantes como los que se refieren al hecho de que la referida emoción nos hace simpatizar con los autores y con los seres representados por los mismos.

Comentando las teorías de Guyau, Camilo Bellaigue ha escrito lo que traduzco en seguida :

« Con ningún artista, exceptuando al poeta y con mayor razón, al orador, simpatizamos tanto como con el músico. Con ningún otro establecemos una sociedad tan fácil y tan estrecha. Más que al pintor, al escultor ó al arquitecto, encontramos al músico en su obra; esta nos lo revela y nos lo entrega, y del estilo musical como del literario, podemos decir que es el hombre mismo. Por la música, la personalidad del músico se afirma, tanto como se comunica, y el génio de un Mozart ó de un Beethoven es lo que hay de más individual y de más general á la vez. En la sonata ó la sinfonía, es la voz misma del músico la que nos habla. Nos es imposible creer extinta ó apagada esa voz que hiere nuestros oídos, mientras que admitimos rígida y

helada la mano que pintó este cuadro, esculpió este mármol ó levantó el plano de este edificio. Parece, pues, que en la música, el ser, el hombre semejante ó superior á nosotros, vive actualmente y realmente cerca de nosotros; tras de su obra es él quien nos llama y nos atrae; nos sentimos atraídos hacia él, y con él nos atan una ternura y una simpatía, que la vida, y la vida personal, puede únicamente inspirar á la vida.

. . . . . .

« Expresar ó representar los sentimientos generales, tal es el hecho y el objeto mismo de la música instrumental ¿Cuál es la alegría ó el dolor que canta un final ó un *Adagio* de Beethoven? No son ningunos, ó más bien son toda la alegría ó todo el dolor; seran los vuestros y también los míos, los que nos son comunes, los que habéis sentido ayer y yo experimentaré mañana. Así las obras maestras de la música pura, mucho más que las otras, están hechas de lo que nos aproxima y no de lo que nos divide; no contienen nada de individual y por lo tanto de egoísta; son amplias, son profundas, y es en ellas en las que la humanidad, toda la humanidad, se contempla, se reconoce y se sumerge. »

JOSEF HOFMANN

LOS « PRELUDIOS » DE CHOPIN

IMPRESIONES

Hasta el momento en que estas líneas trazo, no he escuchado á Hofmann más que en una sóla ocasión. Víctima de molesta dolencia que me retuvo en el lecho, no pude asistir á las dos primeras audiciones del insigne pianista, y por lo tanto, mis breves impresiones se refieren á la tercera audición, cuyo programa, variado y ecléctico, ofrecióme el atractivo de escuchar, al lado de la grandiosa y severa « Fuga » de Bach, de los inimitables románticos « Estudios » de Schumann y de algunas filigranas de Moskowski, la encantadora serie de « Preludios » de Chopin, colocada aislada y vistosamente, como un ramo de flores entre deslumbradoras joyas.

Debo declararlo sin ambages ni rodeos: estoy maravillado y me siento convertido. Maravillado por la extraordinaria habilidad técnica y el inmenso talento reproductor de Hofmann; convertido por el mismo impulso, á un culto que nunca ha sido de mi devoción: el del piano. Todo ello se comprenderá cuando añada, con toda franqueza, que jamás he sido rendido amante del instrumento más sintético — y por eso más usual — que,

á cambio de tal cualidad, es, quizás, entre la mayoría, el más monótono é incoloro.

Hofmann me ha reconciliado con el piano ; pero temo que esta reconciliación sea tan fugitiva como la visita del ilustre virtuoso...

Por lo pronto, repito mi anterior afirmación, estoy maravillado y me siento convertido.

No cabe condensar de otra suerte mi impresión.

*
* *

En punto á dominio de la técnica, dudo que exista quien pueda superar á Hofmann ; de él puédese decir sin hipérbole, que juega con todas las dificultades, y tan juega con todas, aun con las magnas y poco abordables, que jamás asoma en su rostro ni se manifiesta en su débil cuerpo el menor indicio de fatiga. Después de ejecutar la tremenda « Fuga » de Bach, los dificilísimos « Estudios » de Schumann ó cualquiera composición que requiera gran gasto de energías, se levanta tranquilo y sonriente y es capaz — demuéstralo frecuentemente — de obsequiar al auditorio con otros y otros fragmentos, tanto ó más difíciles que los que acaba de ejecutar. Casi parece un impasible y un infatigable...

La técnica de Hofmann es simplemente prodigiosa ; de ella derivan sus soberbias cualidades de limpieza y de precisión impecables, un rigor rítmico excepcional, la igualdad absoluta de ambas manos, el « legato » perfecto y la dulzura en los « cantabiles », la transparencia de las partes en las tramas polifónicas y una asombrosa graduación dinámica observada sin afectación y con una prudencia que pasma.

Con semejante destreza técnica puesta al servicio de un cerebro privilegiado y de una imaginación soñadora y creadora, no es de extrañarse que la interpretación de Hofmann sea irreprochable, llegue á la identificación con los grandes autores é impre-

sione tan profundamente. Hofmann tiene en sus interpretaciones mucho de personal — como todos los artistas superiores, — pero es un gran respetuoso. Pone toda su alma en comunión íntima con los maestros y procura *crear reproduciendo*, según la bella expresión de Liszt; pero no altera, ni modifica, ni adorna, ni corrige las supremas inspiraciones ajenas. Sabe lo que hay tras de la nota escrita, pobre borrón que no es más que sonido para muchos, y que para él es vibración del alma, esbozo de un sentimiento, palpitación de gozo, huella de una lágrima.

*
* *

Así lo demostró en la interpretación de esos divinos *Preludios* de Chopin, pequeños poemas, historietas condensadas, minúsculos aforismos — como alguien los ha llamado, — y, en suma, dulces cantos de amor, reflejos de melancolías, fugitivos arrebatos de un alma enferma y romántica, pasados á través de otra alma contagiada...

Para comprender hasta qué punto Hofmann se identifica con el genial compositor, su compatriota, conviene juzgar á Chopin por boca de aquélla que compartió con él parte de su vida y parte de los dolores de que fué consciente causante. Me refiero á Jorge Sand, que si no hubiese sido célebre por su talento, lo sería por haber sido tan amada por Chopin.

En su *Histoire de ma vie*, la famosa escritora dice lo que sigue:

« El genio de Chopin es el más profundo y el más lleno de sentimiento y emoción que jamás existió. Hace hablar á un solo instrumento la lengua del infinito, y ha sabido á menudo resumir *en diez líneas* que un niño puede tocar, poemas de inmensa elevación, dramas de una energía sin igual. Nunca tuvo necesidad de grandes medios materiales para manifestar su genio. No necesitó ni de saxofones ni de oficleide para llenar el alma de terror; ni de órganos de iglesia, ni voces humanas para llenarla

de fe y de entusiasmo. No fué conocido, ni lo es todavía, por el vulgo.

Se necesitan grandes progresos en el gusto y la inteligencia del arte para que sus obras lleguen á ser populares. Llegará un día en que se instrumentará su música, sin cambiar nada en la parte de piano, y en que todo el mundo sabrá que este genio, tan vasto, tan completo, tan sabio como el de los más grandes maestros á quienes se asimiló, ha conservado una individualidad aún más exquisita que la de Sebastián Bach, más poderosa aún que la de Beethoven, más dramática que la de Weber. Es las tres á la vez y es también él mismo, es decir, más delicado en el gusto, más austero en lo grande, más desgarrador en el dolor. Mozart solamente le es superior, porque Mozart contó, además, con la tranquilidad de la salud, y, en consecuencia, disfrutó de la plenitud de la vida. »

El juicio de Jorge Sand no era erróneo, en lo general, y, en buena parte, envolvía un augurio que se ha realizado en las debidas condiciones. Hánse alcanzado los grandes progresos en el gusto ambicionado por la escritora, y no se ha necesitado más que eso (no la intervención de la orquesta), para poner á Chopin en contacto con las masas y para que universalmente se le rinda culto. Pero quienes legítimamente operan el milagro, son los grandes y buenos intérpretes del genial compositor, los pianistas de la talla de Hofmann, los artistas superiores, capaces de poner á Chopin en contacto eficaz con los públicos.

*
* *

Describir la manera como Hofmann interpretó los *24 Preludios de Chopin* sería punto menos que imposible; mi pluma es asaz indocta para ello y se resiste á intentarlo. Labor sería de poeta, y no lo soy... Cábeme ponderar, empero, la impresión experimentada al escuchar ciertos números que fueron dichos con la emoción más ingenua y encantadora.

¿Qué de más deliciosa — por ejemplo — que la manera como fué dicho el núm. 3, con su ligerísimo y susurrante acompañamiento que semeja una ráfaga de brisa portadora de un canto primaveral? ¿Qué de más poéticamente cantada que la melancólica melodía, tan bellamente harmonizada que absorbe todo el interés del núm. 4? ¡Cómo cantó también Hofmann la melodía digna de un violoncello del famoso preludio en sí menor; la amorosísima del núm. 13; la ingenua y expresiva del 15; la dulce é inspirada del 17; la elegíaca del 20 y la apasionada del 21, con su riquísimo y transparente acompañamiento cromático! Y si de estos preludios pasamos á los de *bravura*, agilidad y energía, ¿con qué palabras describir la magistral ejecución de los números 16, 18, 19, 22, 23, 24, que son de verdadera prueba y en los que triunfó absolutamente el gran pianista, imprimiendo á todos y á cada uno el carácter adecuado, el acento preciso y la intención ambicionada?

Á fe que no tengo palabras para significar tan gratas emociones. Hofmann ha realizado uno de mis más vivos deseos : el de escuchar y sentir hasta el fondo del alma esa serie de preludios *única* en la rica literatura del piano, por la que siempre he tenido especial predilección y que reputo como una de las más bellas manifestaciones del genio de Chopin. He allí, en esos *preludios*, la serie de *poemas de inmensa elevación* y de *dramas de energía sin igual*, aludidos por Jorge Sand en las líneas antes extractadas. Es verdad que todo eso ocultan y que todo eso condensan; pero para poderlos sentir y comprenderlos es preciso el mágico intermedio de un intérprete genial como Hofmann; es forzoso el contagio de un alma á otra, y de ésta á otras, y á otras, á todas las que sean susceptibiles de vibrar y enardecerse al soplo de la emoción estética.

¡Bienaventurado el artista que logra bien tan supremo! Por eso, con admiración y respeto, le saludamos y despedimos con una sola palabra : ¡Gracias!...

MELESIO MORALES

¡Otro desaparecido! ¡Otro artista, luchador, enérgico, tenaz y firme hasta la intransigencia, que ha emprendido la eterna peregrinación! Nuestro arte está de duelo y debe estarlo, á decir verdad, porque sin distingos, ni señalamientos aventurados de categorías, la muerte de quien quiera que le haya dado lustre, es sensible, es dolorosa y es causante de profunda pena.

Un íntimo amigo mío, excelente escritor, dotado de claro criterio y siempre inspirado en sus juicios por sentimientos de benevolencia y justicia, deciame lo siguiente á raíz de la muerte del maestro Morales :

« No soy músico ni crítico; no podría estimar en su justo valor los méritos de Melesio Morales; ignoro si fué ó no un inspirado, si su música perdurará, si lleva ó no el sello de la suprema belleza ; hago punto omiso de sus ideales y tendencias, de su carácter y pasiones individuales ; pero me descubro respetuosamente ante la figura prominente del hombre laborioso, del trabajador infatigable, del luchador tenaz que, por su propio esfuerzo, logró descollar, ambicionó y conquistó un nombre, una posición envidiable que fué única en su tiempo, y dió á su patria, dentro y fuera de ella, lustre, gloria y satisfacciones. Así,

sin prevenciones ni pasión, con la indiferencia, con la serenidad de quien no pertenece al gremio musical, así rindo justicia á Morales, y por eso lamento la actitud fría y semi-indiferente de la mayoría de nuestra prensa en ocasión de su muerte. Ustedes han honrado ya su memoria en el Conservatorio, y presumo que algo más promoverán en su homenaje ; pero me duele que la desaparición de un artista no haya merecido de la mayoría de la prensa más que párrafos vulgares y consignaciones de gacetilla. »

Así habló mi inteligente amigo y sus palabras llenas de amarga verdad merecieron mi absoluta aprobación y provocaron honda emoción en mi ánimo.

Las ideas de ese justiciero escritor son las mías, y las prohijo con cariño.

Me sería muy difícil, si no imposible, esbozar un juicio crítico acerca del maestro Morales : fuí su discípulo y no me aventuraría á manchar su memoria con censuras estrafalarias que, á los ojos de muchos, acusarían ingratitud y falta de respeto ; por otra parte, sería tildado de parcial, toda vez que por muchos años — casi la mitad de mi vida — dividiéronnos diferencias de tendencias é ideales, igualmente firmes é igualmente arraigados en ambos. No ; incumbe á otros la tarea de destacar juiciosamente la figura del maestro Morales, haciendo brillar sus indudables méritos y confesando ú opacando sus debilidades ; yo, no á título de músico ni de seudo-crítico, sino de mexicano, amante y respetuoso de todo y de todos los que han colaborado en nuestro engrandecimiento, reclamo para Morales todos los honores y todos los homenajes que se rinden á los hombres que algo han tenido de héroes, por sus luchas en épocas nefastas, por sus esfuerzos en momentos críticos y caóticos para el arte, por su labor abnegada y por el ejemplo que como estela luminosa han dejado tras sí. Que tales cualidades realzan la figura de Melesio Morales, no hay que ponerlo en duda ; ahí están sus datos biográficos que, paso á paso, nos muestran sus

constantes ambiciones logradas frecuentemente merced al temple de su carácter, y el respeto, la devoción constante por un ideal, el culto por una escuela, el amor á una secta, que, al revelar arraigadas convicciones, merecen también respeto y homenaje.

Morales no fué ni pudo ser un revolucionario en el arte; educado en una escuela que, en su época, mostrábase conservadora é intransigente, hubo de ser consecuente con sus principios y adherirse á ellos con toda el alma, por analogías de sentimiento, persuasión y conveniencia. De ahí sus pugnas con la nueva generación, sus frecuentes choques con quienes amamantaban diversos ideales y sus esfuerzos constantes por desvirtuar el predominio de las nuevas ideas en el sentimiento del público y de los artistas. Flotaba en el débil barquichuelo de su sentimiento individual y pugnaba por conjurar la tormenta que amenazaba hundirlo...

¿Hacía bien ó mal?... La defensa era justa, era precisa, inevitable, así derivase de una sólida conciencia artística ó de la imposibilidad de defeccionar; en todo caso, argüía el uso de un derecho y, de ningún modo era acreedora á censura. Desgraciadamente para el artista, las corrientes de progreso y la fuerza de la evolución á la que no podíamos substraernos, fueron más intensas y poderosas que sus vibrantes protestas y de ahí que los rudos oleajes abrieran paso á paso un abismo al frágil barquichuelo. Los hechos obedecían casi á una ley natural pero Morales, si de ello se percató, no por eso dejó de experimentar ruda pena que ensombreció sus postreros años. Y debo confesarlo : á pesar del escaso afecto que me manifestaba, al verle disimular su contrariedad con esa máscara de serena y dominadora voluntad con que encubría sus impresiones, muchas veces participé de su pena y sufrí sus dolores... Pensé en las tristezas de su amarga ancianidad, y, más de una ocasión, intenté atenuarlas con muestras de cariño y distinción. Ignoro si obraba por bondad ó por egoísmo recordando el proloquio

vulgar : « Hoy por tí y mañana por mí... » Quizás por ambos; pero de todas suertes sentíame satisfecho al pretender endulzar de alguna manera las amarguras de su ancianidad.

Ahora todo ha concluído. Goces, satisfacciones, temores, triunfos y decepciones, anhelos de arte y sufrimientos de artista, todo queda almacenado entre despojos bajo una losa fría que marca un valladar entre lo que es y lo que fué. El nombre de Melesio Morales siempre se pronunciará con respeto y evocará la figura de un paladín esforzado, de un artista laborioso y concienzudo, de un maestro ejemplar en el cumplimiento del deber y de un mexicano que honró á su patria cuanto pudo.

Yo, el más indomable, quizás, de sus discípulos, vuelvo á reclamar para él los dignos homenajes que se tributan á los hombres prominentes, y coloco emocionado sobre su tumba un puñado de flores como emblema de respetuoso recuerdo y enaltecedor respeto.

MUERTE DE UN GRAN COMPOSITOR RUSO

RIMSKY-KORSAKOFF

Hace ya muchos meses, un año quizás, que impulsado por la gran simpatía que me inspira, intenté bosquejar un breve estudio de la escuela rusa. En las columnas de esta revista expuse á grandes rasgos los caracteres esenciales de esa escuela, haciendo hincapié en la cualidad, más moral que musical, que la ha distinguido siempre, y de la que, á mi juicio, ha derivado su constante progreso y su solidez, más firme cada día : el espíritu de confraternidad que predomina entre todos los músicos rusos, y la unidad de ideales, apenas truncada levemente por uno que otro egoísta ó desertor de la poderosa agrupación de compositores.

Consigné entonces la magnitud de los progresos realizados gracias á la fuerte liga pactada desde 1856 por cinco músicos rusos, á quienes el arte debe sus más brillantes conquistas en aquella tierra en que tal fruto de civilización parecería no poder madurar entre los yugos del despotismo y de la tiranía. Y sin embargo, de la unión de esos artistas iluminados por ardiente fe y excitados por entrañable amor patrio, brotó una resolución, germinó una idea saludable de creación y evolución, idea que

tenía más de ideal y que habría, al realizarse, de cimentar sólidamente una verdadera escuela.

Son gloriosos los nombres de esos fundadores y hoy familiares á todos los que algún contacto tengan con el mundo musical: Balakireff, Cui, Rimski-Korsakoff, Borodine y Moussorgsky. Á últimas fechas solamente existían dos supervivientes de la gloriosa agrupación: Cui y Rimsky-Korsakoff; hoy llora el arte la pérdida del último, compositor celebradísimo á quien puede reputarse como el más genuino representante de la escuela rusa contemporánea.

Juntamente con los postreros ecos de su triunfo en la Ópera Cómica de París con la bellísima partitura *Sniegoroutchka,* llegan las revistas musicales francesas, enlutadas sus columnas, consignando en pocas líneas — por escasez de datos — la violenta é inesperada muerte del compositor.

Positivamente, su desaparición afecta á todo el mundo musical y muy en particular á su patria, de la que, si bien tuvo en últimos años duras decepciones, más personales que artísticas — aludo á su destitución como director del Conservatorio de San Petersburgo — no pudo merecerle más que gran cariño y admiración entre la inmensa masa del pueblo. Rimsky-Korsakoff fué muy amado y admirado, no tan sólo por la gloria artística que conquistó para su país, dentro y fuera de él, sino por el espíritu eminentemente patriótico, nacional y popular que anima y da vida á todas sus composiciones. Quiso, en ellas, y con particularidad en esa linda *Sniegoroutchka* que hoy aplauden los parisienses, hacer cantar el alma de su pueblo y, á través de las sutilezas casi infantiles de una inocente leyenda de hadas, dejó traslucir un simbolismo de sencillez y resignación que son dotes típicas del pueblo ruso.

En estudio muy anticipado de la ópera mencionada, Bellaigue, el admirable crítico francés, consignó tal mérito. No puedo resistir á la tentación de traducir página tan bella y de tan atinada previsión.

Héla aquí :

« Sencillez, bondad ingénua y resignada, hé ahí los caracteres del alma rusa que hemos encontrado en la obra de uno de los primeros músicos de la Rusia. Posee aún otros. Tanto como la tierra en que nació, esta música ejerce « el atractivo de las grandes tristezas, acaso el más poderoso, porque cada uno de nosotros llora en lo mejor de su alma no sé qué cosa perdida que nunca conoció » (E.-M. de Vogüé, *Le roman russe*). Esta música, en fin, parece amenudo resentir y comunicarnos una vaga y misteriosa inquietud. Como el alma rusa siempre busca, se atormenta, implora. Hay en la partitura de Rimsky-Korsakoff, sobre todo en el papel de Sniegoroutchka, arranques de deseo y de angustia. « ¡ Hacedme creer ! ¡ Hacedme creer ! » clamaban una vez dos jóvenes rusos al orador que arengaba en una asamblea religiosa. En una escena en la ópera de Rimsky-Korsakoff, mientras que Lel canta, Sniegoroutchka inclina, llorando, la cabeza en la espalda del pastor melodioso, y sus lágrimas y su mismo silencio, parecen decir parecidamente : « ¡ Hacedme amar ! ¡ Hacedme amar ! »

En el bello libro al que amenudo hemos recurrido, Vogüé reproduce estas palabras del poeta Tutchef : « No se comprende la Rusia con la razón ; no se puede más que creer en la Rusia. » Para esta música rusa no quisiéramos otra cosa. Que nuestros directores crean solamente en ella : no les hará traición. »

Y á fe que no se la ha hecho : *Boris Godounoff*, de Moussorgsky y la *Snigoroutchka*, contemporáneamente ejecutadas en los últimos meses en París, atestiguan el acierto en la predicción de Bellaigue. Han sido dos triunfos de la escuela rusa, conquistados por un muerto... y por un moribundo.

Atribúyese la muerte de Rimsky-Korsakoff á una antigua afección cardiaca ; pero son aún muy vagos los datos que insertan los periódicos europeos en los últimos números recibidos.

Ya que poco puedo comunicar acerca de su muerte, hablaré algo respecto de su vida.

El *Diccionario* musical de Riemann y la *Historia de la Música rusa* por Soubies, proporciónanme los siguientes datos:

« Nicolás-Andrejevitch Rimsky-Korsakoff nació en Tickwin el 18 de marzo de 1844; escogió primeramente la carrera militar y fué varios años oficial de marina. Entre tanto estudió sólo la música y llegó á ser buen músico, de suerte que pudo aceptar, en 1871, el puesto de profesor de Composición en el Conservatorio de San Petersburgo. Es inspector de músicas de la flota rusa y, desde el retiro de Balakireff, director de la Escuela gratuita de música. Como compositor es uno de los representantes de la joven escuela rusa que sigue las huellas de Berlioz y Liszt, y muestra muchas simpatías por la joven escuela alemana. » (*Riemann.*)

« Hombre de imaginación, de constante labor, de facilidad extraordinaria, ha demostrado vigor y gracia, talento y ciencia en la mayor parte de los géneros conocidos. Ha hecho, á su manera, trabajo de historiador y de arqueólogo reuniendo y transcribiendo cantos populares, y, en esta aplicación de sus capacidades, ha mostrado mucho tacto y discernimiento.

Rimsky-Korsakoff ha dado varias obras al teatro: la *Pskovitana*, la *Noche de Mayo*, *Sniegoroutchka*, *Mlada*, la *Noche de Navidad*, *Sadko*. »

No contaba aún treinta años el compositor cuando logró la ejecución de su primera ópera la *Pskovitana*, concebida según las tendencias y principios de la nueva escuela rusa. En el interesante é instructivo libro de Cui: *La Música en Rusia*, se puede leer un concienzudo é imparcial estudio acerca de la misma. Descartando la parte de censura, que parece ser atinada y justiciera, Cui recapitula su juicio diciendo: « que los coros de esa ópera son soberbios, que el carácter de Matouta está conducido con gran originalidad, y que todo el segundo acto es una de las más bellas creaciones musicales existentes, una escena popular de verdad imponente y de espléndido efecto. »

Elogios parecidos se han tributado á la *Noche de Mayo*, obra

de medio carácter, semi-cómica, estrenada en 1880 ; pero ninguna como la *Sniegoroutchka* ha merecido elogios tan entusiastas y unánimes de la crítica.

Un estudio profundísimo y lleno de erudición acaba de ver la luz en la *Revista Musical* de París ; seríame imposible transladarlo á estas columnas ; pero, en confirmación de lo anterior y de la suspicaz opinión de Bellaigue, ya citada, voy á permitirme extractar un fragmento :

« El talento de Rimsky-Korsakoff es profundamente nacional; es nacional por esencia. Más aún, es esencialmente popular. Procede directamente del pueblo por su carácter eminentemente melódico. Como la gran mayoría de sus colegas, Rimsky-Korsakoff encuentra menos encanto en la combinación harmónica más ó menos mecánica de los sonidos que en su sucesión melódica. Por la melodía ha penetrado á lo más íntimo del alma popular. La ha recreado en sonidos en su propia alma, al punto que es difícil, amenudo, discernir lo que le pertenece propiamente y lo que es el alma de la Rusia. Y es así como, á pesar de sus dones prodigiosos de harmonización é instrumentación, la facilidad de la invención melódica constituirá el rasgo fundamental — y el más atractivo — de su talento musical. Su talento es, en fin, nacional por el colorido, que es el colorido mismo de su país, de su naturaleza, de sus paisajes, de sus aspectos, de toda su fisonomía. Debe su encanto más penetrante á su arte de pintor profundo y entusiasta de la naturaleza y de las estaciones de la tierra natal. Refleja el alma rusa en toda su *bondad ingénua*, su *sencillez patriarcal*, y su *resignación en el destino*. Poco accesible á la acción y al movimiento dramáticos, es más bien contemplativa y soñadora. Da á las alegrías, á las penas, á los esfuerzos, á las dudas, al amor, á la muerte misma cuando la canta, el dulce sello de su meditación. »

Multiplicar las citas á propósito de otras óperas de Rimsky-Korsakoff, me llevaría muy lejos : baste, á mi propósito, trazar una breve lista de las obras no teatrales producidas por el com-

positor. Una *Sinfonietta* y una *Obertura* sobre temas rusos ; otra *Obertura* de estilo religioso ; un *Capricho español ;* una *Fantasia* sobre melodías servias ; un *Cuento feérico* para orquesta ; la *Suite* titulada *Scheherezade ;* un *Concierto* de piano ; una *Serenata* para violoncello y piano ; un sin número de fragmentos corales y melodías vocales y algunas más — pocas — para piano solo.

Por todo lo anterior podráse tener leve idea de la magnitud del artista que acaba de pagar su tributo á la tierra. Más podría añadir acerca de sus méritos como profesor y Director del Conservatorio de San Petersburgo, así como del amor y veneración que siempre le rindieron quienes fueron sus discípulos y hoy son figuras resaltantes en su patria y en el extranjero. El espacio me falta y debo ya poner punto final. La desaparición de artistas de tal talla sume al espíritu en el dolor y en la pena, levemente dulcificados por una reflexión consoladora : cumplió su misión de arte, amor y patriotismo ; fué evolucionador é iniciador ; fué confraternal y altruista ¿ qué importa, pues, la desaparición del cuerpo en la sombra y en la nada?... Su alma perdurará en sus obras y está ya asimilada en ese pueblo ruso de donde derivó. Vuelve á su origen como el cuerpo á la tierra...

RICARDO CASTRO

Tiembla aún mi mano al trazar estas líneas y mi espíritu conturbado por la honda pena se rehusa indócil, y se ha rehusado, en estos días de duelo, á dictarme las palabras justas y las expresiones adecuadas para lamentar la desaparición del grande é infortunado artista y para ensalzar cual se debe sus extraordinarios y gloriosos méritos.

Obligado por un triste deber — deber de cariño fraternal y de compañerismo — pronuncié en las exequias de Ricardo un pequeño discurso dictado por la más sincera emoción; evoqué en unas cuantas frases los méritos del hombre y del artista, comprometiéndome á desarrollar más tarde mis ideas con amplitud y mis juicios con entera independencia.

Pues bien, ese momento no ha llegado aún : el dolor me oprime cruelmente, mi cerebro sufre aún las consecuencias de la tremenda sacudida, y si bien los pensamientos y recuerdos acuden en tropel á mi mente, huyen también en tropel cuando pretendo prenderlos en las puntas de la pluma.

No voy, pues, á hacer el panegírico de Ricardo Castro ni á trazar un juicio crítico del artista : voy á eslabonar como pueda

algunos fragmentos escritos apropósito de sus triunfos, complementándolos con las observaciones que juzgue pertinentes.

Sería inútil relatar la vida de Ricardo : todo el mundo la conoce y es muy sabido que su precocidad fué precursora de la expléndida florescencia de su talento. Pero bueno es saber, aunque también se puede presumir, que Castro, como todos los artistas predestinados, apuró frecuentemente el amargo brevaje de la decepción. Y no porque, en relación con su extraordinario talento, dejase de soportar las punzantes heridas de la envidia, sino por el temor de no ser bien comprendido ó ser olvidado fácilmente.

Á este respecto recuerdo lo siguiente :

Hacía algunos años que Ricardo se había rehusado á presentarse al público como pianista, engolfado como lo estaba en algunos trabajos de composición y consagrado — como es preciso consagrarse en México para vivir — á la ruda labor de la enseñanza, cuando una tarde del mes de mayo de 1901, tropecé con él en el Conservatorio. Llevaba en la mano unas esquelas, y al saludarme puso una de ellas en la mía interpelándome á la vez, con esa afabilidad que tan típica era en él :

— ¿ Quieres asistir á mi concierto ?

— ¿ Cuál concierto? interpelé á mi vez.

— Preparo uno, dentro de pocos días, en la sala Wagner...

Y á mi nuevo ademán interrogativo se adelantó á contestarme con cierto dejo de amargura : « *Voy á tocar... para que no se olviden de mí...* » Confieso que sus palabras dejaron en mi ánimo una impresión dolorosa... ¡ Pensaba que le olvidaban, á él, que siempre fué querido y admirado !...

¡ Pobre Ricardo ! Temía y esperaba, y por fortuna sus temores trocáronse en quimera y sus esperanzas superaron quizas á sus legítimas ambiciones.

Á su llamamiento no solamente acudió el público solícito y entusiasta : acudió la gloria ciñendo su frente de laureles y fué tan buena compañera que no le abandonó más.

Aquel concierto fué el punto de partida de la ascención gloriosa á que aludí en los últimos renglones de mí crítica sobre la *Leyenda de Rudel*. Gracias á una noble protección pudo consagrarse Castro libremente al estudio y, después de un año de labor, conquistar aquí y en toda la República los más brillantes triunfos que artista alguno haya obtenido hasta la fecha.

En ocasión de aquel primer concierto memorable dí á luz un largo artículo alusivo, en forma de carta abierta, del que juzgo oportuno transcribir algunos fragmentos.

Ligado desde la niñez con Ricardo con los lazos de la más fraternal amistad, natural era que abriese mi sumario juicio con el capítulo de los recuerdos.

« Antes de trabar mutuo conocimiento personal — decía — cuando ambos éramos muy jóvenes, casi niños, y comenzábamos el estudio de la composición bajo la dirección del mismo maestro, ya un círculo tenebroso, perverso y malintencionado que funciona á la sombra y tiene más afiliados que una religión, círculo al que pertenecen todos y ninguno, había intentado desunirnos, alejarnos en lo posible al uno del otro, y tratado de sembrar entre ambos la más infundada de las desconfianzas. La calumnia y la mentira se habían dado la misión de deslizar en nuestros oídos palabras estúpidas y hablillas tan absurdas como despreciables... ¿Qué podían temer de dos inexpertos estudiantes, de dos pobres muchachos sin saber y sin experiencia?... Y sin embargo...

Un buen día, caminando ambos con nuestras incorrectas partituras bajo el brazo con el fin de hacer una prueba orquestal en el Conservatorio, tuvimos oportunidad de conocernos, de cambiar las primeras palabras amistosas, de comunicarnos nuestros ideales y nuestros anhelos, y de ofrecer con pacto de arte y de cariño, una barrera infranqueable á los dardos envenenados que se nos dirigían.

Desde entonces fueron comunes nuestros afanes, comunes nuestras labores y constante el comercio de ideas y aspiracio-

nes. Trabajábamos ambos, no con el deseo de superar el uno al otro, sino con el de obtener la desinteresada y recíproca aprobación.

Casi día con día Castro sujetaba humildemente á mi juicio sus recientes producciones, y yo me sentía orgulloso de presentarle las mías cuando aún no secaba la tinta en el papel. Puedo, pues, decir con orgullo, que fuí el primero en conocer y aplaudir muchas de esas obras — los *Nocturnos*, la *Polonesa*, el celebrado *Vals Capricho*, el gentil *Minuetto*, y muchas otras — que más tarde adquirieron merecida popularidad.

La evolución se iba operando lenta pero fructuosamente; huelga añadir que era el fruto del estímulo y de la más sólida confianza. Los años transcurrieron, y al darnos experiencia y madurez de criterio, sirvieron á Castro para ser indulgente conmigo y á mí para reconocer á más y mejor sus méritos y talento.

Bajo aquel exterior débil y enfermizo, había el espíritu de un luchador. Y no de un luchador vulgar que pretende ser creído bajo su palabra, sino del luchador laborioso, activo é inteligente, que acredita su esfuerzo con trabajos y con obras.

Castro se consagró con grande afán al estudio del piano, instrumento en que sobresalió desde sus tiernos años, y con igual ardor á la composición, rama del arte que siempre cultivó y en la cual también ha conquistado inmarcesibles lauros.

Como pianista, olvidó para siempre los primeros triunfos obtenidos con la ejecución del famoso *Himno del Brasil* y las fantasías de *Norma* y *Rigoletto*, para hacer estudio serio y reposado de estilos y maestros clásicos; y como compositor desechó sus primeras producciones y evolucionó completamente asimilándose las concepciones de los compositores franceses y alemanes contemporáneos.

Para valorizar el empuje de tales esfuerzos hay que tomar en consideración el medio desfavorable en que se vive y la atmósfera antiartística que se respira; débese reflexionar en la falta

absoluta de modelos y de guía en las dificultades con que se lucha para producirse en un país, que, como el nuestro, no cuenta ni con frecuentes audiciones, ni con buenos elementos, y ni tan sólo posee una Sala de Concierto; débese medir la poca importancia del estímulo cuando se imparte por unos cuantos, y la magnitud de la censura cuando brota capciosamente de los labios de los envidiosos.

Pensando en todo esto y algo más que me callo, se podrá juzgar de los méritos del que lucha y se estimará en su legítima cuantía el triunfo del que vence. »

Y es verdad que si la lucha fué ruda no fué prolongada : el supremo consuelo del triunfo le aguardaba y la satisfacción de ganar la confianza de quienes podían alentarlo y estimularlo. Un amigo de corazón y un alto hombre público, artista á su vez, vinieron en su ayuda, aportando el primero todos los elementos para fomentar la triunfante carrera, y premiando el segundo, con fé y con justicia, con noble propósito de estímulo artístico, aquella labor tan ardua y tan meritoria. Gracias á esos impulsos, el tímido artista que temía ser olvidado, fué aplaudido y celebrado en su propio suelo y después en la vieja y siempre culta Europa.

Ricardo partió para el Viejo Mundo pensionado por nuestro Gobierno, con la ilusión de corresponder á la distinción de que había sido objeto, que no por ser meritísima dejaba de ser excepcional. Justo era que diese á la patria la honra y la gloria que de él exigía.

Ni sus esperanzas, ni las de sus protectores resultaron fallidas : Ricardo fué celebrado allí como acá y su talento é inspiración fueron reconocidos en aquellos centros altamente artísticos y altamente cultos que, por lo mismo, no consagran medianías ni disimulan deficiencias.

Haré breve enumeración de los Conciertos que organizó y de aquellos en que se ejecutaron algunas obras suyas, extractando, á continuación, los más satisfactorios juicios de la crítica europea.

El lunes 6 de abril de 1903 tuvo efecto su *début* como pianista en la celebrada *Sala Erard* de París y en el Concierto Le Rey, efectuado el 26 del mismo mes, su presentación como compositor ante el público parisiense.

En el primero, aparte de varias obras de Beethoven, Bach, Chopin, Philipp, Dubois, Grieg y Moszkowski, figuraron en el programa las siguientes de su composición : *Minuetto, Vals-Bluette* y *Chant d'Amour.*

En el segundo, las siguientes piezas orquestales : *Pequeña Marcha, Intermezzo* de *Atzimba, Baile sagrado, Himno* y el conocido *Vals Capricho,* estando la parte de piano á cargo del compositor.

« El Imparcial » de fecha 8 de mayo de 1903 reprodujo algunos de los juicios de la prensa francesa, entre los que sobresalen los siguientes :

De *Le Monde Musical* del 15 de abril.

« Ricardo Castro, profesor del Conservatorio de México, pianista y compositor, cuyo mérito es de los más serios, ha emprendido un viaje á Europa, trayendo comisión especial para estudiar la organización de los Conservatorios. Durante su residencia en París, el notable pianista quiso darse á conocer y el éxito ha venido á demostrar que sus deseos eran plenamente fundados. Si bien ha trabajado mucho él sólo, Castro recibió los consejos de Eugenio D'Albert, y su ejecución lo demuestra. De la *Sonata* op. 31, número 3, de Beethoven, apreciamos, sobre todo, el *Minuetto* y el *Scherzo;* luego escuchamos con gran satisfacción la *Gavota* en *re* de Bach, la *Polonesa* en *re menor* y el *Estudio* en *do* menor de Chopin. De Philipp ejecutó Ricardo Castro con elegancia lo siguiente: *Bailando* y *Elfo,* luego interpretó la *Fuente Encantada* de T. Dubois, la *Marcha de los Enanos* de Grieg y el difícil estudio de concierto de Moszkowski. La interpretación del *Arabesco* de Liszt, nos agradó particularmente.

Finalmente hemos reservado para lo último, el placer de hablar de las encantadoras composiciones de Ricardo Castro, tituladas : *Minuetto, Valse-Bluette* y *Canto de Amor,* á las que dispensó el público una calurosa acogida.

Añadamos que Castro no se limita á escribir para piano, y que es autor de una ópera muy estimada en México, llamada *Atzimba.* »

De *Le Figaro*. — 9 de abril de 1903.

« Un artista de gran mérito, pianista y compositor que goza de gran reputación en México — Ricardo Castro — ha dado un concierto en la Sala Erard á fin de hacerse consagrar por el público parisiense.

El éxito fué ruidoso : después de cada uno de los trozos ejecutados — obras de maestros clásicos y modernos — el eminente artista fué calurosamente aclamado. Se escucharon con vivo placer, sobre todo, sus obras originales : *Minuetto, Valse-Bluette* y *Canto de Amor*, las tres deliciosamente inspiradas.

Las cualidades de virtuosidad y de talento musical de Ricardo Castro, se confirmaron plenamente durante este concierto que pareció muy corto al numeroso público. »

De *Le Guide Musical*. — 3 de mayo de 1903.

« En el concierto Le Rey, del domingo 26 de abril, se ejecutaron varias obras de Ricardo Castro, Profesor del Conservatorio de México : una pequeña marcha en la cual el autor parece haber seguido la escuela de Meyerbeer, y dos fragmentos de su ópera *Atzimba*, uno de los cuales, el *Intermezzo*, pareciónos contener temas de lindo sentimiento melódico : en cuanto al segundo fragmento, la ejecución orquestal no fué tan buena que nos permitiese formarnos un juicio equitativo sobre esa página que denota, sin embargo, en el autor cierta habilidad de escritura.

Ricardo Castro ejecutó con mucho brío un *Capricho Vals* para piano y orquesta, que no carece de encanto, pero sería de desearse que se suprimiese el bombo, subrayando frecuentemente los tiempo fuertes. »

En la segunda serie de los conciertos Le Rey, el 10 de abril de 1904, ejecutáronse las siguientes obras de Ricardo : *Minuetto* para instrumentos de arco, una *Romanza* para violín y la *Marcha tarasca* de *Atzimba*. Acerca de ellas publicó el siguiente juicio *La Revue Musicale :*

« La marcha de la ópera *Atzimba*, que se ha cantado en América, está construída sobre un antigo tema mexicano que Castro ha desarrollado de manera enteramente ingeniosa, y del que sacó curiosísimos efectos. White tocó una *Romanza* para violín que la orquesta debió acompañar mejor. Los *cornos*, principalmente, estuvieron inexorables... Un

Minuetto para instrumentos de arco, de una preciosidad fina y espiritual, completó esa selección de las obras de Castro. »

El 28 de abril de 1904 se verificó en la Sala Erard un segundo concierto dado por el insigne artista. En esa audición ejecutó Castro una brillante selección de composiciones de Beethoven, Bach, Chopin, Moszkowski, Chaminade y Liszt, y una buena serie de obras originales escritas durante su permanencia en París. Va en seguida su enumeración :

Hoja de Album, Barcarola, Rêve, Serenata, Nocturno, Estudio, Junto al Arroyo, Valse Impromptu, y *Estudio de Concierto núm. 2.*

Uno de los periódicos más populares de París, *Le Journal*, publicó el 1° de mayo el siguiente entusiasta juicio :

« Una buena parte del Programa estuvo consagrada á las obras del pianista-compositor. *Seis Preludios, Près du Ruisseau, Valse Impromptu* y *Estudio de Concierto*, todas notabilísimas y de alta inspiración. *Près du Ruisseau* es un trozo al que, desde ahora, anticipamos un brillante éxito en el repertorio de los grandes conciertos. Los *Preludios* son divinos ; encierran páginas, como la *Hoja de Album* y *Rêve*, tan exquisitas, tan ideales, podemos decir, que recuerdan á Schumann. En suma, una audición excepcionalmente impregnada de entusiasmo, en el curso de la cual las llamadas y los *bis*, que no faltaron, se convirtieron en ovaciones ; pues, hecho digno de consignarse, el artista mexicano es todo un temperamento : hay en su ejecución, aparte de un sentimentalismo profundamente tierno, tal calor, tanta pasión, una sonoridad á la Rubinstein, de tal manera extraña y poderosa, una *virtuosidad* tan extraordinaria, un conjunto, en fin, de tan nobles cualidades, que quien las posee está enteramente designado como una naturaleza selecta, verdadera organización musical, tan rara de encontrarse hoy, en estos tiempos de acrobatismo pianístico. Ricardo Castro es un pianista genial. Retened su nombre porque, en lo porvenir, mucho se hablará de él. Ya lo veréis. »

Opinión de tan alto valor, lanzada á la publicidad por un diario poco accesible y, por lo común, desafecto á los artistas extranjeros, tenía para enorgullecer á otro que no hubiese sido tan modesto como Ricardo. El compositor sintióse lisonjeado y

estimulado, á no dudar, y se esforzó por hacer conocer otras obras suyas de mayores proporciones y alientos. Lograr tal cosa en París habría sido casi imposible ó tremendamente dispendioso; en consecuencia, dirigió su mirada hacia un país vecino — la Bélgica — cuya hospitalidad es proverbial.

Castro emprendió el viaje á Bruselas, á donde trabó íntima amistad con el distinguidísimo violoncellista Loevensohn, quien sirvióle de excelente guía é introductor en aquel centro artístico.

Muy poco tiempo después, el 28 de diciembre de 1904, hizo Ricardo su *début* como pianista y compositor en Ambéres, en un concierto verificado en la gran Sala del Jardín Zoológico.

Gran parte del programa fué consagrada á las obras de nuestro compatriota, siendo de notarse que dos de ellas fueron de reciente producción: los conciertos para Piano y Violoncello con acompañamiento de orquesta. Además de estas ejecuciones: el *Minuetto*, la *Romanza* para violín, el *Intermezzo*, la *Marcha* y la escena final de *Atzimba* para solos, coro y orquesta.

Seguramente que ese concierto constituyó uno de los éxitos más francos y sinceros de Ricardo Castro en Europa, á juzgar por la unanimidad de juicios y el legítimo entusiasmo de la crítica musical. Buena parte de tales juicios fué reproducida por *El Imparcial* del 19 de febrero de 1905; pero tengo á la vista un sinnúmero de otros igualmente entusiastas entre los cuales me sería difícil hacer una acertada elección. Sin embargo, paréceme que el siguiente, publicado en *La Federación Artística* del 1° de enero de 1905, rinde justicia á nuestro compatriota, con mayor cordura que muchos otros. Hélo aquí:

« Gran parte del programa estuvo reservada á las obras del mexicano Castro. El autor ejecutó magistralmente su *Concerto* para piano, obra intrépida y lucida que se resuelve en una delirante polonesa. El *Concerto* para violoncello está construído sobre un tema profundamente emocional; de una orquestación poco feliz en la introducción, se revela en toda su profundidad cuando el violoncello ataca su parte. La obra se

sostiene brillantemente en el *Andante* y el *Vivo* : Loevensohn le prestó toda su elocuencia vigorosa y caliente, de suerte que la bella obra produjo todo su efecto. La orquesta encantó al numeroso público en la *Marcha tarasca* del drama lírico *Atzimba*, construída sobre motivos populares mexicanos y desarrollada con pintoresca bravura.

En fin, la *Escena final* del mismo drama lírico, para solos, coro mixto y orquesta, ha probado la habilidad de Castro en el dominio vocal, melódico y orquestal. La escena, trágicamente animada, desprende acentos de lo más puramente commovedores, y se funde en un cuadro musical tan bien delineado como sincero.

El público, que casi se había dormido con el poema de Durant, despertó gradualmente con el ritmo tan franco y flexible de las obras de Castro. Y fué con justicia : en nuestros días el *torticolis* orquestal y harmónico es tan contagioso que se siente uno encantado al encontrar, por excepción, un compositor moderno que lleve la cabeza recta, sobre sólidas espaldas. Para apreciar á Castro en su justo valor, es saludable repasar á la memoria las obras, especialmente para violoncello, que no han presentado nuestros grandes conciertos ; sobre tal fondo, el *Concerto* de Castro formará un brillante y sólido alto-relieve. Además, todas sus obras se distinguen por su encanto irresistible que engendran la sinceridad y la variedad al servicio de la melodía y de la emoción.

No podremos pronosticar cómo la *moda* (emplearemos esta palabra) juzgará las obras de Castro. Desearíamos que su viaje por Europa refinase sus preciosas cualidades ; pero esperamos que no las orientará por nuevas vías. Ha encontrado la buena. »

Ciñendo aún tan frescos laureles, Ricardo regresó á México, compensando la leve contrariedad que le produjese el alejarse de aquellos cultísimos centros de arte, con la dulce ilusión de volver á pisar el suelo de la patria. Venía á ofrecerle el último fruto de su inspiración, esa encantadora *Leyenda de Kudel* que tanto habíamos de aplaudir; venía á probar que no había sido ingrato ni con ella ni con sus protectores, y que á los sacrificios correspondía con esfuerzos ; venía al lado de los suyos, de sus amigos y admiradores para hacer viables sus aspiraciones y para sentirse reanimado al calor del afecto, que á las veces parece más intenso que el de la admiración. Venía, por último — y nadie lo habría sospechado entonces — á dormir su postrero y apacible sueño en el regazo cariñoso de su patria.....

Aguardábanle los éxitos, aguardábanle los honores y los homenajes meritísimos..... y aguardábale también la Parca inexorable, que con crueldad, con saña, casi con gesto irónico, tronchó su existencia traidoramente, cuando todos, y el arte más que todos, necesitábamos de ella y más podríamos haberle exigido.

El duelo provocado con la muerte de Ricardo, no por haber sido tan sincero, unánime y profundo, deja de ser menos consolador. Cuando la pena se extiende hasta los últimos rincones y llega hasta el alma del pueblo, y la sacude, y la hace prorrumpir en sollozos, hay para qué meditar y por qué consolarse.

Si por unos instantes volviese á la vida el infortunado artista y contase una á una las lágrimas que su ausencia ha provocado, no desconfiaría más, ni repetiría aquellas amargas palabras :

« *Voy á tocar..... para que no me olviden.....* »

ÍNDICE

Desde París..... 1
En la casa de Saint-Saëns..... 6
Un notable pensionado mexicano en Bruselas..... 13
Paul Gilson..... 19
La vida musical en Berlín..... 26
Desde Berlín..... 33
Conciertos de Fauré, Lilli Lehmann y Nikisch en Berlín. — Conciertos en Leipzig..... 40
La vida musical en Viena..... 46
El Museo Liszt en Weimar..... 52
Desde Milán..... 58
Puccini..... 66
La vida musical en Roma..... 74
Un concierto del gran violinista Isaye..... 81
Los conciertos en París..... 88
Massenet..... 96
Música antigua en instrumentos antiguos..... 102
Los « Orfeos » musicales..... 110
El maestro Pedrell..... 117
Festivales de caridad..... 124
El festival Chopin por el Conservatorio..... 131
Los concursos del Conservatorio de París..... 139
Ingratitud..... 147
El museo « Beethoven » en Bonn..... 154
La Sociedad de Autores, Escritores y Artistas..... 164

El público como juez en asuntos de arte..... 169
Bibliografía musical. E. LAURENS, *Cours d'éducation musicale pianistique*..... 176
La Virgen de Massenet..... 181
Un libro bueno y util. ALBERT LAVIGNAC : *L'Education musicale*. 190
La *María Magdalena* de Massenet..... 201
La *Eva* de Massenet..... 209
Un gran director de orquesta : Felix Weingartner..... 215
Ernesto Reyer..... 221
Lectura á primera vista..... 227
El *Tratado de Instrumentación*, de Gevaert..... 233
Liszt..... 239
Hensel y Gretel de Humperdinck..... 246
El *Werther* de Massenet..... 252
El diapasón normal..... 257
La *Sinfonía Fantástica* y el *Lelio* de Berlioz..... 269
Un amor misterioso de Ricardo Wagner..... 285
La afectación en el arte..... 291
La Condenación de Fausto..... 297
La Leyenda de Rudel, de Ricardo Castro..... 310
El Cuarteto de Bruselas..... 319
Josef Hofman..... 325
Muerte de un gran compositor ruso : Rimsky-Korsakoff..... 334
Ricardo Castro..... 340

Impreso por E. AUBIN. — LIGUGÉ (Vienne).

Conozco todo lo que produce Campa, y dicho se está que conozco unos y otros artículos de los que aquí van publicados. Si me viera forzado á intitular, sintéticamente, la materia de aquel primer volumen y del que ahora ve la luz, llamaría la primera serie el viaje de las ilusiones, porque en los inflamabales optimismos de su autor, todo o, mejor dicho,cuasi todo lo ve color de rosa: el viaje de las realidades llamaría, decididamente, a las páginas de referencia del presente libro, porque la mayor experiencia, el más certero ojo del crítico y fino olfato del observador le ha hecho ver que no era del todo verdad tanta belleza. Eso sí, y como decia acertadamente el prologuista de su primer libro, el insigne Juan N. Cordero, "campean en él con sobriedad, y por turno, el lenguaje facil, limpio y elegante sin pretensiones, y el estilo personal y propio: ya el arranque poético espontáneo, ya la nota sentimental y tierna, ya el picante sarcasmo de un lacedemonio, ya, por último, la nota melancólica inspirada por la nostalgia y el amor á la Patria, sin desaparecer por ello el artista crítico y observador".

Felipe Pedrell

Gustavo E. Campa (1863-1934), compositor, pedagogo y notable crítico musical, fue una de las figuras centrales en la música del periodo porfirista, al lado de Ricardo Castro y de Felipe Villanueva. Fue Director del Conservatorio Nacional y maestro de muchas generaciones. Publicó la *Gaceta Musical.* Entre sus obras destaca la ópera *El Rey Poeta* (Netzahualcóyotl).

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
INBA Instituto Nacional de Bellas Artes
CENIDIM
Reimpresion Facsimilar, México, 1992