Articulos

Desde

1913 a 1919

ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

Aquesta col·lecció sembla formada personalment per
Carles G. Vidiella.

Quincenas musicales

Reintegración de obras olvidadas

Convencidos algunos clarísimos maestros italianos de que el nunca bastante elogiado dramaturgo musical, Verdi, cuyo centenario pomposo acaba de celebrar Italia, su patria agradecida, dijo una gran verdad al afirmar, que volviendo á lo antiguo hallarían los artistas una fuente inagotable de progreso, aumentan de día en día los musicólogos y compositores que como Tebaldini, Torchi, Chilesotti, Gali, Alaleona, Tirabassi, y otros que olvido, hacen fecunda obra de reintegración, beneficiada, igualmente, por el arte italiano y por el arte europeo.

El último vulgarizador felizmente llegado es el muy diligente é inteligentísimo maestro, Antonio Tirabassi. Fíjense en este apellido los maestros y aficionados estudiosos, pues, entendemos que su nombre ha de ser repetido y elogiado, porque hace fructífero su empeño vulgarizador como publicista musical y organizador de conferencias y conciertos, por el estilo de los que da ahora en Bruselas para hacer llegar á noticia de todos la sólida documentación dada á luz, que declaro de alta importancia.

Júzguelo el lector. El tema de una de sus publicaciones, dedicada á la *Escuela Italiana*, se titula, *Las obras maestras del Arte Musical Antiguo*, y el otro, dedicado á la *Escuela Alemana*, es una *Suite para Laud*, inédita, de J. S. Bach. Tengo á la vista las primeras entregas, que diríamos, la de la primera publicación consta de tres obras de Claudio Monteverdi (1567-1633), una *Salve Regina* á dos voces, extractada de la colección *Selva morale et Spirituale*, una Romanesca, á dos voces *Ohimè dov'è'l mio ben* y *O come sei gentile*, también á dos voces, transcritas de la colección *Concerto settimo libro de Madrigali*.

El sistema de escritura empleado en el original es la notación proporcional, y el transcriptor, con buen acuerdo, ha dejado las breves y semibreves ennegrecidas *(note obscurate)* tal como aparecen en el original, porque el ennegrecimiento tiene su significado según el precepto del tratadista Bononcini, casi contemporáneo de Monteverdi, «cuando aparecen notas ennegrecidas el compás ternario trúecase en binario».

Sabido es que Monteverdi ó Monteverde (firmaba indistintamente de las dos maneras), fué discípulo de M. A. Ingegneri, y que le sucedió como músico en la Corte de los Gonzaga, de Mantua. Fué llamado luego á Venecia para dirigir la capilla de San Marco, que rigió hasta el día de su muerte. Tuvo dos hijos, sacerdote el mayor y médico el otro. Perdió á su mujer, y se dice que amarrado al yugo de sus protectores, señores y deudos, los Gonzaga, compuso, mientras agonizaba su esposa, aquel famoso lamento de *Arianna*, ópera de la cual sólo se ha conservado este único fragmento que vale por centenares y centenares de obras. Muerta su mujed abrazó el estado eclesiástico. Por esto decían sus contemporáneos que «Monteverdi, divino ya por su música, se acercaba más y más á Dios por su nuesvo estado».

La obra de Monteverdi es reconocida como el fundamento de la música moderna. Su genio innovador lo transformó todo, la armonía, el ritmo, la instrumentación.

Conocen un poco sus obras los eruditos, el *Orfeo*, la *Incoronazione di Poppea*, reveladoras de las formas iniciales que han dado altísim orenombre á los que se las asimilaron ampliándolas, Gluck y Wagner. Las otras, las religiosas, y las morales, ahí están, en esa primera entrega dedicada á las obras maestras de la escuela italiana. Pongo yo sobre mi cabeza y sobre mi corazón esas obras religiosas y morales, en las cuales Monteverdi es uno de los genios más portentosos que se puedan imaginar.

Vuelva la escuela italiana á dar á conocer los dones incomparables de su antiguo genio, y le será otorgado *todo ese progreso del bien perdido*, como vaticinaba el anciano maestro, el «gran italiano», Verdi.

Anúncianse otras importantes y desconocidas obras de la escuela italiana pertenecientes á Rafael Rontani (1613), Miguel Angel Rossi (1623), Domenico Belli (1616), Antonio Cifra (1614), Cassini (1613), etc. De la escuela flamenca hay anunciada la *Misa de Doloribus*, de P. de la Rue, sacada del misal de Margarita de Austria.

De la escuela alemana figura únicamente la *Suite para Laud*, transcrita para Clave-Erard, por el diligente colector Antonio Tirabassi, composición hasta ahora inédita de J. S. Bach, con un prefacio de Eugenio Bacha, conservador del gabinete de manuscritos de la Biblioteca Real de Bélgica. Consta la Suite de un *Preludio*, *Presto*, *Alemanda*, *Corranda*, *Sarabanda*, *Gavota primera y segunda*, y la obligada *Giga* de terminación.

A pesar de la magna edición de obras *completas* de Bach, la *Suite para Laud* permanecía inédita, hasta que las empeñadas búsquedas de Tirabassi dieron con esa composición. Apareció, y el hecho no deja de ser raro, entre los manuscritos del fondo Fétis, que no tuvo conocimiento de ese peregrino halazgo. Asaltáronle no pocas dudas al descubridor de la *Suite*, maestro Tirabassi, y ocuparía mucho espacio reseñar los lances de esa investigación de la cual resulta, que la obra que nos ocupa fué escrita por Bach en persona en el manuscrito que perteneció á Fétis, hoy á la Biblioteca Real de Bélgica. Data el manuscrito de 1720 á 1722, es decir, de la época en que Bach se hallaba en Cöthen, durante la cual compuso preferentemente música de cámara. Titúlase la inscripción del manuscrito, *Suite para Laud, á Monsieur Schouster*, por *J. S. Bach*. En el inventario de los instrumentos de música que Bach poseía en Cöthen, en efecto figura un Laud.

CATALANA BARCELONA

La *Suite para Laud* del fondo de la Biblioteca que perteneció á Fétis, es quizá la única, afirma Tirabassi, que Bach escribió para este instrumento, á pesar de que se ha afirmado y se han publicado como suyas otras composiciones para este instrumento, en la misma colección de obras completas del autor. Es inejecutable para un Laud de seis cuerdas, por la sencilla razón de que se compuso para el individuo tenor de la familia de los Laudes, cuya extensión pasaba de tres octavas, tal como existían en la época de Bach. El Conservatorio de Bruselas posee en su admirable colección organográfica instrumental un laud tenor, fabricado en 1716 por Juan Cristián Hoffman, el violero mismo que construyó en 1720, conforme á las instrucciones de Bach, según se afirma, la *Viola pomposa* que figura en la citada colección. Consúltese el precioso catálogo de la colección, importantísima obra de mi excelente amigo Víctor, Carlos, Mahillon.

Bach escribió su composición en la notación corriente, y no en la cifra acostumbrada para este género de obras, por el simple hecho bien sabido de que jamás utilizó el cifrado para anotar sus obras.

El maestro Tirabassi ha publicado la *Suite*, inspirado en su reproducción del texto, por el respeto que se impone á todo maestro cuando se las ha de haber con un coloso como Bach. El manuscrito de Bach está escrito en clave de *fa* y en clave de *do* en cuarta. Desde luego se ha transportado á la octava superior, con objeto de que la composición, ejecutada en el clave-Erard no resulte constantemente demasiado grave.

Bach no indicó por ninguna clase de signos convencionales los matices de interpretación, pero no ha dejado de señalar los *forte* y los *pianos* donde se imponían. Ha empleado el traductor igualmente los signos *crescendo* ó *diminuendo*, donde eran absolutamente necesarios para los fines de la ejecución. De todas maneras ha de observar el ejecutante, que para interprestar esa *Suite* al estilo adecuado antiguo ha de animar ó atenuar la pujanza del mecanismo, cuando en las páginas de la composición aparezcan las señales convenidas de tales signos dinámicos de expresión.

Si de Monteverdi he señalado algún dato biográfico, porque es menos conocido, no apuntaré ninguno de Bach. Sólo éste: que Bach es algunos años posterior á Monteverdi. Las fechas de nacimiento y muerte del gran Cantor de Leipzig, se representan por estas cifras, (1685-1750).

Y termino este sencillo señalamiento, que no dejará de ser aprovechado por los aficionados cultos, enviando mi entusiasta enhorabuena al maestro Tirabassi y á los inteligentes editores de estas publicaciones.

FELIPE PEDRELL.

Quincenas musicales

DOS RECIENTES "CLEOPATRAS"

Quince días antes de la aparición en Monte-Carlo de la *Cleopatra* de Massenet, el teatro de Rouen daba la primera representación de otra *Cleopatra* de Fernando Le Borne. La primera no se parece ni poco ni mucho á la otra. Se nos presentaba recomendada aquélla bajo la protección póstuma de un nombre prestigioso sobre la escena francesa y lo mismo sobre las escenas extranjeras. Por poco que el desaparecido maestro fuese él, ocuparía el puesto ganado en tanta y tanta producción anterior.

Las tendencias del autor de la segunda obra, ya manifestadas en anteriores obras aplaudidas, el baile *El ídolo de los verdes ojos*, *Los Girondinos*, páginas conmovedoras de la Revolución, y *Los tiempos de guerra*, cuadro sinfónico de alto empeño, hacían presagiar que acrescentarían la concepción y la realización de la obra, de tendencias modernas. La creación de esta obra es realmente un acontecimiento de real interés musical.

El poema traza, desde luego, los amores de Antonio y de Cleopatra, y no podía ofrecerle á Le Borne un asunto más digno de comentario musical que el que le preparon los señores Bernede y Choudens. Hay que afirmar desde luego que la partitura de Le Borne, ha comentado lo que le dieron sus libretistas, las trivialidades de cajón, y los convencionales lugares comunes propios del género, que, por cierto, no se excluyeron contra lo que era de esperar Digamos también, que Le Borne proviene de Massenet por la atmósfera de voluptuosidad que reina en toda la partitura Por esto son de notar la real abundancia de temas cuyo desenvolvimiento sinfonico persíguese con ahinco en los preludios é interludios de toda la obra. La majestad de *Cleopatra*, aparece al principio de la partitura, caracterizado, especialmente, por una doble *apoyatura*, y algo más lejos la belleza de *Cleopatra* traducida en una serie de octavas alteradas, en el coro que saluda la entrada de la reina. El personaje *Thanis* se reconoce fácilmente al sonar aquellas frases rasgadas producidas por los instrumentos de metal, lo mismo que la afección ambigua de Charmian por las melodías muelles, afeminadas, seductoras. Finalmente, la sonoridad de las trompetas señala intervención de Marco Antonio y, al terminar, la intervención episódica de Octavia.

No hay que regatear á Le Borne cierta originalidad á su partitura, una gran potencia expresiva de fondo, y una factura totalmente moderna, pero hay que reprocharle cierta complejidad en la escritura, un abuso de extravagancias que no sólo hacen difícil la ejecución de la obra, en particular de los coros, sino que constituyen una verdadera fatiga para el oyente.

Y vamos ya á la otra *Cleopatra*, la de Massenet, estrenada una quincena de días después de la de Rouen de que acabamos de hablar.

Mas enet dejó á su muerte cuatro partituras completamente terminadas: *Roma*, *Panurgo*, *Cleopatra y Amadis de Gaula*. La tercera acaba de ser consagrada en el Teatro del Casino monegasco, ó de Monte-Carlo.

Después de *Don Quitote*, después de *Teresa*, después de *Roma*, los más optimistas admiradores no podían esperar esta *Cleopatra* «estupenda». Los críticos franceses echan las campanas á vuelo. Y hacen bien, porque esta vez el chauvinismo no ha cacareado vanamente. Puede afirmarse, que ninguna de las obras precedentes de Massenet, ni aún pensando en las más gloriosas, «no nos daban el derecho de imaginar»—dice la prensa francesa—«que antes de morir un artista halagado por los éxitos, tuviese el inconcebible heroismo de renunciar á sus seductores defectos, á sus irresistibles debilidades para escribir una obra tan trabajada, tan firme, lo mismo en su pensamiento que en su expresión, y tan alejada de toda concesión al gusto de su clientela ferviente. Aquí reencuéntrase el Massenet de otro tiempo, el de las *Suite* de orquesta en las cuales se ponía en evidencia todo con una elegancia y una precisión inimitables, por quien fué durante algún tiempo el hermano mayor de Debussy, que se inclinaba con simpatía sobre la partitura comenzada del *Enfant Prodigue*, y volvía tiernamente las páginas de la *Mademoiselle elue*, quien defendia valerosamente el gusto francés el más distinguido, antes de dejarse dominar por una producción demasiado absorbente, y los malhadados éxitos que le despojaron de toda facultad crítica».

Pase por el golpe de botafumeiro debussysta de Vuillermoz, que es e autor de esta impresión crítica. Digamos que según opiniones de unos y otros, la colaboración de un poeta joven, Luis Payen, ha determinado, quizá, «ese renacimiento primaveral que nos ha sido dado admirar en la bella rosa de otoño que nos ha hecho aspirar la *Cleopatra*, de Massenet».

De todos los poemas de *Cleopatra*, que se cuentan por docenas, el de Payen parece el mejor trazado. Ha sabido concentrar todo el interés del drama exclusivamente en los amores de Antonio y de Cleopatra, y para ceñirse á su idea, el poeta, sólo ha tenido en cuenta, al parecer, la seducción, irresistible y devoradora que ejerce la protagonista. Apenas si sitúan esta anécdota en la historia algunas escenas breves, algunos indiscretos incidentes escénicos. Interpónense entre los dos amantes un esclavo, que figura, todo lo mas, como símbolo de tantos y tantos que como él representaron el mismo papel de... seducidos y, sobre todo, el personaje de Octavia, que interviene hábilmente. La altiva y fatal seducción de la reina la pasión devoradora de Antonio, llenan y penetran toda la acción.

La impaciencia y ardor juvenil del autor del texto de *Cleopatra* fueron altamente favorables á la gloria del músico que le tocó en suerte á Payen. Y no se crea que Massenet se haya sentido paralizado en la expresión de su ternura por un libretista enamorado de la concisión y rapidez á que tendía, á la manera de los veristas de ahora, también, pero veristas con sentido común. Así la acción, á pesar de precipitarse, se despliega con cierta dulce contensión para dar al cantor del eterno femenino «el placer de bordar, todavía, otra variación más sobre el tema que fué siempre tan favorable á la *virtuositá* propia de su temperamento musical».

La partitura es, ciertamente, entre las que ha producido ese cantor infatigable, una de las que más han de enaltecer su nombre. No se diga que en otras épocas de su carrera habría hecho gala de más imaginación en el lenguaje melódico del apasionamiento, en la fuerza y estallido de la inspiración, bien secundado por riquísimos toques orquestales. Pero por las razones expresadas antes, no se acrimine esta retención en los toques orquestales á quien ha sido en esto maestro de muchos, ni la sobriedad manifestada al fin de su carrera, que no es sinónimo, ni mucho menos, de pobreza y de vaciedad. Repito que acertó Massenet hasta en contener las mismas impaciencias y juvenil ardor de su poeta, sintiéndose él más músico y soberanamente más lírico que en ninguna ocasión, quizá, de su vida, á no ser en aquella memorable *Manon*, quizá, y sin quizá, la más lírica de todas sus obras.

Esto hace que en esa obra póstuma de su producción, el lirismo de la pasión y del entusiasmo se den la mano: y que ha vigorizado la concepción el equilibrio harmonioso, tan perfecto esta vez, que no hay en la partitura página que estorbe. Buscaba, desde luego, vías nuevas: tuvo presente, por ejemplo, la declamación clásica á lo Gluch; más gallarda y victoriosamente bien hallada aquí que en *Roma*, donde, gracias al olvido del carácter de esa declamación, deslizose alguna página que no honra ni á la memoria de Gluck ni á la del propio maestro. Erale tan familiar la expresión voluptuosa y ardiente, que asomaria seductora dejando hablar á su propio temperamento, sin necesidad de acudir como antes, á las arias y á los duos melosos, afortunadamente substituídos ahora por unas y otras frases melódicas de pureza y elocuencia incontestables, y sin difusiones esterilizadoras. Tampoco cayó en el vicio del preludio ó interludio del preciosismo, ó la elegancia seductora, pero fuera de propósitos. Como ha dicho un comentador hablando de esta obra, y del perfume melódico que respira Marco-Antonio, «es singularmente sutil y señala el raro mérito de los dos diálogos apasionados que ponen á *Cleopatra* en la presencia de sus dos amantes, diálogos de asunto tan diferente, tan habilmente renovados, que permiten al oyente apreciar los menores matices de sensibilidad de una mujer que se sustrae de los brazos de un amante esclavo para arrojarse á los de un amante rey. Jamás ha emprendido Massenet una incursión tan atrevida en el dominio de la psicologia».

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

El "lied" contemporáneo

Todos los diccionarios de música que se estiman bien enterados, os dirán que el *lied* es término alemán adoptado universalmente para designar la íntima unión del poema lírico y de la música, por tal manera que el vocablo hablado se eleve hasta el vocablo cantado y se encuadre en los elementos musicales del lenguaje (ritmo, cadencia) de manera que sean transformados

en verdadera música, en melodía, ordenada rítmicamente, que es á lo que llamamos canto. Esto dicen, poco más ó menos todos los diccionarios de música bien enterados; pero lo que no suelen decir es, que lo que caracteriza especialmente al *lied* de buena ley, de buena ley, digo, porque los hay... sofisticados, es la sencillez, la verdad-belleza, diré, que cuando hay belleza artística hay verdad, y sobre todo la simplicidad de su subdivisión en períodos.

Pero algunos diccionarios, de la minucias de la forma del *lied*, añaden, que dichas formas se basan en dos temas que se suceden por este orden, I, II, I, ó bien cuando la forma necesita ser ampliada, subdivídense, á su vez, los períodos, así, I, *a*, *b*, *a;* II, *c*, *d*, *c;* I, *a*, *b*, *a*, Además, cuando el texto literario del *lied* se presenta dividido en estrofas, ó bien se componen todas sobre la misma música, ó se toma en globo todo el poema, y se pone en música enteramente desde un extremo al otro. La forma en ambos casos viene á ser la misma, más restringida y repitiéndose en el primer caso, no así en el segundo, porque el mero hecho de ampliarla, le da á la lírica del poema, más elevación ideal, y más verdad en la interpretación del sentido de las palabras.

A todo esto no hemos hablado, todavía, del significado preciso de la palabra *lied*, adoptada por todas las naciones musicales. *Lied*, es, pues, lo que los franceses llamaron hasta ahora *melodie*, y los italianos *romanza*. Ante la invasión de la palabra han quedado avergonzadas las calificaciones de *melodie* y *romanza*, que se han mandado retirar del mundo especulativo de la música, porque no tenían nada de *lied* ó, digámoslo, de una vez, de la canción popular que ha pasado por el alambique del alma del artista, y la ha consagrado obra de arte por asimilación directa ó desdoblada idealmente de la primitiva forma candorosa, sentida, y sincera del pueblo.

Sus orígenes musicales buscadlos en aquellos cantores de Lesbos, á quienes preocupa la expresividad del canto popular; buscadlos en el polifonismo de los neerlandeses, que toman la canción popular como elemento que, quizá, podrá atenuar y ductilizar la ruda técnica contrapuntística en que andan empeñados; buscadla entre los alemanes, franceses y los mismos italianos en su culto y obsesión por el madrigal. Pero esto es la canción pretensiosa, pedante algunas veces, forma familiar del arte técnico, sabio, que busca abrigo en los palacios de los reyes y magnates, mientras el pueblo canta *su* canción, que es canción distinta, muy distinta de aquella que ha sido inspirada al alma en estado de gracia del pueblo, un alma de uno en una alma de todos.

Del sentimiento del pueblo, del sentimiento de libertad que despertaron en el alma germana las guerras de los suizos y los cantos sobre las batallas de Sempach y de Morat, nació el *lied* moderno.

Es la creación de todo un pueblo, y los músicos no han tenido más que acercarse al pueblo y escuchar cómo vibraba el corazón del pueblo, oirlo repercutir en el propio corazón, y el *lied*, fué desde aquella fecha hora bendita y bienhechora.

Achim d'Arnim y Clemente Brentano, los primeros colectores, entusiasmados, pusieron al frente de su preciosa colección esta balada popular:

Un joven desconocido que recorre el mundo cabalgando sobre un brioso alazán, entra en el castillo de la emperatriz. Desciende del caballo, penetra en el estrado del trono, arrodíllase á los pies de la emperatriz, y le ofrece una trompa de marfil adornada de piedras preciosas. Una hada del mar es la que envía el rico presente á la joven soberana, en premio de su pureza y de su sabiduría. Basta tocarlo de cierto modo para que resuene una música dulcísima, más suave que el gorjeo de los pájaros, más que el temblar de las cuerdas del arpa desfloradas por el viento, más que la más cautivadora voz de mujer y hasta del mismo canto de las sirenas. La emperatriz pone su blanca mano sobre el maravilloso instrumento, y brotan inefables melodías que embargan oidos y alma de la joven soberana y de todos los que presencian encantados esta escena. Vuelve la vista la emperatriz al portador de tan celestial y consolador presente, pero ya se ha alejado, y allá van, lejos, muy lejos, desapareciendo veloces, caballero y corcel.

Esa mágica trompa marfileña ¿no es la canción popular misma salida de las profundidades del pueblo, y enviada como preciado don al mundo entero en alas de la música? Y en alas de esa música ¿no oís la canción popular, el *lied*, ó la canción hecha arte, que entonan esos grandes magos de genio que se llaman Schubert, Beethoven y Schuman? Y no sabéis ¡oh artistas! que esa música del *lied* que han creado, sólo revela sus más queridos secretos íntimos á los corazones puros, así á los más sencillos que á los más elevados?

Amar esa música es comprenderla. Amadla ¡oh jóvenes!, amad esa creación del arte que elaboraron á través de la canción de su pueblo los músicos alemanes, y olvidad ¡oh músicos de otras naciones esas *melodías* cursis, y esas *romanzas* ramplonas en que el arte cayó tan bajo en la degradación de las degradaciones, como si el arte todo lo hubiese despreciado al recordar aquellas nonadas de los *Tito Mattei*, los Fabio Campana y demás basureros ¡de arte de salón!

Entonad el *lied* con todos los arrequives y esplendores de arte sereno y elevado para expresar líricamente, en breve frase, no una sola eomción pero todas las emociones posibles en el corazón del hombre, ora las tiernas ó airadas, ora las tristes y no perennemente las melosamente enamoradas, cual las de un potente y felicísimo rasgo, tal como las concibió —más que Beethoven y el mismísimo Schubert—Schumann, á quien yo llamaría el Schumann de los *lieder*, el Schumann de *Los dos granaderos*, del *Intermezzo*, del *Amor de la mujer amada*...

No entiendo hablar hoy de la transformación que realizaron en la vida íntima, y más en la militante ó práctica de arte, en la del drama lírico, por ejemplo, que yo entiendo ha de ser, y es, el *lied* ampliado en la forma conveniente á la obra *representada*, como obra teatral con asunto, acción, personajes, etc. Ni entiendo, tampoco, hablaros hoy de las personalidades internacionales que ha llamado á la vida del arte, á los cultivadores, que se dirían bien preparados, mejor preparados que antes, por el mero hecho de haberse dedicado á la práctica de este género de música, tan admirablemente buen evocador del drama

lírico, y no menos del género sinfónico. ¡Cuántos autores de los que hoy ponemos sobre nuestro corazón, así alemanes, como rusos, escandinavos, ingleses, italianos, franceses, y alguno que otro español, deben su fama, y las adoraciones preferentes en que los tenemos, á esa práctica del *lied*, cuyo detalle de índole docente no habíamos reparado!

Que sepamos, fuera de algún autor de primera línea, no ha sido historiado el *lied* moderno, y decimos así, porque, verdaderamente, si se reflexiona que determinaron su forma Schubert y Schumann, no podría dejar de considerarse *moderno*, aunque en su desenvolvimiento—de nacional alemán convertido en universal—distínguense, principalmente dos períodos: el primero, genial y preciso, circunscrito cuasi á los dos músicos mencionados dentro de la plena y propia germinación literaria ó renacimiento que preludiara el mismísimo Goethe, período clásico, que podría llamarse; y el segundo, nacido del desdoblamiento que recibe en Alemania, más afinada de cada día en esta forma de arte con el contingente que aportan, especialmente, Brahams y el sin par Hugo Wolff, é influye poderosamente en los productos similares de los otros países; esto hace que pueda considerarse este período, contemporáneo, como que se desarrolla á nuestra vista, y en él despliegan sus fuerzas ingenios que hemos de encumbrar, sin falta, mañana.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

De etnografía musical

El musicólogo belga Ernesto Closson ha publicado un breve estudio sobre la Etnografía musical y la bibliografía de escritos dedicados á esta materia por el especialista Von Hornbostel, del cual queremos dar un extracto que creemos será grato á nuestros lectores. Desde luego ya es inútil hacer constar, porque todo el mundo lo sabe, que el progreso científico no es posible en nuestros días sin la especialización. Hay que renunciar á saber un poco de todo si se quiere saber de todo un poco. En musicología como en otras cosas, los que por gusto ó por obligación profesional se obstinan en la generalización, han de resignarse á no pasar de la superficialidad, y aún á lo peor, á quedar atrasados sobre diversos puntos esenciales. Así ha de tributarse el merecido honor á la musicología alemana, que ha sabido sacar las consecuencias de este principio, y por ello merece elogios de todos, haciendo de la seguridad de afirmación y precisión razonadas su principal artículo de fe, opuesto en un todo, como se adivina, á la documentación sospechosa, que nos presentaban varios historiadores. Fetis, por ejemplo el más sospechoso entre todos.

Puede afirmarse en hecho de musicología en general, al ver los vuelos que ha tomado durante los últimos tiempos, que ha sido precisamente porque se ha apropiado los principios de la escuela de ultra-Rhin, ó el enciclopedismo musical de un Hugo Riemann, tan justamente admirado como criticado, que nos ofrece un caso único en hecho de musicología.

Ha estado últimamente en Bruselas, y ha dado dos interesantísimas conferencias sobre Etnografía musical, ilustradas con proyecciones y audiciones fonográficas, uno de esos especialistas á que antes aludíamos, el señor Erich von Hornbostel, vienés de origen, pero de diez años á esta parte, establecido en Berlín, donde desempeña el cargo de conservador de los archivos fonográficos de la Universidad, que suman algunos millares de cilindros y de placas.

Después de haber estudiado la química, la física y la filosofía en Viena y en Heidelberg, donde fué doctorado en filosofía, emprendió en Berlín estudios de psicofisiología bajo la dirección de Jahn, Stumpt y Schumann, asistiendo, además, al Instituto de fisiología. Hizo luego un viaje á América para estudiar la música de los Pieles-Rojas, consagrándose, después, por entero, y únicamente, á la Etnografía musical.

Basta recorrer los sabios estudios consagrados por él á este asunto, para que la palabra «únicamente» no semeje una redundancia. Sería largo enumerar la bibliografía de sus trabajos, donde se analizan, con una minucia tan verdaderamente asombrosa, el folk-lore de las melodías ó de la organografía instrumental de los keirghises, de los Weddad de Ceylán, de los Indios de la Colombia británica, de los Indios Cora de México, de los Kudu de Sumatra, etc. A estas monografías hay que añadir los estudios más generales sobre la importancia del criterium acústico, bajo el punto de vista de la cultura, sobre el canto de los pájaros, sobre las investigaciones comparativas en materia de acústica y de psicología musical, etc.

En realidad hay aquí no pocas vías de conocimientos que ocupar, y es difícil limitar el mismo dominio de tan complejos conocimientos. Comprende todas las fórmulas de la cultura musical, canciones, danzas, plegarias, instrumentos, toda la múltiple gama de sentimientos expontáneos, todo lo que ha nacido sin ayuda de arte, pero con una intuición natural, que ha formado el arte que ha creado el hombre, todo lo que ha nacido de un capricho ó de la inspiración de momento, de un dolor, de una alegría, de una exaltación apasionada, y que nos ha sido transmitido por la tradición.

En los pueblos civilizados modernos, el *folk-lore* musical, que es la *música natural*, se separa del arte que se ha constituido por una práctica y una tendencia artística. En los pueblos primitivos, en las antiguas civilizaciones y en las civilizaciones orientales contemporáneas, esa demarcación no existe, ó si existe, es poco sensible.

De aquí que á la etnografía musical le toque resolver no pocos problemas, y que las pacientes investigaciones analíticas de las modalidades exóticas sean elementos preciosos para la psico-fisiología musical, ciencia que por haber nacido en nuestros días, si anda á tientas, ha entrado, decidida y valerosamente, en el buen camino, ora interrogando los usos y costumbres de las razas más alejadas, ora estudiando los vestigios de edades antiquísimas posteriores, y preocupándose, también, en los orígenes mismos de nuestro arte.

Así la importancia misma de los resultados adquiridos, gracias á la limitación modesta de sus esfuerzos, invita al espe-

cialista á estudiar ciertas cuestiones conexas sobre las cuales presenta acciones nuevas, y puntos de vista todavía más nuevos y originales. Y se explica que las mismas inquietudes y sed de investigación de Stumpf en los *Orígenes de la música (Die Anfänge der Musik)* publicados recientemente (1911) en Leipzig, promuevan paralelas inquietudes y sed de investigación, cuando se contempla á Von Hornbostel, á quien podría apellidarse Doctor en bambús taladrados, cucurbitáceas enmangadas, conchas marinas despuntadas, danzas y cantos mágicos, especialidades de otros y otros grandes elementos de preciosos estudios.

La fama que le han dado esos y otros estudios á Van Hornbostel, explica que haya sido invitado á dar, como he dicho, dos conferencias, la una en la Nueva Universidad y la otra en el Instituto de Sociología de Bruselas, y que el tema desarrollado en la primera, haya versado sobre la *Documentación fonográfica en Música*, y en la segunda sobre el *Punto de vista etnográfico en el estudio de la Música*, dos asuntos completamente conexos. Según afirma E. Closson fué una fiesta intelectual y una enseñanza la materia de ambas conferencias, porque además, teniendo los oyentes á la vista un aparato inventado por el sabio conferenciante, pudieron asistir á numerosos «mensuramientos», según su expresión, acerca de la afinación exacta de nuestros instrumentos de sonido fijo, principalmente los xilófonos y los metalófonos.

Para dar una idea de la minuciosidad de sus análisis en la investigación, bastará indicar que su base es la división del semitono en centésimas: nuestra octava temperada, según su opinión, comprende en sus doce semitonos, 12×100=mil doscientas centésimas. Fué imaginado cor el acústico y fisiológico inglés Carlos Ellis (1814-1890). Closson lo halla exagerado, porque si es posible operar objetivamente, con ayuda de instrumentos especiales, evaluaciones tan delicadas, admítese dicilmente que cantores y violeros exóticos sean capaces de distinguir diferenciaciones que las justifiquen, y entonces es temerario fundar sobre esto sistemas. Pero aunque el sistema de las centésimas en la notación de las músicas exóticas pueda parecer exagerado, es desde luego más lógico que nuestra notación simplicísima por tonos y semitonos temperados que solicitan los textos musicales. Tenemos una propensión invencible á equiparar las escalas exóticas á la nuestra.

Cuando sobre un metalófono oímos, por ejemplo, dos planchas formando juntas un intérvalo que sobrepasa el tono temperado, sin que no obstante llegue á la tercera menor, declaramos sin vacilar que el instrumento es falso; no nos preguntamos si este intérvalo corresponde á un *sistema* diferente del nuestro, si el indígena que, según una tradición mucho más venerable que la nuestra, ha afinado concienzudamente esas planchas, no juzgaría de la misma manera que nosotros, acerca de la falibilidad del sistema del temperamento igual, el más convencional, es decir, el menos lógico de todos. Desde el momento en que se impone esto, impónese asimismo la necesidad de precisar: no solamente la notación de un canto ó de una danza exótica por tonos y semitonos temperados que resulte insuficiente, sino la necesidad de averiguar con precisión en qué difiere la afidación de lo exótico con lo medido ó calculado conforme á la falsa norma de nuestro sistema. Lo que se hace actualmente es embrollar más y más la notación poniendo á las notaciones de nuestro sistema una + ó un —, y nos quedamos tan frescos y... enterados como antes. Afirmemos, dado este extremo, que *nuestro* semitono no tiene más que un valor local y actual, valor convencional que nosotros mismos le hemos dado, es decir, una convención más de las muchas que poseemos. Dividimos la octava en doce partes. Bien. Los árabes en dieciocho. Mejor que mejor. ¿Quién puede asegurarnos que nuestro sistema es más perfecto que el árabe? ¿Lo aseguraremos nosotros? Al fin y al cabo, si no corridos y avergonzados, volvemos á la subdivisión matemática de la octava, á lo ya establecido, á lo consuetudinario, y... ruede el mundo por el piélago del vacío. La adopción de la *centésima* representa, á todas luces, una aplicación exagerada del principio, pero el principio mismo es bueno y no se puede dudar de su ventaja.

Terminemos esta breve reseña del valor de la etnografía, preguntándonos, como E. Closson, ¿qué ley ha presidido al desarrollo de la violería (arte de construcción organográfica) exótica? ¿La transmisión ó la invención expontánea? Para los que hemos sostenido la última teoría, lo cierto es que á veces los dos efectos de transmisión é invención se combinan. En otros casos el *folk-lore* organográfico de las distintas razas, acusa lejanas transmisiones, absolutamente ciertas. Pero aquí ya entramos en el axioma de la antropología alemana del tradicionalismo, y este axioma no cabe en un mero señalamiento de vulgarización etnográfica.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

El "Arte" de los ruidos

Era un si es no es inocentón el *Futurismo* á pesar de que pretendió sublevar á las gentes pacíficas. Tampoco sembró el terror ni siquiera produjo bromita entre los artistas al proclamar la *Diferenciación innumerable de los sexos*. Algo, que no puede calificarse de miedo sino de un *presagio* de miedo, sintió la pintura, la escultura, el drama y... la sintaxis, al hallarse en presencia del *ultra-hombre* rebelado, que clamaba vociferando: «Guerra á las tradiciones, muerte á los museos, destrucción de todo lo que la humanidad llama lo pasado y lo presente».

Los músicos, ¡inocentes!, en paz vivían, armados de sus guitarros, entona que entona coplas. Pero en esto interrumpe el copleo el *Manifiesto de los músicos futuristas*, firmado por Balila Pratella en 1911, y á no tardar la declaración incendiaria de Russolo sobre el *Arte de los ruidos*, sí, el arte de los ruidos, porque ese señor Russolo acaba de decretar que queda roto de un puñetazo, ó de cualquier fuerza bruta semejante el círculo restringido de sonidos, porque ya hemos conquistado la variedad infinita de sonidos-ruidos. Eso de sonidos ruidos, es un contrasentido. El sonido es cierta proporción vibratoria, y el ruido, el no sonido, es una complexidad de relaciones contrarias. Pero ¿quién repara en estas minucias para crear y *decre-*

tar, porque sí, la invención de un arte... nuevo? Esto no sería futurista, ni *ruidista*. Dicen estos caballeros: «Nos han gustado las armonías de los grandes maestros. Beethoven y Wagner nos han conmovido deliciosamente una porción de años. Pero estamos ya hartos. Más nos place combinar *idealmente* ruidos de tranvías, autos, carretas, muchedumbres ahullando, relinchando, rebuznando, que escuchar, por ejemplo, «la Heroica» ó «la Pastoral». No se espanten ustedes ante este programa «un poco vago», como afirma un futurista no creador, soldado raso. Oigan ustedes al pintor Russolo que metiendo la cucharada en cuestiones de músicas futuristas crea, por generación espontánea, un *arte* ¡y qué arte!

«Mi querido Balilla Pratella, gran músico futurista.

»El 9 de marzo 1913, durante nuestra sangrienta victoria ganada á los 4.000 concurrentes al Teatro Constanzi, de Roma, defendiendo á puñetazo limpio, y á bastonazos, su *música futurista*, interpretada por una potente orquesta, mi espíritu intuitivo concibió un arte nuevo que, sólo, tu genio puede crear: el Arte de los Ruidos, consecuencia lógica de tus maravillosas innovaciones».

Que lo que le dice Russolo á Balilla Balalla, digo, á Balilla Pratella es tartarinesco, y que en esa creación Tartarín se impone con su olímpico y estupendo *fin de brut*, Tartarín, creador, y no Russolo, fácil sería pensarlo, pero... es que la cosa está tan adelantada que ya tiene doctrina, estética y todos los arrequives y pelitriques necesarios para figurar como arte bien despachado y con todas las de ley. Como que ya tiene instrumentos *ruidistas* propios del arte de los ruidos. Yo los he visto (aunque me he abstenido por ahora de oirlos, guardando esta experiencia para... más adelante), digo, yo los he visto, y aquí los tengo en una lámina ilustrada con esta inscripción al pie: *Los instrumentos «ruidistas» en el Laboratorio de Milán*. La habitación en que se exhiben esos agentes ruidosos es regular, y aparece toda llena de cajas grandes cuadradas, triangulares, que deben de ser la caja resonante de una porción de embudos de todos tamaños, cuyo tubo se introduce en la caja por el extremo opuesto á la campanade los embudos. Algunos de estos embudos aparecen en dirección á la bóveda celeste como desafiando (á quién puede más) á los truenos, rayos y tempestades cuando les llegue desde la tierra la hora de tronituar á los factores ruidistas. Las campanas de otros embudos miran á ras del suelo como para espantar á los ratones ó cucarachas que puedan cobijarse en los locales destinados á audiciones de ese arte novísimo, ó para refrescar las piernas de los oyentes que no hayan pasado á la categoría de sordos. A ambos lados de la lámina, especie de taller de embalar, aparecen las figuras del señor Russolo haciendo funcionar un instrumento *ahullador*, y del señor Piatti (del señor Platillos, que diríamos en castellano, y el nombre es verdaderamente prestigioso, aunque los *ruidistas* no admiten en su instrumental platillos, bombos, tambores, redoblantes ni demás instrumentos autófonos) que maniobra en un *bordoneador*. Aquél adorna su efigie de... cara de pocos amigos, como conviene á un hombre de genio creador, con un bigotito y una perillita como pegados en el sitio acostumbrado: y éste, especie de monaguillo como hipnotizado ante la mirada del del bigotito y la perilla.

La característica del arte ruidista parece ser la de llamarnos brutalmente á la vida, pues funda su existencia en la «facultad emotiva del placer acústico especial que la inspiración del artista obtendrá por la combinación de ruidos de toda clase posibles é imposibles, concebibles é inconcebibles». Existen, dada esta facultad, seis categorías de ruidos en la orcosa indigna de remedarse lo acaecido en el público de otras ciudades. Esto dicho en Pisa en plena efervescencia de la serie de pitadas que recibió allí el buen Marinetti, questa futurista, que ha realizado ya, victoriosa y ruidosamente, el hombre de cara de pocos amigos de la lámina. Admiran los grupos de ruidos que contiene cada categoría: 1.ª Gruñidos—Mugidos—Balidos (para pastorales é idilios campestres). 2.ª Silbidos—Ronquidos — Rebuznos — Relinchos (vaya usted á imaginar cómo se emplearán esos *elementos)*. 3.ª Murmurios — Chirridos—Resoplidos. 4.ª Estridencias—Bordoneos — Estampidos. 5.ª Ruidos de percusión sobre metal, toneles, piel, cuero, piedra, barro-cantarero, etc. 6.ª Voces de hombre y de animales: gritos, gemidos, ahullidos, risas, estridor, sollozos, bostezos, estornudos...

Váis á saber el resultado de un concierto ruidista dado en Milán el 11 de agosto último, con el concurso de los elementos ruidistas siguientes: 3 bordoneadores, 2 estalladores, 1 (no sé cómo lo diga), uno que *hacía* los truenos, 3 silbadores, 2 ruidistas de varios ruidos de personas y animales, 1 golpeteador, 1 estridenciador y 1 relinchador.

Comentario de un periódico; «A pesar de la falta de experiencia de parte de los ejecutantes, podemos dar cuenta oficial de esta memorable jornada: el conjunto marchó casi siempre á la perfección, y los efectos emocionantes obtenidos por Russolo» (el cara de pocos amigos inventor), «revelaron *(sic*, no se lea rebelaron) «á los oyentes una *voluptuosidad acústica* nueva». (¡Oh Russolo! ¡qué honor para la familia, y para el Señor de Platillos, su ayudante). «El programa comprendía cuatro piezas» (como si dijéramos una *Suite* con diversos títulos): *Alborada de la capital—Cita de autos y aeroplanos—Comida en la terraza del Casino — Escaramuza en el oasis*»

El periódico no dice (ó se lo calla ¡el pillín!) si se acabaron las coles, como en el antiguo virreinato de Nápoles, para obsequiar, como se lo había merecido, á tronchazo limpio, al archifamosísimo Marinetti, hombre brgado y futurista de pelo en pecho como no los hubo jamás, que en medio de un espectáculo de los que *combina* á menudo, después de una pieza, la *Electricidad*, que fué acogida con gran bulla, y el *Himno á la muerte*, subravada con intervención de los guardias de orden público, tal fué el cotarro que se armó, tuvo el valor temerario de encararse con el público increpándole su conducta, como aludiendo á la lluvia de tronchos de col que disfrutó en Nápoles, tendría la mar de gracia, aunque á mí me produzca un efecto un sí es no es desconsolador.

Porque en realidad de verdad, en todo

esto del *futurismo* y del novísimo *vuidismo* decretado últimamente, no es que me desconsuele la impotencia, la fatuidad, y la pedantería que cualquiera podría suponer que existen en el fondo de todas esas gansadas ó payasadas, como quieran llamarse, sino que acusan lo que son capaces de hacer ciertos hombres para atrapar el misérrimo garbanzo diario por modos tan indignamente ilícitos, propios no de hombres ennoblecidos por el medio honrado de ganarse la vida, sino de convertirse en bufones é histriones rebajados.

FELIPE PEDRELL

Crónicas de Arte

MUSICA

Los extremos se tocan, dice el refrán. Mientras que todos los grandes teatros europeos preparan con afán el «Parsifal», la Gran Ópera de Berlín se ha lanzado á una *reprisse* de la ópera cómica en dos actos, de Boieldieu: «Los coches volcados», obra considerada por la crítica como una de las mejores del afamado compositor francés, muerto en 1854. Bajo la batuta de Strauss, la ejecución adquirió toda la gracia que requiere este género de obras, por cierto poco adecuadas al arte de canto imperante.

Por la «Singakademie» de la misma capital acaba de estrenarse la última obra de Jorge Schumann, titulada: «El cantarito de las lágrimas» El argumento está inspirado en el conocido cuento de niños del mismo título: una madre llora desesperadamente la muerte de su hija única, y ésta no puede encontrar el descanso eterno mientras que la madre no se resigne. Así se lo dice en la noche de Navidad; la madre, á fin de asegurar la felicidad eterna á su hija, retiene sus lágrimas, y ésta, en premio, la lleva consigo al cielo.

La forma escogida por Schumann para su obra es la del oratorio; la parte armónica es del todo moderna; el lenguaje musical interesante, de un colorido rico, cálido y emocionante. La orquesta no interviene sino para acompañar los coros; órgano, piano y arpa forman el acompañamiento de los demás números, recitativos, cantos, airosos. Según opinión de la crítica, los dos hermosísimos coros de Navidad podrán figurar ventajosamente entre la música sacra moderna.

En el primer concierto Nikisch se oyó por primera vez toda la «Suite romántica» para orquesta, de Reger. La crítica alaba sobre todo la segunda parte, de un romanticismo arrobador En este mismo concierto de noviembre cosechó entusiastas aplausos nuestro compatriota Casals, co nla ejecución del concierto para violoncello, de Devorak.

También habla con sumo elogio la prensa berlinesa del novel trío de Barcelona, formado por los señores Vives, Perelló y Morés, que se presentaron por vez primera en la capital alemana; sus aptitudes artísticas merecieron el caluroso aplauso de aquel inteligente público.

, Notable resultó la ejecución de la nueva obra de Strauss: «Motetes alemanes», estrenada recientemente por los coros de la Opera de Berlín. Esta composición, que presenta dificultades extraordinarias, está escrita para coro de 16 voces y cuarteto de voces solas. El autor busca efectos de sonoridad orquestal. Encuéntranse en la nueva obra pasajes de una potencia monumental y de una riqueza armónica desconocida. La crítica señala la gran fuga y los coros finales como los números más salientes de la obra.

Se anuncia el estreno de la nueva obra del mismo autor, titulada: «La mujer de Potifar», una pantomima musical, que presenta una serie de cuadros bíblicos.

Al cuarteto Seveick le incumbió la tarea de dar á conocer en la capital alemana el nuevo cuarteto de piano de V. Stepan, autor que sigue las trazas del vienés Schonberg, y como éste encuentra toda clase de posibilidades para obtener combinaciones armónicas nuevas é interesantes.

De novedad sumamente atractiva se califica el «ballet» para orquesta de Max Reyer, estrenado recientemente en Colonia. En una suite de seis números desarrolla el autor una serie de cuadros musicales de carácter tan pronto gracioso y alegre como suave melancólico ó grave.

Las mismas ventajas de melódica atractiva é instrumentación interesante el par que descriptiva, ofrece según la crítica, la nueva suite del mencionado autor, titulada: «Boklin Suite», inspirada en las obras fantásticas del famoso pintor alemán del mismo nombre.

Para el mes de enero se anuncia el estreno, en el Gürzenich de Colonia, de *Juana de Arco*, última obra de Enrico Rossi, que según la intención de éste podrá ser representada en el teatro ó cantada en la sala de conciertos. Las ciudades de Colonia, Berlín, Budapest y otras optan para este último género de interpretación.

En vista del éxito que en el año 1911 obtuvo el gran festival Bach, en Leizig, la ciudad acaba de decidir que cada tres años se celebren estos festivales en su retinto. El próximo año 1914, la solemnidad musical tendrá lugar durante la semana de Pentecostés.

Desde Nurenberg se participa que la orquesta filarmónica acaba de hacer un curioso ensayo con una nueva clase de violines, confeccionados con cierta legía de metal en vez de madera. El sonido de estos violines parece ser excelente, aunque un poco más obscuro que el de los buenos instrumentos de madera; su precio es bastante más bajo que el de éstos.

En la Opera, de Cassel se estrenó recientemente el drama musical «El Cobzar», de Gabriela Ferrari, un día la «discípula predilecta» de Gounod. El libreto, que trata un asunto rumano, es debido á la pluma de Elena Vacaresco, la antigua dama de la reina Isabel de Rumania. Según la crítica, la parte orquestal está tratada con suma habilidad, á la manera verista moderna, y realzada con algunos números de música popular rumana.

Con la inauguración de la nueva sala de conciertos, adquirió gran vuelo la vida musical de Viena. Este espléndido edificio cuenta con un vastísimo salón para grandes conciertos de orquesta, un salón mediano, con 600 asientos, y un salón pequeño, verdadera joya arquitectónica, destinados á música de cámara y audiciones íntimas de Lieder, Strauss, d'Albert, Meschaert y otros artistas, que van atrayendo numeroso auditorio al *Conzerthauss*.

«La Fanciulla del West», obra con que inauguró la temporada la Gran Opera, tuvo como aliciente la presencia de Puccini. La crítica califica la obra de «drama de cinematógrafo».

Los periódicos vieneses participan el próximo enlace matrimonial de la viuda de Gustavo Mahler con el pintor Kokochka.

El 19 de noviembre, con ocasión de la 85.ª conmemoración de la muerte de Schubert, se colocó una lápida conmemorativa en la casa Säuliengasse, 3, donde el eximio músico compuso, entre otras obras, la hermosa balada *El rey de los alisos*.

Durante unos meses, Petersburgo se vió en peligro de verse privado de la proyectada representación del *Parsifal*, á causa de una prohibición del Santo Sínodo. Gracias al influjo del emperador, esta entidad modificó su juicio q en febrero la obra de Wagner se pondrá en escena en el teatro de la Casa Popular y en el de la Música.

El Politeama Fiorentino empezó la temporada con el estreno de dos óperas: *Los zíngaros*, de Leoncavallo y *La Navarrese*, de Massenet.

La primera de estas óperas, escrita para ser representada en un gran music-hall de Londres, es de un verismo grosero; la orquestación con sus toques de relumbrón y la melódica algo trivial hacen que esta obra sea poco á propósito para un escenario serio.

El soplo trágico que anima *La Navarrese*, hace aceptable esta obra, por más que no cuente entre las mejores de Massenet.

El premio nacional, ofrecido por la ciudad de Roma para la mejor ópera, fué otorgado al compositor veneciano Malipeiro por su ópera «Calessa». El libreto, basado en el conocido episodio histórico, tiene por autor á Silvio Benco.

En el teatro Prince of Wales, de Londres, acaba de tener lugar el estreno de un opereta de Leoncavallo, titulada: «Are you there?» Es obra que no sobresale del nivel de esta clase de producciones. El número más aplaudido es un vals.

Invitado por varias universidades y establecimientos docentes, pasará Jacques Dalcroze á Inglaterra, para dar una serie de representaciones con sus discípulos en varias capitales del reinos y para presidir la fundación de la sociedad «The London School of Dalcroze Eurytmics».

El futurista italiano Marinetti está efectuando un viaje de propaganda á fin de conquistar adeptos para el ideal futurista; por de pronto su música, al igual que su pintura y su poesía, provoca la protesta, más o menos empeñada del público. Los conciertos futuristas que hace poco tuvieron efecto en Palermo, Milán y otros puntos de Italia, dieron al auditorio una acabada idea del modernismo «creador del arte del ruído», como se titula. La orquesta se compone por de pronto de quince músicos, que tocan instrumentos con nombres tan sugestivos como el *p'to*, el *trueno*, el *zumbido*, el *viento brioso*, el *ronquido*, etc.

Son medios sumamente adecuados para traducir las inspiraciones las «visiones ruidosas» de los autores futuristas. Esta clase de poemas llevan títulos tan insinuantes como «El despertar de la urbe», «El punto de reunión de los autos y aeroplanos», «La comida en la terraza del Casino», etc. Cuando las demostraciones toman un carácter excesivamente ruidoso, Marinetti ó su compañero Pratella suelen presentarse en el escenario para apostrofar duramente al auditorio y asegurarle que no tardará en elevarse á la altura de miras que requiere el incomparable arte futurista.

X.

Sobre el concepto de barbarie

Nuevo y Mundo

Debo requerir, ante todo, la benevolencia del lector hacia estos artículos, cuyo asunto me obliga á darles cierto carácter erudito y acaso enfadoso. Procuraré emplear términos y expresiones fácilmente inteligibles. La materia que hoy se nos ofrece en consideración es la música.

Cuando se moteja á la Alemania moderna de bárbara, surge al punto la protesta de los filarmónicos ó amantes de la música. ¿Y Bach, Gluk, Weber, Mozart, Beethoven, Strauss, etc., etc.? ¿No son todos ellos alemanes? La música moderna, ¿no es, sin duda, la música alemana? Lo es, sin duda; y también la clásica y la del porvenir. Al menos, es noción comunmente admitida que cuando se menciona la música clásica, se alude á cierto linaje de música alemana; cuando se menciona la música moderna, se alude á cierto linaje de música alemana ó engendrada y derivada de la música alemana; y cuando se menciona la música del porvenir, se alude á cierto linaje de música alemana ó influída por la música alemana, pues sabido es que Wagner no se contentó con menos que con calificar su propia música de música del porvenir. Dijérase que la música es una forma de expresión característica del espíritu germánico, que la raza germánica ha sido graciosamente dotada para la música. Pero, ¿es que este don tan señalado es incompatible con la barbarie? ¿Es, por ventura, que la música no puede florecer en un medio social bárbaro? ¿Es, acaso, que el hombre bárbaro ha de tener los oídos y el corazón sordos para la música? No; la música es compatible con la barbarie; la música puede florecer en un medio social bárbaro; el hombre bárbaro no tiene los oídos y el corazón sordos á la música. Por lo tanto, no exime ni aligera del grave dictado de barbarie el comprender ó aplaudir una sinfonía, ni el tocar por modo extraordinario el clarinete ó cualquiera otro instrumento. Diremos más aún: que la música, al menos alguna manera de música, es el síntoma más patente de barbarie, es la barbarie misma; que el hombre bárbaro ama la música sobre todas las cosas, con un amor casi religioso. Recuérdese cómo el rey vándalo Gelimer pedía un laud para acompañarse de él con músicas que aliviasen sus tribulaciones. La música, para este rey bárbaro y sentimental, operaba como la rebanada de pan, que también pedía, sosteniéndole las energías corporales, y como la simbólica esponja, que era la tercera cosa que imploraba, borrándole la memoria de sus malandanzas y la conciencia de sus desventuras, haciéndole olvidarse de sí mismo, y, en suma, anulándole la razón. Y siendo alguna manera de música el agente que más en derechura y con más segura eficacia así colma ó hincha el instinto del hombre como, al propio tiempo, amortigua y suprime su corazón y su voluntad, hemos de admitir que esta manera de música es un acto fecundo de barbarie. Se me dirá que estos efectos los obra no una particular manera ó estilo de música, sino toda la música en general. Y yo respondo que sí; que, si no toda, casi toda la llamada música moderna obra semejantes efectos; enturbia la razón, por lo cual el hombre culto intelectualmente debe abominarla; y destruye la voluntad, por lo cual todo hombre culto moralmente debe anatematizarla. Sería prolijo enumerar opiniones de pensadores y moralistas que han reprobado la música moderna por corrosiva y malsana. Se ha definido este tipo ó concepción moderna de la música como expresión de lo inefable; y, ciertamente, no hay nombre que mejor le cuadre. Expresión de lo que, por naturaleza, no tiene expresión consciente, capitulación voluntaria al instinto obscuro y abdicación cobarde del fuero esclarecido y sobrio de la razón. Tal es la realidad inmutable de las cosas, si bien no ignoro que hoy por hoy la mayoría de las personas, pretendidamente cultas, se han de negar á admitirla, reconocerla y acatarla tal cual es. ¿Cómo,—interrogarán entre iracundas é irónicas,—quiere decirse que cuando nos dejamos arrebatar por la música de Wagner en un rapto ó arrobo que nos alza á las cumbres de lo sublime, no somos personas cultas, refinadas, exquisitamente sensibles, sino simplemente unos bárbaros? Y á esto debemos responder: que el sentirse afectar en las emociones más profundas por la música, acredita la intensidad perturbadora del agente música, pero no la virtud de sensibilidad del paciente, del que la oye, pues ya desde el mito helénico se acepta que la música emociona y fascina á las fieras, lo cual no significa que las fieras sean cultas, refinadas y exquisitas; perder el seso bajo la acción de la música, esto es, dejarse arrastrar hacia ensueños y deliquios turbios é inefables, no es más refinado y exquisito que conseguir el mismo resultado por la ac-

ción del opio, cañamo indico, morfina ó éter; que los pueblos bárbaros y salvajes conocen y emplean sinnúmero de hierbas anodinas y narcóticas, las cuales producen un placer semejante al de la llamada música moderna; y por último, que el concepto de sublimidad, es un concepto bárbaro, antihelénico, que nada quiere decir, por ser susceptible de aplicación á hechos contradictorios, pues, siendo la sublimidad un quebrantamiento del equilibrio racional, así puede ser sublime el acto de Guzmán el Bueno, como las aventuras de Bonot y Garnier, ó la suerte de *Don Tancredo*, ó un trozo de Wagner. Lo que nosotros llamamos sublime, es precisamente lo que los griegos llamaban bárbaro.

El que nos haya acompañado en las áridas jornadas de estos artículos, recordará que hemos establecido dos oposiciones sobre el concepto de lo bárbaro. Una en el uso cuoloquial de las palabras, según la cual, *barbarie* y *cultura* se contraponen, en cuanto que para la *barbarie* la norma absoluta de la conducta debe ser el instinto, y para la *cultura*, la razón discursiva. Hemos, por fuerza, de aceptar que la música moderna es una actividad bárbara, dentro de este primer grado del concepto de lo bárbaro. Habíamos llegado posteriormente á la contraposición histórica entre lo bárbaro y lo grecorromano. Griegos y romanos eran hombres libres, porque sus actos eran movidos por estímulos racionales; los bárbaros carecían de libertad íntima, porque el instinto prevalecía en la génesis de sus actos. Por fuerza hemos de aceptar que la música, ese agente imperioso que nos mueve á obrar sin ó contra estímulos racionales, es una actividad bárbara, dentro del concepto helénico de lo bárbaro. Parece deducirse de aquí que el pueblo griego ignoró la música, ó cuando menos, la proscribió del Estado. Nada más lejos de la verdad. El pueblo griego era un pueblo musical por excelencia, acaso como no haya habido ningún otro. Todos los griegos estudiaban música, y no sólo esto, sino que las demás disciplinas las estudiaban al son de la música y con un ritmo ó medida concorde, y aun vivían musicalmente, por decirlo así, pues para ellos la música, lejos de ser sensual abandono de sí propio y torbellino de lo inefable, era una más clara conciencia de las cosas y de la ley ó pausa rítmica y armónica con que el universo todo se concierta y mueve. Un filósofo griego, Pitágoras, decía oir la música sutil que los mundos siderales hacen al girar en el espacio, y es que para él la música no era el sonido, el acorde, el alarido, que induce á una ciega voluptuosidad mística al bárbaro (así antiguo como moderno), sino que era la correspondencia, la jerarquía, el equilibrio, muchas veces estático, de unas cosas con otras, dentro de la naturaleza.

Por ende la llamada música moderna alemana es exactamente lo contrario, en la materia y en la forma, de la música griega. La música moderna alemana, en la materia y en la forma, no es creación de la Alemania moderna, lo es de la Edad media, de los siglos bárbaros, como verá el que leyere nuestro próximo artículo.

Ramón Pérez de Ayala

Quincenas musicales

Donde digo "digo"...

¿Saben ustedes lo que resulta ahora, después de tanto baladrear y aturdirnos la cabeza esos wagnerianos de todas castas y calibres, que nos están amargando las horas que destinamos á los goces suaves é íntimos de la música? Lo que ha afirmado últimamente en una conferencia pública y en una tanda de artículos, el wagneriano militante y director del teatro de la Moneda de Bruselas, wagneriano desde aquellos tiempos en que el tal epiteto era una injuria, y en que la ignorancia y la bestieza coaligadas contra el arte y el sentido común, entregábanse á aquellos ataques violentos y sin ejemplo que los *snobs* y los *filisteos* de última hora no han conocido jamás. ¿Lo que ha afirmado el ilustre musicógrafo Kufferath? Que «á despecho de las alegorías que podrían llamarse católicas, *Parsifal* no es ni una parodia ni una interpretación artística del misterio eucarístico. Wagner mismo»—añade Kufferath—«ha protestado contra semejantes aserciones».

En los últimos tiempos de su vida, Ricardo Wagner repetía á menudo la frase que ha recordado estos días pasados Ernesto Van Dyck, uno de los primeros intérpretes de *Parsifal*: «*Cuando me muera, morirá conmigo Parsifal*». Esta siniestra profecía no se ha realizado, pero se realizará fatalmente; por esto quiso guardar su obra para la escena de Bayreuth, preservándola de las interpretaciones corrientes y molientes en todos los teatros, y sustrayéndola al capricho ó á la ignorancia de los públicos habituales que concurren á ellos. Y tenía razón. Y así se explica que, para mantener la obra de Bayreuth, se mostrase el mismo Wagner inclinado á confiarla ulteriormente á la explotación de Neumann, si éste hallaba medios para establecer ó crear un núcleo de artistas iniciados en el estilo wagneriano. He dicho que Wagner tenía razón, preparándose para minorar la falta de respeto que amenazaba destruir su voluntad de recluir *Parsifal* en Bayreuth. No creía tan próxima su muerte; y las cosas se han pasado de muy distinta manera.

Bien sabemos que, si en cierto sentido, es, quizá, un bien que *Parsifal* pueda difundirse por todas partes, es un peligro, y serio, dado lo que contemplamos todos los días, pues á pesar de los progresos realizados, nos figuramos unos y otros que el hecho de entrar la obra en el dominio público, nos da el derecho egoísta y grosero de tutearla y tutear á su autor mismo; y aun algo peor si consideramos que *Parsifal* ha entrado ya, fatalmente, en la categoría de los productos ordinarios de la industria dramática. Se objetará ¿no lo era cuando explotaba el producto su familia?

Sea como quiera, no iba á esto sino á lo que me ha sugerido la opinión antes expresada de Kufferath.

«Wagner—dice—ha intitulado su obra: *Ein, Bühnenweihfestpiel*, lo cual quiere decir literalmente: *Pieza de fiesta para la consagración de la escena*. Nosotros tradu-

cimos corrientemente en francés, *Drame sacré*. Pero esta apelación no es del todo exacta. Podría hacer creer que *Parsifal* es una pieza sacada de la historia santa, lo que no es cierto. *Parsifal* es un *drama sagrado*, por su carácter elevado, por los sentimientos que evoca y pone en obra: en la mente de Wagner estaba llamado á consagrar, á *santificar* en cierto modo la escena».

Esto traduce bien lo que acariciaban Schiller y Goethe y que Wagner recordaba á menudo, teniendo presente la antigüedad helena, cuyas fiestas religiosas y patrióticas tenían un carácter cultual. Según Wagner, *Parsifal* sería la más completa expresión de sus aspiraciones. Por lo tanto, si no es un *drama sagrado*, propiamente dicho, es, seguramente, un *drama religioso*, entendiéndose empleado este título en su significado genérico y amplio, excluído todo intento cultual ó confesional.

Y sobre esto afirma el conferenciante y articulista citado, «que cuando apareció *Parsifal*, fué denunciado por Nietzsche como testimonio de la conversión de Wagner al catolicismo, y no dejó de hablar en aquella circunstancia de la influencia *nefasta* (sic) que habrían ejercido sobre Wagner, debilitado por la edad, los que le rodeaban, es decir, su propia mujer, la señora Cosima Liszt de Wagner, y Franz Liszt».

Y extracto lo que añade Kufferath: que los sentimientos religiosos que expresa Wagner en *Parsifal*, son los que Wagner mismo ha manifestado repetidas veces, y que para él son análogos á los que ha proclamado en *Arte y Religión*, «arte, elemento liberador, en el mismo sentido que la religión»; que el arte, como afirmaba, es la representación viva de la religión; que las alegorías religiosas revisten gran interés porque son la aspiración eterna de la humanidad hacia una redención, etc. Y aquí Kufferath, algo inclinado, también, á admitir el simbolismo por simpatías de musicógrafo á la literatura wagneriana, incansable, enojosa y mareadora, en la que es bien recibido el que sabe algo de todo y nada de nada, se mete en el callejón sin salida de la «quiebra de la plegaria», «esa quiebra de la redención y de todas las redenciones, sea dicho para los que hablan tan voluntariamente de la quiebra de la ciencia». Y ya metido en ese Dédalo nos habla del llamamiento á la *piedad suprema;* de los *llantos eternos*, que percibe y recoge el artista; y ya puede deducirse que salen á *reforzar* la argumentación «el eco del grito doloroso de la humanidad, que resuena en todas las grandes creaciones del genio humano, desde Sófocles y Euripedes á Shakespeare—desde Fidias á Miguel Angel;—en el himno délfico á Apolo, en el *Kyrie* de la misa católica, como en las conmovedoras cantinelas de Bach y Beethoven». Digamos aparte que para imaginación nada como la de los inflamables wagnerianos puestos á descubrir símbolos. Si bien les ganan los inflamables de nuestro género chico, que puestos en trance de descubrir afirmarán que en la mismísima *Revoltosa* hay un... arcano. Tantas cosas de este jaez se encuentran á porrillo todos los días que ha depreciado mucho la mercancía de esas reconditeces, que ya no espantan sino á los *filisteos* papanatas.

Piensa Kufferath que los tales *llantos eternos* se mezclan con el mugido de las ondas que empujan el *Barco fantasma* del holandés: ellos son los que arrancan del corazón piadoso de Isabel su ferviente plegaria para que descienda la misericordia sobre *Tannhäuser* arrepentido; gimen con la angustia de Sieglinda, y sollozan con Brunnhilda en la hoguera de Siegfrido; ellos son el último aliento de Iseo llorando sobre el cuerpo inanimado de Tristán; ellos, en fin, los que hacen aspirar á la muerte á Amfortas, «la menos cruel de las penas».

Quedamos, pues, con Kufferath, que la idea de *Parsifal*, como la de todas las obras que la prepararon, «es la compasión á todo dolor por la caridad, por la bondad, por lo que el artista llamaba amor entero, el don de sí mismo». Y al efecto con la compasión que sentía Wagner por las bestias, «porque tenía menos piedad por los hombres que por los animales»; su protesta contra los horrores de la vivisección; «la necesidad de cultivar la religión de la piedad á despecho de los sectarios fanáticos del dogma del utilitarismo»; y cómo el maestro pasó de la síntesis concreta primitiva del renunciamiento, que era la figura de *Parzival*, en 1859 *Parzival* y *Sawistri* el asceta de su drama budista, luego se abandona la piedad por la compasión, modificase todavía el *scenario* de 1865, que ya es decisivo en el *Parsifal* de 1877, ó en la *Pieza de fiesta para la consagración de la escena*. ¡Respiremos! El poema definitivo de esa balumba de símbolos, ora de compasión, de lamentos por la muerte de un perrillo (recuérdese el epitafio que le escribió su dueño), de protesta contra «los horrores de la vivisección», etc., está ya definitivamente escrito sino con la claridad decisiva de concordancia, que la música no la tiene ni la puede tener creando símbolos, reconditeces, ni todas ésas mil y una cosas que han inventado todos los comentadores, glosadores y definidores que saben algo de todo y nada de nada... Pues bien, olvidemos, y busquemos lo que ha quedado, la música, la música ante la cual hay que descubrirse, porque es la de aquel músico que, prodigiosa y forzosamente, había de aparecer, después de aquellas gloriosas premisas que se llaman Bach, Gluck, Weber, Beethoven; músico que se lo hace todo suyo, se lo asimila, se lo arrambla todo, el teatro musical popular de Monteverdi, el polifonismo de la Iglesia Católica, la orquesta y sinfonía del coloso Beethoven; y para realizar esa obra de Hércules de arte, afortunadamente, olvida contradicciones propias filosóficas, símbolos, arcanos, rompe-cabezas, escribe música, y, quizá, sólo música, á pesar suyo, música bella que es el broche de oro que cierra toda una larga época.

Y venga ya, que nos está haciendo muchísima falta, el Moratín que, escribiendo una nueva *Derrota de los pedantes*, cierre contra la taifa de glosadores y definidores de la obra de Wagner, cuya ocupación inútil consiste en buscar é inventar intenciones, que sólo existen en sus mentes huecas, trazando redes ferroviarias de temas con empalmes, apeaderos, puentes, túneles y pasos á nivel de tales intenciones, propias de... novelistas á real la entrega metidos á críticos, á críticos, sí, pero rebeldes á toda clase de vacuna técnica.

FELIPE PEDRELL

Parsifal en Barcelona

El ingreso de *Parsifal* en la categoría de las obras representables, una vez extinguido su glorioso monopolio por el teatro de Bayreuth, constituye un acontecimiento extraordinario que en todas las grandes poblaciones encuentra eco y celebración.

Barcelona, que tanto y tan brillantemente se ha señalado en el movimiento wagnerista, no ha querido rezagarse tampoco en esta ocasión. Y en el presente número recogemos y consignamos el recuerdo especial de esta notable efeméride artística, que algún día registrarán, piadosos, nuestros nietos, ávidos de conocer el alma, la sensibilidad y la vida de sus ascendientes.

Después de Napoleón y en esfera distinta de las revoluciones y los imperios, el mundo ha conocido otro gran asombro: Wagner. Casi todos hemos sido sus contemporáneos, recordamos su muerte y las últimas fases de su existencia, hemos cruzado nuestra palabra con los que le trataron. Y, no obstante, parece esa historia lejana y brillante como un mito, como la leyenda de un titán, ya que para encontrar una medida de hombre y de potencia ideal y creadora comparable á esa que hemos podido contemplar cara á cara, hay que remontarse á los días de Miguel Angel ó de Shakespeare.

Nosotros hemos conocido esta gloria á la vez como actualidad cotidiana y como solemne consagración histórica, como cosa de ayer y como algo que parece ya ennoblecido por las centurias. Y la conciencia de esa maravilla es la que da estos días tan insólito valor, en todo el mundo, á la representación de *Parsifal*, única porción cerrada y velada, hasta anoche, de la inmensa selva del genio.

Parsifal

Cuentan que es en una comarca septentrional de la España gótica. Importa saber, sobre todo, que los guardianes del Gral tienen allí, en *Montsalvat*, su dominio y su castillo. Estamos en un bosque umbroso y triste; sobre los caballeros del Gral pesa un profundo dolor. Aquel es el paraje donde va á bañarse *Amfortas*, el atormentado. *Amfortas* es el jefe de aquellos caballeros, es el rey. *Amfortas* y los suyos son de una orden de caballería que defiende el reinado de la *verdadera fe*. Herido el rey para toda la vida, sus caballeros sienten la pesadumbre de aquel inmenso dolor y gimen y se abaten.

¿Qué le ha pasado al rey? Allá en la vertiente meridional de estas mismas montañas de *Montsalvat*, tiene *Klingsor* su castillo encantado. *Klingsor* es un enmigo implacable y misterioso de los caballeros del Gral. Uno de estos caballeros, el fiel *Gurnemanz*, explica á sus compañeros y hermanos lo que sabe de *Klingsor*.

—«*Titurel*, el héroe piadoso, le conocía bien, dice. Cuando las artimañas y poderío de los salvajes enemigos amenazaban el reinado de la verdadera fe, se le presentaron una vez, en noche solemne y sagrada, los bienaventurados mensajeros del Redentor. El cáliz sagrado, en que bebió en la última cena, el vaso bendito que recogió su sangre divina cuando estaba en la cruz, así como la lanza que la derramó; estas reliquias preciosísimas entre las más milagrosas, las entregaron á nuestro rey para que las guardara. Este erigió, al efecto, un santuario. Vosotros que habéis llegado á su servicio por caminos desconocidos de los pecadores, sabéis que sólo á los hombres puros les es dado unirse á los hermanos que, fortificados por las milagrosas virtudes del Gral, atienden á las más elevadas obras de salvación. Por esto aquel por quien me preguntáis, *Klingsor*, no puede lograrlo por más padecimientos que le cueste. Al otro lado del valle se hizo ermitaño; á su alrededor se hallaban los paganos. Ignoro las culpas que allí habrá cometido, pero es lo cierto que allí se quedó para hacer penitencia y alcanzar por este medio la santidad. Impotente para dominar sus malas inclinaciones, pecó, y al tender la mano pecadora hacia el Gral, le fué rechazada con desprecio por el guardián de la copa sagrada. Entonces el furor se apoderó de *Klingsor* y comprendió el maldito que el acto ignominioso de su sacrificio podía servirle para ejercer funesto influjo. Lo consiguió: un hechizo convirtió su desierto en jardín de voluptuosidad; allí espera *Klingsor* á los caballeros del Gral para que gusten los placeres y sientan luego un horror de infierno. El que se deja seducir ya es suyo, y de este modo hemos perdido á muchos de los nuestros. Cuando *Titurel*, agobiado por el peso de los años, confió el poder á su hijo *Amfortas*, éste no se dió punto de reposo para conjurar la plaga del hechizo; ya sabéis lo que sucedió: la lanza se halla ahora en poder de *Klingsor;* y como con ella puede herir hasta á los santos, creen algunos firmemente que nos ha quitado también el Gral.»

***

Esta es la relación del viejo y respetado *Gurnemanz*. Apresurémonos á decir que los caballeros del Gral son todos castos. Su castidad es el escudo de su fe. El que de ellos cayera en la tentación de amor que

Klingsor tiene en sus jardines, poblados de hermosísimas mujeres, sería hombre perdido y condenado. Cayeron ya algunos, cayó también *Amfortas*...

—«Cerca del castillo nos fué arrebatado nuestro héroe, dice *Gurnemanz*. Una mujer extraordinariamente hermosa le encantó: se arrojó en sus brazos, embriagado de amor, olvidando la lanza gloriosa, que se cayó de sus manos. Oí un grito de terror, acudí precipitadamente: *Klingsor* se alejaba riéndoss y mofándose, dueño de la lanza sagrada. Yo ayudé al rey; perseguimos al enemigo, pero al pobre *Amfortas* le atormentaba una herida en el costado: es la herida que nunca quiere cerrarse.»

Desde entonces gime *Amfortas* y se desespera. Nada hay que le alivie: ni el baño prodigioso en este lago sobre el que revolotean los cisnes sagrados, ni las hierbas medicinales de Gawan ni los bálsamos que trajo de la Arabia la misteriosa *Kundry*. El rey se sabe condenado y quiere morir; sus caballeros le contemplan con profunda piedad; *Gurnemanz*, el más sabio y el más puro, piensa tristemente en el poder del pecado que tiene *Klingsor*... La situación es acongojadora y todo es tristeza en el bosque sagrado, porque el rey está enfermo, porque el rey pecó...

¿Con quién pecó? Nadie lo sabe, no lo sabe ni el mismo *Amfortas*. Nosotros lo sabemos por *Klingsor*, el enemigo. Esa *Kundry* que ha traído de la Arabia un bálsamo para curar la herida del rey, es una mujer extraña. Unas veces se nos aparece con su aspecto salvaje, montaraz, aunque humilde y servicial. En este aspecto la conocen los defensores de la verdadera fe. Para ellos es buena; les ayuda y les sirve. Va burdamente vestida; lleva un cinturón de piel de sierpes colgando; su cabellera es negra, abundosa y destrenzada; en sus ojos hay una profundidad insondable de misterio. ¿De dónde viene *Kundry*? ¿Adónde vá? Los caballeros del Gral no lo saben. Alguna vez le dieron mensajes para que los llevase á los hermanos que luchan en tierra lejana, y la feroz muchacha los llevó. Otros buenos servicios les ha prestado. Pero nadie sabe quién es ni cómo vive. La encontró un día el viejo *Titurel* durmiendo entre la maleza del bosque sagrado, rígida, inmóvil, como muerta. En idéntico estado la encontró también, mucho tiempo después, *Gurnemanz*. Porque Kundry se pasa, á veces, largas temporadas sin aportar por estos dominios. Cuando el rey perdió la lanza, *Kundry* no estaba en *Montsalvat*.

Entonces—esto es lo que no saben los caballeros—estaba con *Klingsor*, al servicio de *Klingsor*. El enemigo se apodera de la infeliz y la retiene á su lado, á veces. Cuando ello sucede, *Kundry* es otra mujer, es una hermosísima mujer del jardín de *Klingsor*, la misma que sedujo y perdió al casto *Amfortas*. Pero esto sólo lo sabe *Klingsor*, que tiene el poder del pecado, el genio del mal...

Nunca ha servido *Kundry* de buena gana al enemigo; pero una fuerza misteriosa la mantiene sumisa á *Klingsor;* protesta, pero le obedece. Y así va viviendo, unas veces soberanamente bella en el jardín encantado, otras veces salvaje, feroz, saltando riscos y peñas, vagando sola y condenada por los bosques, acaso sin conciencia de su vida anterior...

Así la vemos ahora junto al lago prodigioso, viniendo de la Arabia con un bálsamo para el rey, cuando los caballeros se lamentan desalentados y *Amfortas* sufre sin esperanza, y gime, y pide á gritos la muerte ó la llegada de *Parsifal*, el lococasto, que ha de poner remedio á tanta pesadumbre.

***

Parsifal llega. Sin conciencia, estúpidamente, ha matado un cisne silvestre que había saludado el rey como un feliz presagio. Los caballeros se indignan. ¿Quién es aquel mancebo? ¿Está loco? ¿Es un imbécil? *Gurnemanz* le reprende:

—«¡Crimen inaudito! ¿Por qué has matado el cisne? ¿Aquí, en el bosque sagrado de cuya paz disfrutabas? ¿Acaso los animales de esta selva no se acercaron á tí y te saludaron cordial y piadosamente? ¿Qué te dijeron las aves cantando desde las ramas de los árboles? ¿Qué te hizo el cisne? Elevóse para buscar á su compañera y revolotear con ella sobre el lago y bendecir el baño prodigioso. ¿Su vista no cautivó tu ánimo y te dejaste inducir puerilmente á dispararle una flecha? El ave nos era propicia. ¿Qué has hecho? Mira; aquí la heriste: aun brota la sangre, tiene las alas caídas; su plumaje, blanco como la nieve, está manchado... el ojo herido; ¿ves cómo mira?, ¿Comprendes tu falta? ¡Habla, muchacho! ¿Conoces tu gran culpa?

Parsifal se ha conmovido. Rompe su arco y arroja las flechas lejos de sí. Se excusa, se lamenta; él no sabía nada; es un pobre ignorante que nunca suspuso hacer el mal. Es hijo de *Herzeleide* y *Gamuret*, que pereció en la batalla. La madre, para salvar á su hijo de la muerte prematura de los héroes, se lo llevó al bosque y le crió en el desierto. *Parsifal* sólo aprendió á defenderse con su arco de los hombres y de las fieras. Desconoce el manejo de otras armas; no sabe lo que es el mal ni lo que es el bien. Pero se ha conmovido con la muerte del cisne; después asiste á la consagración del Gral, la copa santa, y ve oficiar á *Amfortas*. Le conmueve el inmenso dolor del rey herido y atormentado; le sorprenden la suntuosidad del templo, los coros celestiales, las trompas que suenan á victoria, la voz del difunto *Titurel*, que ruega á su hijo, desde la tumba, que descubra la sangre luminosa del Redentor. *Parsifal* asiste á la ceremonia mudo de estupor. «¡Tomad mi sangre! ¡Tomad mi cuerpo!», cantan las voces infantiles. Los caballeros celebran un banquete devoto, comiendo del pan y bebiendo del vino del Señor. Y todos dicen: ¡Bienaventurados en el amor! ¡Bienaventurados en la fe!» *Parsifal* les mira atónito, no dice nada, todavía no sabe nada. *Gurnemanz* le cree realmente un loco y le arroja del templo.

Pero *Parsifal* será un héroe de la piedad.

***

Parsifal llega al castillo encantado de *Klingsor*. Este espera vencerle. *Parsifal* es el loco casto. *Klingsor* se valdrá de *Kundry*, ahora radiante de hermosura, para hacerle pecar. Si resistiera á los hechizos de la mujer, *Parsifal* se salvaría y salvaría á *Kundry*, librándola del enemigo, redimiéndola. Pero ¿resistirá?

Llega el héroe repartiendo tajos y cuchilladas. Le saluda la epopeya. Los celosos amantes de las bellas que pueblan el jardín de *Klingsor* le salieron al paso para impedirle la entrada. Pero *Parsifal* arremete contra ellos, y á este le deja manco, á esotro le estropea una pierna, al de más allá le abre la cabeza de un mandoble. Pasa adelante y llega adonde le sonríen las mujeres amorosamente.—«¿Por qué derrotaste á nuestros amantes? preguntan ellas. —¿Cómo no había de batirlos, hermosas niñas, advierte *Parsifal*, si me impedían llegar hasta vosotras?»

Es una escena de madrigal, es una fiesta del paganismo. Las *niñas-flores* se enamoran del héroe. Todas le quieren, todas son á disputarse su amor y sus caricias: «¡Recógeme en tu seno!» pide una. Y las otras intervienen: «¡Déjame refrescar tu frente! ¡Deja que acaricie tus mejillas! ¡Quiero besarte en la boca! ¡No! ¡Yo! ¡La más hermosa soy yo! ¡Mírame! ¡Te amo!»

Parsifal se defiende de las hechiceras. Acude *Kundry* y las otras huyen. Y *Kundry*, obedeciendo la poderosa voluntad de *Klingsor*, pretende seducir al loco. *Kundry* es la que más sabe, es la más temible... Su escena con *Parsifal* es trágica y la seducción no se realiza. Una y mil veces intenta la condenada vencer al casto, que tiene una divina inspiración y que se ha vuelto sapiente después de haber sido piadoso. Por salvar á *Amfortas*, por redimir á los que gimen sin esperanza de salvación, *Parsifal* se resiste y triunfa sobre todas las tentaciones.

Klingson viene en ayuda de *Kundry;* quiere herir al héroe con la lanza sagrada y el arma no obedece: queda en el aire suspendida. *Parsifal* la coge y hace con ella el signo de la cruz.—«Con este signo conjuro tu magia, le dice al enemigo. ¡Del mismo modo que esta lanza curará la herida que con ella causaste, se convertirá en luto y en ruinas tu engañosa magnificencia!

Y así se realiza el triunfo de la piedad. El héroe logra volver á los dominios del Gral, donde tiene *Amfortas* su lecho de dolor y donde esperan tristemente los caballeros un milagro de redención. Desesperado el rey, no quiso ejercer más su oficio divino y no ha vuelto á descubrir la copa santa. A los caballeros les fué prohibido el manjar sagrado y tuvieron que alimentarse con la comida común. De este modo la fuerza de los héroes decayó.

Pero *Parsifal* ha vuelto.—«Una salvaje maldición—le dice el héroe al fiel *Gurnemanz*—me hizo errar sin encontrar sendero alguno, para que no diera con el camino de la salvación: innumerables sufrimientos, obstáculos y batallas, me desviaban cuando creía haber encontrado este camino. Ya desesperaba de salvar la reliquia divina y para preservarla me he dejado herir por toda clase de armas. Ya que en las luchas no podía servirme de ella, la llevé siempre á mi lado sin que nadie la violara, y ahora la restituyo: aquí está radiante y augusta la santa lanza del Gral.»

Y todos marchan al templo. También va *Kundry*, vuelta á su estado salvaje, desconocida de todos. En el templo *Amfortas* se niega á oficiar en medio de una patética desesperación. Los caballeros le miran espantados. *Parsifal* apoya la punta de la lanza en la herida del rey y la deja curada. Después descubre el Gral. Sobre su cabeza se posa una paloma blanca. *Kundry* cae agonizante á los pies del héroe. *Amfortas* y *Gurnemanz* se arrodillan, rindiéndole homenaje. Y todos cantan: «¡Milagro de salvación suprema! ¡Prodigio de Redención!

El misticismo de Parsifal

Se ha discutido y se discute todavía si *Parsifal* debe ser considerado como una obra religiosa. Hay quien lo niega rotundamente, como Houston Stewart Chamberlain, y hay quien lo afirma y lo sostiene usando de una preciosa argumentación.

Los primeros poemas inspirados en la leyenda del Gral—por lo menos los conocidos hasta ahora—son franceses. En Wagner la leyenda está descoyuntada, alterada y diríamos también enrevesada, con relación á su naturaleza primitiva. Wagner fué á inspirarse en el poema épico de Wolfram de Eschenbach, pero desnaturalizó esta obra á su manera y según tenía por costumbre siempre que se servía de poemas ajenos. Los propios tenían exigencias dramáticas. Una leyenda sometida á la estética de Wagner se *wagnerizaba* forzosamente y no creo que el gran músico de Bayreuth se preocupase mucho por los orígenes de las leyendas que le sirvieron de asunto en sus dramas líricos.

Entre nosotros ha dicho alguien, con razón, que «Wagner es un vicio de la época»; á curiosidad de interés secundario quedan relegadas las minuciosas investigaciones sobre la relación de *Parsifal* con la leyenda del Gral y el lugar exacto de la acción, Montserrat ó *Montsalvat*, del drama wagneriano. Este no tiene una importancia histórica, y Wagner—lo repetimos—mixtificó de tal manera la leyenda que su obra es ya puramente ideológica, con un interés de arte exclusivo.

Pero sí nos parece demasiada terquedad que se niegue al *Parsifal* su origen cristiano. Ya en la leyenda se habla de *Titurel*, poseedor de la lanza que atravesó el costado de Cristo. Obsérvase la importancia grandísima que tiene la lanza en *Parsifal*.

Dice la leyenda que José de Arimatea pidió á Pilatos el cuerpo de Jesús. Le fué concedido á José lo que demandaba y descolgó de la cruz el cadáver del Salvador, recogiendo en una copa la sangre divina que le manaba de la herida del costado. A José de Arimatea se le presentó más tarde el Redentor y le dijo que guardara aquella copa (á la que diera después José el nombre del *Gral*), «porque todos aquellos á quienes fuese dado verla con un corazón puro serían con El en los cielos y tendrían

satisfacción y gozo perdurables».

El Gral y la lanza son en Wagner los principales elementos de espiritualidad y hasta el motivo dramático. Pero Wagner, como ya se ha dicho, fué á buscar el punto de partida en el poema de Wolfram de Eschenbach, alterando éste á su vez y creando un nuevo Redentor, que habrá de provocar siempre un recelo cristiano á cuantos busquen en *Parsifal* conexiones demasiado estrechas con nuestro dogma. Ello aunque Wagner pretendiera hacer sentir, según declaración propia, «los estremecimientos de la soledad, elevándose temblorosamente la plegaria de la compasión amorosa: la Angustia, el sagrado sudor de la Angustia del monte de los Olivos, la Pasión y los divinos tormentos del Gólgota».

Calificada la obra por su mismo autor de *festival sagrado* y respirando toda ella misticisco, entiendo yo que se acomoda perfectamente á nuestra religión. Guardémonos, sin embargo, de aceptarla como obra religiosa determinada, porque entonces la revistiríamos de un catolicismo que quizás no tiene. Houston Stewat Chamberlain acierta un momento á penetrar el misticismo de *Parsifal*. «El verdadero fin de toda religión práctica, dice, es conducir á la victoria del hombre interno sobre el hombre externo; así es que toda representación que se intente de esta victoria, recordará directamente la religión. Pero yendo más á fondo de la materia, nos veremos obligados á reconocer que la representación de la derrota representa igualmente el fondo místico de toda existencia, es decir, para servirnos de la expresión de Wagner: «la fuente original, la única base verdadera de toda religión que se encuentra en las más sagradas profundidades del hombre interno». Precisamente es, pues, el fin del arte penetrar hasta dichas *sagradas profundidades*, y establecer una relación directa entre el hombre interno y el externo, de tal manera que la *fuente original de toda religión* pueda brotar con toda libertad, permitiendo beber en ella al corazón y al entendimiento. Pero, así como toda religión es una doctrina positiva y práctica, cuyo fin es conducir al hombre interno á la victoria, el arte no puede ser nunca más que una contemplación».

Para Wagner toda obra de arte es, en cierto sentido, «la religión en forma viviente», y para Chamberlain, tan religión de Wagner resulta la Venus del Milo como la Madona Sixtina.

Ciertamente hay que estar sobre aviso en este punto de la religión de Wagner, mejor dicho, del misticismo de Wagner, que, según Praeger y otros de sus biógrafos, llegó á tener un carácter morboso. No vamos á ser más wagneristas que Wagner y, sobre todo, hay que distanciarse prudentemente de la seducción que se pretende ejercer con la obra wagneriana, á la que sus incondicionales atribuyen todo un sistema filosófico con gran quebranto de la misma obra artística.

Con ocasión de los conciertos wagnerianos del *Palau de la Música*, nos esforzamos en demostrar que era precisamente la emoción la llave para entrar en los dramas musicales de Wagner. Insistimos en ello, otra vez ante el misticismo indefinible de *Parsifal*, al que, sensatamente, después de conocida la obra y después de dicho lo que se ha dicho, no se pueden negar reminiscencias paganas.

Decir que el *Parsifal* se acomoda á nuestra religión no es decir una arbitrariedad, teniendo en cuenta el origen cristiano de la leyenda y aprovechándose desinteresadamente su fuerza emotiva. La consagración del Gral habrá de sugerirnos siempre á nosotros pensamientos católicos, porque la presenciaremos viéndola á través de nuestro catolicismo.

Y si se prescindiera de la perspectiva religiosa, si se aceptara el *Parsifal* únicamente como obra de arte, obra dramática y emocionante, tanto mejor para comprenderla. El arte, como antes se ha dicho, es pura contemplación, y su misticismo es el que puede llegar á nosotros del modo más directo.

Un precursor de Wagner

Nos referimos al célebre P. Arteaga, uno de los jesuítas expulsados en tiempo de Carlos III. De sus anticipaciones en los libros que escribió y principalmente en las *Revoluciones de la Opera en Italia* se ha hablado mucho de oidas. Nos parece muy curioso y oportuno reproducir un fragmento de ese wagnerista de hace ciento cincuenta años:

«La música en sus principios no tuvo otro ritmo que el de la poesía. Su medida y su movimiento se arreglaban perfectamente con el valor y duración de las sílabas métricas ; y por consiguiente las dos facultades siempre andaban de acuerdo entre sí, indicando el poeta al músico los ritmos que debía seguir en la pintura de cada pasión, y añadiendo el músico mayor expresión y fuerza á los ritmos que le presentaba el poeta. De este feliz acuerdo y unión entre los movimientos de las pasiones y los ritmos músicos y poéticos nacía, por la mayor parte, la influencia que todos los escritores de la antigüedad atribuyeron á la música griega sobre los ánimos, asegurando que excitaba los efectos y los calmaba según la voluntad del músico. No me detengo en probarlo, así porque hay mucho escrito en esta materia, como porque ya lo tengo explicado con bastante extensión en mi obra de las Revoluciones.

En la música moderna la expresión debe ser mucho menor, así porque no es tan estrecha ni tan ajustada la correlación entre la música y la poesía, como porque no hemos acertado á hacer de los ritmos uso tan oportuno y dilatado como los antiguos. Sin embargo de la persuasión en que están los modernos de haber llevado la música al grado más subido de perfección, se puede asegurar, que esta creencia es efecto de la vanidad más que de la razón.

En otra obra más larga, de cuyo contenido hallarán los lectores una breve idea en la última Sección del presente Discurso, expondré mi corto juicio sobre los atrasos que padecen nuestra música y nuestra poesía en lo que toca al ritmo y á la expresión. Y porque no se juzgue que lo que allí dixere se reducirá á una ociosa repetición de lo que los otros han escrito, me explayaré principalmente en la poesía y música Española, haciendo ver, que tanto la una como la otra carecen de muchas especies de ritmos susceptibles de infinita expresión, necesarios para acrecentar

y variar las formas; indicando además os medios de introducirlos, y abriendo á los ingenios una nueva carrera para enriquecer nuestro idioma, y hacerle tan acomodado para la música como lo es hoy día el de los Italianos.

No se me oculta que la promesa de igualar nuestra lengua á la Italiana en las calidades musicales parecerá á no pocos nacionales, y á casi todos los extranjeros una fanfarronada quixotesca, hija de un patriótico deslumbramiento; pero el único ruego que yo puedo anticipar por ahora es, que suspendan el condenarme para quando tengan pleno conocimiento de causa.

Volviendo á lo ideal, fácilmente se concibe el grande influjo que debe tener en esta parte rítmica de la música. La pronunciación natural de las palabras está fixada, ó por el tiempo que se tarda en proferirlas, ó por la elevación ó depresión de la voz: así poco ó ningun lugar tiene lo ideal en la formación de los vocablos. Pero tiene mucho en la elección y disposición de los varios vocablos; en el corriente más ó menos rápido de los tiempos que se emplean en pronunciar un verso, recitarle ó cantarle; en el vario enlace de los ritmos entre si, y en el gusto del tañedor ó del cantor, que aceleran ó afloxan el movimiento y la medida según les parece, bien que siempre observando las leyes de la harmonía.

Una preuba á mi parecer evidente de que el deleyte que se percibe en el ritmo proviene de lo ideal, se saca del diverso efecto que produce la misma aria ó motivo, según los diversos músicos que la cantan ó tañen. Un motivo, que será excelente por su diseño, simetría y expresión, es insufrible por poco que el músico altere en la execución el preciso grado de movimiento que le pertenece; y esta es la causa del poco gusto que dan hoy las arias que cantaron Farinelo, Egicielo y otros célebres cantores de los pasados tiempos: de lo que la vanidad de los modernos saca un argumento para probar las ventajas del estilo que ahora corre sobre el antiguo: como si fuera prueba de la fealdad de Helena ó de Frine que los imperitos pintores no sepan expresar hoy día en sus retratos el colorido y las facciones de aquellos rostros.

Del ritmo pasemos á la *modulación*, en la cual lo ideal consiste en tratar lo más agradablemente que se pueda la serie de los tonos y modos entre sí, ya sea que el canto pase de un tono ó de un modo á otro, ó que sin salir del mismo tono ó modo vaya formando un motivo bien ordenado. Este pasaje dulce, y esta conexión casi imperceptible de las inflexiones de la voz, ó de las vibraciones de un instrumento equivalen á las medias tintas de la pintura; y así como éstas, dando la justa degradación á los colores, contribuyen á la perfección del claro obscuro, y á comunicar morbidez, relieve y hermosura al colorido, del mismo modo la modulación, uniendo con orden, facilidad y gracia los tonos y modos, graduando su extensión, duración é intensión, según el efecto que han de producir, amortiguando unos, haciendo resaltar á otros, y contraponiéndolos entre sí con juiciosa oportunidad, es la causa del deleite que se gusta en el canto. De cuyo principio claramente resulta que la principal belleza de la modulación consiste en lo ideal; pues aunque los tonos sean sacados de la naturaleza, esto es, de las inflexiones posibles, y en algún caso actuales, de la voz humana; sin embargo su artificioso enlace depende únicamente del talento del artista.

Hay también otra especie de ideal en esta parte de la música, y consiste en saber eslabonar y guiar la serie de acentos que corresponderían á cada personaje de los de pura invención; como, por ejemplo, si se introdujeran cantando Venus, Ebe, Apolo, ó las Gracias, ó naturalezas alegóricas como el odio, el amor, la risa, la fortuna, la fama, ó la gloria, ó se escuchase el ruido de algunos objetos, cuya perfección fuese mayor que la de los objetos visibles, ó de especie nunca vista en la natura de los Campos Elíseos, en donde los instru-

Elíseos, según se pinta en el sexto libro de la Eneida:

El Tracio Orfeo, sacro sacerdote,
Autorizado con sus ropas largas,
Discanta y contrapunta por las siete
Diferencias de voces con su lira,
Tal vez las cuerdas con los prestos dedos,
Y tal vez toca con el plectro eburnco

Me acuerdo de haber oído un ejemplo muy loable de esta clase de harmonía en el Orfeó de Calsabigi, puesto en música por Bertoni, célebre maestro Veneiano, al abrirse la escena de los campos Elíseos, en donde los instrumentos parte entonaban voces altas y alegres, parte arpaban con sextinas muy graciosas, y parte tocaban cuerdas más agudas ejecutando nudos y enlaces muy vivos y primorosos. No sería desemejante la harmonía y concepto de las esferas en el sistema pitagório según la introduce Pedro Metastasio en su composición dramática intitulada: *El sueño de Scipion*, y el estrépito de nueva especie que debían producir los objetos sonoros del paraíso terrestre, como los describe Miltón en su célebre poema:

Las bulliciosas y pintadas aves
Ordenadas en coro allí se oian,
Y con ellas acorde meneaba
El Céfiro las hojas, que movian
Un amable susurro del concierto
Con el ruido agradable de vertientes
Saltadoras por riscos resonando
En cascadas y chorros, que en estanques
Venian á parar de pececillos
Donosos con escamas matizadas.

Lo mismo digo de Plutón cuando sale de los infiernos, y del viento sagrado con que resonaba el templo de Delfos cuando la adivina profetizaba, y del que movia las religiosas encinas del bosque Dodonio cuando Júpiter refería sus oráculos.

La gracia, la variedad, la gallardía y la dulzura de la modulación son las que principalmente constituyen el mérito de la música italiana, y son causa de la preferencia que le dan los inteligentes sobre la música de las demás naciones. En vano los alemanes se jactan de haber perfeccionado la harmonía y la música instrumental; y en vano los franceses han intentado con una multitud de papelotes escritos sobre el asunto, disminuir el alto crédito de que gozan, así la composición, como el canto italiano. *El superbissimum aurium judicium*, como le llama nuestro español Quintiliano, ha destruido las rivalidades, y reunido toda la Europa docta en favor de las modulaciones admirables de Pergolese, de Pérez, de Terradellas, de Durante, de Buranelo, de Cicio, de Maio, de Paeselo, de Sarti, de Anfossi y de Francia, sin estudiarse, las sinfonías y los recitativos de Luli: si el espíritu de partido, apoyado en la doctrina y verdadero mérito del caballero Gluck, levanta hasta las estrellas su estilo enérgico y vigoroso, su instrumentar lleno de harmonía, su expresión fuerte y varonil, y su exactitud en acomodarse al sentido de las palabras; sin embargo, la parte más sabia de la nación, y la más imparcial se ha declarado en favor de la melodía animada por la sensibilidad del estilo dulce, afectuoso, claro y hermoseado con todas las gracias del arte y del dibuxo elegante y limpio que tanto deleytan en las composiciones de Piccini, de Traeta y de Saquini. Bien así como los ojos del frigio París, después de haber vagado por los desnudos cuerpos de Minerva y deJuno, se fixaron por último en el de la her-

mosísima Venus, á quien la mano docil al impulso de la vista presentó la manzana de la Belleza.

Además de esta Belleza ideal específica, propia de cada una de las partes que componen la música, hay otra que es propia del conjunfácilmente de unos mismos principios.

La Belleza mayor en este género sería la unión perfecta de la música, de la poesía, de la danza y de la perspectiva en el espectáculo teatral que los italianos llaman *Opera*, último esfuerzo del ingenio humano, y complemento de perfección en las artes imitativas, si una multitud de causas no contribuyera á estorbar los progresos del drama músico, y los prodigiosos efectos que debieran espararse de semejante unión.

Mucha parte de lo que pudiera decirse sobre lo ideal de la danza, se halla comprehendido en lo que hasta aquí se ha dicho de la poesía, pintura y música: por lo que siendo comunes los pirncipios, fácilmente descenderá el lector por sí mismo á las conseqüencias. Lo que es individual y característico de ella depende de su manera de imitar á la naturaleza con las actitudes y movimientos del cuerpo, cuya ciencia, no habiéndose hasta ahora fijado con la exactitud que se requiere para establecer un sistema, especialmente en la pantomima, opone un grande obstáculo á los escritores que quieren hablar acertadamente sobre esta materia.

Ni puede explicarse con claridad en que consiste su ideal, hasta que se determina con precisión en que consiste en ella la imitación de la naturaleza. Por lo que aguardando á que esto se haga, nos contentaremos con advertir en general, que lo ideal da la danza por lo baxo, que podemos llamar bayle de estrado ó de sala, consiste en juntas baxo un concepto ó motivo los movimientos más agraciados de que son capaces los miembros del cuerpo humano; en presentar á los ojos sus contornos más proporcionados y más agradables; en señalar en el suelo, ó sobre las tablas, las líneas de la Belleza que pueden expresarse con los pies del baylarín; y finalmente en enlazar y disponer las figuras de modo que formen un todo simétrico, y ofrezcan á la vista la imagen del orden, de la correlación entre las partes, y de la variedad junta con la unidad.

En la pantomima consiste el inventar asuntos nuevos susceptibles de mucha expresión, y capaces de recibir imágenes acomodadas; en adornarlos con episodios oportunos, semejantes á los de la poesía: en introducir con arte los personages, y representarlos en la manera más conducente noble, y conforme al argumento; en una palabra, en aplicar á la imitación coreográfica lo que arriba se dixo de la imitación música y poética.»

La Música

No se puede asegurar que la música de Parsifal haya llegado directamente al público y mucho será que llegue con las cuatro representaciones que tiene anunciada la empresa del Liceo. Por fortuna, la obra tiene una gran vistosidad, decorativa, se monta con extraordinaria riqueza y un ambiente de sugestión wagneriana se apodera del público, haciendo efectivo aquél pensamiento de Wiestrke «El arte de Wagner pesa cien admósferas, inclinaos sobre eso, pero es todo lo que podeis hacer»

¿Quiere esto decir que hay en Parsifal una sublimidad inaccesible? A lo sublime no se llega tan fácilmente, y ese público que no puede evitar un bostezo en Tristan é Isolda, obra muchísimo mas humana no interpretará el Parsifal desde el primer momento. Son seis horas de música con recitados larguísimos en el primer acto y escenas de una lentitud somnolienta y aburridora. Por otra parte si la emoción es intensa se exige del público un gasto excesivo de energías nerviosa: la misma tensión dramatica sostenida indefinidamente, produce un agotamiento inevitable.

A Wagner le faltó la noción de la medida, nunca tuvo en cuenta el público, su música le absorvía apartandole del mundo real. De él se cuenta que una vez que invitó á cenar en su casa, á dos de sus más entusiastas admiradores, les tuvo diez en ayuno forzoso y estuvo el tocando en el

piano, sin acordarse de la cena hasta que salió el sol. Los dos eran músicos y entusiastas admiradores de Wagner, sin embargo hicieron promesa formal de no aceptar ninguna invitación más, del maestro,

¿Qué no le pasará al público, el público que no puede prescindir de ver el teatro como una diversión, o como un facil recurso de emoción a lo sumo?.. ¿Y si además se le obliga a un esfuerzo mental imprevisto — y aunque fuera previsto — para desentrañar simbolos deducir consecuencias ideologicas y apreciar una tecnica de tratazón musical y poética? Parsifal, aun siendo lo más elevado y sublime de todo cuanto ha escrito Wagner, es una obra desproporciona y difícil, que el público se irá asimilando lentamente y merced a su fuerza emotiva. La emoción es el conducto más seguro para llegar á Wagner. De primera intención no se puede emprender otro camino; en el público todo preparación intelectual seria insuficiente, como improvisada; como prendida con alfileres; sobrevendrian de un modo inevitable las sorpresas.

No afirmaremos rotundamente que Parsifal sea una obra simbolica ni el público debe tener en cuenta los simbolos para penetrarla, Con interpretaciones caprichosas se desvirtuaría lamentablemente la obra artistica y aumentaría la confusión; Pero dejar a Wagner sin trascendencia y no querer ver en sus obras nada más que figuras fantasticas, es cosa que contradice demasiado abiertamente al wagnarismo que podriamos llamar de partido ó de escuela,

que en toda ocasión se acompaña de un bagaje filosofico; y en efecto Wagner debió dar a Parsifal una representación ideológica interesante.

Lo que hay es que á nosotros nos parece secundaria esta representación (artisticamente considerada la obra) y hasta nos atrevemos á suponer que cada quien habra de interpretarla á su manera. Sin embargo, estas obras sugeridoras son precisamente las grandes obras; á su alrededor se á ido formando un ambiente de cultura y de idealidad que son toda su gloria. Don Quijote, Fausto, La Divina Comedia, fueron obras grandes después que hubieron colaborado con sus autores algunas generaciones de poetas y comentaristas. Grandes cosas surgiere Parsifal, y es, por lo tanto, una gran obra.

De todas modas han de evitarse las interpretaciones delirantes, siquiera para no pasar por las intermitencias de Federico Nietzche, que después de haber ~~sido~~ sentido transportado á los cielos por la música de Wagner, cayó en un antiwagnerismo deplorable y agresivo. Y no sólo al autor del Zaratustra le han sucedido semejantes fracasos de exaltación Wagneriana.

Nuestro inolvidable Menendez y Pelayo con su espíritu sereno y su penetración siempre atinadisima, hizo de la estética de Wagner el mejor resumen que conocemos. « Recoger en el drama musical el rico torrente de la música alemana, tal como lo produjo Beethoven », arrancar la ópera de la frivolidad en que vegetaba, y convertirla en espresión de lo mas pro-

fundo y más grande que el espíritu humano pueda concebir, y res-
tablecer las relaciones ideales del teatro y de la vida pública, co
mo en la antigua Atenas; poner término á la funesta se-
paración de las funestas ramas del arte, y hacerlas concurrir
juntas a la noble empresa de educar a la humanidad en
sus fines más elevados; crear, mediante esa unión, un ar-
te de alcance ilimitado que subsane las limitaciones recíprocas
de las diversas artes (que es lo que Wagner llamó arte del
porvenir, y de ningún modo su propia música); corregir los
vicios radicales de la ópera mediante una cooperación ac-
tiva y seria del poeta, creando poesía que fuese verdadera-
mente música sobre una materia ideal, mística ó legenda-
ria emancipada de todo lo convencional y abstracto; fun-
dir esa poesía con la infinita potencia de la Música, hasta
que, finalmente, se resuelva en ella, ó á lo menos hasta
que se compenetren ambas artes tan estrecha é íntimamen-
te que produzcan una impresión única e irresistible que,
empezando por sumergir el espíritu en una especie de ensu-
eño, acabe por llevarle á la plena y clara visión del enca-
denamiento de los fenómenos del mundo y de las profundida-
des y misterios del alma; prefigurar en el poema la fas mis-
ma forma musical, con su riqueza inagotable de desa-
rrollo; hacer de la ópera no una colección de melodías
inconexas y de trozos aislados de gran efecto, sino una
obra seriamente artística que reclame igual atención en to-
das partes; establecer entre la poesía y la música una
relación algo semejante á la que tuvo (según Wagner)

la primitiva sinfonía con la forma ideal de la danza; ampliar el poder de la Música, asentando sus pies en el terreno firme de la acción dramática, para lanzarse luego por los espacios de la melodía infinita; hacer de la orquesta, no un simple acompañamiento, sino una especie de coro ideal análogo al de la tragedia antigua, pero todavía más interesado en la acción, suprimiendo, en cambio, el coro actual por embarazoso y superfino. Tales son si lo hemos entendido mal, los principales cánones de la estética Wagneriana, desarrollada por su autor con sin igual insistencia, atacada y defendida por otros con encarnizamiento; pero de la cual nadie negará que, tal como és (elevada y profunda aun en lo quimérico), constituye el más inesperado acontecimiento artístico de nuestros tiempos, y corona dignamente el ciclo ó edad heroica de la Estética alemana, que comienza en Lessign, ó más bien en Kant, y de la cual sería aventurado ó afirmar que ha dado ya todas sus frutos y consecuencias posibles.>>

Menendez y Pelayo nos hace notar que Wagner no llamó arte del porvenir á la música que el mismo componía, sino al arte que soñó y teorizó, y nos advierte también que tiene un contenido quimérico la estética Wagneriana, aunque siendo siempre elevada y profunda; debiendose pensar que sus consecuencias posibles, como en general las del pensamiento alemán, quedan por sustentarse en la realidad.

No podemos prescindir, tratándose de Wagner, y más especialmente de su Parsifal – obra de un misticismo exaltado, y dónde algunos han creido ver, unida al credo de arte, la profesion de fé – del recelo con que se mira la expresion personal, intima de un artista susceptible – por lo mismo que tiene ante sí un mundo ideal desconocido – de entregrarse á una exaltacion quimerica. Por esto nos resistimos á desentrañar simbolos, buscando sólo en la obra una emocion estética. Conocido que habremos de dar una representacion trascendental a sus personages, pero será aquella que nos sugiera nuestra propia emocion. ¿ Es ella católica? ¡Pues católica!. La consagracion del Gral, de una belleza incomparable, donde las coros y la orquesta son tratadas maravillosamente, deja al público bien preparado para ver en el héroe Parsifal la fé y la piedad triunfantes, en Klingsor el demonio, en Kundry la eterna Magdalena y en Amfortas la humanidad débil, pecadora y doliente, que espera de nuevo ser redimida.

El preludio del acto segundo y la escena que le sigue entre Klingsor y Kundry, ofrecen un contraste decisivo con la última del primer acto, dominando una furia perfectamente demoniaca, intensisima que no esige una guia temática para comprenderla, sobre todo estando preparado el público por la musica religiosa que la ha precedido.

Lo culminante en el segundo acto es el gran dúo de Kundry y Parsifal lo más humano del drama. Este segundo acto, con el gran Dúo la presencia de Klingsor y el an-

adro madrigalesco de las niñas-flores, es un paréntesis en el carácter predominante de la obra, que se inicia con la evocación de los mártires del Golgota, y acaba con el triunfo emocionante de la fé, habiendo sido así calificada por el mismo Wagner de festival sagrado.

Sin su desproporción (considerada como obra escrita para el teatro) Parsifal llegaría al público más rapidamente. Acaso en el porvenir las obras de Wagner habrán de ser sometidas a la medida justa, no por una regla simple de economía teatral, sino por una exigencia psicológica inexcusable.

El Decorado

En Parsifal el Decorado tiene importancia grandísima. Se han encargado de pintarlo para nuestro Gran Teatro los notables escenógrafos señores Vilomara, Moragas, Alarma y Junyent. Queda entendido que existiendo el procedente de Baireuht, se trataba casi de una reproducción, y así es, en efecto, por lo que se refiere al templo del Graal, pero no en todos los cuadros, que dando libre vuelo la fantasía y el buen gusto de nuestros escenógrafos para hacer obra original, aunque ateniéndose siempre a lo dispuesto por Wagner.

El primer cuadro es el bosque y lago sagrados en los dominios del Grial. Sobreviene la mutación, corriendo el decorado de derecha á izquierda, sucediéndose un paisaje escarpado,

y bravío, galerías subterráneas y por fin, surgiendo, como una visión de la oscuridad, la basílica del Gral con una gran nave bizantina sostenida con columnatas de mármol. El templo lo ha pintado Junyent el decorado anterior, es decir el primer cuadro con sus adiciones de mutación es de Vilomara. El primer cuadro del acto segundo es el castillo de Klgsor. Interior de una torre. Es de un efecto sombrío todo es vetusto é impresionable. Gradas de piedra que conducen al borde de las almenas, obscuridad en el fondo. Instrumentos y aparatos de nigromancia; pesa un ambiente de superstición y brujería.

Al cambiarse el decorado, aparece el jardín que podríamos llamar de las tentaciones. Vegetación tropical y exuberante. Todo es fantástico como en un jardín de ensueño. Cierra el fondo del mismo del castillo, que es de un estilo árabe suntuoso. La intervención de la niñas-flores, que en ciertos momentos viene á ser como un complemento del paisaje, se presta á combinaciones sorprendentes. Todo el acto segundo se debe á los señores Moragas y Alarma.

El tercer acto es también de mucho movimiento decorativo— no parecerá que lo dejamos así, teniendo en cuenta que en la mutación se suceden distintos paisajes— y lo ha pintado todo el señor Junyent. Por cierto que este notable escenógrafo fué á inspirarse en los espléndidos panoramas de las Islas Baleares y muy especialmente en la excursión de Formentó, evocando pinares y arrecifes muy conocidos. Así la pradera del primer cuadro, donde predomina un verde primaveral, es un lugar de Pollensa, denominado las Caletas. Se produce la mutación, corriendo el decorado de derecha á izquierda, y van pasando varios paisajes. Aquí hay otra evocación de Mallorca, las famosas

rocas de Cartan y dorman, y luego un pino milenario de Poada, viniendo después las murallas del Grat, y, por último, el templo como apareció ya en el primer acto.

Parsifal requiere muchísimo aparato y ello es para el público un poderoso atractivo. Del acierto que hayan tenido nuestros pintores escenógrafos, hablaremos más detenidamente, así como del efecto producido en el público; pero debemos de seguir hablando de Parsifal, y de la interpretación que alcanzara en el Liceo

Quincenas musicales

Chopín "descubierto" por un discípulo

Un señor Peru, que se dice «discípulo de Chopin», (por las señas debió de ser de los últimos que tuvo el gran artista polaco), acaba de publicar en una revista profesional un artículo «Mis recuerdos de Chopin», que llama la atención por lo mal enterado que está de Chopin como pianista y como compositor.

Como mal enterado empieza ya fantaseando sobre el tema de las relaciones de Jorge Sand con Chopin. Afirma que la intimidad en que vivieron prueba, sencillamente, que Jorge Sand tenía un corazón generoso, un sentimiento verdadero de lo bello. Que «era una mujer excepcionalmente dotada, inconsciente, quizá, algunas veces, pero sin que nadie pueda negarle una idealidad suprema, bien que amenguada por una sensibilidad vulgar en los tristes apetitos de la humanidad». ¿En qué quedamos? Pasemos. El triste pleito ya está fallado, y no en el sentido que desea el autor del artículo.

Y á renglón seguido nos cuenta éste, que la estancia de Chopin en Nohant está representada por estas dos fechas 1837 y 1846, y que á los veintiún años llegó á París, movido por el deseo de tomar algunas lecciones con el más grande maestro de la escuela de piano de aquella época, Kalkbrenner maestro de piano del narrador. Nos habla éste de diferente personalidad de Kalkbrenner y de Chopin. Dice de aquel «que era un gran pianista, pero uniforme en sus interpretaciones; con sentimiento matemático tocaba una misma pieza la centésima que la primera vez». Y añade: «La diferencia era tan notable entre él y Chopin» (y nótese bien lo que, ahora, afirma el articulista), «que éste *no daba jamás á sus obras la misma expresión*, y que, sin embargo, resultaban idealmente bellas, gracias á la inspiración *nueva*, potente, tierna ó dolorosa. Si hubiese tocado veinte veces seguidas la misma pieza se habría escuchado con igual interés».

Esto está en contradicción con lo que nos habían informado *otros* alumnos y alumnas de Chopin, y el ilustre Marmontel, para no citar más comentadores de su estilo peculiar. Y no sólo está en contradicción con lo que sabíamos sino hasta con el sentido común; pues, valdría tanto como afirmar, que Chopin tocaba á lo que salía, con un gusto tan variable y hasta descabellado, y en sempiterna contradicción con el sentido de la obra que ejecutaba, que no podía tener más que uno, el de la esencia de interpretación que exigía la obra misma. Pero el narrador insiste y nos cuenta que cuando Chopin aceptó el encargo de darle amigablemente sus consejos, «yo le debo por la expresión, *siempre diferente*, que me hacía aplicar para interpretar sus obras, todo cuanto soy... Por estos motivos, me costaba no pocas lágrimas cada vez que me tocaba una de sus obras, después de haberla trabajado yo días y más días, cada vez de distinta manera, sí, pero siempre más admirable». Esto no es posible, porque esa interpretación diferente á quien atentaba, al fin y á la postre, era, como he dicho, á la composición, pues Chopin, no podría tocar un *nocturno*, pongo por caso, con la expresión rítmica y de acento de un *bolero*, ni uno de sus *valses* con la nostalgia que exigían sus *mazurkas*. Y no quiero decir mas sobre este punto, temeroso de ofender al lector algo versado en achaques de interpretación musical, que no puede ser ni es nunca arbitraria y voluntariosa.

Tampoco supo ver el alumno narrador el alcance que para los fines de la ejecución expresiva y poética tenía la práctica docente del ejercicio siguiente: «Cuando, finalmente, tuve el gozo de ponerme bajo su dirección, hízome ejercitar, desde el primer día, en la práctica de variar constantemente el ataque de la misma tecla, y me amaestró en la manera de obtener de ella diversas sonoridades pulsándola de veinte maneras diferentes». ¿No está aquí, quizá, buena parte del secreto de su estilo, altamente íntimo y de un expresivismo poético inimitable, que el narrador atribuía... á la ausencia de toda homogeneidad expresiva, á... lo que salía, como dije antes?

Tampoco supo ver esto, y muchísimo menos, descubrir al compositor, y en qué consistía su eficacia excepcional, y quién fecundó su manera de ser personal. Conténtase escribiendo una porción de lugares comunes adecuados para conmemorar las gestas artísticas de un pianista-compositor de segundo ó de tercer orden, pero no de Chopin: «Creó una forma y un estilo únicos... Hay melodía de Chopin como hay figuras de Rembrandt y de Rafael... Era un músico instintivo, maravillosamente dotado, que tuvo muy poco que aprender de las reglas de arte, y compuso por... instinto completamente impulsivo». En todos estos incisos se imponen toda una serie de preguntas, contrapreguntas y réplicas en averiguación de un *¿por qué?* interminable. «Sus manuscritos lo prueban». (¿Tenían borrones? ¿Los dedos del que los había trazado, habían dejado huellas de tinta en el papel? También las habían dejado en los manuscritos de Mozart que era... otro instinto completamente *impulsivo*). «Su concepto musical fué reflejo de una sensibilidad extrema... Su naturaleza delicada, impresionable, exquisita, le tenía alejado de toda idea vulgar... Su característica en el arte musical es la espontaneidad servida por las más originales facultades nativas... La obra completa de Chopin sólo es homogénea en un orden de sentimiento (¡uno solo!), el de una plañidera... melancolía... Los movimientos de violencia y de irritación son siempre *imprevistos*, se busca el movil...» Basta, basta y sobra; que en esta retahila de aleluyas de pianista chambón, que no ha salido de las andaderas del método de Le Carpantier, no hay una sola palabra del admirable indigenismo musical de Chopin, que como compositor le coloca en primerísima línea de todos sus contemporáneos, y como creador por asimilación del elemento puramente popular, y por consecuencia de formas adecuadas, armonizaciones adivinadas, nostalgias musicales que no habían entrado sino raramente en la paleta del músico,

ocupa en la historia de la música moderna el puesto de preferencia entre las grandes figuras de Weber, Schubert, Glinka, Hugo Wolf...

El narrador no ha oído estallar nunca aquellas ametralladoras, que así las llamaba el poeta popular polaco, que al disparo de cada *mazurka* de Chopin, apuntaban patrióticamente al corazón del tirano de Polonia: el narrador habrá tocado algún estudio de Chopin, y no se habrá sentido conmovido al oir el grito de violencia y de irritación que lanza el mísero poeta del piano contemplando cautiva á su patria: y ante aquel gemido de nostalgias sin nombre que brotan de no importa qué *nocturno* del artista, condenado á buscar en la patria de adopción lo que sólo puede darle la madre tierra, ¿no ha sentido vacilar sus dedos y temblar al evocar el «lenguaje de llantos» del mísero desterrado?

Lo mejor del artículo es lo que el discípulo narrador nos cuenta para terminar, y que transcribo aquí porque el detalle es poco conocido: «El modesto monumento que una Junta cuyo Presidente fué Massanet, y yo Secretario, ha erigido á Chopin, en el jardín del Luxemburgo, cincuenta años después de su muerte, sólo tuvo de espectadores contadas personas. Yo era el único miembro de la Junta de París. Pero algunos polacos, entre los cuales no había uno sólo que hubiese subscrito un céntimo para la erección del monumento, creyeron que era de buen gusto tomar la palabra después que, conmovido, pronuncié algunas frases sobre la vida de mi maestro. Cada uno de ellos, demasiado joven para haber conocido ú oído á Chopin, manifestó enfáticamente su admiración por las *virtudes* y el potente genio polaco del difunto...

«Abandoné, prontamente, aquel espectáculo descorazonador. Mi amigo Dubois, autor del monumento, escuchó, por exceso de conveniencia, tales discursos llenos de falsía, y, por fin, se retiró».

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Edgardo Tinel

El año 1912 fué un año triste para la historia del arte musical belga, pues fueron arrebatados bruscamente de la patria Enrique Hymans, Ernesto Acher, Juan Blockx y Edgardo Tinel, maestro de capilla del Rey de los belgas, y Director del Conservatorio Real de Música, de Bruselas, cargos que desempeñaba el día de su muerte, 28 de Octubre 1912.

Los anuarios del instituto musical docente, orgullo de Bruselas, acábanse de publicar ahora y nos permitirán trazar fielmente los rasgos biográficos del maestro Tinel con seguridad de documentación.

Edgardo Tinel no pudo ocupar como sus dos predecesores el cargo directorial durante un largo período de años. Después de Fetis y de Gevaert que estuvieron años y más años al frente de la dirección, pudiendo influir sus enseñanzas no sólo en Bruselas sino en todos los países de Europa, la dirección de Tinel sólo pudo durar cuatro años mal cumplidos, porque la muerte le sorprendió, y no pudo señalar su huella en la institución como la señalaron sus ilustres predecesores, más y más, si cabe, la de Gevaert que la de Fétis, por la solidez técnica de conocimientos de aquél. Si no le fué dado á Tinel, á falta de tiempo, influir como pudiera en la institución, el prestigio grandísimo de su nombre se lo dió, porque Tinel además de un sólido técnico fué un altísimo y peregrino compositor.

Nadie señaló los méritos de Gevaert como educador é institutor ,padre de centenares y más centenares de artistas modernos, como Tinel al tomar posesión de la vacante que dejaba Gevaert á su muerte.

Así hablaba Tinel: «Gevaert no ha muerto, no: hállase entre nosotros, su espíritu nos anima... Su memoria impone el respeto por su pureza; su obra, tan grande, es bella, además, porque consagra tradiciones elevadas de arte. El que suceda á ese nuestro grande hombre inmortalizado, ha de inclinarse respetuosamente ante esa obra manteniendo como deber imperioso su tradición».

Así habló en aquel solemne momento Tinel.

¿Había contado demasiado, quizá, en que sus fuerzas no le abandonarían?

Le abandonaron, fatalmente, pues soportó mal las espinas que halló en su camino; puesta en lucha su conciencia no contó con las energías que le faltaron, cuando, alarmadas su conciencia y buena intención, hubo de sufrir los alfilerazos de la crítica. Ejerció con empeño sus funciones y sucumbió. La hoja de la espada gastó la envoltura.

Como Blockx, los principios de Tinel ofrecen á la atención del observador iguales rasgos de precocidad, vocación y rudeza de aprendizaje de la vida. Animados ambos del mismo empeño y la misma tenaz voluntad, si afirmaban, no obstante, temperamentos opuestos, su buena estrella les conduciría en línea recta hacia el mismo objetivo, pero por rutas diferentes.

El primer maestro de Tinel fué su padre, organista de iglesia de una modesta parroquia rural. Pero á los seis años ya contaba en su haber de producción nada ménos que una cantata; á los ocho años ya mereció ser considerado como un pianista prodigio; presentado al Conservatorio, á los nueve años excitaba los entusiasmos de Fétis, que decía:—«Este muchacho será el primer pianista de Europa!» Estudiando contrapunto, fuga y piano, canta durante el día en la iglesia (porque tiene una voz encantadora) y, á la vez, por la noche acompaña en los salones de baile, porque hay que vivir, y ayudar á sus buenos padres, las piruetas de los aficionados, pagadas á tanto la hora de zarandeo.

Así se llega á las altas cimas de arte, á la alta cima de la *citta dolente*, como diría Dante, por el camino del dolor y de las privaciones. ¿No es dolorosísimo contemplar al triste autor del *Franciscus* haciendo dar estúpidas vueltas de baile, á esa porción de monigotes de la clase más ínfima de la sociedad?

La felicidad no se conquista al precio del sufrimiento, y es la sangre de hondas heridas la que fecunda el genio. Tinel, á fuerza de perseverancia, inclinó á la suerte á sonreirle. Había ganado en el Conservatorio todos los premios. Había hecho un viaje como de tanteo artístico á Alemania, y aunque compuso piezas y más piezas de piano, *lieder*, coros... nada, hubo de volverse descorazonado á su patria. Pronto, á los 23 años, obtuvo el premio de Roma. Su cantata de concurso es una de las más bellas de que se tiene recuerdo, porque aparte de otros méritos revelaba cualidades dramáticas poco ordinarias. Se saludaba en Tinel no sólo al genial compositor sino al que iba á regenerar, quizá, al teatro lírico belga.

Y, sin embargo, su talento no se orientaba, como se creía y esperaba, yendo hacia el teatro; y menos todavía hacia el *virtuosismo* pianístico, que había abandonado para dar todo su tiempo á más vastas y más serenas ambiciones de arte.

Nombrado, algunos años más tarde, director de la Escuela arquiepiscopal de Música, de Malinas, Tinel se entregó en cuerpo y alma al estudio de los maestros clásicos aplicando, especialmente, toda su atención á las obras polifónicas de inspiración exclusivamente religiosa. No obstante, por el estudio de la polifonía no quedaron desechados el color pintoresco, la abundancia, y aun el desbordamiento de la melodía, ni la gracia de la forma, pura y alada, que excluían del concepto y la inspiración de arte toda sequedad austera. Así se nos muestra de elevado, de poeta sonoro de concepto, en su primer grande oratorio, *Franciscus*, que diríase es una apoteosis triunfal. Todo estalla en esa obra. Todo canta, las voces de la naturaleza cantan con acentos celestiales, en los cuales el ardor de la vida se funde con la más ferviente emoción. Diríase que son unas nupcias celestes, lo que se oye, nupcias celestes entre tierra y cielo, algo á la vez divino y humano, jamás expresado por artista alguno. Para traducir así la aspiración de los seres hacia Dios, se necesitaba un alma de elegido, como lo era la del gran artista Tinel, y haber experimentado las alegrías y ensueños de la humana criatura, sintiendo sus miserias y tristezas. El amor y la piedad, en suma, llenaron las páginas de oro de ese oratorio.

Llegaron después *Santa Godeliva*, y luego, *Catalina de Alejandría*, y completaron esta trilogía de leyendas musicales, en que la gravedad del oratorio reviste una expresión penetrante, en una forma francamente dramática. Sabido es con qué éxito ha sido escogida la última de estas obras cuando ha sido llevada á la escena, malgrado las resistencias del mismo Tinel, antes de ceder á las apremiantes solicitudes que se le hicieron, con reiteradas porfías.

No ha llegado, todavía, el momento de analizar la obra de este gran compositor belga, ni de volver á recorrer las etapas de su carrera, malogradamente demasiado pronto interrumpida, y menos que todo intentar una revisión de méritos. Repito que no ha llegado el momento. Pero puede hablarse, y hablarse muy alto y con gran elogio de la sinceridad y la probidad excepcionales de su arte, nutrido en las puras fuentes de los antiguos maestros, que fueron el reflejo fiel de su corazón. Ese encanto ardiente y dulce, ese sentimiento tan humano, que caracterizan sus menores producciones, religiosas y profanas, reflejan su misma alma, sus entusiasmos, la espontaneidad de su espíritu, todo vibración, todo apasionamiento. Más diré: contemplad sus retratos; todo esto forma los rasgos de su bella testa, testa de soñador, testa de iluminado, testa de elegido.

Así fué en su arte, y así fué su vida toda.

Sus convicciones personales, respetadas por los mismos que no las compartían, fortificábanse por una generosa amplitud de miras, y una derechura constante de juicio. Nadie más digno que él para continuar la vasta obra docente, y suceder en la dirección del Conservatorio á su ilustre maestro y cofrade Gevaert, que había sido su padrino de Academia.

Recuérdese aquel su Discurso *Pío X y la música sagrada*, que se viene á la memoria al hablar de la Academia de la cual fué miembro distinguido Tinel. Fué el tal Discurso el testamento intelectual de ese hombre leal y convencido que, durante toda su existencia, había comunicado al arte las luces de su fe, sin abdicar su independencia, ni transigir su espíritu con lo que no fuera justo.

Y fué, porque poseía la cualidad que forma los artistas de raza: la sensibilidad. Poseerán otros, más ideas nuevas, más originales, no se niega; pero se puede afirmar que nadie las poseyó más elevadas, más sobriamente honradas, más nutridas de arte, ni más armoniosas. Y para los presentes tiempos de rabajamiento artístico y moral, dejando olvidados á sabiendas otros extremos, el mérito no es de despreciar.

Vivirá este artista por la nobleza de su labor, y la dignidad de su vida.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Glinka en España

Era de esperar que el genio musical innato de los rusos estallaría de repente, cuando adquiriese el medio de expresar en formas ricas y libres todo lo que prometía su raza virgen, exenta de rutina, capaz, y hasta digna de poseer un porvenir. De ese genio estalló golpe innombrable de obras maestras, tal que la historia entera del arte no nos ofrece ejemplo igual.

El momento era oportuno. El arte musical del Occidente temporalmente fatigado por siglos de perpetuidad productora: maduro ya en Alemania para producir el movimiento post-clásico que dura todavía: perdido en Francia en las nonadas vacías del oficio, en la búsqueda estéril del éxito, aguardando que el esfuerzo de un innovador produjese frutos, y naciesen maestros de brioso fuste: perdido en la Italia de la musiquita para que el cantante luciera sus gorgoritos vocales: amo-

dorrado el de España preocupado tan sólo en comentar estúpidamente los derroches del *bel canto* que le daba hechos su hermana, proveyendo la de cantores-fenómenos... Llegó, entonces, Rusia, transfundiendo savia joven, substancia de la inculta musa de las estepas, un poco ruda, feroz quizá, pero robusta, llena de vida y rica de pujanzas indómitas largo tiempo contenidas. Habíase adiestrado en los destellos libres de una juventud nueva, la juventud de aquellas adivinaciones, todavía mal comprendidas, de los Weber, los Chopín y los Liszt: había estudiado en todas las producciones del arte musical del Occidente, y dueños ya los rusos de todos los medios de expresión adecuados, pueden expresar todo su genio propio y vigorizar el libre curso de su instinto creador, dándose entonces un singular recomenzamiento del cual se compone, como se nos ha dicho, la historia entera del arte.

La revelación fué súbita, y el choque rudísimo. En 1832, hallábase Miguel Iwanowitch Glinka en Berlín, y no faltó á una sóla representación de la obra maestra de Weber. ¡Cómo se enciende su alma escuchando aquella prodigiosa escena de la fundición de las balas! Después permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio del Avapiés ó por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en Albaicín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable siempre viva y fresca. Glinka le asediaba, y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo á Rodríguez Murciano improvisar variantes á los acompañamientos de Rondeñas, Fandangos, Jotas aragonesas, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano ó á la orquesta. ¡Sonreirá burlonamente cualquier aficionado á la violeta pensando que el jefe reconocido de la escuela musical rusa *perdía* su tiempo anotando coplas y tañidos de un vulgar y pedestre coplero del pueblo! Y más viendo que los empeños de Glinka resultaban imposibles, cuando sojuzgado, magnetizado se volvía hacia su compañero quedando como extasiado oyendo lo que arrancaba de las cuerdas: una lluvia de ritmos de modalidades, de floreos rebeldes y reñidos á toda la grafica... Y esto sucedía cuando Glinka ya había dado en San Petersburgo (1836) su primera obra de nacionalización musical rusa *La vida por el czar*, y de allí á pocos años aquella prodigiosa composición lírica admirada por Liszt, que presenciara en San Petersburgo, asimismo, su primera representación, aquella magna obra, transformación del poema fantástico de Pouschkine *Rouslan y Ludmilla*. Pero, repitamos, ¿qué buscaba Glinka, oyendo *Saetas* en el barrio de la Macarena, de Sevilla, ó *Fandangos* en el Albaicín? Lo que oyendo el *Fidelio*, de Beethoven, «que al volver Glinka á su casa»—nos cuenta un biógrafo—«llega pálido, las facciones contraídas, sin poder articular una sola palabra».

Pero ¿por qué se inclina ante el semidios del arte romántico frenético, al arte de Berlioz, él, tan sincero, tan serio, tan hijo de su raza? Porque «de el dominio de la fantasía nadie tiene como él invenciones tan sorprendentes; ni combinaciones tan enteramente nuevas», ha escrito el mismo Glinka, convirtiéndose en el porta-estandarte admirativo del genio de Berlioz, en el porta-estandarte, asimismo, de los entusiasmos ruidosos provocados por las obras de Franz Liszt, porque Glinka y los músicos rusos fueron, y son hasta ahora, los primeros y casi los únicos que han reconocido la importancia capital de sus obras, sacando de ellas la escuela rusa una lección fecunda.

Pero vamos resumiendo. En *La vida por el czar* de Glinka como en los *Freyschütz* de Weber, domina la preocupación de rebelarse contra la influencia extranjera, trazando un asunto sacado de la vida nacional, y revistiéndolo de una música cuyos elementos constitutivos son, igualmente, la expresión de su genio autóctono. En una y otra obra estos elementos han salido de la mina de las canciones populares.

En *Rousslan y Ludmilla*, asunto fantástico que tiene grandes analogías con el *Oberon* de Weber, está tratado, además, de idéntica manera semi-heróica, semi-infantil. Como lo harán Glinka y después de él todos los compositores rusos, Weber ha empleado en su música motivos orientales.

De los demoledores de las formas menguados y estrechas, de los creadores de la orquesta y del estilo de la sinfonía moderna han aprendido: de Liszt el arte de colorear la orquesta, y el arte de aliar timbres, y de Berlioz la libertad de viajar y divagar por los dominios de la libre fantasía, pero sin recurrir á las colosales acumulaciones de instrumentos que, casi siempre, no aumentan, ni mucho menos, la intensidad de la expresión, quedando el simple deseo ambicioso de lo colosal entre las líneas de la partitura.

A los rusos, como á Liszt, les basta la orquesta á lo Mendelssohn. Pero afirmemos convencidos que, bajo diversos aspectos, Glinka y, principalmente, *los cinco*, así llama la generación moderna á los cinco preconizadores del arte nacional ruso, proceden sobre todo de Liszt. De Liszt han aprendido la riqueza de la armonía, la ingeniosa manipulación de los temas, la pastosidad sonora, y la finura de matices orquestales. Pero aún cuando se declare su inspiración hija y muy hija de Liszt, la personalidad musical de los rusos no es menos libre é independiente en todas sus manifestaciones.

En fin, y todavía resumiendo, las causas primeras de la originalidad rusa digamos que se fundan en el carácter autóctono de la música instintiva del pueblo ruso. En los *Orígenes de la poesía lírica en Francia* ha dicho Jeanroy que bajo la denominación de arte popular compréndense las obras nacidas no sólo de la producción inconsciente é impersonal sino las personales que el pueblo adopta, porque ellas traducen fielmente su sensibilidad.

¿Compréndese, ahora, lo que buscaba Glinka en España, precisamente en Granada, siguiendo los pasos del tañedor popular Rodríguez Murciano, y las analo-

gías de orientalismo ruso y de orientalismo español que encontró vivas aquí, y que le sugirieron notas de color orquestal, ritmos, y nuevas melodías características, para inspirarle, principalmente, las dos *ouvertures* españolas, *Jota aragonesa*, y *Souvenirs d' une nuit d' été a Madrid*, que en España escribió?

FELIPE PEDRELL.

Quincenas musicales

Los "lieder" y la declamación lírica

Esa última conquista de la música no se debe tanto á los autores de ópera como á los *liederistas*, si así me permito llamar á los autores de esos «poemas en cien actos» que no se representan en teatros sino en el pleno ambiente del sentimiento que forma... el *Gemüth* de los alemanes. Tanto es así que los magníficos líricos, antiguos y modernos, son los que han cultivado á la par que la ópera, la canción ó el *lieder*, desde Monteverdi, pasando por el mismo Gluck, hasta Wagner.

Pero sin necesidad de saludar apenas á la ópera, y ni casi tampoco al drama lírico, dos *liederistas* de los tiempos modernos han fundado la nueva y magna literatura de la canción lírica y creado, en consecuencia, el lenguaje cantado, dúctil como la palabra poética, que ponía la sólida cimentación de la declamación lírica, beneficiada prontamente por la ópera y el drama lírico actual. Adivináis que hablo de las dos magnas ilustraciones del *lieder*, Schubert y Schumann.

Evocaba todas estas y otras cosas al leer, poco hace, las páginas de un breve opúsculo, laudable, según pienso, por la precisión de los conceptos, y por las consideraciones de cierta amplitud que el autor ha desplegado al desenvolver el tema de su estudio. Titúlase el librito: «I «lieder» di Schumann», y es su autor el musicógrafo italiano G. Gatti.

Schumann adolescente se siente atraído por Byron y Juan Pablo Richter. Más tarde encuentra en Heine su alma gemela. Sus personalidades «parecen fundidas en un misterioso crisol. Cuando Schumann interpreta á Heine, no se piensa que el *lied* tiene dos autores que no vivieron juntos, y que apenas se conocieron». Sin embargo, hay que consignar que su primera colaboración con Heine data de 1840, de su melodía *I mirti*, y que precisamente en esta composición la característica es el acompañamiento, concebido no para secundar á la voz, como todos los acompañamientos usuales, sino para comentar las ideas del texto, fundirse en él y crear un todo estético deliberadamente concebido, de modo que con toque certero queden delineados los rasgos del drama interior, el impresionismo del alma, como se ha llamado á ese concepto, en cierto modo absoluto, de Schumann, porque *pinta* cada esfumadura de la sensación y cada detalle de la esfumadura.

Esos toques y quiebros que ya se dejan traslucir bastante en *Los mirtos*, formaron la magna concepción de sus 246 *lieder*. En esa concepción se nota desde las primeras evocaciones, que Schumann no quiere interpretar objetivamente una serie de *lieder*, como un afeminado ilustrador pintoresco. Fija su mirada en el fenómeno psicológico, no como es en sí sino contemplándolo á través de su alma. Y ya se comprende que únicamente una traducción musical se le escapa; la lírica de Goethe que, bajo este punto de vista, es infiel.

Es de admirar, sin embargo, que el conjunto de sus *Lieder* forman una especie de diario íntimo, algo así como un poema único en decenas y más decenas de actos. Así lo he dicho antes, y antes como ahora evocaba aquella admirable serie de *lieder* intitulada: *Vida y amor de un poeta*. Dice Gatti que la variedad de tonos del poema psicológico es prodigiosa: la pasión, el amor, la fiereza, la sed de lo infinito, los presentimientos que aparecen en la colección en toda su profundidad expresiva. Diríase que el músico traspasando los augustos límites de la canción, consagra definitivamente una forma en la cual la música se apodera de la mente del poeta empujándola hacia el más allá del infinito sonoro; como si donde las palabras limitan, constriñen y suspenden la impresión, las alas de la melodía la elevasen con raudo vuelo abriéndole al alma los horizontes de un cielo jamás soñado.»

Analizando el indicado autor los varios ciclos compuestos por Schumann, distingue los más salientes, entre otros *Noche tempestuosa*, *Lágrimas sosegadas*, *Claro de luna* y *Noche de primavera* de la obra 39 (me falta á este grupo de *Lieder* el emocionante *Los dos granaderos*, de Heine): observa que «El amor y la vida de una mujer», pequeño poema de Chamisso es una pura preciosidad; y añade que Schumann llega á la perfección en el *Amor de poeta*, poesía de Heine, serie dedicada en 1844 por Schumann á la celebrada cantante Schroeder Devrient. «No es posible decir cual es el más bello *lieder* de los dieciséis que forman ese ciclo: son composiciones de tan delicada conmoción (épicos los últimos, imponderablemente grandiosos) «y de tan perfecto equilibrio entre el valor poético y el musical que no es error colocarlo entre las obras maestras de la música toda».

En los últimos lieder de Schumann son de observar las osadías que han desdeñado multitud de doctos profesores. Algunos acompañamientos no han sido sobrepujados en audacia por los más originales compositores modernos: Debussy, Reger forzosamente habrán de reconocer que Schumann es su predecesor, si consideran los precedentes de harmonización puestos en evidencia genial en *Las lágrimas secretas*, en el *Menestril*, en el *Buscador de tesoros*, en el *Canto de otoño*...

Podría preguntarse con el autor del opúsculo de referencia, ¿por qué, dadas las corrientes actuales de gusto, son desdeñadas si no despreciadas obras de tanto mérito como los *lieder* de Schumann? Por dificultades de ejecución no será, ni por falta de cantantes que se dediquen á un género que demanda públicos restringidos si bien de gustos finos y nada vulgares. Por todas estas razones no es, pero sí por la vulgaridad artística corriente, que tiene sólo aplauso para la musiquita vulgar y moliente, para la opereta, y hasta

para... el tango, que supone no falta de gusto sino de sentido común.

Reserva el autor las últimas páginas de su breve opúsculo á recordar la producción de los *liederistas* que precedieron y continuaron á Schumann. No se remonta á Schütz, llamado «el padre de la música alemana», ni á Haendel y á Bach, que compusieron música de este género, y omite las cualidades distintivas, sin duda por demasiado conocidas, de los contados *lieder* que produjeron Haydn, Mozart y el mismo Beethoven. Empero no pasa por alto lo que caracteriza el arte de Schubert, el precursor moderno de la declamación lírica, poniéndolo en confrontación con el de Schumann, objeto principal y preferente de su estudio: «Schubert —dice— escoge una lírica, trata de entenderla y apropiarse el espíritu de la misma: su trabajo incesante es una transposición de la propia sensilidad á través de la del poeta, ó mejor de anulación de esta sensibilidad personal para substituirla con la del lírico: trátase de un esfuerzo negativo en el cual el temperamento del músico experimenta dolorosas constricciones.

En cambio Schumann no renuncia jamás á su personalidad porque escoge aquélla que en determinado momento representan su estado interior, y además, porque se complace, ante todo, en revelarse él mismo en preferencia al espíritu del poeta; de modo que su sensibilidad, su alma son las preponderantes y jamás las del coautor poeta. De modo, que en Schumann, en el hombre y en el artista, quien da el tono á la melodía es él, no el poeta, y de aquí una sinceridad que raramente se nos aparece en los *lieder* de Schubert.» No hago hincapié en esa característica que el autor atribuye á Schumann, ni en la contradicción que resulta con la esencia del significado del *lied*, tal como lo entiende, por ejemplo, Hugo Wolf, que traduce al poeta y, sin dejar de ser él, sabe fundir su alma con la del poeta, formando de dos artes una sola y única superior manifestación.

Señala después los *lieder* de ese incomparable Listz, llenos de sublimes adivinaciones, y que como sus obras sinfónicas han sido beneficiadas sin escrúpulos (saqueadas, íbamos á escribir) por Ricardo Wagner. No olvida á Brahms «música admirable de factura, seria, de líneas nobles, refulgente, pero... fría.» «Quien nos conmueve profundamente, siempre, es Hugo Wolf, el colosal músico austriaco, cuya vida es un tejido de dolores y tristezas...»

Y el autor acaba así: «Para una organización tiernísima como la de Schumann, la gloria nada sería sin el amor; su alma revélase entera al corazón más que á la inteligencia.»

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Grillparzer crítico, poeta y músico

Cuando en otoño de 1827 se inauguró la lápida fúnebre colocada sobre la tumba de Beethoven, fué Grillparzer el destinado á pronunciar el breve discurso de circunstancias.

En su obra poética de aquellos días figura, además, una pieza en que nos hace asistir á la entrada del celeste empíreo á Beethoven, recibido primeramente por el majestuoso y severo Bach y Haydn, «el buen padre, el sostén y el consejero en los dominios nuevos y desconocidos», y después por Gluck, Haendel y Mozart, «una luz en la luz». Siguen formando cortejo Shakespeare, Lope de Vega, Klopstock, Dante y el Tasso, y detrás Byron, el soberbio solitario «que le ofrece convivir en fiero aislamiento».

En estos términos y en toda ocasión admirativa propicia hablaba de Beethoven, pero reservándose un poco siempre que se trataba de juzgar sus últimas obras, las más geniales y libres de toda sujeción técnica preestablecida. Y por esto, dada esta contensión, no nos sorprende que el crítico, poeta y músico aventajado, todo en una pieza, Grillparzer, no apreciará á Ricardo Wagner, que para él simbolizaba la música y el músico del porvenir, y el *sacrificador*, á su entender, de toda melodía. Para él esa pretendida «música nueva», corría á la par con la filosofía de Hegel, muy en moda en su época. Hallaba en la música de Wagner algo que olía á hinchazón y petulancia, tanto es así, que el maestro venía á ser á sus ojos «un pobre espíritu metido en una crinolina», así lo decía textualmente en un epigrama de 1858. Y esta salida de mal gusto explica, que después de la primera ejecución en Viena de la *ouverture* de Tannhäuser (1854) no hallase más que palabras irónicas para comentar el significado de esta bella página. De parte del gran admirador beethoveniano, el hecho nos parece incomprensible.

Más incomprensible resulta el hecho de sus apreciaciones sobre Weber, á quien no deja de conceder, sí, un sentido poético real, pero á quien desconoce, completamente, como músico.

No se concibe pudiese escribir que en *Euryante* no hay traza de melodía, porque él, Grillparzer, como todos, entendería que se llama melodía el conjunto de elementos orgánicamente ligados entre sí, de los cuales uno es la condición musical del otro.

Que en aquella música de Weber no había más que ideas sueltas, que mal unían el texto y la lógica musical interior; que la imaginación brillaba por su ausencia; que el trabajo mismo resultaba sin originalidad, falto de ordenación y de colorido; que la materia ligera y romántica del asunto, resultaba de una pesadez y de un rebajamiento imposibles; en fin, que ninguna claridad realzaba el todo, mantenido siempre en una nota triste y sombría. Extracto todo esto de un escrito del mismo Grillparzer, y añado con sorpresa

estas propias palabras suyas: «que no veo en Weber más que á un artista bien dotado bajo otros puntos de vista, especialmente á un interesante teórico que podría ser, si lo pretendía, un perfecto crítico. Que Dios me perdone si me equivoco», añade en fin de cuentas el buen Grillparzer, que afortunadamente se equivocó sin que el Dios que invocó le escuchase, pues, á Weber rendimos culto de admiración los que consideramos que sin él, sin ese romántico que trajo la gallinas y los huevos de oro, quizá, y sin quizá, no existiría el mismísimo Wagner ó hubiera tomado otra dirección; bien presintió el propio Wagner que Weber se le debe todo el arte lírico nacional teutónico. Influiría sin duda, en las opiniones erradas de Grillparzer el libro *Euryanthe* que él, como toda persona de recto juicio, halló «abominable, digno de punciones severas», tanto es así que él, Grillparzer, se vió constreñido á abandonar el teatro la noche de estreno de aquella obra, porque «enervado, me convencí de que aquello sólo podía agradar á los locos, á los imbéciles, á los sabios *(sic)*, á los bandidos y á los... asesinos». Aseguraríamos que solamente el libro destartalado, destartalado y pueril todo lo que se quiera, fué el causante de esa intemperante crítica de Grillparzer contra la obra de Weber, pero salvando la música sin hacer caso del libro, aunque criticándolo: aseguraríamos todo esto para salvar la simpatía y admiración que sentimos por Grillparzer; pero es que *Freyschütz* fué apenas menos apreciado. No. No es que le molestasen los libros de esas dos admirables obras de Weber; es que se sublevaban los principios estéticos de Grillparzer relativos al drama musical. Por esta razón, y sólo por esta razón no podía admitir la fusión de estas dos artes, poesía y música, que intentó, peregrinamente, Weber, y realizó, maravillosamente, Wagner, el más decidido admirador de Weber, el que removió el cielo y tierra para traer de Londres, á fin de que descansasen en Leipzig, las cenizas de su «inmortal maestro», como le llamó en sus escritos y en la ceremonia tierna y consoladora de aquella incineración.

Grillparzer mismo nos ha explicado todo esto en sus *Vermischte Schriften*, y como le parecía insensato hacer de la música la simple esclava del poema. No puede negarse que en este orden de ideas hay cosas justas en tales escritos, pero el conjunto de sus apreciaciones es demasiado absoluto.

Sobre la cuestión de la música religiosa, emite Grillparzer algunas reflexiones que no carecen de valor. Opónese á que se prohiba la música instrumental en las iglesias. Le parece ésta una decisión mortal, y protesta contra ella. «¿Se quiere suprimir la música?—exclama. ¿Y por qué no los cuadros? ¿por qué no la magnificencia de los ornamentos, de los trajes, de las ricas estofas? ¿por qué tal ó cual ceremonia que los creyentes de otros cultos llaman teatral? No despojéis al catolicismo de sus vestidos de arte; el protestantismo preséntase desnudo». A pesar de que se siente vibrar aquí la palabra y el sentimiento del poeta, hay que afirmar que el músico, particularmente, no estaba enterado, como casi todos sus contemporáneos. No se trataba de suprimir la música, sino la música instrumental abusiva, ruidosa, á veces impropia de la seriedad y dignidad del templo: no se trataba de suprimir la música, sino de destruir la mala, la música de *arietas*, la música de castañuelas, que se había introducido en la Iglesia. Como ahora, se trataba entonces del arte religioso, hijo del arte de la Iglesia, que lo es el gregoriano, y su derivado el polifónico; en suma, de aquel mismo arte que el propio Grillparzer oyó, durante su viaje á Roma, y que, al decir suyo por tal modo elevó su mente, y quedó conmovido su espíritu.

Creía Grillparzer que la música poseía un verdadero carácter. Y solía repetir en uno y otro escrito que «hay en su esencia y en sus efectos de exaltación espontánea, algo infinitamente santo y supraterrestre.

Sentíase conmovido al oir el primer sonido de la música instrumental, como si se pusiese en vibración todo su cuerpo. Las tonalidades menores, *femininas*, como las llamaba, subyugábanle. La música era para él el arte supremo, el arte más libre de todos. En una de sus obras en ona este ditirambo á la Música: «Cuando la justicia desapareció de la tierra y la inocencia remontó al cielo; cuando los hombres libres quedaban esclavizados, y los ojos en que el cielo se refleja, mintieron; cuando la palabra—de esencia divina—se hizo hipócrita, tú fuiste enviada por Dios para consolar las almas puras restándoles tu lenguaje; gozosas, salieron todas á tu encuentro; abandonáronse confiadas en tus brazos, oyendo embargadas el amor y la esperanza que cantaban dulcemente en tu seno...»

Como se puede suponer, el entusiasta Grillparzer no podía estimar á los simples virtuosos ni á los sabios pedantes del arte, á los cuales ridiculizó, constantemente, con amargos epigramas. En cambio no sabía agotar los elogios cuando se trataba de puros y grandes intérpretes, enalteciéndoles, siempre, en fogosas y vibrantes poesías. A Liszt le representaba como «un arcángel de espada de fuego» guardando las puertas del Edén. A la Jenny Lind la llamaba «el melodioso ruiseñor que dejaba oir más que la voz, su alma.» A Clara Wiek, más tarde Clara Schumann, la dice «que sabe resucitar por manera maravillosa los maestros de tiempos pasados, porque encuentra la *clave* de sus inspiraciones.» Pero el poema más bello y conmovedor fué el que Grillparzer dedicó á Mozart. «No le busquéis en su ignorada tumba—dice el poeta.—Vive en nuestros corazones; en todos los espíritus. No creáis que haya muerto; vive entre nosotros, maestro de la belleza harmoniosa. Subió á las más altas cimas á que puede llegar la vida, y descendió para echar raíces en la tierra, vivir y florecer. Como Rafael, el pintor de las Madonas, semejante á un querube celeste, es el guardián del arte más puro, por medio del cual el cielo viene á unirse á la tierra.»

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

La canción danzada

Género de música muy empleado antiguamente, pero hoy caído en desuso, por lo menos como manifestación artística, á pesar de su supervivencia en la región gallega y, probablemente, en otras partes, como forma de música popular. Tal es la *danza cantada* ó la *canción cantada*, como quiera llamarse, en suma la *Canción danzada* ó *Balada*.

No vayamos á buscarla en sus orígenes ni en los antiguos hebreos, ni en otros pueblos orientales, ni tampoco entre los griegos. Mencionemos siquiera su cultivo en Italia en donde alcanza gran eflorescencia en Florencia en tiempos de Lorenzo *il Magnifico*. Célebres poetas y renombrados músicos dictaban textos y música, que se cantaban y bailaban contemporáneamente formando cadena los danzantes de ambos sexos, y á este modo de danzar, como atestigua Boccacio, se llamaba *carola;* danza, finalmente, por el estilo de la *sardana* ampurdanesa, es á saber, danza figurada, con pasos á la derecha ó á la izquierda, los obligados *balancés* y demás trenzados del caso. Por el estilo de la *Ballata*, más propiamente que la *Sardana*, pues no tiene texto actualmente, aunque lo tuvo en lo antiguo, es nuestra *danza prima* asturiana.

He aquí cómo describe la *balada*, cantada y bailada, mi insigne amigo Arnaldo Bonaventura, en un reciente artículo, *Il Boccacio e la Musica, Rivista Musicale Italiana)*, Torino Anno XXI, fasc. 3.°; «Un joven ó una jovencita guía la danza *cantando un aria con parole*, y sobre el ritmo de la danza se combinan los pasos. Muy á menudo al canto del solista ó de la solista responden los demás danzantes con ciertos *ritornelli* tradicionales como en la *danza prima* las invocaciones al *Señor San Pedro* ó á *María Magdalena*, que reaparecen al término de las variadas estrofas ó al concluirse la canción. De esta particular forma de la canción bailable con *ritornelli* corales nos da exacta relación Boccacio al fin de la 2.ª Jornada de su *Decámeron*, en donde se lee que después de la obligada cena «como fué del gusto de la reina, en tanto Emilia guiaba la *carola*, la siguiente canción de Pampinea, *rispondendo le altre*, fué cantada:

Qual donna cantarà s' i'non cant'io
Che son contenta d'ogni mio dessio?

Como se ve, observa Bonaventura, la canción aquí se forma de una parte *á solo*, ejecutada por Pampinea, y de una parte *coral* ejecutada por las otras danzatrices que le responden mientras la *caróla* se va tejiendo. Y añade: «Que en la música sacra fuese adoptada esta forma del canto monódico, seguido de responsiones del coro, ya lo había atestiguado Dante distintas veces, y señaladamente en el parage en el que narra que «*un' anima intonò á solo*» el «*Te lucis ante terminum*.

e le altre poi dolcemente e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero,

y también allí donde dice que habiendo el Arcángel Gabriel entonado *a solo* el *Ave, María, gracia plena*

rispone a la divina cantinela
da tutte parte la beata corte
sí ch'ogni vista sen fe'più serena.»

Y ved cómo Boccacio no da cuenta de la aplicación de aquella misma forma á la música profana de la misma balada: la cual sabemos todos que en lejana época alegró las suntuosas y aristocráticas fiestas que se daban en los estrados de los castillos, de las cortes, y de los palacios de los magnates, mientras más tarde se la asimiló al pueblo, originando, por ejemplo, en España la *Seguidilla* ó la *Copla* cantada y bailable (y no cito ni detallo, porque el *folk-lore* de la canción cantada y bailable comienza desde el Bolero hasta la Jota y todas las Jotas habidas y por haber); en Italia, la *Monferrina*, el *Trescone*, la *Tarantella*, etc. A todo esto valdría la pena de averiguar, si las formas populares de estas canciones bailadas, son una derivación del pueblo ó una simplificación de la correspondiente forma artística y primitiva, ó si *vice versa* son verdaderamente populares sus orígenes.

En un escrito mío acudí también á otra jornada del *Decámeron* de Boccacio, la quinta, para reforzar mi opinión acerca de lo que eran las famosas *estampidas*, que el melómano Juan I reclamaba desde Vilafranca del Panadés, Monzón, Zaragoza, etc., al duque de Borgoña, á Juan de Montra, ó al vizconde de Roda enviándoles emisarios y más emisarios para que sin dilación le enviasen, pues deseaba tenerlo á su servicio, á Johan del orguens» encargándole, especialmente, «al dit Johan que aport lo llibre on te *notades* les *estampides* e les altres obres que sab sobre lo *exaquier* (instrumento policordo de tañido, por el estilo de la *dulcema* que aparece en la declaración instrumental del famoso Archipreste de Hita) e los orguens». En la cita de referencia de la quinta Jornada de Boccacio se lee: «poiché alcuna *stampita* et una *ballatella* o due furon cantate, alegrèmente, cuando plugo á la reina, hecho lo cual ordenadamente y con alegria, no olvidando el orden establecido de danzar al son de instrumentos y canciones, trenzaron algunas danzas». Ya habrá sospechado el lector que las *stampite* de Juan I de Aragón, lo mismo que las de Boccacio, colocando adrede, sin duda, al lado de la *ballatella*, una corta *ballada*, eran dos canciones cantadas y bailadas, llamada así la *stampita*, ó provenzalescamente *estampida* del verbo *estampir*, golpear, ó batir con el pie el suelo, acepción igual á la que tiene en la lengua alemana el verbo *stampfen*. La *estampida* ha sido cuanto es posible é imposible inventar á la imaginación desorientada de los musicógrafos extranjeros; un modo coreográfico, un procedimiento tipográfico, pedales de órgano, y otros delirios por el estilo. Era sencilla y originariamente una danza en la cual acentuábase el tiempo fuerte con el pie en el suelo ó estrado, donde se bailaba. De su primitiva forma instrumental pasó á la vocal sin perder, empero, la originaria de asociarse á la danza. Los trovadores nos dejaron curiosos ejemplos de esta danza

cantada, y entre éstos hay que mencionar y recordar al famoso Rambaldo de Vacqueiras y su célebre *Kalenda Maja*. Como nos informa el autor del *Decámeron*, esta forma musical del arte trovadoresco sobrevive todavía en la Italia del *trecento* donde ya había entrado por decirlo así en el repertorio del mundo elegante italiano del siglo XIV, como piensa, justamente, Giosué Carducci.

Pero la *estampida* no echó raíces en España, ni en el arte cortesano de la época citada por Carducci, ni menos en el popular. Por lo menos yo no he tenido la suerte de hallar ni siquiera una referencia de *estampidas* ni en la literatura general cortesana española, ni en las obras de nuestros vihuelistas, tan abundantes en estas manifestaciones de arte cortesano y popular, y principalmente doméstico social.

Tampoco echó raíces en nuestro suelo la *balada*, por lo menos entre el pueblo, dicho sea musicalmente hablando. Esto pensaba yo. Pero el estudio del *folk-lore* me obligó á aceptar la supervivencia musical, pura y extrictamente musical. En uno de los documentos de este género que me comunicó mi ilustrado amigo y diligentísimo consejero de *folk-lore* galaico, don Ramón de Arana, sorprendióme el título, escrito así: *¿Alalá ó Balada?* ¿Esto significaba que él hacía diferencias entre el estilo musical del *Alalá* y el de la *Balada*?

No supe verlas entonces, ni me interesó averiguarlo. Y al examinar, ahora, para coleccionar y ordenar las restantes que me remitió, tampoco atino en qué podrán consistir tales diferencias de estilo, que tan mal se dejan adivinar. De la *balada* que he tratado de describir, cantada y danzada, no tienen en el texto, absolutamente nada que tenga relación con lo que entendemos literariamente cuando se trata de este género de composiciones. ¿Serán, acaso, *baladas* por la pueril vanidad de adopción de un título porque es... fino, romántico, legendario bajo el triple aspecto histórico, literario y musical? Yo no sé ver en la actual *balada* musical gallega más que una copla, más ó menos inspirada ó vulgar, encuadrada en un precioso marco musical.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Los cantos de "Alalá" gallegos

A este grupo sintético de la *elevación del efecto*, que, diría, y efectivamente dijo, de la copla, con alto y claro vislumbre, Machado y Alvarez, corresponden todas esas manifestaciones idénticas pero de diverso nombre que, según las regiones, llama el pueblo *Atalás*, *Regueifas*, *Enchoyadas*, *Baladas*, *Cantigas*, *Cantares*, *Corrandas*, *Codoladas*, etc. Del *Alalá* ¿no dijo el mismo pueblo, con socarrón y á la par tierno estilo:

O cantar d'o galleguiño
é cantar que nunca acaba:
Comenza con *tailalila*
e acaba con *tailalá?*

Esa *onomatopeya* que ha dado nombre de *Alalá* á la *elevación de afecto* más íntima, más subjetiva, quizá, de la poesía popular galaica, ¿no es un *neuma* derivado de un fondo tradicional común como el *exarkon* de la poesía popular de la Grecia, como el *Helo*, *Helo* del *romancero*, nacido, sin duda del grito *Hylas*, que resonaba por las montañas griegas, como el *Oli*, *Olé*, *Olelé* de las canciones italianas, ó como el *Lari*, *loré* de Portugal, el neuma que se pasa sin la palabra para hacerse música, sin necesidad de acudir á los órganos bocales, desarrollados ó no desarrollados, que no impiden dejar de hacerla?

Así se expresa esa *elevación de afecto* que refleja el *Alalá* sin necesidad de pedir ayuda á la palabra para traducir lo más recóndito del corazón, puesto que le basta al cantor popular expresar lo que siente el corazón y lanzarlo afuera con el arte de lo indefinido, con el arte de las vaguedades, con el arte sin par de las *soidades*. que así calificaría, definitivamente, esa nostalgia, si me atreviese á llamar á la música de la *elevación de afecto*, la *morrinha* de las almas poetas.

¿No lo dice, acaso, el cantor anónimo?

¡O meu cantar, xa non viste!
canto para que non digan
«Alegre, por qué estás triste?»

Cuando yo vivía en Madrid, desde mi balcón de la calle de San Quintín, ¡cuántas veces le he visto pasar á ese *Alegre*, y cuantas veces le he seguido porque estaba triste, y le he oído llorar el lastimoso *Alalá* lanzado, sintiendo el corazón enfriado lejos de la patria, ganoso de calentarlo, allí, en un rincón de la pradera de la Bombilla! ¿Para qué se reunían allí esos *Alegre* mozos, y esas *Alegre* mozas en la Moncloa sino para cantar porque estaban tristes? Jamás he oído entonar (¡parecía una verdadera deploración!) aquel nostálgico *Alalá*, que dice:

Campanas de Bastabales
cándo vos oyo tocar
mórrome de soledades!

Uno de aquellos *Alegre* me decía que cerca de Santiago de Compostela, la aludida *triadase* cantaba así:

Campanas de Bogallido
cándo vos oyo tocar
revírasem'o sentido *(vuélvesemc)*

Mas llegó el momento de decir que la música de los *Alalá* vístese de la *onomatopeya* en cuestión de la cual ha tomado su título, á menudo del terceto ó *triada* céltica, vulgarmente llamada *Ruada* ó *Cantar de pandeiro de la cuadra* tan popular en la poesía de Galicia (la *cuadra* se forma del terceto por la repetición del primer verso ó dístico aproximado por el diálogo); vaya como ejemplo del primer caso:

¿Para que me das o si,
treidora, sendo casada,
para que me dás o si
non che valendo de nada?

he aquí un ejemplo del segundo caso, en que se forma la *cuadra* del diálogo en dísticos:

—Cantan os galos é dia,
meu amor, érgue-te e vaite.
—Como m'hei d'ir, queridiña,
como m'hei d'ir e deixarte?

y como último elemento, vístese la música del *Alalá* de la copla ordinaria, que por la expontaneidad de estos procesos generales, es tan árabe como celta ó germana, y en fin, tan semejante es la cuarteta general española como el *pennill* del País de Gales, la *villota*, del Friul, ó los *rispeti* de la Toscana.

Dice Murguía á propósito de esto: «Los cantares de *Alalá*, son como los castellanos, cuartetas octosílabas; pero desde luego se advierte en la mayor parte de ellos, el empeño de que se correspondan unas á otras, tal vez porque conservan las huellas de su origen, que son las *regueifas*, en que los que se disputan el premio empiezan la cuarteta con el último verso de la anterior, cosa que sucede igualmente en las luchas que entablan los cantadores».

En cambio Milá y Fontanals dice de los tercetos gallegos, que esta clase de estancias son de versos octosílabos, casi siempre el segundo ó aconsonantados el primero y el tercero, y llama la atención acerca de la diferencia que presentan acerca de este punto las demás poesías populares de España y Portugal. Y á esto añade que existen letrillas castellanas y alguna danza catalana en que el tema es un terceto á semejanza del gallego. Además, dicho escritor no halla semejanza entre el terceto gallego y el terceto céltico (que según mi venerado amigo don Joaquín Costa *(Poesía pop. española*, pág. 456), «es de origen céltico, aunque es metro por excelencia gallego, que no lo desconocen del todo las demás literaturas de la Península»); la semejanza sería completa si el primer verso no presentase disparidad de rima, pues sabido es que el céltico era monorrimo en los tres versos.

Ya hemos visto con Murguía que los tercetos se prestan muy bien para acompañar el baile llamado *Rua* y *Ruada*, al compás del pandero. A lo citado antes sobre esto, añade Murguía: «El *cantar de pandeiro*, es por su parte el que mejor conserva su origen. Se canta, como el nombre lo dice, al son del pandero, y al de las *alegres conchas*, como las llama Ossian...» Describe después la cuarteta gallega, que según su empleo en las fiestas de la vida doméstica, recibe los nombres especiales, además del de *Alalá*, ya citado, los de *Regueifa*, que se canta en los casamientos, *Ani-novo* ó *Aguinaldo*, *Maios*, *Nadal* y otras formas estróficas similares». La *Regueifa* es la hogaza de pan y un huevo que se distribuye el día de bodas, y las *Enchoyadas*, que vienen á resultar lo que en Portugal llaman *despiques*, son diálogos de *cantadeiras* de fama, ó bien justas ó lides de improvisadores, como las formas ditirámbicas de *Os cinco sentidos*, el *Padre nosso pequeniño*, y la bellísima cantiga *Linda Pastora*, que empieza:

—¿Mariquita, hermosa,
ti que fai ahí?
—Estou gardando o gando,
ben me ves aquí.

«La idea del gran mitógrafo Schuchardt —decía acertadamente Teófilo Braga—de que la forma del terceto usado por Dante en el desenvolvimiento escrito de las literaturas modernas, es «un encadenamiento de ritornellos», justifícase ante el hecho de conservación de un género lírico de estrofas dísticas, relacionándose por el encadenamiento de sus estribillos, porque los estribillos son más dependientes del canto y del ritmo de danza, que de la lengua metrificada.»

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

La harmonización de la canción popular

Para los cortos alcances de nuestros profesionales músicos de antaño, la harmonización de la canción era algo así como una profanación de leso arte. De esta pretendida profanación se burlaba graciosamente el folk-lorista, no músico, Pelayo Briz, que al publicar un tomo, no recuerdo cual, de sus *Cançons de la terra*, con la correspondiente melodía acompañada, advertía que al que le estorbase el acompañamiento de la canción, que tapase con los dedos las lineas del pentagrama pecaminoso.

Y no se les ocurría pensar ante tal pretendida profanación, que desde los orígenes de la música moderna todas las melodías populares ó no populares, fueron *pensadas* harmónicamente: que una simple melodía popular es, *virtualmente*, harmónica; y, en fin, que puede afirmarse, que toda melodía popular contiene el germen harmónico latente que la engendró, y que para traducir su significado en el todo artístico que le es propio, basta *sentirla* por dentro, y el milagro de compenetración queda realizado. Y ya hablaremos más adelante de ese germen harmónico latente que, á mi entender, ha hecho brotar la canción del momento lírico de exaltación del anónimo creado.

No es posible que ningún arte, como la música, se componga de dos elementos tan diversos y, á la vez, tan unidos, que tienden á fundirse uno en otro y á compenetrarse estrechamente. Y no es de extrañar que de la compenetración de la melodía y de la harmonía se haya pretendido sentar que es la esencia y el alma de la música. Tanto es así que se ha afirmado que por la supremacía de la una ó de la otra pueden deducirse los períodos de la historia. Si todos estos puntos de vista y otros y otros que han formulado críticos filósofos, psicólogos antiguos y modernos no son la clave para descubrir ese misterio de la música, como quien dice la verdad entera de este arte, puede que no haya en ellos uno siquiera que no deje percibir un fragmento y como un destello vivido de la verdad.

Pero sea como quiera, aquí no nos toca

penetrar en el fondo de toda esa metafísica musical sino hacer sencillamente obra de vulgarización sobre la materia docente que implica este ligero artículo.

Confundidos con un indigenismo primitivo, difícil de reconocer hoy, dado el poco avance de los estudios de musicología comparada, que en esta cuestión del canto popular han de ir á la par con los de gramática comparada, se han formado por conglomeración, que diríamos, diversos elementos musicales que se presentan en la canción ora claros, perceptibles y expontáneos, ora mezclados y confundidos entre sí dos y tres veces en un mismo fragmento. Estos elementos constitutivos son los *modos* diatónicos griegos genuinos ó modificados por influencias litúrgicas de las dos grandes reformas de San Ambrosio y de San Gregorio: los orientales en que se educó en Constantinopla San Eugenio de Sevilla, el reformador del canto eugeniano ó mozárabe, y gran amigo de San Gregorio, huéspedes ambos de aquel sacerdote bizantino que los albergó en su propia casa; los modos celtas y las influencias recibidas de las razas del Norte, las melopeas trovadorescas modificadas en la época de las cruzadas por los sistemas musicales de otra raza: los estilos de cantar del andalucismo de ahora que si no son completamente árabes, menos son moriscos sino que provienen de aquel orientalismo primitivo señalado, vivo todavía en los confines de las comarcas de Tarragona y Lérida, donde abunda el cromático oriental mismo, como en las Islas Baleares donde se han encontrado preciosos documentos, especialmente en los cantos propios de faenas agrícolas.

En suma, que los elementos que más abundan en la canción española son, primeramente, el modo *eolio* (primer modo eclesiástico, escalas *La*, si, do, re *Mi*, fa, sol. *La)*; el *;jastio* (séptimo modo, escalas *Sol*, la si, do, *Re*, mi, fa, *Sol*) (1), y su correspondiente, el *frigio* (octavo modo, escala re, mi, fa, *Sol*, la, si, do, re). Como el modo *eolio* tenía en el antiguo «una importancia igual á la que ha adquirido la escala mayor en la música moderna» (2), empleóse con gran frecuencia en la forma de la escala indicada (sexta menor), y más aún en la forma de la escala indicada (sexta menor), y más aún en la variante medieval que no conocieron los antiguos (la misma escala con sexta mayor ó *fa sostenido)*.

En cuanto á los demás elementos de la canción española, *menos abundantes*, ya he dicho que el oriental y el cromático oriental están, vivos, todavía, en las comarcas indicadas. Lo que no se encuentra, que yo sepa, en España, es el modo pentáfono tan vivo, todavía, en Escocia. Sin embargo, en las canciones populares en dialectos celtas, grupo bretón y grupo irlandés, isla de Man, y el ya mencionado escocés, encuéntranse grandes afinidades melódicas con nuestras típicas tonadas de gaita, y aun con algunos *alalás* gallegos.

Digamos, por último, con mi ilustre amigo Tiersot, puesto que pensamos como Gaston Paris, como el caballero de Nigra y otros, que «existe un repertorio común de canciones populares extendido, con variantes más ó menos aparentes, pero siempre homogéneo, sobre el territorio de Francia y algunas regiones vecinas, Piamonte, Cataluña hasta Portugal, y que traspasados los límites de esta gran subdivisión, sea del lado de España, de Italia ó de Alemania, la canción popular reviste otras formas». A esta gran división etnográfica pertenecemos nosotros; y no fijamos nuestra atención en las arbitrarias divisiones políticas geográficas de nacionalidades también arbitrarias, construidas por el encasillamiento de fronteras convencionales.

En un proyectado *Cancionero musical popular español*, me he ceñido á la harmonización simplicísima del documento popular sin arrequives de ornamentación de ningún género sin preludios ni post-ludios inoportunos; mi preocupación constante ha sido la de sacar afuera, por medio de la harmonización propia, la esencia, el alma de lo que á mi entender decía la canción sin caer en *ilotismos* musicales, sin aventurar harmonizaciones atrevidas, que falseasen el sentido de las principales notas de las melodías, ni hacer obra condenable de tomar el folk-lore como experiencia *in anima vili*, que acaso pudiese justificarse en composiciones de arte en que la canción popular se toma no como objeto sino como fin. He tenido presente todo esto, y principalmente todo lo que voy á enumerar: que el movimiento tonal de la canción popular siendo de lo más rudimentario exigíame contener la pluma; que mi preocupación no debía dirigirse á la harmonización *fácil* de una más *facilísima* monodia sino á buscar entre cien harmonizaciones de una simple canción aquella, *la única*, que más conviniese á la esencia de la canción; que para el caso de que la tonalidad de la canción fuese absolutamente homogénea no la transformase de ningún modo con cualquiera imprudente corrección; que para la harmonización de un fragmento ó de toda una canción me sujetase en lo posible á las propiedades modales que la sugeriesen ó caracterizasen con claridad; que no me esclavizase la imposición absoluta del modo si de la mezcla de uno y un segundo ó un tercer fragmento resultase deslucida, ó confusa la compenetración harmónica; en fin, que en trabajos de este género es indispensable, sobre todo, la abstención de la interpretación personal, es necesario, para decirlo propiamente, hacerse pueblo, y sentir lo que el pueblo siente, algo que es revelación de una relativa elevación moral (1), algo que es una amplia y generosa sentimentalidad algo que es expresión de una alegría íntima, algo consolador, que se ha llamado *medicina dolorum*, por más que se haya afirmado que el dolor es una noción de educación, y que la misma alegría es impotente á exteriorizarse, dado el reducido vocabulario del lenguaje del pueblo.

FELIPE PEDRELL

---

(1) Son el *hipodórico* y el *hipofrigio* de la terminología aristotélica. Consúltese *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, Gevaert.

(2) Gevaert, *Histoire et theorie de la musique dans l'antiquité*

(1) Acepto, pero contradigo alguna de las ideas expresadas por Ernesto Closson en sus *Notas sobre la canción popular*.

Quincenas musicales

La antigua música de teclado

En el espacio de pocos años el genial é ilustrado musicógrafo belga, señor Carlos Van den Borrew, profesor de la Universidad nueva de Bruselas, ha publicado un ciclo interesantísimo de obras notoriamente las que se refieren á los orígenes de la música de teclado en diversas naciones, creándose en este orden de investigaciones un renombre merecido, porque en realidad de verdad era empresa temeraria atreverse á trazar los orígenes de la tal música de teclado, de la cual es una deducción la de las formas musicales, porque á pesar de unas y otras monografías sobre esta materia escritas por varios musicógrafos de nota, apenas si el tema ha empezado á desflorarse. El ilustre Van den Borrew parece la persona destinada á llevar á buen término esa empresa que le agradecerá la historia de la música toda, que tantos progresos y tan rápidos y fecundos en adivinaciones obtuvo de esos ignorados y obscuros cultivadores de formas nuevas primitivas.

La especialidad del aludido musicógrafo, sin embargo, no sólo se ha ceñido á agotar, si es posible, la materia de su principal empeño, sino que la ha robustecido indirectamente, dando á luz en poco espacio de tiempo, como he dicho, *La obra dramática de César Franck (Hulda y Chiselle* (1907), *Los músicos belgas en Inglaterra en la época del Renacimiento* (1913), y *Los comienzos de la música en Venecia* (1914), obras todas á cual más interesante.

Y anotemos en seguida, á continuación, las que forman el grupo de sus estudios especiales, desde luego, *Los orígenes de la música de teclado en Inglaterra* (1912), en que puso tan alto el renombre del peregrino inventor de la variación, maestro clavicordista y organista de cámara, primeramente de la de Carlos V y luego de Felipe II, Antonio Cabezón, ciego de nacimiento, pero que vió muy lejos en cosas de música, quien por el tiempo en que floreció (1510-1565), por los viajes que hizo acompañando á Felipe II, especialmente en su viaje á Inglaterra, tanto pudo influir é influyó, realmente, en la suerte y porvenir artístico de la escuela de los famosos *virginalistas* ingleses. Agoté yo como pude los elogios que merecía el autor, pues, á poner alto, muy alto, el renombre de la patria pocos ó nadie le han ganado; y á la verdad, cuando se habla de autores extranjeros, raros es que se muestren bien informados, abundando el caso contrario de hacernos menguada justicia, ya por necia fatuidad, ora por pereza de investigación y otros extremos deplorables.

A dicha historia ha seguido, ahora, recientemente dada á luz, *Los orígenes de la música de teclado en los Países Bajos (Norte y Sud), hasta cerca de 1630*. Confesábame modestamente Van den Borrew al enviarme gentilmente dedicada su última producción, que como yo no dejaría de notarlo «las tres cuartas partes de su libro estaban consagradas á *hipótesis* más bien que á realidades probadas y enteramente objetivas». Algo más hay que esto, y nos empeñamos en manifestarlo para que el lector lo beneficie.

Como hasta que aparece en los Países Bajos la magna ilustración en hecho de música de teclado, sintetizada por la gran figura del organista clavicordista Swveeinck (1562-1621), diríase que aquellos grandes iniciadores de la música vocal quedaron rezagados, comparados con lo que ya habían producido para el repertorio de los instrumentos de teclado Italia, España, Inglaterra, Alemania, y hasta la misma Polonia, que poseían una porción de obras magnas en este género. Sería esto juzgar por meras apariencias, pues, si bien ya se ha demostrado que desde la segunda mitad del siglo XV y todo el siglo siguiente, hubo en las naciones englobadas entre el Norte y el Sur de los Países Bajos (en virtud de solidaridad estética que reinaba entre esas dos regiones precisamente hasta la época en que aparece Sweelinck), organistas clavicordistas de primer orden que moraron en el país ó se desparramaron por el extranjero haciendo brillante carrera. Falta, á la verdad, el documento principal que acredita la fama de esta nombradía, la obra, las obras que no han sido conservadas. ¿Qué fuera la fama de Cabezón, si no hubiese quedado un solo ejemplo de su tratado de cifra para órgano, clavicordio, vihuela y arpa? Lo que ha sido de otros ejemplares perdidos, de los cuales sólo conocemos los nombres de sus autores por tradición histórica, no por sus obras, como sucede con la cohorte de maestros clavicinistas, organistas, que menciona nuestro autor desde Felipe Van Ranst hasta que aparece Swelinck, Peter Cornet, Carolus Luython y Samuel Mareschal.

Después de breve introducción, entra en materia el autor estudiando el papel que desempeñaban en la vida pública, durante el período de los orígenes, los instrumentos de teclado, entre éstos el órgano, el clavicordio, el clave, y entre los de tañido el laud, la tiorba, etc., y menciona luego en otro capítulo cómo se cultivaban los de cuerdas y teclado, y la importancia que alcanzaba la fabricación. Y sale á relucir, en seguida, «l'instrument semblant d'orguens, qui sona amb cordas», que menciona en una carta Juan I de Aragón, el monarca apasionadamente melómano, que en 1388 mostrábase deseoso de tener noticias del tal instrumento ejercido por «un bon ministrer flamench, Johan dels orguens», y tenerlo á su servicio; y, también, el instrumento que ya en otra carta fechada en 1387 llamaba *exaquir*, puntos de estudio por mí dilucidados en mi librejo *Emporio científico é histórico de Organografía musical antigua española*. Fíjase en las variantes de los instrumentos congéneres *clavicordión*, *clavicenón*, *manicordium*, *espineta*, etc., que van á parar en el tipo de cuerdas percutidas por una tangente de cobre, llamado *clavicordio*, que es el agente organográfico más difundido, y á lo que parece más que el *clave* que se punteaba, dado el cañoncillo de una pluma de cuervo cuyo simplicísimo mecanismo producía el efecto de tañer punteado, distinto del tañer percutido. Enumera, luego, los artistas de teclado pertenecientes al período de los orígenes, y nota al llegar á los artistas nerlandeses, Cristiano Marín y Miguel de Bock, que practicaban su arte en España en la misma época en que Antonio Cabezón desempeñaba sus funciones de

organista clavicordista en la corte española, y apunta, que se han conservado gran número de composiciones para tecla de Cabezón, que son las más notables que se hayan escrito en Europa entera, hacia mediados del siglo XVI. Puede juzgarse, después de esto, si la situación que ocuparon nuestros dos compatriotas fué preeminente en un país en que el arte musical se hallaba representado por un artista tan considerable como Cabezón», el «gran Antonio Cabezón» como en varias partes de su obra llama al creador de la variación de la canción profana, y de la de danza.

Pasa después Van den Borrew á reconstituir el repertorio de la música de teclado durante el período de los orígenes, y traza en dos grandes é interesantes síntesis, primero, las nociones generales sobre los orígenes de la música instrumental en los Países Bajos, desde las *estampidas*, y las demás obras «que el Juan de los Organos sabe sobre el *exaquier* y los órganos, que eran la preocupación de nuestro Juan I de Aragón, hasta el *ricercar* (la *recercada*, como decían nuestros músicos seiscentistas) ó el sencillo *villancico* homófono, que demuestra cómo la monodia conquista sus derechos ante la invasión tirana y absoluta de la polifonia, transformándose por completo la música vocal impelida por la ayuda constante de esos modestísimos agentes organográficos, laudes, vihuelas, clavicordios, etc., que quieren tener, y tienen en aquel concierto vocal, una voz, una sola voz, y unas cuantas cuerdas con que acompañarse y competir con los grandes efectos de la polifonía, sino tan grandilocuentes, más íntimos, más subjetivos.

Y luego, segundo, una vez presentados los documentos de la música de teclado durante el período de los orígenes, entra á reseñar, A), el período anterior á Sweelinck, B), los estudios que se han producido sobre este gran artista holandés (el admirable y capital de Seiffert, amén de los de Eitner, Tiderman-Deel, etc., los *Corales figurados*, las *Fantasías*, propiamente dichas, y las *Fantasías á la manera de un eco*, las *Tocatas*, las *Variaciones de canciones y danzas*, de Sweelinck; y, por último, C), las noticias de los contemporáneos de Sweelinck, el llamado Samuel Mareschall, músico tradicionalista, no de la fuerza del anterior; Peter Cornet, músico ya verdaderamente más genial; y Carlos Luython, autor de una *Fuga suavissima*, única obra que ha quedado, que no es más que un *ricercare* compuesto de distintos temas. No se vaya á confundir la Fuga de Luython con la Fuga como hoy día la entendemos, que ya se aplicaba desde principios del siglo XVII, y aun antes, á todas las piezas escritas en un estilo imitativo más ó menos absoluto. Pero volviendo á la forma del *ricercare*, no queremos privarnos de transcribir, para terminar, una opinión de nuestro autor que hacemos nuestra: «Sólo ciertos *tientos* curiosamente figurados de Cabezón podrían ponerse en paralelo, como elementos precursores, con la grande forma creada por Sweelinck». (Se refiere á la fantasía.)

Terminaremos este sencillo apuntamiento agradecidos á la importancia que da el señor Van den Borren á nuestra música de teclado, pero significándole un deseo y un ruego: ¿Cuándo trazará, de mano maestra, como él puede, los orígenes de la Música de teclado en Italia?

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Locos desmandados

Pude haber leído ó leí, efectivamente, un notorio y extremado artículo de crítica musical, como ahora se estila, lleno de desfachateces, de estridencias, de anarquismos de ideas y tendencias? ¿Soñaba, acaso, ó estaba despierto, muy despierto?

Júzguelo quien quiera leyendo el artículo en cuestión, que comentaré para contentam nto del lector.

«*París. Los grandes conciertos.*»

«Los últimos días de una *saison* sinfónica que fué pobrísima, aunque ahita de novedades y de obras interesantes. Intentemos una enumeración, ciertamente incompleta. En los conciertos Lamoureux, una sesión de carácter pedagógico dirigida por M. d'Indy, que ofreció algunas sorpresas: el maestro de *L'etranger* dirigiendo, sin exuberante alegría, y, hasta un si es no es con cierta flojera, la *ouverture* del *Barbiere di Seviglia* (¿cuál la que escribió Rossini, ó la que tradicionalmente se ejecuta y escribió nuestro Carnicer? ¿Saben esto el articulista y el mismo M. d'Indy?); la *Symphonie cévenole* instituída *concierto para piano y orquesta*, por la voluntad soberana de su autor; Mlle. Selva, orgullosa intérprete, y despreciable musicógrafa *(sic)*, ejecutando desmañadamente, de tal manera que uno de sus admiradores se vió obligado á hacerme notar, que ella «podría en este preciso momento escribir un tratado sobre el inconveniente de edificar sistemas en lugar de trabajar algo más sus escalas y arpegios». (Bello, y sobre todo galante exordio para entrar en materia). «En los mismos conciertos, pero bajo la dirección de M. Chevillard, oimos bellas interpretaciones del *Dafnis y Cloé* de Ravel. Esta obra, (¡ojo¡ que el autor es amigo) de una pujanza y de un brillo paradógico, pudo contender y resistir la vecindad temible de la escena final de la *Walkyria*, de la cual la orquesta Lamoureaux, como jardinero minucioso, parece empeñada en desmochar el lujuriante follaje polifónico transformando, para decirlo así, la foresta musical en un elegante parterre de musgo recortado finamente... Y no hablemos de la molicie de la orquesta del Conservatorio, ni de la elegancia de M. Messager atenuando un poco la penosa sensación, que llega al paroxismo, cuando M. Ropartz coge la batuta y dirige su grandilocuente pero antipática sinfonía con coros y acentúa ¡él mismo! los períodos gruñones de su malhadada obra». (Este músico no es amigo del autor. Ya se ve.)

«En los conciertos Colonne aparece al frente de la orquesta M. Fritz Steïbach. Conforme con la tradición, este *capellmeister* nos revela la sinfonía en *do menor* de Beethoven terminando los famosos golpes del destino en un *sforzando*, tan terrible como poco justificado, como cediendo á la monomanía de exegesis de sus colegas de la otra parte del Rhin, y convirtiendo la célebre obra en un tema de búsquedas lo menos musicales que puedan ocurrírsele á cualquier ganapán».

«En los conciertos Sechiari la idolatría de los admiradores de Busoni, estalló, declarando: «Este hombre es un vivo mila-

gro!» No, M. Busoni no es ningún milagro viviente. Es solamente un músico sensible, un *virtuoso* brillante, no siempre, bastante concienzudo, y un ingenioso compositor capaz de escribir sobre motivos originales ó sugeridos por los Pieles Rojas obras fáciles hasta la puerilidad, vivarachas, espirituales, sensibles, favorecidas por una orquestación brillante».

«Continuaría esa interminable y sosa enumeración, si todas estas obras recientes ú obras maestras clásicas, no palidecieran ante la brillante y espléndida partitura del *Sacre du Primtemps*, oida finalmente en calma diez meses después del indecente *(sic)* tumulto que acogió, en el teatro de los Campos Elíseos, la audaz y conturbadora música de M. Igor Stravinsky». (¡Cielos! ¡el autor de esa quisicosa que se llama *Fuegos artificiales*, en la que hemos percibido aquí, sí, Señor, aquí, en Barcelona, la musicalidad de los cohetes y las ruedas, y para no ser menos, sí, Señor, hemos aplaudido y hecho repetir!) «Hagamos constar, desde luego, que la acogida hecha ahora á la obra, ha sido frenética, y que todos, compositor é intérpretes han sido aplaudidos. Y antes de entrar en materia hagamos un poco de historia que los cronistas de París no han registrado: el Sr. Igor Stravinsky asistía á la audición de su obra, acabada la ejecución, el autor, colocado en un palco, y queriendo evitar que sus admiradores le levantasen sobre él pavés, se escapó á paso de gimnasta. Le vió huir un agente de policía, y creyendo que se las había con un ladrón, paró los pies al triunfador fugitivo». (¡Lástima grande que no nos dijera el cronista cómo acabó esa tierna y edificante historia!) «Es inútil hablar largamente de esa especie de epopeye prehistórica *(sic)*. Pero lo que importa notar, al mismo tiempo que el estupor legítimo del gran público, disfrazado por un entusiasmo de encargo, es el maravillamiento, la inquietud, y también la decepción de los compositores y de los músicos. A todos se les ocurrió:—¿Qué va á ser de nosotros, ahora?»

«Ya de años, sobre todo después de la revelación (!) debussysta, toda una «pequeña clase» de jóvenes maestros se esforzaba, desde sus laboratorios parisienses, en preparar y combinar la meticulosa y consabida alquimia musical que es bien conocida: dosimetrías de gran eficacia, minuciosas mezclas, combinaciones ingeniosas, que cuidaban de revelarnos todos los secretos recónditos concienzudos analistas. Estallaban gritos de admiración ante el más insignificante descubrimiento, casi siempre ocasional, de un acorde raro ó de un *truc* orquestal, que pasado el primer momento admirativo lo raro y el truco se convertían en una simple tontería. Una parte de nuestra música puede decirse que evolucionaba normalmente por la vía *hypodebussysta*, mientras otros músicos no menos sinceros» (¿no menos sinceros que Debussy? ¡esto, francamente, promueve la risa!) «se ingeniaban en extender el campo de las posibilidades sub-frankistas» (se ingeniaban, vanamente, diría yo, porque Frank estaba á mil leguas de su *querer*, que no *es* ni era *poder)*. «Todo era calma en la vida musical francesa, á despecho de la enemiga, á veces ruidosa, de los dos *clans*, que viven paradisíacamente esponjados de sus picarillas inocentísimas búsquedas por todos los rincones de la harmonía y el contrapunto: agregación inédita ó ¡ciclismo evolucionado! De repente en el cielo sereno estalla el rayo de un Júpiter tonante: (¿era un *Fuego de artificio*, de artificio anticipado por un camastronazo Júpiter de feria? ¿sí ó no?(Era «el *Sacre du Printemps* que lo había echado todo á tierra. De un solo salto el joven maestro ruso franquea diez... estadios para correr, los cuales, nuestros compositores, pasito á paso, sin fatigarse hubieran necesitado para correrlos treinta ó cincuenta años... ¡Qué metáforas pintarían el azoramiento de esos músicos ante ese guerrero armado de pies á cabeza que les hacía oir una partitura que derriba las barreras, y hace prever, sin espantos ni miedo, un porvenir musical de una desenfrenada complicación de la cual el autor realiza prematuramente las temibles pero seductoras audacias!» (Uy ¡qué miedo! Mas no se espanten ustedes, que este lenguaje, siempre nuevo, siempre antiguo, es el mismo que se ha empleado cada vez que aparezca por ahí un redentor de esos que inventan los críticos desde que el mundo del arte es... mundo, lleno de equívocos y mentiras.) Pero oigamos ahora para terminar, los vaticinios de mi crítico audaz, audaz *pour rire*. Son estupendos. Lo menos son «las preocupaciones poliharmónicas y las contexturas equívocas, á la vez menores y mayores, de una armonía final». Hay cosas mejores que estas, que suponen la modificación del órgano auditivo humano. Quiere más. «Doce notas—todo lo que contienen hoy nuestras miserables escalas—es muy poca cosa para construir etrnemanete ricos acordes. Quizá la polifonía será indefinidamente fecunda cuando se la practicará de una manera todavía más amplia de como la practica M. Stravinsky, no teniendo más en cuenta ninguna de las consideraciones tonales, notando el canto de diez voces errando sin ninguna trabazón á través de diez tonalidades diferentes. ¿Gozaremos las bienandanzas de ese *simultanismo* intensivo?...» Y soñé, despierto ó dormido, á punto de que me cayó el impreso de la mano, que las puertas de todos los manicomios del mundo quedaron abiertas de par en par, y que por ellas se escaparon esos locos de atar, que quieren en sus delirios pedantescos de rebeldía nada menos que suprimir la misma música. ¡Pobrecitos! Recogerlos otra vez en sus asilos naturales, y atrancar bien las puertas.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Un gran poeta-músico

Yo no sé si el gran poeta Fogazzaro, muerto no há mucho tiempo, practicaba la música. No tenía más que preguntárselo á mi excelente amigo el maestro Tebaldini, que lo trató íntimamente, y si que puso en música alguna de sus sentidas poesías. Pero no me importaba saber si practicaba ó no la música. Me ha bastado leer su último *romanzo*, intitulado (con el nombre, decididamente musical, de una mujer), *Leila*, para saber que sentía y amaba extraordinariamente la música, quien escribió en boca de uno de los personajes de su *romanzo*, que «poseía un alma de música», y encontraba que «hay música en to-

do». Era, pues, su alma, de poeta músico, «un alma de música», como la que poseyeron Mozart y su apologista (otro poeta), Grilparzer, que veían y oían esas «notas que se aman», según decía el mismo Mozart e n días de su infancia prodigiosa, esas notas que, porque se aman, se buscan y se encuentran, huyen de las que se sienten rechazadas, y se funden con las que, fundiéndose entre sí, aumentan su encanto, y forman ese concepto misterioso y portentoso «que hace temblar, llorar, y soñar en cosas eternas».

Sí, *Le ila*, es una novela musical por el estilo de *Consuelo* y de las *Lettres d'un voyageur*, de Jorge Sand, y no sé por qué me ha recordado y hecho sentir de nuevo aquel ultra-romántico relato que, aunque leído de chico, dejó y señaló huellas hondas de orientación artística en la mente del hombre...

Si la música hubiese sido cosa extraña é indiferente á su propia vida, no la habría transfundido Fogazzaro á la vida de sus personajes más queridos, á los hijos ideales de su espíritu y de su corazón. Y que, además, fué la consoladora noble y pura, de sus dolores, puedo afirmarlo por el testimonio mismo de sus novelas, á pesar de no haber tratado al gran escritor, honor de Italia, y conoocer escasos delles de su peregrinación artística en este mundo; éstos, solamente: que envejeció hallando y oyendo, espiritualmente, y poeticamente, música en todo: que terminó sus días gloriosos en la *armonía* religiosa, turbada un momento por una *disonancia* pasajera, pronto borrada por él mismo: y que su memoria en la *armonía* musical què resuena en ciertas páginas de *Leila*.

Quiero haceroos oir, aunque con torpe palabra (mejor sería musiccalmente), algunas armonías de estas páginas.

El *señor Marcelo*, (léase Fogazzaro), «no era un gran pianista, pero poseía un alma de música. Su profunda fe religiosa, sus afectos, su fino sentido de toda belleza de arte y de naturaleza, tendían á la expresión musical. Veneraba á Beethoven, no menos que á Dante, y cuasi como á San Juan Apóstol: á Haydn, á Mozart y á Bach, no menos que á Giambellino, y cuasi como á San Marcos, á San Mateo y á San Lucas. Y como si fuera el mismísimo evangelio, así leía diariamente alguna página de loos cuatro evangelistas de la música. A veces, durante la noche, en la hora de los recuerdos y del fantasear, se abandonaba sobre el teclado del piano á la improvisación. Encontrando acentos conmovidos, conmovido él de su misma conmoción, tañía, tañía, y esforzándose en adaptar la palabra musical al propio sentido interno, olvidábase de las cosas presentes y del transcurrir del tiempo. La cabeza erguida, cerrados los ojos, tentaba el teclado con sus grandes manos descarnadas, como el ciego tiienta el aire. Buscaba el último canto de Pergolese:

Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria.

No supo encontrarlo: tentó afanosamente la búsqueda de una caída semejante de sonidos, más ó menos grave, allá en lo profundo, que diríase un desatamiento de fibras mortales, un fatigoso finir de la jornada: buscó una nueva brotada de sonidos, ansioso, delirante, como impelido por súbita visión de gozo. Abandonó, entonces, el recuerdo sugestivo de la melodía de Pergolese, infundió en música el alma llena y ebria de las palabras

Paradisi gloria,

miientras brotaban de sus ojos lágrimas silenciosas...»

Completa Fogazzaro la pintura moral de su personaje con ese sencillo trazo: «su música terrenal temblaba de deseos de oir la música divina». Y en su humildad, ignara del orgulloso desdeño, que hace tan amargas las caídas morales», le era tan fácil abandonarse á la divina piedad. Irguió otra vez la cabeza, levantó las manos, y transfundió en el piano la plegaria del alma, un *Miserere* lleno de pasión, si, pero también de suavidad, lleno del sentido de un *amplius lava me* fluyendo sobre las culpas, lleno de gratitud, cuasi de alegría... Las manos evocaron entonces una melodía de dolor y de amor, como nacida de inocentes recuerdos bellinianos:

Vieni, dicea, concedi
Ch'io ti prostri ai piedi.

Para Fogazzaro «hay música en todo» para quien sabe sentirla, en las cosas mismas, y aun en las más triviales, en ese mismo jardincito casero del modesto cura de una parroquia rural; dígalo ese *Don Aurelio*, otro interesantísimo personaje de su *romanzo*, y hable aquel jardincillo, «que hace oir su música de bondad alrededor de la modesta casita del hombre de Dios». Dígalo ese *Máximo*, el héroe del poema, que ante la contemplación de un paisaje, exclama, sencilla y elocuentamente: «Todo esto, es música de Schubert». Y en cuanto á la heroina *Leila*, antes la orgullosa, feroz, é insoportable joven, buscaba ahora en aquel viejo piano los más patéticos acentos, los ecos de su corazón turbado «Tañía, tañía, improvisaba á la ventura, mezclando según le venían á la mente, músicas y estilos diversos. El piano de la Montanina temblaba sintiéndose tañer con tal pujanza expresiva de pasión y de desorden. Aquel tañido revelaba un alma adolorida, pero que lejos de encerrarse en su dolor, tenía sed de vida, y de amor. Tan pronto ensayaba engañarse ella misma con las notas sagradas del *Stabat* de Pergolese, tan pronto sonando el *Aveu* de Schubert, con arranque divino, pensando que si el piano tenía un alma sintiéndose desgarrar en aquel tañido fogoso, sabría comprender lo que pasaba en el alma de la mísera *Leila*. La música de Schubert despertaba en su memoria ciertos versos que había adaptado obscuro poeta. Uno de ellos decía:

Or sappi che bruccio e che moro di te»

Por dos ó tres veces, y nada más que para llegar á este verso había vuelto á repetir la composición entera, arrancando de las entrañas del instrumento los acentos doloridos de una pasión callada, pero delirante. La escena, como el personaje, es ultraro-

mántico: y lo es dos veces por las palabras y por los sonidos. Cuando la soberbia joven, fatigada de contención y de martirizarse; cuando llega la hora del amor que la redime, la música de su propia voz traiciona lo que ha pasado en aquel pobre corazón. «Aquella voz de contralto, aquella voz tan conocida, resonó en el alma de *Máximo*. De aquella voz sólo conocía la frialdad, la ironía, y la cólera. Pero dos palabras, bien insignificantes acaban de hacer resonar la nota apenas desflorada de *á cuarta cuerda*, la nota dulce y grave de unna nota desconocida, que transformaba la sonoridad del instrumento: la cuerda del amor».

¿Qué músico al leer tales páginas musicales, y no sólo las del principio del *romanzo*, que el autoor ha intitulado: «Preludio místico», como introduciéndonos en esa «Sinfonía ideal, que yo llamaría, del gran poeta Antonio Fogazzaro, no deseará visitar en imagen aquella tumba del novelista de Vicenza, y espparcir sobre ella un puñado de flores cogidas en el *villino* de *La Dama blanca delle Rose*, en el *villino* de aquella dama de la novela, *Donna Fedele*? ¿Quién, entre todos los escritores de la época presente, ha enaltecido, como Fogazzaro, á la música, asociándola y acercándola á todas las grandezas?

FELIPE PEDRELL.

Obras musicales de autores italianos primitivos

Como buenos y patrióticos reintegradores del arte musical del pasado italiano, que, á todas luces, lo mismo en Italia que en España, es mucho más grande que el mezquino, con pretensiones, que se diría, de la época actual, los musicógrafos compositores Maffeo Zanon, y Antonio Tirabassi, entre otros ingenios dedicados á la utilísima tarea de fecundar con el ejemplo el dicho de Verdi, «*tornate all'antico*, y hallaréis en él una fuente pura de progreso», han publicado cada uno de ellos otra nueva obra de reintegración, á cual más interesante, el maestro Zanon una *Raccolta di 24 Arie* de varios autores del siglo XVII, y el ilustre refundidor Tirabassi, una *Missa á 4 da Capella*, de Claudio Monteverdi.

Nos dice Zanon que las veinticuatro arias de su coleción provienen exclusivamente de la Colección Contarini, que se halla en la Biblioteca Nacional de San Marcos de Venecia, precioso lote de manuscritos del siglo XVII, que á pesar de pertenecer desde 1843 á una biblioteca al alcance de todo el mundo, se puede afirmar que son completamente desconocidos. Del lote de 720 volúmenes, casi todos único ejemplar existente, sólo fué publicado lo que contenía el primero, *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi, y como era de esperar por H. Goldschmit, un musicógrafo alemán, y de los restantes volúmenes, á excepción de una pequeña antología de *Arie antiche*, de Parisoti, únicamente han visto la luz dos únicas *reccolte* de arias publicadas por el discretísimo colector señor Zanon, la primera dedicada por entero al maestrazo Francesco Cavalli, y la segunda la que acaba de entregar al público. Con la primera logró poner en evidencia la importancia suma y la grandiosidad artística de Cavalli, juzgado hasta ahora como simple imitador de Monteverdi, que fué su maestro; con la presente *raccolta* ha tratado el maestro Zanon de llamar la atención de lo que contienen los 92 códices restantes (los de Cavalli son, nada menos, que 28) esperando que su interesante labor excite el celo de los curiosos y de los... perezosos.

De intento he olvidado el subtítulo de la colección de 24 Arias de Zanon, *scelte ed armonizzate* por él mismo, porque la harmonización original de los distintos autores, sólo existen en contados pasajes que ha cuidado de mantener con escrupuloso respeto. En los restantes pasajes la harmonización es suya, siempre á tres partes, manteniendo siempre, asimismo, igual procedimiento para que la disparidad de estilos no tan sobrios no dañasen al estilo general y al concepto mismo de la composición. Y aquí se deja adivinar la maestría del compositor que ha puesto su bien cortada pluma al servicio del refundidor, siempre bien informado, de las bellezas del arte antiguo, bellezas de una sinceridad que encanta y eleva. Trece autores figuran en esta preciosa *raccolta*, Augustini ó Agostini, Boretti Borzio, Cesti, muy conocido en los teatros reales de España en la época de introducción de la ópera italiana, Freschi, Grossi, Legrenzi, Pallavicino, Sartorio, Scarlatti, padre de Domenico, tan festejado por la Corte Española, durante su larga estancia en Madrid, Zioni, Stradella y Scarlatti. Del suavísimo Stradella, publica Zanon tres fragmentos, á cual más interesantes, de tres distintas Cantatas, y del ardientemente apasionado Scarlatti, otro fragmento de la Cantata *Belleza che s'ama*.

En suma, la colección es una verdadera delicia, y por el placer intelectual que me ha proporcionado su lectura, agradezco al simpático amigo maestro Zanon su envío.

▪

Encabeza la edición que acaba de publicar mi ilustre amigo Tirabassi, esta inscripción: «Veterum monumenta pulcherrima opera recentioribus monita». Y á continuación el título: *1641. C. Monteverde* (la ortografía *Monteverdi* tiene un carácter más auténtico: así le llamaban sus contemporáneos, y así firmaba sus cartas), *Messa, Mise en partition par Antonio Tirabassi; Préface de Ch. Vanden Borren.* Obra reproducida del ejemplar conservado en la Bib. Real de Bruselas, intitulado: *Selva-Morale-Et-Spirituale-Venetia-1641.*

El ilustre musicógrafo que firma el *Prefacio* de esta edición, Carlos Van den Borren, autor de *Los orígenes de la música de teclado en Inglaterra*, tan perfectamente bien enterado del glorioso pasado musical español, de *Los músicos belgas en Inglaterra durante la época del Renacimiento*, y de *Los principios de la Música en Venecia*, que ha escrito últimamente, era el que con más competencia y autoridad merecía escribir esa introducción puesta al frente de la edición de Tirabassi.

Preceden al *Prefacio* los señalamientos biográficos sobre Monteverdi, que condenan sobriamente los que yo he expuesto otra vez cuando me he ocupado de la figura de ese inmortal primitivo del arte italiano, á quien debe tanto la historia univer-

ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

sal de la música. Nació en Cremona en Mayo de 1567. Estudió con el maestro Antonio Ingegneri, director del magisterio de San Marcos. A principios del año 1590 entró al servicio de los duques de Mantua hasta el año 1612, en que fué nombrado maestro de capilla de la basílica citada. Fué esto en agosto de 1613. Ocupó este cargo, el más alto, por entonces de toda la Italia musical, hasta su muerte que aconteció el 20 de noviembre de 1643.

Los que han estudiado la personalidad artística de Monteverdi, saben que gran parte de su obra ha quedado manuscrita, y que se ha perdido esa inapreciable documentación. Y esto se explica perfectamente considerando que la gran mayoría de sus composiciones fué ocasional, como impuesta para llenar sus funciones de escribir para las fiestas solemnes de la república veneciana. En el ramo de Misas se sabe, por ejemplo, que una de ellas fué ejecutada hacia fines del año 1631 en celebración de una fiesta organizada para conmemorar la desaparición de una epidemia que diezmó la población de Venecia á fines de dicho año. Según la descripción que se hizo de esta solemnidad, una familia de trombones acompañaban el canto durante el *Gloria* y el *Credo*. Esto induce á creer que esta *Misa*, las de la *Selva Morale*, y de la colección póstuma de 1650 no eran las únicas que el maestro se viese obligado á escribir durante los treinta años que ocupó el cargo de maestro de capilla de la Serenísima República.

Sea lo que quiera de esta clase de obras y otras de diverso estilo, que afortunadamente no se han perdido, el insigne musicógrafo Van der Borren analiza cumplidamente la *Messa á 4 da Cappella* de manera que el lector estudioso quede enterado de la importancia de la obra. El estilo es el de los grandes maestros polifonistas, (*acapellistas* los llama), del siglo XVI, Palestrina, Orlando de Lassus, Victoria, etc. «Y es curioso»—añade—«que Monteverdi, genio exclusivamente evolutivo, haya publicado al fin de su vida una obra de un carácter tan arcaico, á la par de otras que presentan todos los signos distintivos del estilo nuevo avanzado». La *Misa á 4 da Cappella* no es por otra la única obra de la colección en la cual se observa esa preocupación del arcaísmo. Leichtentritt en su *Historia del Motete* señala positivamente un *Magnificat* á 4 voces de la colección intitulada *Selva Morale*, del cual dice que parece escrito cien años antes de la fecha de su publicación».»

Siendo la imitación sitemática la que constituye la base esencial de la estructura polifónica de esta obra, dicho se está que el contrapunto libre interviene muy raramente. En suma, opina Van den Borren, «la obra ofrece un nuevo testimonio en el sentido del desenvolvimiento por gradación expresiva, que es una de las características esenciales del genio de Monteverdi».

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Un libro de crítica

Leia yo esto en un boletín de bibliografía internacional: «Un libro del *signor Vatielli*» (¡diablo! al compositor le conozco, y guardo una preciosa colección de *arie antiche*, si mal no recuerdo, pero al musicógrafo, no, al humorista autor de *La civilidad musical de moda*), «recien publicado, ha de ser un verdadero placer intelectual, y más si en el libro se hace bromita y se maneja el látigo de la fina sátira dando en el blanco...» En suma, el libro se compone de una serie de historietas, generalmente dialogadas, en las cuales aparecen ridiculeces sobre ciertos aspectos de la vida musical... Parecen inventadas para nosotros los españoles, más aun, diríase que son acaecidas aquí, en nuestra casa como hube de decir cuando leí el libro. Y bastaba que el bibliógrafo me recomendara la lectura del capítulo *Ad un congresso musicale* para que, sin otra recomendación, comprase el libro y me deleitase trabando relación desde el «Profesor Gibzutrinken» que *colocaba* en todas las secciones del congreso su comunicación sobre «Las opiniones tamadistas acerca del arpa de Eolo», hasta el francés que probaba que las glorias de la música italiana sólo han podido ser... francesas, pasando por el italiano que aprovechaba la celebración del congreso para recomendar sus conservas, y el belga que, como el profesor alemán, colaba en todas las secciones la misma conferencia...

Pero abramos el libro ó los *razonamientos de Petronio Isáurico*, modesto custodio de un archivo musical que pasa sus días tranquilos contemplando, plumero en mano, todos aquellos tesoros de armonía y de cantos suavísimos que acumularon de día en día para ejemplo y aprovechamiento de generaciones venideras, poco inclinadas á concurrir á tales sitios. El custodio cuando siente *troppo odore di chiuso*, y le sube á la nariz el polvo que le ahoga y á la vez le ensucia el traje, abre de par en par la ventana, y aquella corriente de aire puro y nuevo refresca su mente y... la polilla. Dado á observar cosas y más cosas de músicos dióle la manía de escribir impresiones de lo que viera, aspectos de cosas, y características del mundo musical de hoy, sin pensar que para *rifar la gente* se requiere algo más que un libro... *anche buono*.

La intrusa es el título del primer diálogo. La intrusa es... la Música. La subsecretaría, Señora Historia, acompañada de la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, aguardan en la antesala del Ministro de Instrucción Pública para presentarse y saludar á su jefe competente. El ujier anuncia la visita de una señorita, que, antiguamente, junto con sus hermanas, la Poesía y la Danza, figuraban entre las artes, llamadas precisamente las tres, artes músicas. La señorita pretende, que por sus bellas gestas es justo que le sean reconocidos sus derechos, que se le otorgue la posibilidad de tener voz y voto etc. La Subsecretaría dice que esto no es posi-

ble, porque en los programas de las disciplinas históricas universitarias no figura el nombre de esta señorita y yo no voy á recomendarl su inclusión á Su Excelencia. ¡Cómo que ahí quedan aguardando la religión, la medicina, la ciencia de los... sellos...» *(Dirigiéndose malhumorada al ujier)*. «Ujier, acompañe usted á esa señorita. Compañeras: Su Excelencia nos aguarda.»

La araña, la carcoma y *el clavicembalo*, es un diálogo entre científico y estético, con su *mica salis* satírica que hace que se lea con gusto. Lo mismo que *Il monologo della gran cassa*. ¡El bombo! Por haberlo introducido en la orquesta moderna Rossini se ganó el remoquete de *Monsieur Vacarmini*, y el remoquete no influyó en su buen humor y mejor apetito Los antiguos al escribir música tenían presente la estética y la teoría, pero no hablaban tanto de esto como nosotros; se contentaban diciendo que la música debia mover los afectos, que era como un hablar en harmonía». Nosotros lo entendemos de otra manera. ¡Mover los efectos! ¡Hablar como en harmonía! Impresionar es lo que conviene, asombrar, aturdir para lo cual ahí está el bombo. «El puede alabarse de que después de la música, que á fuerza de golpes de mazo ha hecho penetrar en nuestros oídos ¡ya no nos es posible oir otra sin ese instrumento musical que hacemos sonar todos, músicos y la sociedad en masa».

Petronio Isáurico, lee la partitura de una de las más celebradas óperas modernas alemanas, y canturrea por lo bajo:

Deh, Salomé, Salomé. danza per me!

De los canturreos resulta que pierde el tino y queda dormido, presenciando como de los plúteos de una parte de la biblioteca, salen *gli spirti*, los espíritus de las más preciadas ilustraciones musicales de la patria italiana, Claudio Monteverdi, Carissimi, Vivaldi, Scarlatti, Benedicto Marcello, el patricio veneto, proveedor de la República y camarlengo, autor del famosísimo *Teatro alla moda*, etc., etc. De la conversación *con gli spirti* saca grandes enseñanzas el buen Petronio, desde luego, «el mapa geográfico» que es la partitura que está estudiando Petronio, los nuevos instrumentos *Celesta*, *Xilofono*, etc., que aparecen en la armadura organográfica de la obra... Y despues de unos y otros lances á cual más chuscos despierta Isáurico, contempla atónito á los que le rodeaban, todos desaparecidos de repente, y dice: «¡Es extraño que leyendo partituras de música moderna se puedan sugerir tales sueños...!»

Antes se ha indicado la importancia que á mi modo de ver tiene la asistencia *Ad un congreso musicale*, el mejor articulejo de la colección, el de más fina sátira y mejor humorismo, «escrito de autoglorificación»—afirma el autor—«tal como el *Ricardo segundo* compuso su *Heldenleben*»

En el diálogo *L'ispirazione* se trazan una porción de experiencias y pruebas para encontrar la célula, el protoplasma de la inspiración musical, después de varias destilaciones, análisis, reducidas á cápsulas, grajeas, emplastos porosos, etc. Llega el músico, que ha de componer una romanza, un trío, un *veinticinqueto*, una ópera hebrea ó israelita, tienta primeramente con los dedos convulsos (cuidado con esta indicación de convulsión... previa), agita en todos sentidos el teclado del piano, se prueba, se insiste con ardor... ¿Qué no sale nada? Qué el infeliz se desespera, se golpea la cabeza con los puños? Pues todo esto tiene una solución simplicísima. ¡Qué no sale nada! Pues se compra veinticinco centígramos, un kilo de inspiración musical, en la farmacia de enfrente la venden muy fresca y recomendada por todos los Ricardos segundos, Futuristas y Ruidistas, y ya verán ustedes cómo sale afuera, á torrentes, la música.

Tiene miga *Il quadretto simbolico* para meditar sobre el estado de conocimientos históricos que posee Italia acerca de su propia música. ¿Italia? Peores los posee ¡ay! España. «*Menage oblige*» se deplora una de tantas *civilidades musicales á la moda* que *disfruta* el matrimonio CecéLiana para embaucar á un Príncipe de Livonia, nombrando chambelán de corte al marido, y *virtuosa da camera* á la violinista... archifamosa. El saladísimo el cuadrito *Quando Ermogene Tigellio mori (Ambubaiarum collegia, pharmacopolae,—mendici, mimae, balatrones: hoc genus omne—maestum ac sollicitum est cantoris morte Tigelli...*, HORACIO). ¿Qué sucedió después? Que recibido el solemne puntapié *apolíneo*, que lo echó fuera del Elíseo, ignominiosamente, con vilipendio, exclamó el buen Hermógenes:—«¡Cómo ha crecido la imbecilidad de esos Dioses! ¡No han sabido comprenderme!... Basta. Mejor será largarse al Erebo. Por lo menos encontraré allá arriba á todos los viejos amigos y admiradores que dejé en el otro mundo».

Orfeo jovencito y *El ruiseñor*, prueban que lo mismo Orfeo que el ruiseñor desde el día que oyeron ciertos libres cantos que conmovieron sus almas, comenzaron *a fare qualcosa di buono*. El último coloquio se desarrolla entre los varios instrumentos de orquesta de un grande teatro á poco de terminada la representación de una ópera. Resuenan en la sala desierta los pasos del viejo custodio que, linterna en mano, escudriña todos los rincones del teatro seguido en su lenta y minuciosa peregrinación por el fiel gato, tan viejo ó más que el custodio. El coloquio resulta altamente cómico.

Pero á todo esto noto que he pasado involuntariamente por alto el articulillo *Cuanto vale un músico*, y no deploro el descuido porque merece capítulo aparte. Será otro día.

En suma, que Francesco Vatielli con su nuevo y peregrino libro ha tomado por modelo, y ha salido perfectamente bien de su empeño, aquella sátira clásica, bellamente incomparable, intitulada *Il Teatro alla moda* que firmó el gran patricio veneciano y gran compositor, Benedicto Marcello, una de las más prestigiosas figuras de la música italiana.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Nulla est redemptio

Al amigo José Escofet

No le dé usted más vueltas. La cuestión es de incultura musical, rotunda, desconsoladora. *Voilá l'ennemi!* Se nos ha hecho creer que teníamos una percepción fina, extraordinaria para la música: el orgullo y la fatuidad soplaron encima y... ¡tapa! nos hemos quedado á mil leguas rezagados del progreso y arte de verdad. Vivimos, pues, de un tremendo equívoco. Este. Hacer que hacemos música.

Hay que decir la verdad. Hay que tener el valor temerario de decírselo no sólo á Barcelona sino á toda España, aunque se desate en improperios contra quien se la diga. Estamos en el terreno terciario de la música de acordeón, la única que sabe hacer, por deficiencias mal encaminadas de estudio y carencia de vocación, la generalidad de nuestros compositores. A la capa superior Música no hemos llegado, y al paso que vamos no llegaremos jamás. Todo esto que decía usted de nuestro público, «inmóvil y conservador» de su rutina, es cierto, ¡tristemente cierto! Para ese público, para esa gran masa de público no hay más música que la de la voz bonita, la de la habilidad del que *guía* el cotarro musical, la de la habilidad del que tañe el piano, rasca el violín, rasguea la mandolina, etc. Ante esa única música, música que es buena porque es toreable y en realidad se torea (porque todo ¡todo se torea en España!) pulula una multitud de *snobs* que sólo tiene admiraciones para *lo de* París, no para Roma ni otras capitales, empeñada en deprimir con saña todo lo nacional: otra multitud de filisteos que hace coro á los ignaros y pretendidos adelantamientos de los *snobs*; y una masa de inconscientes analfabetos de arte que grita, ensordece, chilla, berrea por ley de contagio y entusiasmo pegadizo sin saber por qué berrea, por qué se agita y chilla, y por qué se halla clavada allí en el centro de los toriles de sus adoraciones, teatros, conciertos y sitios en que suena música. La música de acordeón que se le sirve á ese público analfabeto, no sólo de música sino de todo género de arte, tiene compositores que se la dan á vil precio, pero con vistas á la taquilla. ¿Compsitores he dicho? No, payasos, histriones, cualquier cosa menos artistas, que no quiero profanar este nombre.

¿De suerte que no tenemos en España más músicos que los que he señalado, jaleados sempiternamente por la masa inconsciente, jacarandosa, torera, ignorante?

Sí, hay seis, diez, doce músicos mal contados que se bastan y sobran para poder mostrarse orgullosa una nación que no fuera España. Pero desventuradamente á ese puñado de artistas no los conoce la gran masa del público, ni á ellos, ni á sus obras, fruto del estudio, de la concentración, del amor á la patria. (¡Pero, señor, á quién le importa en nuestro país que haya aquí quien estudie y enaltezca la profesión que se cultiva!) A ese puñado de músicos se suman sobre unos doscientos (no hay más en toda España) fieles estimadores de las creaciones musicales pasadas y presentes, cuyas admiraciones están bien encaminadas, platónicamente bien encaminadas ¡ay!, y por eso mismo infructuosas, como si no existiesen.

Y ¿qué pensará de la música y su importancia educativa social, y qué harán por ella el Estado, los Centros docentes, las Academias, colocados en medio de ese asfixiante ambiente de incultura artístico-musical? *Non ragionar*. No quiero pensarlo. Queda abatido el ánimo cuando contemplo, particularizando el caso, que la vulgarización musical por mí emprendida, predicando con el doble ejemplo de la obra musical y del libro, si ha sido beneficiada por el extranjero, honrándonos, como yo pretendía al emprenderla, no ha traspasado los umbrales de la patria. Podría citar sobre éste y otros casos de incultura tozuda, irredimible de los m os, historias, ¡historias, si! de verdaderos horrores. De modo que los estímulos que necesita el vulgarizar para vivir vida del espíritu, viene siempre del extranjero; de la patria, jamás.

Pero me dice usted que un cambio de conducta, de sistema, remediaría, quizá, muchas cosas si no todas las que lamentamos usted y yo. Sí, señor. A eso aspiraba creyendo que había llegado la plenitud de los tiempos. Llegaba nada menos que á la magna idea de fundar un teatro lírico nacional (las circunstancias actuales europeas podrían ser propicias) que ni el Estado, ni las Juntas, ni menos los empresarios osados y de pelo en pecho, que ya no los hay, han sabido crear ni creerán jamás. «Un cambi cta, de sistema, mejor dicho e los músicos jóvenes», r pocos que son... entre l ommigo, entre aquel! do sigue desconocien ó. «Aun so fuese conveniente»—¿ usted, refiriéndose á *los otros* jóvenes—«que se volviesen un poco escandalosos» (¡si ya se escandalizan, señor!) «que vocearan sus talentos y su vanidad» (¡si ya los vocean, señor, y sus vanidades también!) ¿Quiere usted saber lo que hacen esos jóvenes? Los que no estudian porque ya lo saben todo, cultivan una habilidad, una destreza, y ya tienen bastante para engatusar al público, y ¡ay! ¡engañarse ellos mismos! Los que estudian se marchan al extranjero, la gran parte de ellos á contagiarse de lo exótico, como si aquí no existiesen maestros, y una técnica de arte que se supo conservar en esplendente hegemonía de lo propio tradicional.

De unas y otras cosas le decía yo lo que usted ha citado de mi carta «que yo no me levanto de la silla ni por la *Celestina* ni por nada». Y añado, ahora, que ni cien *Celestinas*, ni cien antologías y más libros enarán ese profundo at musical

abacto por generaciones pasadas y ahondado, más y más, por la generación actual.

Ya sé que nadie me llamará ante un Tribunal para que declare los nombres de esa docena de músicos que aseguro y repito que honrarían á otra nación que no fuese la nuestra. Ya lo sé. Y por esa nuestra ligereza, ese nuestro que se me da á mí, dije que «no me levanto de la silla» porque no creo ni espero en ninguna regeneración social, ni en nada.

Siento, sí, la dignidad herida cuando se nos pospone á esa taifa de compositores extranjeros que vienen á europeizarnos musicalmente como país conquistado. Siento el escozor doloroso de la bofetada que, aunados, nos dan á los músicos que creen, aman y esperan en la patria, el Estado, las corporaciones oficiales, Juntas y también esos *snobs* de inteligencia cortada al rapé, subvencionando obras extranjeras para que se representen en los teatros que se cierran inicuamente á los autores nacionales. Alguna corporación oficial debería ponerse á nuestro lado, quizá, si lográbamos hacerle comprender que el logro de nuestra aspiración, apunta á la creación de una sólida manifestación lírica nacional; pero distraída por riñas de campanarios, de capillitas y de los mil y un *tiquis miquis* partidistas de régimen interior, me temo que no quiera ni piense hacer aquello á lo que viene obligada, dejándome sentir en vida (particularizo el caso) el desagradecimiento á un noble impulso rendido por mí por amor á la patria y á la juventud.

Acabo porque es cuestión de acabar, con el consiguiente *nul-la est redem tio*, pero añadiendo... *in pace amaritudo mea amarissima*.

Y á los seis, diez y doce músicos les dije, como propina de consuelo, que pongan buena cara á la adversidad, pensando que la desgracia quiso que nacieran en este país de envidias, de egoismos, de *vendette* cabileñas y de ignorantes, en donde lo único que se toma en serio son los toros, y la maña y destreza de los que torean al país.

FELIPE PEDRELL.

Quincenas musicales

Audacias de un tratadista músico

I

«Nuestros antiguos tratadistas de música»—ha dejado escrito Menéndez y Pelayo—«no eran unos infractores de las leyes clásicas, ni mucho menos enemigos de ellas, pero procedían, acertadamente, como si no existiesen». Muy bien dicho. Tenían muy alta idea y estimación de su arte: aun cuando en lo especulativo permanecían aferrados á las doctrinas de Boecio, la modificaban y atenuaban con atrevidas interpretaciones, arrojándose algunos á sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical. Considerad las audacias que supone [illegible] publicó en 1555 este [illegible] según [illegible] tienen [illegible] do que van haciendo los oídos á subtilezas) cada día han de aumentar, no solamente las especies de las consonancias *sino los géneros de la música*. No están muy distantes de lo que digo. De las novedades buenas y delicadas que cada día en música veo, *adivino lo que está en ella por venir*. Quien vió por mucho que haya vivido, y con estudio y curiosidad haya mirado, dar los intervalos defendidos con tanto primor como á los sabios músicos vemos en sus obras haberlos dado». ¿Se escribió esto, realmente, en plena mitad del siglo XVI? ¿Y esto? «Si en el siglo advenidero otras cosas los músicos describieren, aunque sea contra lo determinado en libros, que no me condenen... *La Música no es artículo de fe* que no se ha de mudar: grandes mutaciones ha tenido: los que sabios fueren, juzgarán lo que escripto hallaren en la Música, según en el tiempo en que fué escripto». Y aun esto más con aplomo y seguridad de técnico de altos vislumbres: «En los seis capítulos siguientes hay muchas cosas que en el canto (de órgano) no se usan en este tiempo, mayormente en España, *las cuales puse para los tiempos venideros* y para los curiosos músicos presentes, y para entender muchas dificultades que hay en libros viejos de canto de órgano, y aun en algunos nuevos extranjeros que han venido y vendrán... Puede un músico de buen entendimiento favorecido de arte inventar cosas que no han sido inventadas, ó si las han dicho, él no las ha visto, ó si las ha visto, decirlas *por modo nuevo*, lo cual será allende el arte. Tienen los tales licencia para ello, porque el arte, de buenos juicios salió y de buenos está aprobado. Así que, los músicos tienen licencia de argumentar el arte, pero ninguno sino fuera atrevido, puede como á arte aprobado inventar, porque esto sería destruir y no edificar».

¿Quién escribió, en suma, todos esos atrevimientos y audacias de revolucionario? Pues, un frailecico de la orden de los menores de observancia, un Padre Juan Bermudo, «natural de la muy noble y leal cibdad de Ecija en el Arzobispado de Sevilla» en un «Libro llamado declaración de instrumentos musicales en el qual hallará todo lo que en música deseare...» Declara el autor que tenía escrito un sexto libro, continuación de los cinco que en realidad contenía la obra, «en el qual trataba de corregir ciertos barbarismos» que se cometían por músicos españoles; y no lo imprimía entonces por dos razones, la primera era para aguardar algún tiempo á ver si «con la publicación de un tratado, y tomándolo como una admonestación paterna se corregían aquellos de sus defectos», y la segunda, «la falta y *caristía* del papel, que subió tanto que en otro tiempo costaba la tercera parte menos el impreso que ahora lo blanco»; promete, sin embargo, «que placiendo Dios, en habiendo abundancia de papel se imprimirá, cuanto más habiendo copia de limosnas, el *séptimo* libro con el *texto*». A pesar de estas ofertas quedaron los dos últimos libros inéditos. Por último los cinco libros se imprimieron «en la villa de Ossuna por Juan de León, impresor de libros de la insigne Universidad del ilustrísimo señor don Juan Téllez Girón, conde de Ureña.

Es un rarísimo in 4.º de 8 hojas preliminares y 142 págs., músicas en el texto y figuras de instrumentos grabadas en madera.

Entre otras cosas nos hace saber en el Prólogo segundo de su *Declaración* de instrumentos músicos para que no se le note de soberbia, que «aunque abscondido y criado desde los quince años á la observancia de la religión franciscana, donde no hay exercicio de Música», y no siendo la música su profesión «tuvo atrevimiento de escribir tan extensamente de ella». Y en el capítulo *De los motivos que tuve para escribir en Música*, añade sobre el mismo tema, que «dióle Dios grave y prolija enfermedad que me compelió á dexar los officios y exercisios en que la obediencia me tenía ocupado, como era ser guardián y predicar»; y viendo que en aquello no podía servir porque le faltaban las fuerzas, dióse á leer libros de música: de una parte la conciencia y de otras palabras de los siervos de Dios, le persuadieron á escribir. Y con aquella audacia de conceptos característica de nuestros revolucionarios tratadistas de los siglos XV y XVI, anuncia antes de terminar el referido segundo Prólogo, «las cosas nuevas que en estos libros hallaréis, son doce, las quales me costaron gran trabajo, porque no hallé rastro ni memoria de ellas. La *primera* es una vihuela de siepte órdenes. Bien se algunos aver tañido por vihuela de siepte órdenes, pero no por esta que es de temple nuevo. La misma quinzena que tiene la vihuela de seis órdenes en vacío, es la distancia de esta de siepte. Entrar una segunda vihuela por compás, es la *segunda* cosa que yo dsscubrí... Es la *tercera* encordar una harpa de cuerdas iguales en gordura, y que ninguna quede violentada ni más floxa que otra... La *cuarta* es inventar nuevo género de música (se refiere al temperamento y á la afinación de las quintas). Es en *quinta* que pueden hazer un órgano cortando la primera vez puntualmente (los tubos) de manera que salga justo y cabal... y esto no solamente se puede hazer en el órgano por mí inventado pero en el que hasta ahora se usa... La *sexta* es que en el modo de hazer el órgano, hay cosas particulares, así como el *somero* (fuelle, en el sentido anticuado de lo más alto, lo de encima) ser de pedazos, y la capa *(sic* por caja), y la reducción por vía de romana. La *séptima* es poner una mistura de dezenas, la cual por ser consonancia imperfecta ninguno ha osado poner, y en mi órgano la puse». (Ya habrá adivinado el lector que Fray Bermudo se refiere en esto á los tanteos de los organistas y organeros á producir, anticipándose á la ciencia acústica, y á los acústicos, los llenos por medio de la utilización de los sonidos concomitantes.) Es la *octava* acerca de los instrumentos, de un monachordio chromático, de otro enharmónico, hazer el diapasón para éstos y para el diatónico. La *novena* es enseñar á tañer por esos instrumentos diatónicamente... La *dézima* cosa es hazer instrumentos que tangan (se tañen, se toquen) en ellos todos los semitonos, lo qual tengo por suma de lo descubierto en Música. (Como que era conciliar las discrepancias entre los temperamentos *æquale* é *inæquale.)* Es la *undécima* que todos los instrumentos hasta ahora hechos hay artificio porque afinaándolos se tangan todos los semitonos. Para hazer lo sobredicho *en fin del libro sexto* (que no se publicó) daré algunos generales avisos. Pero el que puntualmente lo quisiere hazer, sepa que hay demostración para ello, y en la cibdad de Baeza quedó un maestro que se llama Juan Martínez Lechuga, poderoso por lo sobredicho. Es la *última* cosa nueva (duodécima) el modo de tañer esos nuevos instrumentos, y el artificio para saber puntar la música que en ellos se ha de tañer, accidentalmente, por teclas que no se han tañido hasta hoy, y señales (cifra) nuevas para ello».

Ya se deja adivinar que en las audacias acústicas de Fray Juan Bermudo y en las demostraciones que podía realizar ese tal Juan Martínez Lechuga había nada menos que unos atrevidísimos y anticipados Hipkius, Helmholtz, etc.

Quedan más audacias técnicas que referir. Lo dejaremos para otro día.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Las audacias de un tratadista músico

II Y ÚLTIMO

Las audacias técnicas de nuestro simpático tratadista no eran los arrestos jactanciosos de un valentón que difícilmente habría podido sostenerlos poniendo á prueba su saber. No. Podía apoyarlos soberbiamente, porque detrás del técnico vislumbrábase en sus mismas audacias al compositor. Díganlo sino las composiciones que no ha mucho traduje en notación moderna, y que por ahí corren, teniendo á la vista y estudiando á fondo el libro impreso (hoy rarísimo, y del cual he reproducido la portada y he escrito una pequeña monografía, *Vide*, el volumen I de mi *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona)* por el célebre estampador Juan de León. Son las tales composiciones una serie de nueve *interludios* para órgano sobre algunos himnos, y varios modos ó tonalidades litúrgicas, obritas informadas en la gloriosa tradición de la escuela española.

Es decir que Bermudo, el frailecico

«guardián [illegible]edicador», al afirmar, revolucionario [illegible], que *la Música no es artículo de [illegible]que no se ha de mudar;* que *escribe para los que vernan;* y que podía exclamar que *tenía licencia de augmentar la Música*, sabía de sobra donde le apretaba el zapato, y estos son sus bienhadados arrestos y audacias.

Pero hay más, mucho más, en su famosa *Declaración de instrumentos músicos*. Vamos á extractar algunos conceptos atrevidos del *pater*, algunos consejos y datos que aprovechará la Historia el día de mañana.

«Los instrumentos *que por mi industria se hacen*, tienen los 28 signos, es decir, 28 teclas blancas ó diatónicas, aunque el órgano de Baeza tiene 29 (cuatro octavas y una tecla más), según algunos instrumentos *que vienen de Flandes*», es decir, que aquí en España se construían de igual extensión que los que llegaban de Flandes.

«El que tañedor desea ser no ponga (en cifra) *música golpeada* que es *pesadumbre de ley vieja*, sino la que se usa en este tiempo. Y si mudado el tiempo, se mudare la música, aquella ponga que los músicos aprovecharen por buena. La que al presente podéis poner, sea de don Juan, de Gregorio Silvestre (se refiere al famoso poeta y organista Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa, gran jugador de ajedrez, «el de la capa parda», como cuenta de él el P. Zapata en su *Miscelánea*), músicos de tecla de Granada; de Villanda, racionero de la iglesia de Sevilla; de Antonio de Cabezón, músico de Su Majestad; de Bernardino de Figueroa, maestro de la capilla real de Granada; de Cristóbal de Morales, maestro de la capilla de mi señor el de Arcos... Música de otros tañedores e [illegible]res havrá buena para tañer, que [illegible] no cognocerlos, ó no haber visto su música, á éste (éstos) no señalo.»

Ha dado antes el tratadista la extensión del órgano de su tiempo, y dedica un capítulo á la del monachordio de la clave de *fa* á *la* con una línea adicional superior de la clave de *sol*). Les bastaba á aquellos músicos esa poquedad sonora para hacer buena música cuando hoy para no hacerla, muchas veces, necesitamos miriadas de sones y autofonías de todo género.

Da consejos «á los que han de saber cantar todo canto, y tañer instrumentos musicales». Y luego no olvida que en su tiempo hay muchos géneros de vihuela de arco, vihuela de péñola, etc., aunque sólo trata de la «vihuela de guitarra». El templado ordinario de ese instrumento, que era en aquella época lo que el piano en la nuestra, correspondía á las notas *La, re, sol, si, mi*, exacto al templado de las cinco últimas cuerdas de la guitarra actual. Había otro templado para lo que llamaríamos la vihuela de los tañedores cortesanos, que era el que se ha asimilado hoy la guitarra ordinaria, ó *Mi, la re, sol, si, mi*. «En cifras del notable músicio Guzmán»—refiere después Bermudo—«hallaréis una vihuela de siepte órdenes, que éste solía usar para música que andava en muchos puntos. Ponía otra prima arriba de la que tiene la vihuela, [illegible]aba un *diatessaron* (una cuarta) sobre la dicha prima». En suma, que empleaban los músicos cortesanos dos clases de instrumentos de este género que se afinaban por series de cuartas, salvo el intervalo *sol-si* solocado en medio de aquellas series, empezando por las notas graves *Mi* ó *La*. Nos habla de los «que tiene por mejores tañedores: Narváez (Luis de), Martín, y Hernando, de Jaén, hermanos, sin duda, y desconocidos; López «músico del duque de Arcos», desconocido también, como los Martín; Fuenllana (Miguel de), músico de la señora marquesa de Tarifa, ciego de nacimiento, que á pesar de ello guiaba los servicios de postas de la señora marquesa, como he referido en algún escrito mío; Mudarra, canónigo de la iglesia mayor de Sevilla, «Anrique» *(sic)* por Enriquez de Valderrábano», músico del señor conde de Miranda, y se deja en el tintero á Luis Milán (1535), á Pisador (1552) maestro de vihuela nada menos que de Felipe II, Daza (Esteban) (1576) y otros que omito involuntariamente.

Nos informa, además, el P. Bermudo de cosas de música raras, por ejemplo ésta que pregunta: «¿Si la bandurria rabel tenían trastes?» ¿Trastes estos instrumentos? Sí, los tenían, y nos dice que «algunos tañedores tiene estos dos instrumentos *sin* trastes, y no es acertada música», porque «no puede el tañedor tan puntualmente que no exceda ó falte alguna cosa á los instrumentos». Recuerde el lector que tocante al rabel, el futuro violín, estaban lejanos todavía los tiempos de Paganini. Merecía consignarse este detalle, que en la época del Padre franciscano había rabeles sin trastes y con ellos. Del *ánima vil* del rabel había de sacar *el violín* aquel mago encantador que se llamaba Stradivarius, que promovería el advenimiento de tantos ilustres violeros, y los de otros y otros tañedores predecesores del mismo Paganini.

Al preguntar el P. Bermudo, «si puede un tañedor tañer con vihuela destemplada», contesta, «que si fuera consumado tañedor, puede hacer la dicha habilidad de improviso y con facilidad, según que al curioso músico Miguel de Fuenllana, tañedor de la señora marquesa de Tarifa, vi hacer á mi instancia excelentemente». Ya he dicho que al tal ciego de nacimiento le cuelga el P. Zapata en sus *Misceláneas* el título de *postillón*, porque guiaba con bravura digna de elogio los servicios de postas de su dueña y señora. Y de otra bravura de Fuenllana hablaré, y ésta es la que le achaca el mismísimo y actual gran musicógrafo Hugo Ricmann, de descubridor de la personalidad característica del acorde musical, el primero en título y ciencia cierta que debe otorgarle la Historia del arte, y eso á pesar de que le faltaban ojos para recrearse contemplando su... descubrimiento.

Es raro que al trata *de la coma* no cite para nada al famoso maestro de Baeza, Ramón de Pareja, que en edad remotísima sentó las bases sólidas del temperamento, y que en tiempos de nuestro frailecico condensábanse en la cuestión comple-

ja de los semitonos cantables ó incantables. Sea como quiera, resuelve nuestro tratadista la cuestión diciendo que «sufre el oído el sonido ó música acostumbrada, y no la inusitada... Pensad que la principal parte de sonaros bien una múscia es tener el oído cursado á oir aquel estilo de música». Estas ideas de sentido común y de libertad razonada en arte, le permiten asegurar y afirmar con verdadera lucidez «que la mayor parte de las consonancias está *en haberlas continuado el oído*»; que «todo lo que el hombre usara de acento y rones doctos, el cual uso basta por arte». que «la causa de sonar bien una distancia á un oído sin arte, es el uso»; y, en fin, «que hemos de entender el uso prevalecer y ser antepuesto al arte cuando es de varones doctos, el cua luso basta por arte». Y así, suavemente, pero lleno de audacias, como «quien tiene licencia de augmentar la música»; lleno de adivinaciones ante las cuales queda confundido y avergonzado el saber moderno; así, como quien no dice nada, procede ese reformador ignorado quincenista, modelo de tratadistas de arte músico, de arte músico «que de buenos juicios salió y de buenos fué aprobado».

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Los Conservatorios

Preguntábanme no ha mucho en un cuestionario, entre otros extremos, éste: ¿Deben mejorarse, y en qué sentido, los procedimientos de enseñanza en los Conservatorios de España? Y contestaba lo que á continuación amplio, apuntado tan sólo en el aludido cuestionario: ¿Mejorarse? No. Lo mejor seria cerrarlos todos, pero encendiendo fuego nuevo, con perdón sea dicho de aquel preclaro sacerdote español, Padre Juan de Tapia, inventor de esos centros llamados Conservatorios, primitivamente asilos de piedad levantados para recoger niños pobres (dícese que iba el santo varon postulando de puerta en puerta por las calles de Nápoles) y conservar lo que la tradición musical de arte habia conculcado y era digno de ser conservado para enseñanza de la juventud desamparada.

Digo asi, porque creo firmemente que la música es arte dirigible mejor que enseñable. Dirigible por la experiencia y la observación, mejor que enseñable por los métodos corrientes y empirismo de las reglas, encasilladas y uniformadas con el único objeto de «hacer que se hace» pedagogía, reglas que son pocas, poquísimas, sólo las de sentido común, que destruye ó se pasa sin ellas el hombre de genio. Si de repente apareciera por ahí un rótulo concebido así: *Conservatorio Nacional de Poesía*, es decir, que nos diese noticia de que en aquel centro habia varios *sesudos homes* que «enseñan á hacer» *décimas, octavas reales, odas, epitalamios, madrigales, epitafios* á medida y gusto del consumidor, la misma falta de costumbre ante la ridiculez de las enseñanzas, nos haria soltar una solemne carcajada. En efecto: seria expuesto á mofa pensar que pudiese confeccionarse poesía á guisa de... cemento armado. Sólo una especialidad de enseñanzas conozco que no se presta á mofa y á la parodia cómica, y es la de los *Conservatorios de Artes y Oficios* que vienen á ser los Conservatorios que para conservar músicas y enseñanzas tradicionales conculcadas por el arte, inventó ó instituyó allá por el siglo XVI el caritativo sacerdote español ya nombrado.

No me siento inclinado, poco ni mucho, á declararme protector decidido de esta clase de establecimientos que se diria de confección uniforme, ordenancista, regulada y regularizada por rabadanes docentes diestros en el arte de conducir rebaños de la clase que se quiera, hasta de la de jóvenes inexpertos. Ni tampoco á creer en la eficacia de las enseñanzas que se dan en tales establecimientos de confección regulada *secundum artem*, arte de gramática parda. Por esto he afirmado que por de pronto los cerraría todos para reformarlos completamente, encendiendo fuego nuevo, reconstituyéndolos á su pristina idea de Conservatorios para *conservar*, guardar, custodiar lo que las tradiciones musicales de arte hubiesen conculcado, ofreciéndolo como modelo y ejemplos de suma belleza de arte á las enseñanzas de la juventud; enseñanzas que vendrían á responder á lo que he afirmado antes; que la música es arte dirigible, mejor que enseñable. Testimonio de ello son esa caterva de jóvenes que no teniendo en el cerebro ninguna condición musical, pasan años y más años en los bancos de los Conservatorios, saliendo tan vírgenes de música como entraron. Testimonio son también de ello los contados jóvenes que traen algo de música en sus cabezas, algo que ha pretendido desarrollar la fraseología aprendida de memoria, la repetición de los lugares comunes corrientes, que son el pan intelectual que se enseña en tales centros, verdaderos limbos atrofiadores de inteligencias. Unos y otros, los bien dotados, pero estropeados por el pretensioso arte de enseñar, lo mismo que los zoquetes que no ha redimido el tal arte, todos pasan á aumentar el número cada vez más creciente de musicastros que invaden é infectan el ambiente nacional ¡Oh el instinto de rebaño propio de la gran mayoría de hombres!

Pero y, qué fuego nuevo encendería yo para r[illegible]ar esas casas de Tócame-Roque (reconstituyéndolas, por supuesto), en que se pretende enseñar música? Dividiendo ó separando las enseñanzas modelo de ese mi Conservatorio ideal, que *conservaría*. En el primer grupo: Estudio de los Instrumentos (mecanismo encaminado á obtener la mejor interpretación de la obra artística. La misma voz humana entraría en este grupo como instrumento el más perfecto). En el grupo segundo: *Estudio completo de la técnica del arte*.

Cada grupo representaría, como se deja comprender: el primero, la posesión expresiva musical para los efectos de interpretación de la obra artística; y el segundo, la facultad técnica elevada á la creación de la obra superior de arte.

Compenetrándose ambos grupos cuando llegase el momento pedagógico ideal de compenetrarse, avivándolo lecturas y conferencias, la explicación de las bellezas de la obra artística y, en suma, la contemplación, ferviente y pura como una oración, de la obra de arte, y el análisis de las emociones estéticas que produce en el alma.

Por supuesto que no entraría en ese mi Conservatorio modelo ni el analfabeto de inteligencia y de instinto musical, cortado á rape, ni la recua de «hombres de un sólo y único libro» el librito, que ni siquiera llega á libro, del *un, dos, un, dos*; del *media vuelta á los higos* que es lo mismo pero absolutamente distinto del *media vuelta á los garbanzos:* del sempiterno tratado de Eslava, del de Durand ó los epítomes de Aranguren (y echen ustedes aquí nombres y más nombres sacados de ese fatal catálogo docente español que ha erigido tantas nulidades). Tampoco entrarían en ese mi Conservatorio ideal los pretendidos tratados de estética de «La libre pasión arreglada y expurgada para uso de las Escuelas *canoras* nacionales»; ni los «Gráficos para registrar la duración, el número de notas y la energía empleada, para evaluar y calcular el mérito y fuerza de los trabajos hercúleos de mecanismo aplicados á los dedos, á los mofletes, á los brazos y *pieses* del ejecutante»; ni los «Secretos para vencer las dificultades más formidables de ejecución pianística, violinística etc. durante un concierto de dos horas sin abandonar el *sonrís* de los labios, ni rectificar la caída sobre los ojos de una guedeja ó mechón de cabellos imprudente, que da *colorido* al concierto», etc.

Pero... todos los males de nuestra patria (¡comprendidos nuestros flamantes Conservatorios de rebaño!) se producen por falta de cultura. Todo es cuestión de enseñanza. Bueno. Hay que poner mano firme y dura en la enseñanza, sí, Señor, con autoridad, rigor y absolutismo, y sacar á puntapiés del templo á los mil y un sabios de la Grecia que se arrogan la ciencia... Sí, sí, Señor. Pero es que ya no nos quedan ni siquiera alientos para protestar indignados contra tal estado de cosas, sobre todo de los procedimientos *enseñantes* y corruptelas de todo género de los vividores *docentes*.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Un músico de pelo en pecho

Fué un verdadero juego de sorpresas la búsqueda de documentación biográfica á que hube de entregarme, avivada mi curiosidad á consecuencia del examen de una tonada, *¡Así moriré!*, composición de un músico que se revelaba tan indigenamente genial y adelantado para su época.

Ya se verá si fué un verdadero juego de sorpresas la aparición de una y otra piezas de tan singular documentación biográfica.

Leíase en la *Gaceta de Madrid* del martes 17 de marzo de 1699: «Murió don José Marín, de edad de ochenta años, conocido dentro y fuera de España por su rara habilidad en la composición y execución de la música». Intrigado el buen Saldoni, que lo coleccionaba todo en sus *Efemérides de músicos españoles* hasta lo que no valía la pena de consigna, buscó la partida de defunción del tal músico, que apareció en los archivos de la parroquia de San Martín, de Madrid, en la cual se leía: «Don José Marín clérigo presbítero, parroquiano, calle del Postigo de San Martín, casas en que vive Juan Navarro, soldado de la guardia. Recibió los Santos Sacramentos, *murió ab intestato* en 8 *(sic)* de marzo de 1699: enterróse en San Martín, con licencia del señor vicario. Pagó á la fábrica 143 ducados».

Dime a buscar más composiciones del autor de la tonada que señalé, y hallé varias en unos volúmenes manuscritos, que pasaron después al cuarto y quinto de mi *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. Mientras andaba en estas diligencias sospeché que en mis carteras de datos y notas no faltaría quizá algo que me trazaría una buena pista. Esta. «Joseph Marín fué recibido por cantor y tenor de la iglesia de la Encarnación en 11 de diciembre de 1644: y en 10 de enero de 1648 hizo S. M. merced de otra plaza ordinaria por vía de aumento».

Ya tenemos al tal Marín de cantor presbítero, y agraciado por S. M. con dos plazas ordinarias, una por sus méritos, sin duda, ó lo que es lo mismo, *por vía de aumento*. Pero de repente recordé algo extraordinario sobre un empecato y endiablado Marín, músico, en los *Avisos de Barrionuevo*, que acababa de publicar por entonces mi insigne y malogrado amigo Paz y Melia. Figúrese el lector mi sorpresa al enterarme de la vida, milagros y hazañas del endiablado músico, que era el Marín de que nos habla Barrionuevo con toques tan... realistas.

«Ya están presos los que hicieron el hurto de don Pedro Aponte. Son tres capitanes de caballos: dos clérigos, el uno se llama Jusepe, músico de la Encarnación, el mejor que haya en Madrid, el que mató á don Tomás de Labaña y se fué á Roma donde se ordenó... (*Apuntes de Barrionuevo*, Carta CXLVII, Madrid y junio 28 de 1656).

»Dieron tormento á Marín, músico de la Encarnación... Sufrió cuatro vueltas y dos garrotes en los muslos, y tuvo tieso.. (*Ob. cit.*, Carta CLVI, Madrid y septiembre 20, de 1656).

»Sentenciaron á Marín el músico en suspensión de orden y destierro por diez años, y si lo quebrantare á un castillo cerrado de Africa, donde vaya á entretener y enseñar á cantar á la mora Arlaja (*Ob. cit.*, Carta CLVII, Madrid 27 de septiembre de 1656).

Nunca habrá sido más verdad que en el presente caso aquello de «el estilo es el hombre». El capitán de caballos, el que «sufrió cuatro vueltas y dos garrotes en los muslos y tuvo tieso», el «sentenciado en suspensión de órdenes y destierro por diez años», ¿no explica perfecta acabadamente, *armónicamente*, sus composiciones tan adelantadas y, á la par, las proezas y fazañas de un gran tunante? lo cual nada quita a su mérito como artista, antes

52

lé añade, pues sólo se explica así que no muriera de mala muerte.

Hay más proezas y tunanterías todavía. Vaya leyendo el curioso otras noticias que añade Barrionuevo á sus *Avisos*.

27 de diciembre de 1656. «A todos los presos de hurto de Aponte, condenados en diferentes penas de galeras, presidios y dinero, les han soltado libremente, y á Marín le tienen en una torre de la carcel de corte, en el chapitel, en lo más estrecho, que apenas cabe un hombre, con unos grillos de 40 libras y una cadena de 4 arrobas, enjaulado como un pajaro, para que *con la dulce voz que tiene* pueda entretenerse cantando; y se dice que á buen librar le enviarán á galeras perpetuas, si no le dan algún garrote por la muerte de Don Tomás Labaña, y otros muchos delitos que tiene hechos».

Aquí parece nuestro músico en las postrimerías; y que no sólo era compositor de grandes vuelos indigenistas, digo yo, sino cantor de dulce voz y, en fin, hombre tieso y temible. ¿Qué ocurriría? Véase lo que dicen los *Avisos* seis meses después:

2 de junio de 1657 «Han preso en Valladolid á Juan Gomez, clérigo valentísimo, hombre de muchas fuerzas, que fué el que hurtó aquí (en Madrid) el copón de San Marcos del Santísimo Sacramento, y con él al licenciado Agüero, hombre insigne también en el arte de la garduña. Dejólos cupados el platero que quemaron los dias pasados por monedero falso. Han ido por ellos, y en sabiéndo lo Marín el músico, que estaba desterrado y andaba aquí encubierto, se ha acogido (tomó asilo en algún lugar sagrado ó inmune) porque no canten mejor que él en el potro y por su causa no le venga algún aprieto de garganta».

El lector sabe que no le ocurrió ningún *aprieto de garganta*. Marín que tendría, cuando ocurrieron estas últimas *grandes tunanterías*, treinta y ocho años, murió en edad avanzadísima, si hemos de creer á la *Gaceta de Madrid* (sin recordar por esta vez el vulgarísimo *miente más que la Gaceta)* recibiendo los Santos Sacramentos, y siendo enterrado en San Martin, «con licencia del señor vicario». Es decir que no murió de mala muerte, gracias al arte que cultivó con singular y anticipado indigenismo como compositor aventajadísimo y cantor de dulce voz.

Soriano Fuertes llama á nuestro autor Marín y Gracián. Aunque no he visto en ninguna obra de Marín entre las que yo he publicado, y otras que conozco el segundo apellido, el hecho es que la música del *Barco* (género de canción llamada también Barquillo, muy usado durante el reinado de Felipe III), que Soriano Fuertes le atribuye y publica en las láminas número 13 del vol. II de su *Historia de la Música española* (pág. 207) no se puede confundir con la de otro autor. Es, realmente, de Marín.

En otra parte *(ob cit.)* he dado noticias de la bibliografía de Marín. Que la biografía refleje a hombre, no es de extrañar. Lo más raro es que la bibliografía sea un dato humano más que añadir á la historia del hombre. En toda la biografía de ese arrepentido «gran tunante» sólo aparece una composición religiosa: ¡una *Tonada á sólo* al Santísimo Sacramento ¡Dios se lo tuvo sin duda en cuenta á la hora de la muerte!

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Tolstoï y la Música

La desconoció, generalmente, llegando á veces á la calumnia y hasta á maldecirla. Pero, en particular, mostrose desorientado contra la música moderna. Esto se deduce de unas y otras citas de sus doctrinas.

Deplora que se emplee á los niños á teclear las cuerdas de un piano, ó á arañar las de un violin. «Es un espectáculo punible contemplar dando conciertos á los niños de diez años». ¿Aunque esos niños se llamen Mozart? ¿Son *punibles*, también, la sociedad y los padres de estos niños?

Cree él que es más fácil escribir una sinfonía á lo Strauss ó una ópera de Wagner que componer «cuatro compases de una melodía sin acompañamiento, pero traduciendo cierto estado de alma.» Por de pronto la aserción es... un poco fuerte. Aunque cualquiera no dejaría de suscribir su definición crítica de ciertas formas wagnerianas, sobre todo post-wagnerianas: «comienzos de cosas que no continúan ni acaban»; ó bien: «es como si se experimentasen indefinidamente deseos ó esperanzas confiadas á la música seguidos de una decepción».

El grave reproche hecho á la música moderna en general es el de la ininteligibilidad. Tiene razón Y más cuando afirma que no hay música donde no hay sentimiento expresado

En su estudio, *¿Qué es el arte?* Tolstoi describe el ensayo de una ópera. Las páginas de este estudio recuerdan las del delicioso *Teatro alla moda* de Benedetto Marcello. En 1720 escribía el grave patricio veneciano párrafos de tanta virulencia crítica como éste: «El poeta que componga una ópera, antes de emprender su tarea... se entenderá con los maquinistas para saber cuantas arias, diálogos ó monólogos necesitará para rellenar las escenas á fin de que aquellos puedan preparar todo lo que les haga falta». Un buen poeta moderno se las arreglará de modo que los personajes salgan á escena frecuentemente y sin motivo, retirándose uno trás otro después de haber cantado la *canzonetta* de rigor...» No menor virulencia empleaban nuestros críticos é historiadores P. Arteaga, P. Eximeno, P. Juan Andrés, ridiculizando el teatro lírico italiano de su época Tolstoi, como ellos, no se queda corto en el ataque ante lo ficticio y miserable del teatro, la desproporción entre los medios y el fin, entre el esfuerzo y el efecto. Pero la sátira de Tolstoi, como la de Marcello, Arteaga, Andrés, Eximeno no prueba nada contra las otras óperas, las buenas, y éstas, malgrado las ideas del Tolstoi, no prueban nada, tampoco, porque para él no hay óperas buenas. Y con ironía sin nombre se pone á desfigurar, parodiando la poesía y la música, el *Sigfrido* de Wagner, los dos pri-

meros actos solamente, porque no tuvo el valor de oir el último. «De música, es decir, de un arte transmitiéndonos un sentimiento experimentado por el oyente» no hay la más mín ma traza.

Se contradice, sin embargo, confesando que «los sonidos son bellos, porque Wagner, que no dejaba de tener talento, ha inventado—verdaderamente inventado—para acompañar sus textos, combinaciones sonoras tan bellas de armonía como de timbre». «Las decoraciones son bellas, bellos los trajes, bella la *walkyria*, á pesar de que todas estas bellezas son de orden inferior y de mal gusto, como las bel as mujeres que suelen pintarse en los carteles, ó como los bellos oficialillos que desfilan ante nuestros ojos en una parada». En suma, «modelo perfecto de arte pervertido».

Pero ¿qué música representa para Tolstoi el arte verdadero?

No la de nuestro tiempo, porque «toda nuestra música de ópera y *da camera*, comenzando por Beethoven, la música de Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt, toda esa música consagrada á la expresión de sentimientos que sólo pueden comprender los que han desarrollado en ellos una sensibilidad nerviosa de carácter enfermizo, toda esa música, casi con raras excepciones, deriva de ese arte que debe considerarse nulo. El número de excepciones, en efecto, no es considerable. Alguien las ha contado. Son doce: «la célebre *Aria*, de Bach; el nocturno en *mi bemol mayor*, de Chopín, y una docena de pasajes elegidos entre las obras de Haydn, Mozart, Weber, Beethoven y Chopin. Diez pasajes, para cinco músicos, salen á dos pasajes cada uno. ¡No es mucho, que digamos! Y por lo que toca á Beethoven, excluye la misma *Sonata á Kreutzer*, título de la misma célebre novela de Tolstoi, ni salva, tampoco, la Sinfonía con coros. Hay que decir que tratándose de Beethoven, sobre todo, Tolstoi no se acusa de profano sino de impío. Impío es no hallar entre sus numerosas producciones, «á despecho de una forma siempre artificial», obras de arte verdadero. Impío es reprochar á la crítica, «alabar ciegamente» toda la obra de Beethoven, «comprendido el mismo último período«. Ni siquiera le excusa su sordera. No comprendió aquel hecho extraordinario de la formación de un mundo sonoro aparte. No *vió* en aquel milagro, una prueba convincente del idealismo superior del sublime sordo, el mísero Beethoven, y de la música misma. Aquí el sordo de orejas duras *que no oyen* es Tolstoi. Esto es desconocer, á la vez, la música, y ¡lo que es más grave! toda la música.

Pero hay más, todavía. En la novela *La Sonata á Kreutzer* hay algo más que una equivocación. Hay... una ofensa á Beethoven. La música degradada, se coloca aquí, desde el principio del relato en el rango de una excitación brutalmente física y sensual. «Tenía ella una afición loca á la música de acompañamiento», nos cuenta el marido.

«Había alquilado á un violinista de una orquesta de teatro». Otro violinista sería su desgracia, «no un músico de profesión, sino un semi-hombre de mundo, un semi-artista. «Dedicóse ella por completo al piano, casi olvidado. Esto fué el origen de la catástrofe». La culpa, la *Sonata á Kreutzer*. Culpable la música antes que el músico. Y Tolstoi lanza el anatema: no como en la historia al libro de caballería, que leían Francesca y Galeotto, sino al pobre cuaderno de música de la sonata: ¿Conocéis el primer *presto*? ¿Lo conocéis? ¡Oh! ¡oh!... ¡Es espantosa esta sonata! ¡y este *presto* es la parte más terrible. Toda la música, digámoslo, es espantosa. ¿Qué es, pues, la música? ¿Por qué produce estos efectos?»

Dejemos la desatentada requisitoria, y olvidemos esa equivocación, esa injusticia, y esa injuria al tristísimo Beethoven, al más noble, al más heróico, y al más casto de los músicos.

¡Qué distinto concepto tenía de la música ese gran poeta moderno italiano, que, como uno de los personajes de *Leila*, su mejor *romanzo*, «*possedeva un'anima di musica*». Hablo de Fogazzaro, que como aquel *signor Marcello* de su novela amaba y veneraba á Bach, Haydn, Mozart y á Beethoven, porque eran los cuatro evangelistas de la música», y por esto leía todos los días sus obras como se *reza* el Evangelio.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

El andalucismo de hoy

En los cantos de trillar y otras faenas agrícolas—decía yo en una ocasión—han ido á refugiarse muchas melodías populares típicas que, por desgracia, no supo asimilarse, por errores de generaciones pasadas, el arte europeo, porque en vez de conservar con gran esmero las lujuriantes modalidades antiguas, que conservaron la liturgia gregoriana, la mozárabe propia de la Iglesia española, y la canción popular, tuvo el desastroso mal gusto y la pedantería de imponer al arte europeo y... civilizado la indigente alternación del mayor y del menor, pretendiendo ser toda la música, que es á la paleta del músico lo que el blanco y negro, ¡como si no hubiera gamas de todos colores en los vastos ambientes del mundo sonoro!

No son agenas estas ideas generales á la cuestión de la liturgia mozárabe antes citada, de que deseo hablar hoy, obligado desde luego á manifestar, gratamente, que el sencillo hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, notoriamente en la provincia tarraconense, en la leridana y mucho más en la balear, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España. Arranca el hecho desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta la época (onceno siglo), en la cual, bajo la influencia del papado y con el concurso de los benedictinos de Cluny, fué introducida la liturgia romana, propiamente dicha. A esto que afirma el sabio editor del *Liber ordinum* (don Mario Ferotin) *en usage dans l'Eglise wisigothique et mozarabe d Espagne du cinquième au onzième siecle*, publicado en los *Monumenta Ecclesia litúrgica* (París, 1914), aña-

de en expresiva nota «que se sirve de esta última expresión para que no parezca fallar á la ligera el problema de los orígenes de la titurgia mozárabe, haciendo de ella una cosa totalmente diferente de la liturgia romana de los primeros siglos, cuyos libros han de considerarse como perdidos sin remedio».

A este primer período de desenvolvimiento y de prosperidad—afirma mi malogrado amigo Pierre Aubry en sus *Notes sur le chant mozarabe* (Vide *Iter hispanicum)*—pertenecen los manuscritos de canto litúrgico en notación neumática mozárabe, «de formas extrañas, toscas, atormentadas, más indescifrables todavía que la escritura neumática latina». De todas las especulaciones que se han expuesto en unas y otras paleografías sobre el canto ambrosiano, gregoriano, mozárabe, galicano, resulta que se pueden resolver sin salir de los dominios de la historia. Los recientes trabajos de Thibaut (Joh.) *Origine byzantine de la notation neumatique de l' Eglise Latine*, Paris, 1907, y de Gastoné (Amadeo). *Les Origenes du chant romain*. Paris, 1907, se dirigen si no á probar el origen bizantino de las notaciones neumáticas del Occidente, por lo menos á demostrar que los libros más antiguos de la Iglesia griega presentan los carácteres primordiales y algo así como las formas originarias. No se exceptúa la notación mozárabe. Las trazas de bizantinismo que aparecen en muchísimos neumas mozárabes no son más que signos de la notación griega, «llamada constantinoplitana» —añade Aubry—«transportados de un extremo al otro de Europa... ¿Es probable históricamente esto? Sí, porque hoy nadie se atrevería á sostener que San Leandro y San Isidoro hayan sido los autores del oficio visigótico, ni es menos cierto que esos dos grandes doctores, San Leandro sobre todo, *contribuyeron á enriquecerlo* creando melodías é inventando fórmulas nuevas. Sabida es la gran amistad fraternal que unió á San Gregorio Magno con San Leandro», (y ya había avanzado todo esto Gastoné en la obra antes citada). «En 578 San Gregorio fué enviado á Constantinopla por el Papa Pelayo III en calidad de Legado pontificio. Permaneció allí siete años, habitando con San Leandro la casa de un sacerdote griego.

Durante este tiempo uno y otro se hallaron en contacto con la civilización musical bizantina tan esplendidamente desarrollada, de la cual habían de conservar los recuerdos y la doctrina una vez regresados, el uno á Roma, y el otro á Sevilla». Por esto, por el exceso de orientalismo del canto reformado por San Gregorio era criticado el autor de la reforma post-ambrosiana. En cuanto á nuestro reformado mozárabe, bien sabido es lo que hizo al llegar San Leandro á Sevilla. Hay que añadir que desde comienzos del siglo IV, particularmente después de Oscio de Córdoba, la Iglesia de España había conservado relaciones íntimas con la Iglesia griega, y desde comienzos del siglo V el Papa Hormisdas se creyó en el caso de advertir á Juan, arzobispo de Tarragona, «que desconfiara de los sacerdotes griegos», muy numerosos en la región. (*Vide* sobre esto *La España Sagrada* del P. Flores, III, pág. 192 y sigs.)

Todo esto prueba hasta la evidencia, á pesar de ser la opinión contraria muy arraigada, así en España como en el extranjero, que nuestra música popular no recibió ninguna influencia de los árabes. Es una opinión completamente falsa. Más diré, todavía, que el andalucismo de hoy, no es árabe, ni moro, como quiere la opinión indocta, sino una derivación *atenuada* del orientalismo de origen. Desde la más remota antigüedad la música española poseía caracteres distintivos. Recuérdese que uno de ellos, la civilización bizantina, pudo ejercer y yo creo que ejerció gran influencia en la asimilación y nacionalización ibérica del elemento músico oriental que acusan, claramente, multitud de cantos.

No se olvide el poeta bilbilitano Marcial cuando celebra á aquella danzatriz «hábil en adoptar posturas lascivas al son de los crótalos españoles». Y baste para aducir otros tres testimonios, que no son ahora oportunos, el del verso de Juvenal en que habla de las cantadoras andaluzas «que murmuran canciones de amor».

La música popular, pues, no debe nada esencial á los árabes ni á los moros. Existían antes que ellos invadieran el suelo ibérico. Quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, notoriamente, de donde proviene el suyo árabe. No influyeron, repito, en nada esencial. Ellos fueron los influídos. Díganlo los mismos títulos de algunos cantos árabes y moros, considerados hoy todavía como «música de los moros de Granada», «música andaluza», que hoy evocan el recuerdo de una época de glorias, así en Argel como en Marruecos, cada vez que el texto de sus invocaciones populares, pasando de generación en generación, invocan y conmemoran los nombres de Córdoba, de Granada, etc. Los músicos cultos de sobra saben esto, especialmente los que conocen los repertorios de música árabe y mora. De todos modos la influncia oriental viene de más lejos, y no de la invasión del Islam en España.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

PRELUDIOS VASCOS

De los patrióticos anhelos, lentos pero constantes, «Por nuestra Música» y la magna cuestión de una «Escuela lírico-nacional» había de surgir, más ó menos tarde, el fermento musical que estamos presenciando de unos cuantos artistas vascos bien informados, pocos pero animosos, que buscan los caminos seguros y rectos de arte sincero, sin aleaciones de sistemas exóticos, falsos, que pervierten á nuestra juventud; arte, única y exclusivamente informado por la asimilación del tesoro melódico del pueblo, que formando algo excepcional y privativo de nuestro genio musical se funde con la música-arte, y

cristaliza la obra de nuestra nacionalidad musical.

El hecho resulta excepcional, y por demás curioso, que en las primerísimas filas de esa tendencia nacionalista vasca, figuren cuatro personas que por su ministerio, estudios y costumbre de reconcentrarse, resultan intelectuales *extra* y altísimos compositores, un jesuita, un fraile capuchino y dos sacerdotes; el P. Otaño, el P. José Antonio de San Sebastián, don Julio Valdés y don Resurrección Azkue sin olvidar á otros insignes compositores prácticos (no pretendo mencionarlos á todos) Goicoechea, P. Nicolás de Tolosa, Guridi, Usandizaga, Gabiola, etc., ni á los refundidores *Folk-loristas* Campión, Salaberry, Echegaray, Gáscue, Iztueta, Aranzadi y otros y otros.

Todos estos circunloquios he empleado para presentar al autor de los *Preludios vascos*, P. José Antonio de San Sebastián. Me dió una audición de varios números del primer cuaderno la señorita Mercedes Moner, una pianista ideal que posee dones de interpretación justa y poéticamente genial, adquiridos por las sabias enseñanzas de maestros afamados, que han sido acrecentadas por el trato constante con los colosos del arte del tañido, Bach, Mozart, Beethoven, Chopín, Liszt...; una pianista ideal como hay pocas reitero, que no ejerce en público sino para el centro del hogar de su familia, templo del arte en el cual sólo penetran contados cultivadores de arte-verdad.

No es para dicha la emoción que me produjo la audición de algunos preludios, elegidos entre los cinco que contiene el primer cuaderno, que se renovó más tarde al leer los seis de continuación del segundo cuaderno, y los ocho *lieder* de otra colección, *Euzkel Eresiak*, *Donostiar Joseba Andoni Abak ereskidetuak*.

Su autor es un cumplido autodidáctico que, afortunadamente, no ha sufrido ninguna influencia de escuela ni de maestro. Un sincero que dice en arte lo que *siente*.

¿Cómo ha comenzado ese joven que sólo cuenta 29 año ? No lo sé, ni quiero averiguarlo. Sin duda andando por esos vericuetos, para él, paraisos terrenales, de la música. Su *sursum corda* de arte habrá sido, es, sin duda, enderezar sus entusiasmos músicos hacia los trabajos *folklóricos* vascos, recolectando documentación, pero oyéndosela al pueblo, y atento á los consejeros de los que se han pasado la vida en esos menesteres del saber y sentir popular. He oido contar que desde las primeras salidas de ese caballero andante de la melodía popular, el botín recogido pasa de 600 canciones ó tonadas vascas, que han sido para él una revelación según es la diferencia que las separa de las que generalmente ocupan el nombre de tales. Como sus ideas artísticas giran alrededor del nacionalismo, y de colaborar, junto con los nacionalistas músicos bien templados, el levantamiento de este edificio musical vasco (del que comienzan á preocuparse, aunque no tan pronto y como debieran) ha procurado beber en esa fuente y bañar en ella la inspiración que Dios le ha dado.

El autor de los *Preludios* cree son *piecesitas*, que quieren ser algo así como los cuadritos de Schuman y Grieg. No soy de su opinión. No tienen las afeminaciones de distinta índole de los autores citados, ni son modestamente cuadritos sino poemas acabados cada uno de los *lieder* en cuestión, así los sinfónicos como los líricos acompañados de texto, y me maravillaría, grandemente, que no aprovechase los elementos que ambos contienen para fundirlos en una potente manifestación fuertemente idealizada dramáticamente con la suprema excelsitud lírica que contienen. He averiguado, después, que en estos precisos instantes se ocupa el autor en esa ampliación lírica, y todo hace prometer que el día de mañana habrá nacido otra gran obra que hará honor á la patria.

Dije que emocionado escuché primeramente algunos de aquellos *Preludios*, leídos atentamente después; emocionado, y orgulloso, diría, hablando en el lenguaje de la verdad, porque hace años y más años que predico por esa causa de nacionalismo fuera de la cual no hay salvación para el artista moderno, más que traido y llevado, arrastrado por corrientes que se creen sabias, pero de sabidurías de la estupidez, ó de cosas peores y más desconsoladoras. Sentíame orgulloso, porque si al principio me contentaba recontando adeptos, «ya somos dos, ya somos tres, ya somos cuatro», hoy exclamo con patriótica exaltación «ya somos legión» para los pocos, los *duecenti*, así los contaba Pepe Yxart, que en España mantenemos enhiesto el pendón del arte de la patria, para los *duecenti* cultivadores de Artes Bellas, que no son más, que no queremos tratos ni relación con la taifa de vividores mercaderes de cosas de pretenso arte, que entroniza el vulgo y la *crema*, más vulgaracha que el mismo vulgo.

El caso del autor de estos preciosos *Preludios* basta para aquilatar lo que se engrandece la música-arte acercándose, mezclándose, conviviendo con la *música natural*, que es la música distintiva del pueblo. La tradición de lo que se llama clasicismo, y la misma tradición cerebral demasiado abstracta, que adquiere todo arte por exceso de refinamientos vuelto excesivamente consciente ¿no acaba, acaso, por empequeñecerse á medida que se perfeccionan las formas y adquieren más relieve los recursos artísticos, levantando una barrera entre el estilo de los compositores y el estilo espontáneo del pueblo? ¿No se ha dicho esto mil veces, y no se ha visto que, despreciando toda suspección, porque eran suspectas estas ideas para el asfixiante ambiente de incultura artística que nos ahogaba, hemos salido unos pocos animosos y convencidos á la defensa de nuestro tesoro melódico haciendo que conviviera estrechamente con la música-arte todo lo que habíamos aprendido en el libro de oro de nuestra técnica, ilustrada por las concepciones polifónicas de nuestros maestros de otros tiempos y por las de los maestros de tiempos presentes, que se han educado y formado en ellas? Y para conseguir este vastísimo ideal de nacionalismo ¿no hemos predicado con la persuación ardiente de la palabra y el ejemplo de la obra, tan fogoso y convencido, como patriótico, puro y santo?

Pues con esa misma persuación ardiente del convencido, y de la posesión de la verdad *verdadera*, proclamo al autor de los *Preludios vascos*, excelso músico de la patria que ha de darle días de gloria.

Quincenas musicales

"Folk-lore"

de la comarca de Urgel

Hoy, afortunadamente, existen artistas músicos que entienden de estas cosas de *folk-lore* musical, y no le pondrían á todo un autor del *Romancerillo* catalán en el caso de elegir, pongo por caso, y porque no había otro, á un colaborador músico, que gozaba de gran autoridad musical porque en sus juveniles tiempos *hacía hablar*... el *cornetín de pistones*. Y así salió la autoridad del tal músico tan menguada como aparece en el *folk-lorc* musical del citado *Romancerillo*, que verdaderamente, piadosamente, reclama, como la he reclamado en vano muchas veces una revisión para obtener nueva lección, restaurada convenientemente toda la parte de ejemplificación musical que en el libro aparece. Pelayo y Briz quiso introducir, demasiado prematuramente, quizá, en sus *Cansons de la terra*, el acompañamiento armónico, «per acabar de arrodonir» una idea suya, para que pudiesen «esser cercades y apreses» (las canciones de su colección) «pels senzills aficionats al mes comú dels instruments, al *piano*». ¡Horror! ¡Al instrumento crudelísimo enemigo del *folk-lore!* No estaría muy seguro de que las hubiese ó no «profanadas» (sus canciones) «acompanyanlas de una ratlla que no es popular» refiriéndose, por supuesto, á la pautada del acompañamiento, cuando aconsejaba al lector que «si tant mal d'ulls li fa la ratlla afegida, posihi al damunt lo dit y's trobará ab la ratlla de dalt tota soleta, y, en ella, si sab de nota, hi podrá llegir ab tota sa puresa la mateixa cansó que haurá sentit algún cop...»

Hasta los tiempos de Bertrán y Bros, autor de la interesantísima colección de *Cansons y follies*, no aparece el literato músico que entiende y conoce á fondo la especialidad de conocimientos que exige el *folk-lore* al colector, los musicales y literarios, principalmente, sin necesidad de mencionar los filológicos, y otros no menos importantes que los citados. Y puesto que no vamos á esto, pasemos por alto el pequeño contingente bibliográfico *folklórico* que posee nuestra canción popular, para saludar el advenimiento de la última investigación de este género, recién aparecida, el *Calendari Folk loric d'Urgell, prólec del Dr. Benlloc, Bisbe de la Seu d'Urgell*, por el animoso y concienzudo *folk-lorista* Valerio Serra y Boldú.

Mala consejera ha sido para lo mucho que en achaques de *folk-lore* sabe el autor, encerrar todo el saber y sentir popular de una comarca tan interesante para este orden de conocimientos como la de Urgel, en el estrecho marco de un calendario, que si bien producirá sanos efectos morales puesto en manos del pueblo, podrá ser recibido si no con desden con cierta desconfianza, á todas luces injusta, por el *folk-lorista* militante. Hay en su obra todo un cuerpo de doctrina inapreciable, superiormente expuesta, y le duele á uno que los afanes del colector, tan bien informado, hayan sido expuestos en esta forma y no en la científica consagrada en estas materias. Tenemos la convicción de que un día nos ha de presentar el cuerpo de doctrina deseado, como nos presentó, no ha mucho, la documentación de las *Cansons de pandero*, avalorada con un sentido prólogo del malogrado Maragall. Breve opúsculo de poca mole, pero de alto interés *folk-lórico*. Los cantares *do pandeiro*, gallegos no tienen nada que ver con las características *Cansons de pandero* de algunos pueblos de Urgel. Es ese instrumento autófono una especie de pandero cuadrado que se hace sonar percutiendo con las palmas de las manos ó con los puños cerrados los dos parches, en uno de los cuales aparece pintada la imagen de de la Virgen del Rosario, y en la otra el santo patrón del pueblo. Empléanlo las mayordomesas de la cofradía de la Virgen para sus colectas ó petitorios, cantando de casa en casa canciones especiales para toda clase de personas de distintas edades, condiciones y estados, apropiadas para fiestas mayores, bodas, bautizos y toda clase de festejos. O bien se utiliza como pendón para procesiones y otras funciones, colocando el aparato autófono al extremo de una pértiga que escoltan silenciosas las mayordomesas de la cofradía. Ya se ha dicho que hay canciones para todos, para jovencitas que asisten á la casa elegida para hacer el petitorio, para jóvenes, para una persona significada, para una señora distinguida, para forasteros asistentes, etc. Ved ahora la canción que tanto agradaba á Maragall, y que en efecto no dejaría de sorprender al oyente menos aficionado á las *rudezas*, así suelen calificarse, de la inspiración popular.

Germá meu, fulleta d' alba,
alceus que darem un tom,
mirarem qui falta á taula,
que 'm sembla que tots no hi som;
les persones que aci falten
son persones de gran preu:
falten lo pare i la mare;
son á la gloria del cel.

Describe el *ball rodó*, especie de sardana, que tiende á desaparecer, si no ha desaparecido del todo, y que se bailaba al son de tonadas populares y de la obligada tornada:

Raimundeta adeu,
Raimundeta hermosa,
Raimundeta adeu...

Igual interés ofrecen las distintas canciones que van desfilando por el libro. No he de comentarlas, porque dejo para el aficionado esa gratísima labor. Me contentaré con llamar su atención, sobre las *Cansons* los *Pans de Santa Creu, Captes de pa, l'Encesa dels rotlles, les Pràctiques Santjoanesques, el Ball de les faixes, lo Ball dels bastons*, etc.

Pero no quiero que se me pase por alto el comentario que merece la sección de *Goigs*, y, especialmente los clásicos, bellísimos y populares de «Nostra Senyora del Roser», aunque no estoy muy convencido de la antigüedad de la tonada que se aplica á las «posades dels Goigs», que el pueblo va respondiendo «á cada rescobla».

Tiene el autor escritas unas notas pues-

tas al pie de unos gozos impresos que dicen: «La devoció á la Mare de Deu del Roser, es la mes popular de nostra terra. No hi fa res que se la veneri baix altres advocacions, que á Catalunya solzament passen de mil...; baix aqueixa advocació rendim vassallatge á la Mare de Deu, un vassallatge, pero de rosas flors, que lliga amorosament als devots de tot lo reialme...» Y añade más adelante: «mes de cap manera s'ha mostrat tant feconda la vena poética del poble com en la composició de lletretes pel Rosari..., pero tota llur popularitat queda enfosquida en comparació amb la que han conquerit los *Goigs* típics compostos per lo Pare Sant Vicent Ferrer, segons diuhen varies fulles de Goigs» (una sobre su historia debida a la pluma de don Augusto J. Ribas y Mustarós, otra sobre lo mismo dei «poeta-gogista» mosén José Pont, aunque Milá y Fontanals lo duda, pero sin aducir ninguna razón).

Asegura el autor que estos *Goigs* son el «monument mes ferm de la literatura popular catalana.»

Digamos, finalmente, que la música de todas las tonadas que figuran en ese cancionero de los pueblos de la comarca de Urgel es sencillísima, y por esta condición, genuinamente popular, sin arrequives ninguna clase de afeites importados ó asimilados de otras regiones. Sabemos por algunos documentos, que nos ha ofrecido graciosamente el amigo señor Serra y Boldú, que es abundante la influencia gregoriana en los pueblos de Urgel, como no podía dejar de ser; y buen testigo es, entre otros que yo poseo, el famoso romance de *Don Buesco ó L'eixida a Misa*, variante del que publicó nuestro buen amigo don Mariano Aguiló, autoridad *folk-lorista* de gratísima memoria.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Los "virtuosi" de ayer

Los *virtuosi* pianistas de ayer eran, poco más ó menos, como los de hoy, salvo los excesos de reclamo y la cantidad excesiva de concertistas que sienten grandes necesidades de exhibirse, para hacer arte, como llaman á esos torneos y pujilatos, cuando por lo regular no las siente tan frecuentemente, tan abusivamente, como ellos, el público.

Fijémonos, solamente, en la cuestión del agente de conciertos ó en el empresario, para decirlo prosaicamente. Acude en seguida á la mente un nombre, el de Leopoldo Mozart, padre del niño prodigio más extraordinario que vieran los siglos, de su hijo Wolfango-Amadeo Mozart, y de su hija, Ana María, no menos extraordinaria concertista, porque para el caso de dar á conocer á sus maravillosos hijos hubo de convertirse el buen Leopoldo, quieras no quieras, en su agente y empresario, y hasta en el hábil agitador del botafumeiro de la fama y méritos de sus pimpollos. Con ellos recorrió las más populosas ciudades italianas, alemanas, francesas, holandesas y suizas. Cuando se leen ciertos anuncios y carteles de conciertos dados por los prestigiosos infantes, queda uno convencido de que bajo el aspecto de un buen reclamo nada dejan que desear, y hay que conceder á Mozart padre el título honorífico de empresario por todo lo alto, que entiende como nadie ese género de negocios.

Más tarde, cuando la tutela de Mozart padre cesó por achaques de edad y, además, porque instalado en Viena su hijo ya no necesitaba aquella tutoría, Mozart hijo empezó á prodigarse como pianista ora en los círculos artísticos, ora en los conciertos que organizaba él mismo por su propia cuenta. Siguiendo costumbres de su tiempo, sólo ejecutaba composiciones suyas, y á tal efecto compuso sucesivamente sus famosos *conciertos* para piano y orquesta, que como es sabido no sólo fueron celebrados sino que revolucionaron el arte de tañer el piano. Sabido es, también, el talento de improvisación que desplegaba Mozart en esas audiciones, si bien públicas, íntimas, para un grupo de inteligentes. Cuentan sus biógrafos, que en un concierto dado en 1783 comenzó la sesión, como para hacer boca, improvisando una *fuga;* luego le dió al público un precioso regalo de *Variaciones* sobre un tema de Paesiello; quería más el auditorio: los aplausos entusiastas se lo decían bien claro á Mozart, que les dió de propina otra serie de *Variaciones* sobre un tema de Gluck, ¡qué variaciones! no de esas que sin sal ni gracia nos regalaban años atrás los pianistas de broma que sufríamos porque... no había otros.

Hallándose Mozart en Praga, dió en 1786, según refieren sus biógrafos, dos conciertos ó academias, como solían llamarse con más propiedad, en la sala del gran teatro. En la segunda academia, acabado de ejecutar el programa de la sesión, Mozart, á ruegos del público, se sentó de nuevo ante el piano, dejando correr, como distraído y sin esfuerzos, sus dedos sobre el teclado, entregándose á una improvisación soberbia y tan sin precedentes que mantuvo, durante media hora, como enajenado de emoción al auditorio. Cuando por fin el prodigioso artista se levantó y salió, saludando graciosa y modestamente, estalló como un trueno de aplausos, confundiéndose por tal manera gritos de aclamación y palmadas que Mozart, después de saludar diez, veinte veces, se vió obligado, todavía otra vez, á dar nueva y extraordinaria prueba de su fecundidad inagotable; apareció un nuevo tema y todavía, si cabe, un desarrollo temático más importante. Suenan inacabables los aplausos, y por tercera vez se sienta Mozart: empieza á brotar otro tema cuando en medio del silencio general óyese una voz del público pronunciando el prestigioso nombre de *Figaro*, y sin esfuerzo alguno mezcla Mozart el tema apenas iniciado el que le sugiere el nombre pronunciado, y ataca de repente el motivo favorito *non più andrai*, sobre el cual bordó una docena de variaciones que produjeron un delirio de ovaciones interminables.

58

Beethoven, en cambio, no tuvo empresarios ni agentes de conciertos. ¿Podía él sufrir, acaso empresarios? El había nacido misántropo, viviendo en el mundo que se había formado para él, sólo para él, para el tristísimo solitario hipocondríaco.

Desde su adolescencia poseyó una virtuosidad excepcional. La pudo exhibir, no por cierto de buen grado, desde los primeros años de su carrera vienesa, que van de 1795 á 1814, por ejemplo el 29 de marzo de 1795, prestando su concurso á la *Sociedad de los Artistas músicos*, ejecutando por primera vez su concierto en *do* mayor, op. 15. Un reporter vienés caracteriza la ejecución pianística de Beethoven en estos términos: «Su ejecución es atrevida, brillante, llena de una fuga que á veces atenta á la limpieza. Brilla, sobre todo, en la improvisación en la cual sobresale de un modo admirable. Después de la muerte de Mozart, que representa siempre para mí el *non plus ultra*, no me he sentido tan hondamente emocionado como oyendo á Beethoven».

El 22 de diciembre de 1808, Beethoven dió en el teatro *Ander Wien* una Academia en la cual ejecutó por vez primera su concierto en *mi bemol* mayor, op. 73. Un incidente cómico referido por Spohr en sus *Memorias*, señala la interpretación memorable de la obra: «Beethoven tocó un nuevo concierto suyo, pero olvidando desde el primer *tutti* que oficiaba de solista, se levantó y se puso á dirigir á su manera. Al primer *sforzando*, abrió los dos brazos tan violentamente á derecha é izquierda que derribó los dos candelabros colocados encima del piano. El público reía y el incidente, puso tan fuera de sí á Beethoven que hizo parar á la orquesta, dando en seguida la señal de *Da capo*. Temiendo Seyfried, su buen amigo, que se repitiese el derribo de los candelabros colocó por pura precaución, á cada lado de Beethoven, dos jovencitos candelabro en mano. Uno de los jóvenes se puso á leer, curioso, la partitura de la parte de piano. Cuando menos lo esperaba el muchacho, al llegar al fatal *sforzando* recibió de Beethoven un tan ruidoso bofetón que, espantado el pobre chico dejó caer el candelabro; y en esto el otro muchacho, más avisado, que su compañero, siguiendo los movimientos del concertista, bajándose rápidamente, tuvo la buena suerte de evitar una caricia tan persuasiva. Si antes se puso á reir el público, no hay que mentar la carcajada general que lanzó al presenciar esta escena». Ni hay que decir, tampoco, que el lance exacerbó al maestro, tanto que á la entrada del primer acorde del *solo*, el buen Beethoven substituyó dedos por puños, estallaron media docena de cuerdas, las carcajadas sonaron más ruidosas, el *allegro* del concierto se suspendió, y la cosa acabó... como el rosario de la Aurora.

¿Podía tener empresarios un artista que las gastaba así?

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

NUEVOS PRELUDIOS VASCOS

Se ha publicado el cuaderno tercero de los *Preludios vascos* de que ya tienen idea mis lectores, si recuerdan el señalamiento de los dos cuadernos anteriores de que dí cuenta en una próxima pasada QUINCENA. La tarea me es grata, y confortadora para la causa de la música seria, y también [illegible] estímulo de la juventud que quiera dejarse guiar por el consejo desinteresado.

Trátase en estos *Preludios* de algo que podría titularse, desde luego, y que decididamente titulo: *La evolución musical de España*. Se puede afirmar sin ostentaciones de esa vana patriotería que hoy se estila, que la antigua cultura musical española es uno de los hechos más memorables que puedan ofrecerse á la atención del estudioso. No entiendo hablar de los primitivos, de los que prepararon la expansión y el desarrollo de las doctrinas antiguas. Señalo solamente los períodos de la evolución: el que acusa una época de esplendor; el siglo XVI: el período de gloria, éste seguido de decadencia, decadencia nefasta, y absoluta. Pero la evolución musical española termina en el consolador resurgimiento actual. Espectáculo confortador, especialmente, para los que buenamente secundan esperando con fé la restauración que presentíamos.

Ya dije que uno de los más eficaces sostenedores del advenimiento musical vasco, que llega sano, potente y se nos presenta personalizado en el autor de estos *Preludios* con «la placidez y melancolía característica vasca» inconfundible con no importa que otro elemento folk-lórico, asturiano, montañés, gallego, catalán, etc. y con la dramatización subjetiva expresada sin necesidad de emplear la caja de los truenos.

Consta el tercer cuaderno de esos nuevos y bien llegados *Preludios*, de cinco composiciones con títulos perfectamente adecuados á significación estética. Dios el primero, *Cantando, á la luz de la luna*, aunque no traduce literalmente el texto vasco que es, *A la luz de la luna, hacia la casa de la amada*. La poesía en que ha sido inspirado este número y la melodía se hallan en la colección *Douze Chansons amoreuses du pays Basque*, del malogrado fundador de la *Schola Cantorum* de París, Carlos Bordes. Quien se fije en la armonización empleada por el autor de este sentidísimo preludio (que es totalmente diferente de la de Bordes), dirá si está bien sentida ó no. Bordes trata la melodía como un primer modo gregoriano cuyo carácter es marcadísimo. En cambio el autor del *Cantando, á la luz de la luna*, la ha armonizado... como á él, á su idea, le ha canvenido. Quería *pintar* lejanías, vaguedades, silencio, misterio, niebla blanca; tibia luz de luna... y no ha sabido acertar á *pintarlo* de otro modo. Quiso él pintar una escena nocturna: un vasco de las montañas vascas que va cantando su amor con esa placidez y melancolía característica vasca—como antes la he lla-

mado—inconfundible con no importa que otro elemento *folk-lírico*. Y así al principio el preludio resultó objetivo, digámoslo así: pinta la nocturnidad, lo que se ve y palpa, pero no el *alma* de la cosa: pero llega un *Piú mosso*, la parte subjetiva, y entonces se *cantan sentimientos* y no *cosas: se cantan* el alma de un pequeño mundo de *sentimientos*.

Solamente la última línea del pautado musical vuelve á recordarnos que el paisaje queda solo, que hay lejanías, nieblas blancas, silencios, misterio... Y los sentimientos evocados los disfuma el recuerdo de lo que el alma ha oido embargad en y estimo que este preludio es el mejor ación puesto, y que vale lo que una peque alto obra maestra. Os aconsejaré para term ci nar que leais la poesía en la colección d des Bordes. Y os explicaréis que el preludio *no acabe*.

El número segundo es una *Romería le-jana* de la que no percibimos sino el persistente ritmo del tamborcillo acompañante. De vez en cuando una ráfaga de viento nos trae, claro y distinto, el dibujo melódico como en el *fortíssimo*. Otra vez no llega sino un acorde; y otras sólo se percibe el ritmo. Pero ya finalmente vuelve á sonar sólo el ritmo del instrumento autófono. Lo que aquí se ve y se lee de la música no debe de ser sino copia de lo que á veces ha de acontecerle al autor oyendo, desde un balcón, al oscurecer de una tarde de verano. ¿No es esto? Y ¿qué no ha hecho, como quien dice, sino copiar? Y ¡qué copia!

La hilandera se titula el preludio número tres. No describe á la obrera que hila, sino á la hilandera apenada por desengaños. Pero aún así, dentro de su pena hay paz, resignación, y mucha bondad de espíritu. La modalidad de esta canción es mayor y, no obstante, la claridad y brillo del mayor quedan voluntariamente atenuados por la pena.

En cambio la pena que se cierne sobre la idea del cuarto preludio es muchísimo más intensa. En un gran piano de cola ha de resultar de un efecto *tremendo*. Exige, además, dedos y mecanismo pianístico extraordinario, y lo diré, aunque me repita, un estilo tremendo. En la colección de Bordes aparece, también, esta canción, la cual modificó el autor con alguna ligera variante.

El *Cortejo de boda* es una melodía baztanesa (valle de Baztán, Navarra), que se toca al acompañar á la novia á la iglesia y á la vuelta. El autor la ha ampliado poéticamente. La primera parte representa la ida de la comitiva á la iglesia. La segunda la ceremonia de casamiento. Consiste en un coral grave, original, acompañado, al parecer, en un órgano con hermosos pedales de 16 pies, y registros de 16, 8 y 4 piés. Los niños, mujeres y hombres cantan dentro de la *tessitura* ampliada convenientemente. El coral, que huele á popular, resulta de una grandiosidad imponente sin que le falten la poesía que reviste el cuadro y el voto que se eleva de la enardecida piedad de la comitiva. Es un fragmento bello, de superior belleza. Ataca la tercera parte, que figura el regreso de la comitiva nupcial á casa. Bulla y algazara sin extremosidades. Oid todos esos trinos y fermatas cómo representan las vibraciones especiales, regocijadas, graciosísimas que el «chistulari» arranca de su flautilla, vibraciones que produce moviendo el dedo sobre los agujeros al hacer resonar determinadas notas.

El autor de esas joyas inestimables inspiradas en el venero de la poesía popular, el P. José Antonio de San Sebastián, ha de dar, ya lo dije y lo reitero hoy con nueva y más exaltada afirmación, días de orgullo y gloria, los está dando ya, á la música genuinamente nacional.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

El último sinfonista italiano

Ya no se cuentan con los dedos de una mano las verdaderas y propias obras líricas, especialmente las sinfónicas, que sugería la inteligencia y el corazón de los ayer solitarios y heroicos compositores italianos, hoy legión; bien informados de la lección seiscentista y setecentista, antes lastimosamente olvidada, desean la reconquista, para sí y para la patria, del antiguo y glorioso *primato* del arte musical.

Hoy son legión, he escrito. Contémoslos, aunque sólo sean los principales, no los más atrevidos sino los más sesudos y bien preparados; Ildebrando Pizzetti, Gianotto Bastimelli, Vittorio Gui, Domenico Alaleona y Alberto Garco, estos dos predican con el ejemplo del compositor militante el del crítico, realizando excursiones bien dirigidas por los campos de la historia. En alguna ocasión mencioné con elogio sus nombres al señalar el resurgimiento musical de la juventud artística italiana.

Hay que añadir un nombre á aquella lista: el de Ottorino Respighi. Llegó últimamente, casi en vísperas de la intervención inesperada en que ahora se halla metida Italia. Los adelantamientos artísticos realizados por este artista, ya fueron revelados en el palenque del drama musical en ocasión de la presentación escénica de su *María Vittoria*, en el teatro Constanzi. Recuerdo lo que los periódicos profesionales italianos escribieron por aquella fecha: que el joven compositor ocuparía pronto el primer puesto entre la legión artística musical moderna: que no se prodigaba con los excesos desmedidos de otros; pero que en compensación producía mucho y bien, sobre todo en el drama y en la sinfonía. Leí después la crítica que el *Singale* de Berlín dedicaba á su última obra, especie de sinfonía en tres partes, sinfonía por la división del trabajo y por la arquitectura y desenvolvimiento de los temas, que la alejan, preconcebidamente, del ordinario y más ó menos socorrido poema sinfónico. Esto escribía el referido diario berlinés: «Desde hace dos años los verdaderos aficionados á la música tienen fija la atención, dentro y fuera de Italia, en este joven autor que salió á la escena sin *reclame*, sin la tradición de escuela, sin padrinos, ni camarilla, pertrechado solamente de una porción de obras de los géneros más diversos é independientes. Supo cautivar por la seriedad artística de su personalidad, por su estilo seve-

ro revelador de facultades genuinas, y lo que vale más, por la elevación de las ideas. Los augurios brillantes fundados desde su aparición fueron confirmados en la forma más concluyente que entrañaba una nueva obra capital».

Esa «obra capital», que así la bautiza el diario berlinés, era la sinfonía antes aludida; y lo es no sólo por sus proporciones externas sino por su mérito. En la *sinfonía dramática*, así quiso titularla propiamente su autor, no se mueve éste en los reducidos conjuntos sonoros de sus cuartetos de cuerda, ni en las formas de pequeños cuadros muy condensados de sus *lieder*. No; trataré aquí de algo más grande, de algo que puso en embarazo á muchos críticos mal guiados por el migrado programa circulado por la Academia de Santa Cecilia, entidad directora del Augusto romano, espléndido y grandioso local en donde se estrenó la obra, y en cuyo programa no se señalaba al público ni la vasta composición, ni el por qué de su división en tres partes, ni siquiera los intentos poéticos de la obra. Mostrábase un si es no es preocupada la gran mayoría del público esperando que se le diera una de tantas obras abusivas del género sinfónico, tras de las cuales se nos presenta uno de esos Mesías que se descubren cada quince días, algún *cubista* músico, ó una nueva arremetida de algún niñito revolucionario, que por revolucionario todo pone dinamita á los monumentos consagrados de las grandes obras y épocas artísticas. Bien sabido es lo que han abusado, así las academias como las gentes del oficio de la forma instrumental más soberbia, y como la han profanado, con más ó menos osadías de inteligencias desequilibradas, toda la taifa de músicos incompetentes que consiente la inteligencia más desequilibrada, si cabe, de la masa del público indocto que se nos ha vuelto respondón, porque le hemos adulado extremadamente, imprudentemente. «La obra de Respighi—dice el *Signale*,—no tiene nada de común con esos *modelos*, y tampoco se inclina hacia aquellas fantaseadores que tratan de asociar á la forma sinfónica la *pintura* de sonidos, la música con programa, y el empeñado trabajo de cavilación cerebral, cuando faltan lo que es principal, la sinceridad y la inspiración. Atengámonos al título de *Sinfonía dramática* que le da el autor, sin pensar en ninguna exposición literaria. Tampoco la consienten los temas de la obra, que se presentan en número considerable, y se desarrollan en continuas ascensiones formidables llenas de contrastes puramente musicales. Examinada bajo este prisma la obra, el formidable primer tiempo, el más vasto de todos, explícase sin anfibologías de ningún género: el desarrollo temático lo ha hecho todo; todo ha nacido de un leve indicio, de un nada, que desarrollándose se ha amplificado elevándose á una altura deslumbrante. ¿Es la presentación del héroe? No lo sé. ¿Es la apoteosis del triunfo ese final soberbio? No lo sé. Sólo sé que se siente algo grande, algo que refleja un esplendor sombrío, nacido de la elección temática, algo como un cortejo fúnebre... ¿Quién lo ha influído? Wagner, indudablemente, no por imitación rastrera al genio consagrado sino como rindiéndole pleitesía, como si le dijese:—«Te hago mío porque te he comprendido; te hago mío porque los elementos de tu naturaleza los ha asimilado la mía, y se han fortalecido compenetrándose».

No escasean, empero, lo que se tildará de wagnerismos, sobre todo en el tiempo intermedio, y aun en el mismo final de la obra. Pero me atengo á lo que me escribe particularmente una autoridad musical italiana, que después de describir, completa y perfectamente la obra, añade: «Parece increible que una armonía tan pura y al mismo tiempo tan espontánea y frondosa haya sido posible en la presente época de debussysmos y otros excesos, que no han olvidado los inteligentes en estos achaques de producción insincera, y que la instrumentación de Respighi suene tan brillante y variada á la par que alejada de los efectos *nuevos*, obsesionantes, á la moda straussiana. Aquí no se han sacado todos los registros á la vez para que suene desaforadamente la orquesta. Aquí no se ha destapado la caja de los truenos. El cuarto clarinete alto en *mi bemol*, que emplean á porrillo indispensablemente los aprendices de cualquier cónato aleluyesco sinfónico, utilízalo Respighi con comedimiento digno de elogio. Todo, en fin, se conjura para que la obra resplandezca bella, belleza de claridad».

Ya hice constar que la obra consta tan sólo de tres tiempos. Un *scherzo* hubiese hecho un triste papel al lado del soberbio *adagio*. Del contraste necesario entre los tres tiempos se cuida bien la entrada, grande, de vehemencia muy bien preparada, del *final*.

El público que escuchaba la obra de Respighi resistíase al aplauso al principio, temeroso del que no se le había proclamado último Mesías de turno. Pero se rindió al fin, convencido, entusiasmado, orgulloso. Lo cual consolidará la fe que de hoy más rendirá á Respighi, á su ingenio, y á su luminoso porvenir.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

PEP VENTURA

(Nuevos datos)

¡*Pep Ventura*! No busquéis su nombre en ningún diccionario. No lo encontraréis. Los humildes son excluídos de los diccionarios. Era un humilde de los más humildes. Un *music de la cobla* que había agrupado en torno suyo, once músicos, ni uno más ni uno menos, de la cual era el director, el *rapsoda* que, colocándole una lira en la mano, lo habrían llamado sus aborígenas, los griegos, los griegos de aquella colonia ampuritana cuya antigua urbe parece que surge, ahora, como para calentarse, despues de tantos años, al sol de su no olvidada patria.

¿Y qué sonaban esos músicos cuando agrupados alrededor de *Pep* tocaban la *dolsa sardana* siempre inspirada en el tema popular? Si. ¡La Sardana! Una danza

representada que provenía, tonada y ritmo, de aquella colonia ampurdativa primitiva. El *¡Arri, Moreu*; el nostálgico lamento, *Per tu ploro*; quizá *El toc d'oració*, ¡qué se yo!...

Pep, con su instrumento, su amada *tenora* (óboe-tenor, provisto de campana, distinto del tiple, que no la tenía, y los dos, instrumentos de la familia del óboe moderno, pero más toscamente fabricado), *parlaba* siempre: como decía el público, la *fa parlar*.

La sonoridad de aquel conjunto heterogénea de instrumentos que formaban una *cobla* (flaviol y tamboril, 2 tiples, 2 tenoras, 2 cornetines 1 fliscorno, 2 trombones y 1 contrabajo) sonaba un poco acre, pero no estridente, como correspondía á la orografía de la montaña ampurdanesa que la tramontana azota frecuentemente.

Nació *en Pep* en el pueblo de Alcalá la Real, provincia de Jaén, el año 1815. Su padre era sargento segundo de infantería. Los frecuentes cambios de guarnición trajeron prontamente á su padre á Figueras. De la vida, no musical, de nuestro futuro *musich de la cobla*, se sabe que de chico padeció hambre y pidió limosna. Le conoció un tal Llaedric, músico de aquella época, y al descubrir en el infante tan bellos dotes musicales le dió educación á su gusto; ya mozo Ventura, le concedió más su maestro, la mano de su hija mayor. Y por cierto que á los 20 años de matrimonio tuvo un hijo que heredó de su padre aptitudes especiales. Por desgracia Baco le dominó, y terminó degenerado; una verdadera calamidad que sobresalió, además, en un terrible atormentador de su sobre é infeliz mujer. Su padre, el pobre *Pep*, presintió esta desventura y, para más dolor, enviudó. No pudiendo resistir las penas que le causaba su hijo, contrajo segundo matrimonio con Margarita Ginestó. Poco tiempo después murió en la Semana Santa del año 1875.

Era una persona angelical, noble en extremo; sencillamente un delicado, aunque poco expansivo; buen compañero y demócrata práctico con sus subordinados. Igualaba su parte económica de director á la de los demás músicos de su reducida banda de diez individuos. El no cobraba como director de la *cobla*, sino como individuo de ella. Los ingresos se repartían por partes iguales. Llevaba á tal extremo la igualdad que utilizaba una tartana y un carro para la conducción de su *cobla* á las fiestas mayores y obligaba á todos á la mitad del camino á cambiar de vehículo, para que se disfrutara por igual de las comodidades relativas á la tartana y de las molestias del carro. El viejecito Jaime Malé, profesor de fliscorno, único superviviente de los individuos de la *cobla* de *Pep Ventura*, solía decir al amigo que me ha proporcionado estos datos, más ampliados que no los de un mero señalamiento que publiqué, hace poco, en una revista: — «Pero nosotros jamás permitiamos que el maestro subiera al carro».

Cuando la *cobla* acudía á fiestas mayores, era disputado su director por las casas solariegas de más abolengo, y si le obsequiaban con algún regalo, por ejemplo un cajón de cigarros habanos, los repartía á los suyos entregando á cada uno la décima parte del obsequio.

Cuando la *cobla* de Ventura funcionaba él permanecía como arrobado con los ojos ya cerrados ya medio abiertos, adormecido, estático, irritado, bélico, según lo que mandaba la índole de cada composición que sonaban él y sus fieles compañeros.

Contaba el único superviviente de la *cobla* de *Pep*, el citado profesor de fliscorno y en ocasiones de contrabajo, que en los *romiatges* (léase fiestas mayores) por las montañas de Cataluña y alto Pirineo, *Pep* recogía los cantos populares en su pureza más delicada. Tomaba notas para ensancharlas en llegando á casa convirtiéndolas en *sardanas* que conservaban toda su embalsamada esencia primitiva. Así las *sardanas populars d'en Pep*, son, á mi entender, lo mas saliente de su producción, y no menos lo merecedor de su nombradía. A señalar principalmente estas: *Lo toc d'oració—Per tú ploro—Lo cant dels aucellets—Totes volen hereus*. De esta *sardana*, llena de original melodía y gusto del terruño se cuenta que *Pep* estaba escribiendo un atardecer en su despacho, un si es ó no es contrariado por la cristalina voz de una fámula de la vecindad que limpiando el suelo repetía sin cesar la *tornada* de la canción: «*Totes volen hereus*». Se impresionó profundamente *en Pep* oyendo la melancólica tonada, y de repente brotó de su fecunda inteligencia la *sardana* de este título, que al estrenarse le valió no pocos aplausos y felicitaciones. Son por el estilo las tituladas *Les ninetes del vi bo—A Nuria—Ric y ploro—La Carmeta—A Font Romeu*..

Cuando llegaba Carnaval la *cobla d'en Pep* se aumentaba considerablemente cooperando *en Salleras*, que era un *music* de gran fama, un *music* y no *músic*, y los Cotó padre é hijo. Esta orquesta era el orgullo del Figueras de nuestros abuelos y padres. Sonaba á *Piassa* ó al *Teatre* en cuyos sitios se reunían todo el pueblo alto y bajo, pues no se permitía otro sarao en la ciudad.

Una particularidad me sugiere el recuerdo de *Pep* Ventura: que don Sebastián Trullol y Plana, conserva, piadosamente, la *tenora d'en Pep* en Cabanellas.

Y para terminar hago mías las siguientes apreciaciones, justas, inspiradas, sobre el cantor popular ampurdanés, consignadas en la *Historia del Ampurdán*, de mi insigne amigo don José Pella y Forgas: «Un hombre hubo, un genio de quien llora el Ampurdán, que tuvo la inspiración y el buen acuerdo de dejar un camino tan sin gloria para correr en pos de la música pastoril de Cataluña. De pueblo en pueblo avivó la memoria de los ancianos, y más de una vez, al resplandor del fuego del hogar, sorprendió una antiquísima melodía que de generación en generación iba repitiéndose al compás de la cuna ó al monótono acompañamiento que la doncella daba con la criba, cual la mujer pelásgica de Homero al preparar el pan de la familia. *Pep* Ventura... sacó de las *payesías* del Ampurdán los mejores motivos de sus más notables y celebradas *sardanas*, en las cuales resucitando, acaso sin saberlo, la idea primitiva de los *coros*, unió el canto á la música para escribir y ensalzar la tierra ampurdanesa á la vida y fatigas de la agricultura. El buen sentido del pueblo aplaudió su música porque tenía lo que se llama el sabor de la tierra.

«No morirá tan fácilmente el recuerdo que mis paisanos guardan á la memoria del restaurador de nuestros bailes nacionales; ni las cualidades del hombre que hasta el borde del sepulcro dió muestras de una delicadeza poética cada día más escasa en nuestro siglo. Cuéntase, que allá en sus últimos días viendo cercano su fin llamó á sus compañeros y suplicó que como único homenaje y solo recuerdo le acompañasen á enterrar tocando aquella música que ha sido su gloria, para que al cubrirle la tierra oyese por postrera vez las melancólicas notas que resumian su vida. Ventura expiraba en un señalado día: era el miércoles santo 21 de Marzo de 1875. En la tarde del siguiente jueves santo, y fué rara coincidencia, vió Figueras pasar el fúnebre cortejo al que seguian, en cumplimiento de la promesa, los músicos, pero con los instrumentos bajo el brazo, pues la solemnidad del día acalló la música del popular compositor para dar lugar á los severisimos cantos de la Iglesia».

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

El canto popular montañés

A guisa de prólogo acaban de publicarse unos «Comentarios sobre la personalidad artística del P. Nemesio Otaño», motivados por una conferencia acerca del canto popular montañés. Aquí reproduzco algunos fragmentos que creo han de interesar á algún aficionado de nuestra tierra:

«Me mandan que á guisa de prólogo al escrito que aquí se incluye hable de la personalidad artística del P. Otaño, y he de confesar, lealmente, que soy persona sospechosa, altamente sospechosa, puesto que en privado, él, el P. Otaño, me llama su *alter ego*, y con el remoquete afectuoso le proclamo yo Y aunque nadie sospechará de personas tan sesudas como somos él y yo, que nos hemos confabulado, pongo por caso, para echarnos *coram populo* cuatro lindezas y requiebros, siquiera honestos y permitidos, dados los abusos que en la especialidad del desatentado reclamo se cometen todos los días y que rayan en descaradas falsedades hipócritas; por todas estas y otras razones, tengo bien sabido que otros, y aún muchos, hablarán por mí (y yo con ellos), que dirán en substancia que esos remoquetes á que antes aludia nos los echamos simplicisimamente en cara porque estamos tocados ambos de las mismas manías, cavilaciones, ó chifiaduras, si lo quieren ustedes mejor; predicar por el respeto que se debe al arte, cosa seria y muy seria como pocas se dán; extender la beneficia vulgarización que nos reclama, y, entre otras que nos demandan á no pocos cultivadores suyos, predicar con el ejemplo de la obra y á la vez con el de la palabra persuasiva hasta morir al pie del cañón, como buenos artilleros.

»Y ya con ánimo aquietado, vengan unos y otros y hablen por mí de las andanzas artísticas de mi insigne amigo. Escojo una entre varias, porque es una exégesis de su personalidad...

»Pero la personalidad artística de nuestro autor adquiere máximo relieve cuando se piensa que sus andanzas artísticas apuntan más alto, á un verdadero ideal encumbrado. No se trata, no, de un músico ni siquiera de un gran músico, sino de un *refundidor* de nuestro pasado, de un *refundidor* y *regenerador*, á la vez, que haciendo de la enseñanza del arte obra de amor y fraternidad, desvanece nieblas de errores pasados, descorre y despeja horizontes lejanos por incuria ensombrecidos, y nos muestra aquella vía recta y segura sobre la cual podamos asentar firme nuestra planta para recorrer con el alma en gracia todos los cielos de inspiración de lo nuestro, de lo genuino y propio, de lo tradicional de raza sin mezclas ni aleaciones falsas de exotismos, deslumbrantes, pero engañadores, que nos tuvieron y nos tienen cautivos, como huéspedes en casa propia...

«Poco se ha escrito sobre el canto montañés y sobre la existencia de tal canto, y menos aún sobre la influencia en él de las regiones vecinas Asturias, León y Vizcaya particularmente. Se cita á Monasterio, que afirmaba ser de origen asturiano los cantos de esta tierra. Pereda habla desdeñosamente de ellos. En cambio Amós de Escalante «ha oido palpitar el alma montañesa en el canto», hallando en él «una suma de revelaciones y memorias y halagos y consejos». Ni Monasterio ni el mismo Pereda entendieron esa lengua musical del pueblo que exige estudios especiales. El conferenciante los determina en estos términos: «Se requiere para entender esa lengua musical entrar en la filología musical comparada de los cantos »populares; se requieren conocimientos »históricos nada comunes, para señalar »con alguna precisión los límites de los diferentes dialectos músico-populares, sus »notas especificantes, sus tonalidades características, más aún que los diseños y »giros melódicos y esto dado el caos en »que se envuelven los orígenes de la música popular, y supuestas las diferentes »civilizaciones de la sociedad humana y »la vaguedad del lenguaje musical, aumentada por su misma universalidad, »dadas la expansión de las ondas sonoras, »que no han podido contenerse en los límites de una región, sino que, como ondas hertzianas, han salvado las distancias con tanta más facilidad cuanto era »mayor y más pujante el sentimiento interno que las animaba; todo esto contribuye á que sobre el canto popular se hayan formado las más disparatadas hipótesis, y se hayan hecho los más contradictorios comentarios».

«Sabemos todo esto, si, y sabemos también, que «el canto popular, como estas »sentencias, refranes y dichos populares, »que en pocas palabras contienen una »gran cantidad de psicología experimental, ha brotado de un corazón privilegiado, de un corazón que ha sentido alguna »emoción intensa, capaz de emocionar á otros corazones igualmente informados. »Ese canto no colectivo sino individual, »podrá ser ó no ser artista; ordinariamente, más que artista en la excepción aristocrática de esta palabra, será un trovador, un bardo, un cantor popular, que

»desconoce las sutilezas del arte, pero tie»ne un gran poder asimilador y hasta »creador para formar con reminiscencias »anteriores ó contemporáneas, recogidas »en el templo ó en el campo ó donde quie»ra que el arte musical se manifieste, un »nuevo tipo de canción que él canta en »una buena coyuntura para que el pueblo »lo reciba y haga suyo, y le imponga, si »lo merece, el sello de la colectividad de »la raza, del ambiente, la característica »específica de un género determinado por »las circunstancias ó por el tono con que »esa canción se ha compuesto».

«Sí, sí, sabemos todo esto y quizás algo más, y á pesar de lo que sabemos ó pretendemos saber estamos persuadidos de que Dios ha entregado esas cuestiones de folk-lore musical á las disputas de los hombres para que inventen nuevas hipótesis y se enardezcan..., disputando, divagando y soltando no pocas enormidades como las de Monasterio, Pereda y otros contendientes más ó menos ignaros: estamos persuadidos de todo esto, pero, también, que El se reserva el secreto de ese gran misterio de la música, sus vaguedades imprecisiones y espiritualidades, dado el caos en que se envuelven los «orígenes de la música popular»—como escribe nuestro conferenciante con juicioso desapasionamiento y rigor de sentido común y lógico.

»En suma, que el pueblo no es creador. Pero agradezcamos á la Providencia que nos ha dado un maravilloso asimilador.

»En el trabajo del conferenciante, trabajo cenido, sí, pero de sólida doctrina, llama la atención sobre algunas novedades primeramente la derivación salmódica de algunos *picayos* y las *marzas*, que se cantan para celebrar «los primeros desperezos de la tierra del pasado letargo de invierno», y de aquí aquella preciosa ronda de *marzantes*, durante la noche de Navidad, tan admirablemente descrita por Pereda en sus *Escenas montañesas* esto no empece para que las tales *marzas* tengan cabida en los aguinaldos que se piden y se dan en otras fiestas populares, Año Nuevo Reyes, pero sobre todo en el preciosísimo canto los *Mandamientos*, que oyó el autor á una buena mujer de Liébana y es, verdaderamente, una admirable composición.

»Nos presenta en esta sección el P. Otaño el primer ejemplo popular-religioso, que fué el primero que recogió, en 1904, de labios de Eminentísimo Cardenal Arzobispo de Valladolid, conservado como un recuerdo de la infancia. El texto es una paráfrasis del *Stabat Mater*, y la tonada, forma, desenvolvimiento melódico y su base tonal acusan origenes gregorianos como algunas *Cantigas del Rey Sabio*. No menos notables son los cantos á Nuestra Señora del Rosario, al *Poderoso Jesús Nazareno* etc Al fin de esta sección cita un fragmento de la epístola dedicatoria al duque de Saboya escrita al frente de la colección polifónica de madrigales publicada en 1885 por el maestro catalán famoso músico *montañés* de nuestra región, Juan Brudieu, y le suelta el conferenciante esta pullita al autor de *Tipos y Paisajes:* «Lástima que Pereda no conociera esta peregrina opinión de los pitagóricos, para que excusara á sus paisanos de que cantaran tanto, porque sin »duda aquí vivimos en la Montaña y cerca del cielo donde se canta... *sine fine dicentes!*

»Examinadas las cualidades específicas del canto popular montañés, se pregunta si hay en él alguna nota distintiva que lo haga reconocer. Confiesa que está aún al principio de estas investigaciones. Sería temerario fallar el pleito, á pesar de que sospecha que ha de acontecer en esto lo mismo que ocurre en los cantos, en general, de diversas y variadas manifestaciones de carácter étnico, que se dejan reducir á un tipo genérico malgrado diferencias palpables. Piensa que «no es así, »cuando se trata de las últimas diferencias del canto montañés con su vecino el »leonés ó el asturiano»; y no habla del vasco «porque en el *folk lore* de esta tierra—dice—he encontrado hasta ahora »muy pocos elementos vascos dignos de »nota, no obstante ser estas regiones co»lindantes». Y á renglón seguido, añade: «El canto montañés, á juzgar por los datos por mí conocidos, *es*, substancialmente, *el canto castellano*, el leonés particularmente; *por este lado vinieron las aguas*, »aunque en ellas se mezclaron algunos »afluentes caudalosos del lado de Asturias. Ese fondo y *substratum* es, á mis »ojos, tan legítimamente castellano, que »sólo los que se paran en la corteza de las »cosas pueden no considerarlo como tal».

Dan testimonio de ello todos los tratados de nuestros vihuelistas — añadiré yo, adelantando noticias que expongo con más detalles en mi *Cancionero musical popular español*, en curso de publicación—, y el testimonio de mayor excepción, Salinas, en sus *De Musica libri septem.* que es fuente caudalosa de confrontación y comprobación fidedigna. No quiero privar á mis lectores del párrafo que cierra esa valiente y sólida observación folk-lórica, del escrito que comento: «Porque, en efecto, las desinencias cadenciales montañesas, son algo más flexibles que las castellanas; domina, por decirlo así, en ellas, »el color rubio sobre el moreno; el sentimiento aparece más jugoso, aunque no »siempre sea más hondo. Estos son, por »otra parte, rasgos que en el canto montañés y asturiano, muchas veces se mezclan aunque no se combinan, La proximidad de las afluencias étnicas y sociales hace siempre imposible todo delicado »análisis, que por otra parte no es necesario, porque aquí, como en otras cosas, »*prefiero sentir el canto montañés que saber definirlo*, y un sentimiento bien cultivado, guiado por la razón, es, en estas cosas, la mejor guarda del tesoro popular »del país, como el sentimiento materno »natural es la mejor defensa del hijo de »sus entrañas».

«Y como exemplificación de esta segunda parte de su conferencia, transcribe varios interesantísimos cantos que, forzosamente, y obligado á abreviar, citaré, pero huyendo del comentario. Ved los títulos de estos cantos: *María, si vas al prado; Ya no va la niña á la fuente*; *La vi llorando* (llena de ternura melancólica y.. de triste enardecimiento) y «el gigantesco »modelo de expresión íntima y cordial» como llama á ese pequeño poema, que se titula, simplemente: *¡Dónde vas, amor mío!*

Quincenas musicales

Profesores músicos de antaño

El fecundo principio de la homofonía desdoblándose en la polifonía, señalado por San Isidoro en sus *Etimologías*, empeñó á los antiquísimos didácticos del arte musical en una laboriosa serie de trabajos múltiples desde el siglo X en que empiezan á servirse de la notación con letras latinas. Las tentativas de Huebaldo en hecho de notación inspiran á Guido d'Arezzo la idea de la *línea*. Los méritos del monje benedictino (995-1050) son principalmente dos, como inventor y fundador del método de solmisación, y como fundador, asimismo, de nuestra notación actual. La música *ficta* ó *falsa* aceleró su importancia desde que los músicos prácticos se empeñaron en domeñar las rudezas primitivas de las tentativas ineludibles en el campo de la polifonía. Aparecen en Occidente los primeros signos de duración de sonidos (XI-XII) conjuntamente con los principios del *Discantus*. A poco comienza la esplendente floración de la música contrapuntística del siglo XIII al XVI, precisamente cuando llegan los músicos prácticos, los músicos profesionales que diríamos hoy, los que inquieren, se atreven y tienen osadías para crear. Las obras de dos músicos prácticos, un rey trovador, y un maestro, como le llamaríamos hoy, nos dan buena cuenta de lo que hacían en nuestro suelo nuestros músicos prácticos, que siempre han sido los creadores.

Alfonso X, *el Sabio* (1252-1254), el llamado rey-trovador, en el precioso é incomparable código de sus *Cantigas*, presenta realizada la fusión de lo narrativo y de lo lírico, que realzan la tradición de cierto lirismo popular y melancólico, y nos da el ejemplo vivo de lo que canta nuestro pueblo asimilándose la única música que oye, la del templo, y la de serranillas, cantares de ladino, marinas (especie de barcarolas) que resonando en los oídos del rey-trovador prestaba desconocida riqueza de metros á los *loores de Santa María*, enriqueciendo á la vez la tradición hagiográfica y al fondo musical, derivado gran parte, quizás, de obscuras reminiscencias célticas. Las *Cantigas*, obra musical y poética de un solo individuo, coronado como rey de vasallos y como rey y poeta popular, absolutamente indígena, alcanza la importancia que tienen hoy para la erudición moderna los Cancioneros del Vaticano, el de la Biblioteca de la Ajuda y el de Colocci-Brancuti, pues, en ellos puede estudiarse la música de nuestros primitivos músicos prácticos.

El otro músico que, desde luego, queremos citar, es el famoso Archipestre de Hita, autoridad muy abonada. Es un maestro, autor del poema misceláneo realmente innominado, aunque conocido con los títulos arbitrarios de *Libro de amor* ó *Libro de cantares*, es Juan Ruiz, popularmente conocido por el título de su dignidad de Archipestre de Hita, que nos habla de declaraciones de instrumentos músicos en varias páginas de su poema; que hace una selección propia de técnico de lo que conviene á los cantares de arábigo, de las letras y músicas que compuso para danzas de troteras y cantadoras mudejares, que sabe

... fazer el altibajo, et sotar á cualquier muedo...

es decir, que como maestro sabe *fazer* un *contrapunto á la mente* sobre un canto propuesto (práctica contrapuntística extraordinaria de su época) y sabe *sotar*, saltar, parar á *qualquier muedo*, como quien dice saber modular y, en una palabra, sabe todo lo que necesita saber un maestro, un práctico en el arte. La existecia, hoy, comprobada, de géneros de poesía y música popular ó popularizada, como el *zaschal* y la *muvaschaja*, y la existencia también de cantores ambulantes y de juglaresas que penetraban en los reinos cristianos, él lo confirma en unas y otras parte de su poema. Ved la página de arqueología musical en que declara qué instrumentos convienen, ó no se aplican, á los cantares de arábigo:

Arábigo non quiere la *vihuela de arco*,
Sinfonía, *guitarra* non son de aqueste mar-(co,
Citola, *odrecillo*, non aman «caguil ha-(llaco»,
Más aman la taberna, e sotar con bellaco.
Alborgues, *e mandurria*, *caramillo* e (*zamponna*
Non se pagan de árábigo quanto dellos Bo-(lonna
. . . . . .

En esa *Comedia Humana* del siglo XIV, como la ha llamado con certera calificación Menéndez y Pelayo, confiesa el mismo Archipreste haber hecho muchas *cantigas de danzas é troteras para judías et moras et para entendedoras* (para mujeres que curaban con ensalmos), *trovas cazurras* ó *de burlas*, *cánticas de serrana* y de *loores de Santa María*, *cantigas de escolares* y *de ciegos*... Ver á vuestro goliardo humorístico, cuando desde «Valdevacas, nuestro lugar amado», envía á la Cuaresma, «fraca, magra e vil sarnosa», un cartel de desafío de que son portadores *Don Almuerzo* y *Doña Merienda*, intimándole en lid campal para el Domingo de Pascua antes de salir; y asistiréis á una orgía brutal, una algazara de voces y de instrumentos, que llega á su *máximum* de fantasía báquica, depravada, cuando se os aparece el fragmento más curioso del poema, *de como clérigos e legos, e flayres e monjas, e duennas e ioglares salieron a rescebir a Don Amor*... En medio de aquel desfile suenan con estrépito ó con suavidades contenidas, formando agrupaciones instrumentales organográficas, todos los instrumentos de la época, *atambores* y *guitarras moriscas*, *laúdes* y *guitarras latinas*, *rabés* (rabeles) y *rotas*, *salterios* y *vihuelas de péñola*, *medios cannos* y *arpa*, *rabés moriscos* y *tamboretes*, *vihuelas de arco* y *canno entero*, *panderetas* y *sonajas de azofar*, *órganos* y *adedura albardana*, *dulcemas* y *exabeba*, *albogón* y *cinfonia*, *baldosa* y *odrecillo francés* (¿musette?), *mandurria* y *atambales*, *trompas* e *annafiles*...

Non fueron tiempo ha plasenterías tales,
Tan grandes alegraís, nin atan comunales:
De ioglares van llenas cuestas et valles.

Entre las documentaciones organográficas instrumentales no se olvide que desde la época de las *Etimologías* de San Isidoro no descuidan esas enumeraciones, que satisfacían á la vez la vanidad de tratadistas lo mismo que la de prácticos, y también porque hacían gala de poseer tan gran y escogido material sonoro. Los himnos latino--visigóticos, el lozano epitalamio *Pro nubentibus* que empieza,

Tuba clarifica plebi Christi revoca,

dan buena muestra de esas enumeraciones, y son tan interesantes como las miniaturas de instrumentos musicales en los códices primitivos como el de San Beato *(Comentarios al Apocalipsis)* tanto que el progreso de los instrumento músicos españoles desde el siglo X al XIII es una de las evoluciones que mejor pueden seguirse en esa trascendental documentación. Pero en cuanto á las enumeraciones de instrumentos no se olvide la poesía de los primitivos mesteres de clerecía y la valiosa tendencia que en dichos mesteres es de observar hacia el acoplamiento en dirección determinada de los agentes sonoros. El anónimo autor del *Libro d'Apollonio* nos dice casi lo mismo que repetirá después el Archipreste de Hita:

Sè arte de música, per natura cantar
Sè far tremosos puntos, las voses acordar.

El famoso *Libre* da detalles sobre la poesía y música populares de los tiempos medios. Desde luego, la escena de salida al mercado de la hija de Apolonio, convertida en juglaresa, la infeliz Tarsiana que

Prisso una viole buena e bien temprada
E salió al mercado á violar por soldada.
. . . . . .
Tornó al Rey Tarsiana faciendo sus *trobé-*
(tes
Tocando su viola, cantando sus *versetes.*

También se nota en el *Poema de Alexandre* la distinción, y acaso el acoplamiento bien determinado entre los *instrumentos que usan los ioglares, y otros de maor precio que usan los escolares.* Los segundos no se citan, aunque se dejan adivinar, pero sí los primeros, al describir la entrada triunfal de Alejandro en Babilonia:

El pleito de yoglares era fiera nota
Avie hy *symphonia, arba, giga, e rota,*
Albogues e *salterio, citoia* más que trota,
Cedra e *viola* que las coytas embota.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

A la conquista de una Historia

Anda Europa muy empobrecida de bibliografía histórico-artística musical, á pesar de que las prensas no descansan echando al mercado y á la controversia crítica obras y más obras, que no han de pasar á la posteridad las más de ellas. En hecho de bibliografía biográfica más adelantada que la puramente histórica, apenas si podemos citar más que dos diccionarios músicos que se tiende á mejorarlos en cada reedición, el inglés de Grove y el alemán de Hugo Ricmann, muy enriquecido éste en alguna de sus reediciones (creo recordar que desde la quinta) por haber incorporado alguien algo y aún algos de que carecían las primitivas ediciones tocante á personalidades músicas de todos los tiempos españolas. Pero si en hecho de bibliografía biográfica andamos, que digamos, menos mal, gracias á aquellas dos contribuciones importantísimas señaladas, no así en la bibliografía histórica, á pesar de las mil y una pretendidas historias parciales de determinadas naciones y aún historias universales que corren por ahí, con mayores ó menores menguas de buen sentido y aún de lógica, pues no merecen calificativos menos duros las quijotadas de darse á escribir historias universales de la música cuando no existen historias parciales de determinadas nacionalidades, que han dado y siguen dando mucho que hablar en materia de música, ni las series y más series de monografías bien documentadas, materiales de preparación unos y otros, que dan garantías de acierto al historiador que se precie de ostentar dignamente este nombre. En este orden de trabajos: me atrevería á recomendar, aunque con alguna reserva mental, que podría corregir lo absoluto de determinada tendencia, la *Historia universal de la Música*, de Hugo Ricmann.

Dada nuestra inercia y desapego á lo nuestro que nos ha convertido en *huéspedes de la tierra natal;* cuando ni siquiera habíamos explorado en el terreno virgen de la Bibliografía musical española, que como cuerpo é historia externa nos prepararía para escribir el estudio de la historia interna, hubo quien se atrevió á escribir la «Historia de la música española desde el advenimiento de los fenicios (nada menos! hasta nuestros días» (allá, poco más ó menos, por los del bienio), y no hay que decir que la tal historia resultó en... *aleluyas.* No podía dejar de ser así, porque las lucubraciones no se escriben *porque sí*, como aseguraba Olona, que

la española infantería
es valiente porque sí,..

porque las patrioteras exageraciones ni las ridiculeces del *chauvinismo* intemperante, las incongruencias, contradicciones, desconocimiento del *a b c* del arte no han formado ni formarán jamás el fondo serio y permanente de la historia.

Alguien afirmó, andando los tiempos, que mientras se dejase sentir en nuestra nación la carencia absoluta de elementos que la literatura musical presentaba, era un *pío deseo* que no pasaba de un simple desear de piar por piar, como pían las avecillas canoras del bosque. Más añadió, Que para el logro de tales píos ideales era necesario hacer estudios especiales, amontonar monografías sobre monografías y publicar antologías de obras de todos géneros, separando lo religioso de lo dramático, lo popular de lo didáctico...

Algo hicieron respondiendo á este llamamiento algunos (muy contados) trabajadores, ganosos de hacer algo en bien del arte que profesaban, y aunque mal preparados y pobremente documentados, aparecieron una *Memoria histórica de la música religiosa en España* (no podía desflorarse siquiera dicha historia con un centenar de páginas); las cuartillas de biblio-

grafía musical que Barbieri preparó para que Menéndez Pelayo, asimilandoselas, las hiciera entrar en su *Historia de las ideas estéticas*; los buenos intentos folklóricos musicales de Incenga pertenecientes á varias regiones españolas; la *Crónica de la Opera italiana en Madrid*: los apuntes para la historia de *La Opera española* (?) y la *Música dramática en España*, título que sólo responde á historiar la... *Zarzuela en Madrid*, etc Fueron desapareciendo aquellos trabajadores, y quedó desampara o una porción de años el campo de investigación bibliográfico-histórico-artístico. Siéntese de repente un impulso restaurador y comienza entonces la publicación de antologías de los polifonistas clásicos, de estudios sobre el canto popular, de monografías sobre el teatro lírico anterior al siglo XIX, y aunque no parecen maduros, ni mucho menos los frutos recogidos para intentar escribir cumplidamente la Historia de la Música en E-paña, ya puede intentarse incorpo ar lo recogido, aunque no sea mucho, á las historias parciales corrientes siquiera á título de... *remember*, que llame la atención de los futuros historiadores para que se enteren de que por ahí, por nuestras tierras solitarias y mal conocidas, ha habido y aun hay algo que no suena... á pandereta y castañuela.

Eduardo López Chavarri, el conocido literato-músico, h realizado el ensayo de incorporar a las historias corrientes todo lo que con suma diligencia y tino de buen reb s ador e lo nuestro se le ha venido á la mano Ya no se darán casos de escribir historias ó aleluyas *desde el advenimiento de los fenicios;* y se acogerán con de confianzas las historias ó conatos de historias de los que viniendo de lejanas tierras á *descubrirnos*, se han despachado á su gusto con desplantes de pedantería incalificables, ó han tenido el valor más incalificable, todavia, de repartir, anticipados, bonos al portador de famas y renombres que no tienen cotización en ningún mercado.

Afort nadamente, López Chavarri, ha tenido criterio sano y sentido común para desec ar ese material averiado y ha allegado al monumento futuro de nuestra historia unas y otras valiosas contribuciones. *Dies notanda lapillo.* La historia verdadera música se lo tendrá en cuenta.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Paremiologías músicas

La abundancia ó parquedad paremiológica acerca de una especialidad cualquiera de arte, de profesión, de costumbres, etc. ¿puede dar idea del despectivo desdén ó de la estimación en que la tengan las paremias que inventa el pueblo, esos bien llamados «evangelios chicos», reflejo típico de la *vox populi*?

Yo presumo que si, y hasta lo creo, por lo menos cuando se trata de música, especialidad de arte en la que son abundantísimos los refranes, las frases paremiológicas, los dichos despectivos y desdeñosos, crueles algunos, paródicos los más, y contados, contadísimos los encomiásticos.

Desde luego pronuncia la misma palabra *¡Música!* por antifrasis á todo ruido desagradable, á todo cuanto pueda demostrar desdeño, desprecio, incredulidad; de ahí que el *¡Eso es Música!* tiene en el lenguaje corriente tantas y tantas acepciones que es imposible registrar y clasificar. Lo mismo que las voces corrientes *Música celestial* aplicadas á toda palabrería vana, aunque sea elegante, pulida y bien preparada como la de la oratoria, que siempre es *elocuente*, aunque sea la de un bodegonero pronunciando un *elocuente discurso* de bodegón. *Música y acompañamiento*... son palabrejas usuales muy empleadas como locuciones figuradas y familiares, para designar la gente de menos suerte ó calidad en algún concurso ó distinción de la primera ó principal. Al que pide una impertinencia ó cosa que no da gusto á la persona de quien se solicita, se le dice de modo que lo oiga (ó ella se lo dice para su chaleco), *Con buena música se viene.* Cuando se despide *(con cajas destempladas)* y se reprende al que viene á incomodar ó á soltarnos impertinencias, deseamos que se vaya *Con la música á otra parte*. Que trabajamos en vano para persuadir á uno, pues esto es *Dar música á un sordo*. Que hacemos el desentendido de lo que no nos tiene cuenta oir, pues, á esta cómoda figura se le llama... *No entender la música*. Que *Para música vamos, dijo la zorra*, denota al que fuera de propósito y con pretexto de diversión embaraza al que está ocupado. Se dice *Musicante*, ó bien *Músicos y danzantes*, en son de desprecio á los que dan música, la practican ó la ejecutan. Por extensión se dice, metafóricamente, *Danzante* ó *bailarín de cuerda floja*, de la persona inconsecuente, sin palabra, de carácter voluble. *Echar coplas á alguno* es zaherirlo, hablar mal de él: *Hacer la copla á alguno*, significa lisonjearle pero con mal fin. *Andar en coplas* es andar en boca de todos, aplicándose especialmente á lo que redunda en menoscabo de uno. Bien es verdad que *Más vale entenderse á coplas que echar mano á las manoplas*, porque el *Que te dice la copla, éste te la hace ó te la sopla*, aunque tratándose de conatos de riña ó de injurias, se hace poco caso de algo, lo *mismo que de las coplas de Calainos, de Don Guiferos ó de la Zarabanda*.

Pero ya basta de paremias despectivas *á este son* contra la música, y tomemos nota del refranero sentencioso ó moral que ha inventado el pueblo, tomada como objetivo la música ó las cosas de música. *No es todo vero lo que suena el pandero*, enseña que no se crea ligeramente lo que se oye, especialmente al vulgo, que por lo común habla sin reflexión ni reparo. *Está el pandero en manos que lo sabrán bien tocar*, ó, simplemente, *En buenas manos anda el pandero*, da á entender que se puede fiar un negocio ú otro asunto á una persona por la seguridad que se tiene de que es hábil. *A la mujer bailar y al asno rebuznar, el diablo se lo debió mostrar*, indica la natural predisposición que tienen las mujeres al bailoteo. *Quien lleva las obladas, que taña las campanas*, la indirecta va dirigida al sacristán que se ha comido el pan ó la rosca recibida en ofrenda por los difuntos, pues si ha llevado la utilidad debe cargar con el trabajo. ¿Sabéis lo que hacen los que filosóficamente se acomodan á los tiempos ó circunstancias? *Bailar al son que*

se toca. ¿Y los que andan tan metidos en una cosa que no se necesita estímulo para llevarlo á cabo? Pues... *Bailar sin son.* ¿Y los que muévense fácilmente por causa de afectos ó pasión? Pues... *Bailan á cualquier son.* De esos, así como de la desproporción, deformidad é inconsecuencia de las acciones se mofa el refranero, diciendo, que *No viene el son con la castañeta,* ó *Quedarse al son de buenas noches* si después de esto queda burlado en algún intento ó frustada alguna pretensión. Cuando uno se atiene á la significación natural de las palabras y no á interpretaciones acomodaticias, *Lo que le suena, le suena..* De fijo que á ésta no se le aplicará el refrán *Cantar mal y porfiar*, inventado contra los impertinentes y presumidos que molestan repitiendo lo que no saben hacer, ó no será el principal en un asunto mal dirigido del que se dice *Andar ó entrar en la danza, ¡buena va la danza!, guiar la danza*, etc.

Y este refranero de frases familiares me recuerda lo abundantísimo que es, y suele destacarse por la precisión del significado, que raras veces reclama explicaciones ni glosarios de ninguna especie.

En efecto todo el mundo comprende lo que es, *Meter á uno en la danza*, la pregunta *¿Por donde va la danza?*, y la respuesta *Buena va la danza y da el granizo en la albarda.* Soltemos un puñado de frases familiaros paremiológicas que por expresivas y hasta contundentes á veces no demandan glosario alguno: *Cabellos y cantar no cumplen ajuar: A la mujer loca, más le agrada el pandero que la toca: Ni barbero mudo ni cantar sesudo: Ni hombre tiple ni mujer bajón: Como canta el abad responde el sacristán: El abad de lo que canta yanta: Si bien canta el abad no le va en zaga el monaguillo: Bien canta Marta después de harta: Del son os veo salir para ser buen tañedor: Albricias, padre, que el obispo es chantre: Ya está duro el alcacer para hacer zampoñas: Alfaya por alfaya, más quiero panderos que no saya: Un ánima sola ni canta ni llora: Bailar el pelado: Cantar de plano: Cantar la palinodia: Cantar siempre en el mismo tono: Ese es otro cantar: Ya no queda más que coser y cantar...* ¡Basta! Para terminar ese curioso alegato damos una idea siquiera abreviada de lo que es el refranero paródico, en el cual se revela toda la gracia ocurrente y satírica del pueblo.

En casa del gaitero todo son danzantes, ó, *Quien tiene dineros pinta panderos: Los dineros del sacristán, cantando se vienen cantando se van: A música de rebuznos contrapunto de varapalos:* (Creo que es imitado de Cervantes); *Anda la gaita por el hogar: Templa gaitas, templar gaitas.* (Dedicado al que asume el dificilísimo arte de templarlas para desenojar á alguien). La guitarra, el que se dice «instrumento nacional» presta no pocas paremias paródicas: *Está bien ó mal templada la guitarra: Estar una cosa puesta á la guitarra: Otra cosa es con guitarra: Ser buena guitarra,* (ser buena pieza, un mauta). Podría prolongarse casi indefinidamente este curioso registro, pero acabo porque un refrán paródico me advierte que... acabe: *El gaitero de Bujalance un maravedí porque empiece y diez porque acabe.*

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

SALINAS

En un latín verdaderamente de oro trazó el famoso ciego burgalés, Francisco de Salinas (inmortalizado por la *Oda* á la música de su amigo y compañero de Universidad, Fray Luis de León) en el prólogo *De Musica libri septem* su autobiografía. Oigamos á esa magna lumbrera musical seiscentista española en algunos párrafos del prólogo.

«Desde la niñez me he dedicado á la música durante todo el curso de mi vida. Pues habiendo mamado la ceguera con la leche inficionada del ama que me crió» (no lo dice así la inscripción *oficial* de una lámina que corre por ahí, pintada por Pantoja y grabada por Esteve, en la que hay casi tantas palabras como errores, pues, según la inscripción, «cegó desde la edad de diez años» y fué «humanista, erudito (?), matemático, y el más grande profesor de su siglo en la teoría y práctica de la Música» y... nada más), «y no quedando á mis padres la menor esperanza de que recuperase la vista á pesar de los remedios aplicados al efecto, ningún arte les pareció más honroso ni más útil para dedicarme á él que éste en que se puede muy bien profesar por medio del oido, que es otro gran ministro del alma racional. Y no sólo empleé todo mi tiempo en el estudio del canto, sino más aún en el del pulsar el órgano». (Esto se le pasó por alto al autor de la inscripción *oficial*). «Sólo me atreveré á afirmar que el que quiera entender la doctrina de Aristógenes, de Ptolomeo, de Boccio y de otros filósofos célebres, ha de ejercitarse mucho y por largo tiempo en esta parte de la música; puesto que todos estos escribieron sobre la parte principal de la música que suele llamarse *harmónica,* y sobre lo relativo á la composición de la harmonía instrumental...» Y porque no parezca que esquiva dar alguna noticia de sus demás estudios, añade que, «siendo aún niño, vino á mi país una joven, nacida de familia honesta, que poseía la lengua latina, y que deseaba sobremanera aprender el arte de pulsar el órgano con el objeto de consagrarse al claustro.

Vivía en nuestra misma casa, y así fué que aprendió la música conmigo, al paso que yo aprendí con ella la gramática, que de otro modo, acaso nunca hubiera aprendido, porque, ó nunca se le hubiera ocurrido á mi padre, ó el vulgo de los prácticos le habría persuadido que las letras perjudican á la música». Confiesa luego que aumentándose su deseo de aprender con este ensayo de estudio, persuadió á sus padres que le enviasen á Salamanca, donde se dedicó algunos años á la lengua griega y á los estudios de las artes y de la filosofía. Pero obligado á salir de allí por la escasez de medios de su familia, acudió á la curia regia, y acogido benignamente por el cardenal Sarmiento, pasó á Roma en su compañía, «más con la mira de aprender que con la de enriquecerse. Advirtió pronto, con vergüenza, que ignoraba el arte mismo que profesaba, y se empeñó en investigar la verdad «al juicio del sentido y de la razón», para dedicarse, no sólo exclusivamente á la ejecución mecánica, sino conjuntamente al raciocinio y á las letras. Ya sabía

por Aristóteles, que «las relaciones de los números eran las causas primordiales de las consonancias y de los intervalos músicos, y no hallando todas las consonancias ó intervalos menores constituidos conforme á sus verdaderas relaciones», ayudáronle sobremanera «ciertos manuscritos griegos todavia no traducidos al latín», (que, precisamente, empezaron á traducirse poco después de aquel tiempo en que escribia esto)... Instruido con lo que dijeron de bueno unos y otros autores, y más cauto con lo que dijeron de malo, pudo llegar al exacto conocimiento de la ciencia música, empleando en este estudio y exámen más de veintitrés años. Afligido al fin por varias calamidades, y principalmente por la muerte de sus protectores y del virrey de Nápoles, «que por cierto me amaron más que me enriquecieron», y de sus tres hermanos perdidos en la guerra: el mayor, coronel; el segundo, abanderado en el mismo cuerpo, que murió en el sitio de Metz, y el tercero que, enviado por el Duque de Alba á conducir un soldado, murió en el camino: contento con lo poco que basta para vivir pobremente, determinó regresar á su patria, Burgos. Pensaba pasar el resto de sus días entre sus cuatro paredes, y haciendo una vida tranquila en su pobreza honrosa, cantar tan sólo para él y las Musas. Pero después de vivir en Italia unos veinte años no enteramente desconocido, «Dios» —añade—«me trajo á España, y habiendo aquí varias ciudades en las que hubiera podido profesar el arte de la música con mucha utilidad, me concedió volver á la Universidad de Salamanca, después de casi treinta años que había salido de ella. Esta Universidad ofrecía ventajas de consideración al que sobresaliese en el conocimiento teórico y práctico de la música, pues Alfonso, rey de Castilla, el décimo de este nombre, por autonomasia llamado *el Sabio* que, ó la fundó ó la reformó, entendió que el estudio de la música no era de menos interés que el de las matemáticas, en que tanto sobresalió, y que no solamente la práctica, sino también la teoría, era necesaria al que hubiese de ser juzgado con razón digno del nombre de músico. Por cuya razón estableció la cátedra de música entre las principales y más antiguas, la cual, como careciese á la sazón de doctor que la desempeñara, y se buscase persona que pudiese llenar este cargo dignamente, enseñando la teoría y la práctica de la música, fuí á Salamanca con el objeto de oir á los peritos en este estudio y hacer oposiciones; donde, como diese yo alguna muestra de mis conocimientos en música, fuí tenido por apto para desempeñar este cargo, y conseguí la dicha cátedra con sueldo casi doble y aprobación de S. M. el Rey. He dicho de mí esto, acaso más de lo necesario, sólo porque no parezca que conseguí un honor tan grande destituido completamente de todo mérito...»

El sabio autor de este proemio, Didimo español, como le apellidaron, ciego que vió tantas claridades sobrenaturales en el cielo del arte, murió á los ochentisiete años en Salamanca, á trece de enero de 1590.

El fruto de su gran saber lo dejó en el famoso tratado en el que figuran los principales fragmentos traducidos y extractados y del proemio en cuestión. Por amores de doctrina y de gramáticos, un si es no es obcecados, que confundian el *acento* con la *cantidad*, y por ende las *largas* y las *breves*, que no hemos llegado á sentir en la lengua castellana: y en suma, por cuestión de punticos, que diría Juan de Valdes, y *primores* de la lengua, fué Salinas *folk-lorista* músico *per accidens*, buscando apoyos para su teoría en la *rítmica* especial de su arte, y de aquí que su magno tratado sea una fuente de *folk-lore* musical, y que yo lo beneficie grandemente, *ahora*, por la mera sencilla operación de haber abierto el libro del famoso músico, después de tantos años impreso en Salamanca, y cerrando constantemente por desidia de los reñidos con la letra y para quienes sólo habla la solfa. En el libro hay de todo, tonadas de romances y romancillos históricos y de costumbres (por ejemplo aquel de la época de la expulsión de los judíos, que decía: *Ea judíos a enfardelar, que los Reyes mandan que paseis la mar;* allí cantilenas y cantos de vendedores; allí cantarcillos y endechas populares; allí cantares de nodrizas y canciones castellanos, si no nacional del todo con vistas á la antigua Grecia y Roma, á Francia, Italia y Alemania.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

—

Advenimiento de la Opera

Durante el siglo de la polifonía (la edad áurea de la música la hemos llamado, que nos dió hecho el arte moderno), alcanzó la música alta idealidad, y creció en los músicos la satisfacción del propio saber y de la fantasía popular.

Aquella elevación y esta complacencia corrían un peligro, el de desviar las corrientes naturales del buen sentido (que al fin y á la postre es el que dicta las pocas reglas sólidas y fecundas que ha de virtualizar y vivificar el arte), empujándolo hacia un idealismo trascendental repleto de risibles manifestaciones metafísicas. En España, como en otros países, los músicos se dieron á *monodizar* sin poner atento el oído á las formas acompañantes que los *cantori a liuto* (en España los *vihuelistas)* habian aprendido por el mero hecho de escuchar la *música natural* del pueblo. Los tratadistas agravaron la influencia de tal dirección, y sucedió lo que era de esperar de la relajación de los estudios, provocadora de una decadencia que se dejó ya sentir en el momento mismo en que desaparecían las grandes lumbreras de la polifonía. El mismo arte de Palestrina, apenas éste acababa de espirar, fué llamado arte bárbaro, gótico. Reemplazábanlo por una polifonía á muchas partes vocales, triples, cuádruples, quintuples coros, que acusaban el empleo de grandes masas vocales é instrumentales, pero sin obtener lo que los polifonistas alcanzaban con un sencillísimo á cuatro vocal.

Buscaban un modo de *favellare in armonia,* para imitar á los griegos, decían ellos, sin conocer las obras de los grandes filósofos griegos que entonces, precisamente empezaron á traducirse. Se buscaba en todo la imitación de los griegos. Ya Cosme el Grande, muerto en 1574, había fundado una Academia platónica, y puede afirmarse que la obsesión fué tan viva en Florencia que el diálogo platónico era el modelo y la forma ordinaria de las disertaciones científicas y artísticas. A tales corrientes se unió el humanismo, decretando, que habiendo desaparecido para siempre y afortunadamente los modos griegos, no debía reconocerse otra tonalidad que la que se deducía de la escala mayor ó la menor. Así lo decretaron ellos sin conocer ninguno de los hechos que han formado la tonalidad moderna: ni la proposición de Glarus (Henricus Loris Glareanus) de aumentar de ocho á diez los tonos eclesiásticos; ni la necesidad de establecer dos nuevas escalas: ni por qué la tonalidad dórica era la preferida de los griegos; ni por qué ellos sacaban la tónica de la *mese;* ni que en el florecimiento primaveral de las frescas *canzonette* italianas, alemanas, españolas, francesas, etcétera, del siglo XV, apareciesen armonizaciones que mal se acordaban con los modos eclesiásticos antiguos, etc. No vieron ellos, repetimos, lo que el instinto supo encontrar súbitamente, lo que la teoría musical sólo pudo conocer cuando en épocas posteriores se ha averiguado (en rigor de términos sólo en nuestro siglo). Pero ellos decretaron que en música no había más que dos modos, mayor y menor, y que todo lo demás había que sepultarlo en el olvido (y llegaron á circular disposiciones fúnebres invitando al entierro de los modos eclesiásticos). El instinto, y el pueblo, debíamos de haber añadido antes, que él fué quien conservó esos modos, que después, ahora, precisamente, han transformado, dígase lo que se quiera, todo el arte contemporáneo.

Los esplendentes astros de la música palidecieron súbitamente ante el descubrimiento del nuevo principio estilístico que estaba llamado á ser el rasgo distintivo de una época nueva, y extender, presto, sobre la rozagante floración de la época pasada, un denso velo, que sólo en estos últimos tiempos de minuciosa investigación histórica, estimulada por el ansia del saber, y el culto á la verdad han intentado con gran fortuna hacer resurgir con nuevo brillo.

El trámite de la polifonía al tercer período principal de la historia de la música, realizóse poco á poco, y bien puede decirse que á tientas, por desdoblamiento ulterior de gérmenes nacidos en época anterior.

El paso decisivo para la caracterización de la tendencia nueva lo dieron las composiciones destinadas á una voz de canto á sólo (*assolo*, que decían los italianos) con acompañamiento instrumental. No dió este paso una sola persona, un artista dotado del don adivinador del hombre de genio, sino de varios contemporáneos doctos, y contados artistas, más doctos que artistas, en suma, de una verdadera cohorte de magnates que se empeñaron en reunirse y ventilar en geniales conversaciones la necesidad de hallar un medio personal de *in armonia favellare*, distinto, desde luego, del corriente y único empleado por los compositores de música eclesiástica y los madrigalistas cortesanos. El cenáculo de doctos y artistas reuníase en Florencia en casa del Conde Bardi, y más tarde en los estrados de Jacobo Corsi, durante los últimos decenios del siglo XVI y primero del siguiente.

Pretendían resucitar el drama musical griego, y ya se ha dicho que no lo conocían, pero, como se dice vulgarmente, sonó la flauta por casualidad, y les bastó el título de los dramas musicales compuestos en aquel período para creer que eran verdaderos dramas hechos y derechos griegos, y aún de origen griego, cuya música compusieron diversos compositores pertenecientes á uno ú otro cenáculo, casi contemporáneamente y tan imbuidos por idéntica tentativa que la música parece trazada por una misma mano. De aquella remoción y singular fermento nacieron el drama musical profano de Jacobo Peri (1561-1633) y *Rappresentazione di anima e di corpo* de Giulio Caccini (1550-1618 *Euridice*, el drama musical religioso de Emilio di Cavalieri, muerto en 1602; el primer Oratorio y la primera Opera. Llevaba ésta en la misma lujuriante fascinación del *bel canto* y su nunca bien contenida ornamentación, los gérmenes de corrupción y estragamiento, lo mismo que el Oratorio que no podría influir en un ulterior desarrollo de las composiciones sacras. Y esto á pesar de los grandes esfuerzos de Kapsberger, Landi y Carissimi, éste suprimiendo la representación escénica del Oratorio, esfuerzos que llegan á las grandes creaciones de Bach y de Händel, que magnifican su obra remontándola á su forma más antigua, á aquella forma que adivinó el genio piadosamente triste de Emilio di Cavalieri. Entre tanto la ópera logra los mezquinos intentos de Peri y Caccini, mezquinos bajo el concepto técnico, si bien grandes en adivinación, llega Monteverdi (1567-1643) el genio musical que liberta á la ópera de su estéril ascetismo dándole toda la elevación de afectos conmovedores que sólo ha podido volver á vibrar como un eco glorioso, en nuestra edad presente, tan justiciera en esto como en la restauración de aquella áurea edad polifónica que nos dejó un tan admirable legado, inicuamente olvidado años y más años.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Semblanza íntima de Barbieri

I

La semblanza íntima del insigne maestro, se halla esparcida en la abundantísima correspondencia epistolar que mantuvo sin descanso con sus numerosos amigos y compañeros de profesión. Si una mano piadosa é inteligente tomaba á pechos la tarea de recoger con diligencia esa productibilidad anónima (que un día, bajo uno de sus aspectos, podría beneficiar la historia de la música española), no menos interesante que la literaria y la lírico-dramática que, por decirlo así, es de dominio público, tengo para mí, yo se lo fío al lector, que de las páginas de esa preciosa correspondencia epistolar habia de verse surgir, por manera admirablemente retratada de cuerpo entero, la figura interesantísima del maestro con todas las lineaciones, toques y trazos vigorosos de su carácter moral, que por típicos y bien acusados en su relieve, no podrían confundirse jamás por el público en general ni por ninguna de las personas que tuvieron la suerte de seguir paso á paso á Barbieri en sus intimidades, escuchando los latidos y explosiones de aquel españolismo puro de su obra, el timbre de más subido valor que adorna su corona artística. En esa correspondencia epistolar aparecería la aspiración á sentir hondo dentro de *aquella parte del alma nacional que va envuelta en las melodías de su música;* allí el secreto de aquellas notas, que tienen para el corazón todos los encantos del cielo de la patria; allí el continuador de la *tonadilla* y el creador de la *ópera cómica* indígena, cultivada y propagada por la poderosa virtualidad del canto popular sin pulimentos, requilorios ni transformaciones, por asimilación etnográfico artística; allí el representante más genuino ó intransigente del *chauvinisme* en música; allí el español á *outrance*, el español con exageración, si se quiere, protesta viva contra el exotismo de ayer y de ahora; allí el *colorismo* del que con la mágica de la música lozana de sus boleros, vitos, seguidillas y jotas, habaneras, gallegadas, rondeñas, soledades y romances moriscos, evoca las figuras del tiempo que que pasó, arrancadas, diríase, de los lienzos de Goya; allí el Ramón de la Cruz, ya redivive en las manolas y manolos de *Pan y toros*, en los de la barbería de *Lamparilla* en el *Barberillo*, y en los que alegran la verbena de San Juan en *Jugar con fuego*, en los baturros y chisperos, en las majas y frailes, en los toreros y chulos, petimetres y currutacos del siglo pasado; allí el humorismo genial de «Gravoche» de nuestro arte lírico dramático, como le llamó Peña y Goñi, del *zarzuelero impenitente*, como se apellidaba el mismo; allí el madrileño de pura raza, hasta en sus aficiones gastronómicas á los callos y caracoles, el plato clásico de ventas y merenderos, allí los lances de la vida azarosa, la vida á salto de mata del murguista, pianista de teatrillo ó baile casero, copista, que compone canciones para entretener el hambre y recorrer á pie media España paseando tras desdichadas empresas de profesor, corista y partiquino su clarinete salvador y su bandurria, confidente de sus necesidades y acicate de sus intuiciones; allí la hormiguita, que recoge con amor el dato jamás despreciable, y en una pieza la pasión del bibliófilo y la manga ancha del bibliómano á caza del libro, desempolvando y revolviendo de arriba á bajo plúteos de archivos, multiplicándose para sacar copias de todo lo que no puede adquirir, con el laudable afán de encerrarlo en el *sancta sanctorum* de su biblioteca, en donde todo lo ordena con meticulosa complacencia y maravilloso plan, en donde se encierra durante los últimos años de su vida (¡en donde le sorprende la inexorable muerte!) para calentarse al rescoldo de sus amados códices, sus misales y sus incunables manuscritos, y todo aquel cúmulo de datos y apuntaciones que forman el monumento de nuestra cultura musical, práctica y especulativa, litúrgica y profana, reconstruído laboriosa y pacientemente por el amor de un solo hombre.

¿Queréis, por un momento, asistir al espectáculo, por demás curioso, de ese Barbieri íntimo que os he dejado entrever? Elijo á granel entre esa numerosa correspondencia epistolar, que guardo como oro en paño, y... ya lo veréis, no hay más que oirle: él mismo trazará de mano maestra el perfil del *chauvinismo* en la música; el perfil del español *a outrance*, sobre todo y por encima de todo.

La *Carta abierta* dirigida á... (aquí el nombre de un famosísimo crítico y profesor de estética extranjero), que usted me ha enviado, es, como dicen las chulas de Madrid, de *P y P y doble V*, aun que yo en el lugar de usted le hubiera dicho al Señor...: «Usted será muy estético, pero ha soltado usted una coz citando á G..., »por no saber que cuando éste vino á Es»paña para escribir su... (el título de una »obra flojísima), se ocupó, más que en es»tudiar la música española, en hacer la »corte á la R..., y en tomar lecciones de »Barbieri; sí, señor, para aprender á em»bozarse con la capa que se había com»prado.»—Desengáñese usted, amigo P..., tan,.. es Enero como Febrero: quiero decir, lo mismo es H... que G... y que Fétis y que Scudo y todos los extranjeros que se meten á hablar de las cosas de España; pero nosotros tenemos la culpa, porque les hacemos caso, y además, porque somos tan adanes, que no queremos trabajar enseñando á Europa lo que hemos valido y valemos. ¡Justo castigo á nuestra holgazanería!»

De sus nunca distinguidos amores á la nitidez y la claridad melódica italianas, que resplandecen en las páginas teatrales de Barbieri, cuando descuida lo que se roza directamente con la música popular; de la vivacidad del ritmo y la instrumentación diáfana, sin pretensiones, que embellecen aquellas páginas; de su credo en materia de arte, dan testimonio completo estos párrafos escritos un año antes de su muerte:

«Me ha sorprendido agradablemente la noticia de que mi zarzuelita *Entre mi mujer y el negro* les haya gustado á ustedes, al cabo de los treinta y cuatro años que hace que la dí al público, y hoy, cuando las *chulerías* por un lado, y las *wagneriadas* por otro, tan vacilante tienen el sentimiento de los aficionados al teatro. Alégrome, pues, y no tanto por mí, cuanto porque pienso que *todavía* no se ha perdido la afición á las melodías cuadradas y

de carácter popular; lo cual es prueba evidente de que por mucho que se quiera hacer para convertir la escena lírico-dramática en una especie de tabla de logaritmos, el arte músico, por su espíritu melódico, sencillo, y expresivo, vivirá siempre en el alma del pueblo.»

Lo que Barbieri llamaba las *wagneriadas*, verdaderos resquemores de aquellas antiguas polémicas con *Un Caballero Español* (Castro y Serrano), no bien olvidadas, y en las que, como yo le decía en una ocasión, él, el introductor, aunque *per accidens*, de Wagner en España, representaba el papel de héroe por fuerza. Le hacían exclamar de esta manera al trazar, *para mi uso*, el programa práctico de una obra:

«El plan que usted me indica me parece excelente, pero me parece, también, que no debe usted renunciar *en absoluto* á los trompetazos y dibujos *pentacrósticolaberínticos* de la instrumentación modernísima, porque el vulgo moderno se paga mucho de estas cosas, porque no las entiende, y aplaude á rabiar todo estrépito ó todo *crescendo* que acabe brutalmente con una descarga de artillería ó un *terratremol* (sic) universal. Por lo tanto, buenos serán los..., pero no se olvide usted que hoy está de moda esa música que podríamos llamar *fin de siécle*, con la cual se tira el *polvo á las orejas* de los que alborotan en los teatros, pues lo que conviene es hacer ruído, ya que estamos en la época *de los bombos* y de *las wagneriadas*.»

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Semblanza íntima de Barbieri

II Y ÚLTIMO

Era incansable cuando trataba de averiguar cualquier dato que hubiese podido escapar á su atención.

«Por Dios y por todos los santos, sáqueme usted de dudas»—me escribía en una ocasión—«y se lo agradecerán mis nervios y las cavilosidades de ese mi otro yo, el condenado bibliómano. El Anacreonte traducido por Castillo y Ayensa, lo tengo y con sus cuatro odas puestas en música para canto y piano; pero ni en ellas se dice, ni yo tenía noticia alguna de que fueran composiciones de mi buen maestro don Ramón Carnicer.» (Tenía siempre á la vista, en sitio preferente de su despacho, el ejemplar del retrato de Carnicer, dibujado por Madrazo el año 1836, que se publicó en el periódico *El Artista.*) «Dígame usted, pues, por dónde ha averiguado la *paternidad* de dichas cuatro odas, las cuales son tan *griegas* como yo, dicho sea con el mayor respeto á quienquiera que sea su autor músico.»

No menos incansable cuando se ofrecía de mil amores á proporcionar algún dato importante, y á esto no se yo que se negase jamás, fuese quien fuese el que se lo pidiera, compañero de arte, nacional ó extranjero; recuerdo todavía, y lo hallaría fácilmente si me empeñase en buscarlo, el abundantísimo cartapacio que me escribió sobre la paternidad de la música del *Himno de Riego*, sobre la legítima letra del tal Himno, escrita por el general San Miguel, y otra que yo le remití reproducida de fotografía con música autógrafa y firmada por Gomis Colomer, uno de los padres de la criatura, etc., etc., por todo lo cual y otros extremos que sería enojoso contar, tenía motivos suficientes para *escamarse*, porque *todavía* no podíamos saber *de cierto* quién sería el músico autor del famoso Himno. Recuerdo que en dicha curiosa carta «me enviaba *de propina*» un ejemplar de la letra del Himno de Riego, impresa en aquella época.

Aplaudía todo noble propósito literario musical y deseaba verlo realizado, por más que creía que con él se haría un beneficio al arte, «pero no á los artistas músicos, cuya inmensa mayoría se compone de *obreros de solfa*, que ni saben ni quieren saber más que la parte puramente mecánica de la música...» «La buena fe de los literatos y la generosidad de los editores se estrellan siempre contra la indiferencia ó la envidia de esa raza ignorante y orgullosa, que yo llamo *musiquera*, la cual, si bien es pobre de dinero, lo es mucho más de amor al arte que profesa, no ya como arte, sino como oficio.»

«Aunque, desgraciadamente»—como solía decir—«no tenía más remedio que seguir haciendo *coplones* hasta después de muerto» (y lo decía cada vez que estaba componiendo á toda prisa *algún sainetillo de verano ó de entretiempo)* «porque por otro medio no encontraba los garbanzos», yo no le perdonaba tales lamentaciones, y le repetía siempre é indefectiblemente, que dejase de escribir los tales *sainetillos*, que ya me parecían demasiado *sainetillos*, suprimiese los garbanzos y se alimentase de aire, si le parecía bastante higiénico; pues echándose encima los años, temía yo que los *sainetillos* sacrificasen la obra del bibiófilo, del historiador y del musicógrafo, tan conocedor de las etapas de nuestro arte nacional. A esto respondía también indefectiblemente:

«No han caído en saco roto sus abordajes ni su carta; pero como el *saco*, aunque entero, está lleno de fluxiones de muelas, reumas y otros alifafes, no siendo menores los que trae consigo la vida social madrileña, he aquí la razón de no haber escrito á usted antes. Ahora lo hago para decirle que yo no tenía para qué hacer caso de su *último abordaje*, porque siempre tengo hecho el zafarrancho de combate, y estoy dispuesto á pasar por ojo el primer laúd que se me presente; pero como ahora el Almirantazgo literario no construye sino mascarones de proa y torpedos, yo estoy á la capa, mientras pasa el temporal y puedo hacer otras *piraterías*, ó, sino, buscar fondeadero y anclarme *á pata de ganso*.»

En el fondo de lo que Barbieri llamaba *piraterías* había una preocupación, poco conocida del público, y no mucho de sus amigos más íntimos; esta preocupación me reveló que el *zarzuelero impenitente*, aunque viejo, todavía se atrevería á probarse en el género de la ópera, si hallara un poeta capaz de entenderse con él. «Pero aquí está la dificultad.—exclamaba—; ¿dónde se halla ese poeta?... Algunos hay que, como el *Burgués gentilhombre*, «hablan en prosa sin saberlo»; es decir, hacen un drama ó comedia que sabe á ópera por sus cuatro costados; pero si se les pide un *libretto*, ni saben por dónde empezar, ni quieren ocuparse en ello.»

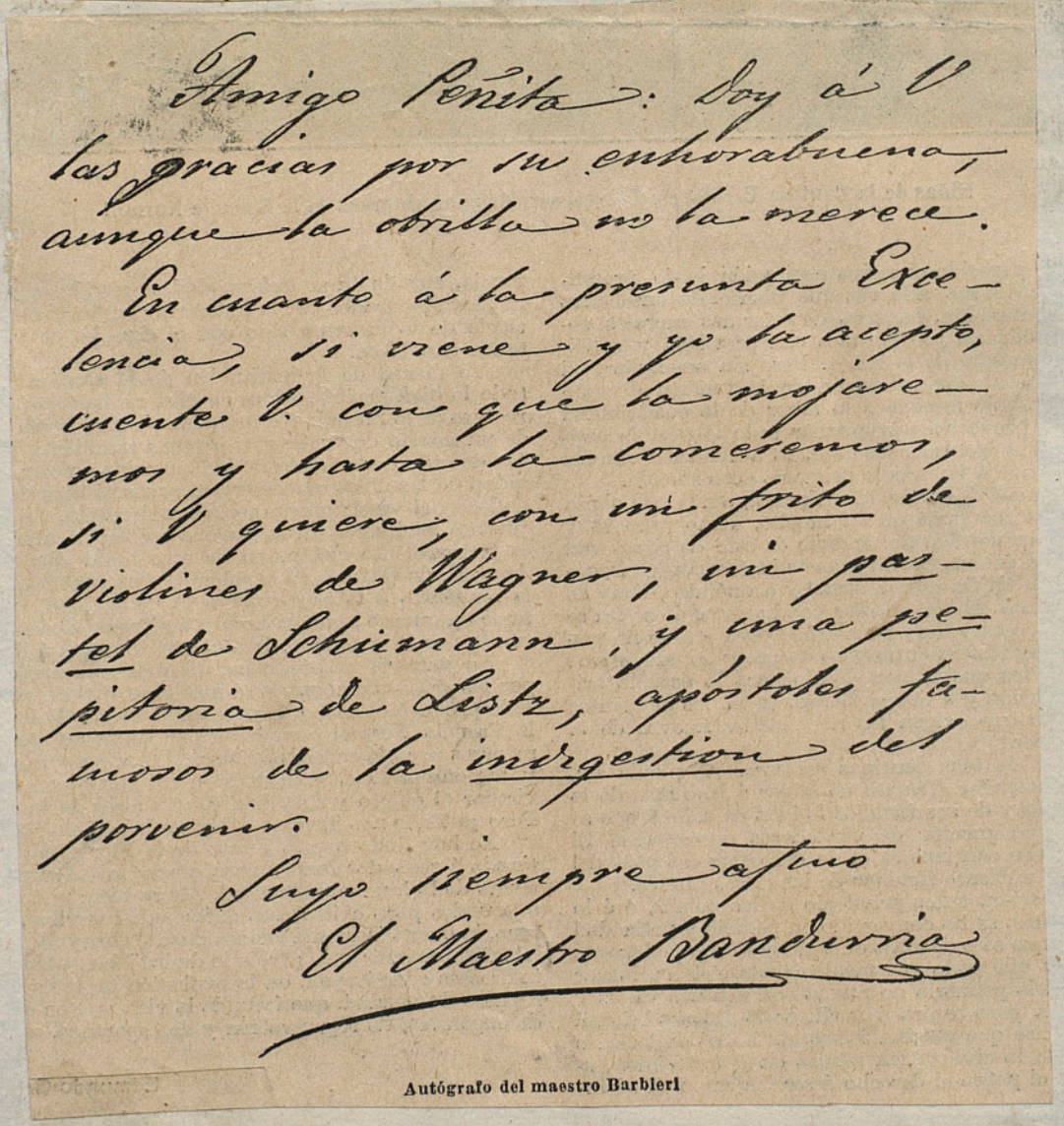
Sí; preocupábale la cuestión de la ópera nacional, y exponía con amor y con gran lucidez las ideas principales que tuvo siempre respecto á esta cuestión.

En este asunto no era retrógrado ni revolucionario, «sino *evolucionista*, partidario de un racional progreso». Admitía cuantos adelantamientos se han hecho en la armonía y la instrumentación; «pero sobre éstos» quería «que dominase siempre la *melodía franca* y pegajosa, digámoslo así»; pues aunque no era de los que Gluk decía *que tienen toda su alma en sus orejas*—y esto era una pullita dirigida á mí y á una de las notas de un opúsculo mío,—consideraba que, así como la pintura se hizo para los ojos y las matemáticas para el raciocinio, «la música se hizo para los oídos, que son los inmediatos conductores por donde el arte lírico ha de llegarnos al alma; es decir, que «para mí como la mayoría de las gentes—añadía á renglón seguido,—«la composición musical más filosófica y perfecta resulta indiferente y á veces desagradable sino sobresale en ella una melodía clara y expresiva que empiece por halagar al oído». Sus aficiones á la música italiana y los resquemores de la antigua polémica antiwagneriana, no le llevaban á rechazar «eso que ahora llaman *polifonía*, lo cual me parece muy bien en el género sinfónico»; pero en el lírico-dramático (y esto era una inconsecuencia), «soy opuesto—decía—á lo que algunos compositores hacen cuando ahogan la melodía en un piélago inmenso de modulaciones disonantes, demostrando que les falta de inspiración lo que les sobra de mecanismo, ó, en términos vulgares, que no les alumbra la llama del genio, sino... el moco del candil.»

Temo abusar de la paciencia del lector, y voy á terminar. Tenía Barbieri verdadero amor al arte que cultivaba, y ni en broma podía sufrir ni consentir que se rebajase la dignidad del artista merecedor de este nombre. «Somos de opinión igual»—me escribía en una ocasión,—«en cuanto se refiere á las solfas juntas con la riqueza; pues si yo fuera poseedor de gran fortuna, no sólo no dejaría de cultivar el arte, sino al contrario, había de ser mi pan de cada día, y se lo había de hacer tragar á todo bicho viviente..., á la manera del *inmenso* Meyerbeer, á quien tanto favorecía, no sólo su verdadero genio y talento, sino la bien provista caja de su casa de Banca de Berlín. Aguante usted pues, su mediana fortuna como yo aguanto la mía, echándome á la espalda toda la mala *musiquería militante*, pero poniendo sobre mi cabeza *las siete notas*.»

Tal fué el Barbieri íntimo.

FELIPE PEDRELL



Amigo Peñita: Doy á V las gracias por su enhorabuena, aunque la obtiva no la merece.

En cuanto á la presunta Excelencia, si viene y yo la acepto, cuente V. con que la mojaremos y hasta la comeremos, si V quiere, con un *frito* de violines de Wagner, un *pastel* de Schumann, y una *pepitoria* de Listz, apóstoles famosos de la *indigestion* del porvenir.

Suyo siempre afmo
El Maestro Bandurria

Autógrafo del maestro Barbieri

El hallazgo del curioso autógrafo que publicamos, dirigido por Barbieri á su amigo inseparable, el ilustre crítico musical D. Antonio Peña y Goñi, nos trae á la memoria el recuerdo de aquella época en que la música española, merced á un trabajo constante y una labor afanosa del esclarecido autor de *Pan y Toros*, emancipábase de la influencia italiana tomando nuevas orientaciones, novísimos giros que, señalando un derrotero firme y seguro, hubo de consolidar, más tarde, nuestro característico y vibrante género lírico nacional.

En la época á que nos referimos (1848), estaba muy en boga la zarzuela grande, género que careciendo de recitados musicales, estaba cimentado sobre los mismos moldes de la ópera italiana, desdibujando por completo el carácter de nuestros cantos populares y poniendo límites á la sana inspiración de músicos y poetas.

La musa alegre y retozona de Barbieri no se avenía á tal mixtificación, y entonces fué, cuando en su preciosa zarzuela *Gloria y Peluca* (estrenada en 1850 y casi desconocida), inició el movimiento separatista hacia el género aludido, marcando, aunque no resueltamente, el camino que la zarzuela española había de emprender. Conocía á fondo el alma de su pueblo, sus alegres fiestas, sus hondas tristezas y tenía la seguridad del triunfo. Y así aconteció que cuando, más tarde, en sus producciones *Tramoya*, *El Manzanares*, *Escenas de Chamberí*, *Gracias á Dios que está puesta la mesa* y otras, desarrolló de un modo franco su nuevo procedimiento musical, el público le aplaudía frenéticamente, aceptando sin vacilaciones sus alegres ritmos, sus frases melodiosas y los característicos giros de su música castizamente española. Además, la graciosa y franca instrumentación hacía resaltar aún más todo lo bello de sus composiciones. Y es que Barbieri fué el único (excepción hecha de Chapí) que no se dejó llevar de la arbitraria influencia del *italianismo*, dejando en libre albedrío á su fecundo ingenio y vasta inspiración para legar á la patria una obra artística completa y definitiva.

Poco tiempo después y con la eficaz ayuda del eminente Arrieta, coadyuvaron al mantenimiento de aquel género, los maestros Gaztambide, Olona, Inzenga, Salas, Hernando y Oudrid, aunque no con tanta resolución como Barbieri.

El no entraba en forma alguna por la sistemática adaptación de principios extraños á la música popular española, y á tal extremo llegó su oposición resuelta hacia aquella inexplicable mescolanza, que no desaprovechaba momento en el que, satírico y mordaz, pusiera en ridículo manifiestamente aquel género tan contrario á su modo de ser. ¡A él, que era madrileño neto de pies á cabeza, venirse con procedimientos extranjeros¡ ¡Ni pensarlo!

Cierto que aunque era entusiasta admirador de Bizet y sentía viva simpatía por las operetas francesas, no lo es menos que en sus temibles polémicas se declaraba Wagnerófobo acérrimo y poco amigo de la música alemana é italiana como fácilmente se desprende del autógrafo que avalora esta página.

Ya en sus obras *El sargento Federico*, *Mis dos mujeres*, *Un caballero particular* y *Un tesoro escondido*, fué donde abiertamente demostró su emancipación definitiva, y si bien es verdad que algunas de ellas adolecen tal vez de cierta monotonía orquestal por responder á los rígidos principios de instrumentación de aquel tiempo, en cambio, redimió del yugo italiano á nuestro teatro nacional, señalando una nueva era de clásico españolismo, donde con fecunda inspiración y sin igual maestría popularizó en *El barberillo de Lavapiés*, *Escenas de Chamberí* y *Pan y toros*, los valientes cantos de nuestras majas, manolas, chisperos y estudiantes.

Otro aspecto interesante del gran músico, es el de erudito, y en sus trabajos *Reseña histórica de la Zarzuela*, *Las castañuelas* y *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, demostró plenamente su valimiento como escritor y tan relevantes méritos como cronista é historiador, que le valieron la entrada en las Academias de la Lengua y de San Fernando, conservándose en esta última su valiosa biblioteca. Más tarde le fueron otorgadas algunas condecoraciones, entre ellas la Gran Cruz de Isabel la Católica.

¡Y hoy que, por desgracia, ha caido nuestro arte lírico en una crisis tan espantosa, no hay Empresa teatral ni entidad artística que se acuerde del esclarecido compositor madrileño que murió dejando á España un género musical definitivo y supo llevar la risa de su musa castiza al corazón del pueblo, cantando las alegrías de este Madrid noble, bullicioso y dicharachero!...

Dé este Madrid de sus amores al que le ofrendó la más rica y galana flor de su fantasía, de su genio musical. Fué para él, Madrid, la musa inspiradora, y hoy Madrid escasamente guarda su memoria.

Prudencio Muñoz

D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI

Quincenas musicales

TÁRREGA

Murió pobre y lejos de la tierra nativa, en cuyo regazo quería reposar al rendir la vida. Sus comprovincianos se creyeron obligados á dar piadosa satisfacción á los deseos del maestro: trasladaron el cadáver inhumado en Barcelona á Castellón, y en Castellón descansará entre el cariño de los suyos como en un relicario de amor; en Castellón donde quiso dormir el sueño eterno, perpetuado en un monumento modesto como él, pero como su fama, imperecedero. Celebróse esta ceremonia días pasados dando sus convecinos los pueblos en masa de toda aquella región un espectáculo conmovedor; que conmovedor es ver á todo un pueblo honrar dignamente á un hijo que mereció bien de su patria. Tan magníficamente bien que pocos nombres de grandeza tan elevada festejará un dia la historia musical moderna como el de ese artista excepcional que se llama, sencilla y admirativamente, Tárrega. Fué un modesto, modesto hasta la timidez y el apocamiento, más de lo que convenía á su gran mérito, á su renombre y á sus inapreciables virtudes artísticas y morales; máxime colocado en tiempos como los presentes en que todo se cotiza según la fuerza y la extraordinaria adjetivación del reclamo, contenido é hipócrita ó descarado sin pudor, lo mismo para lo malo que para lo mediano, y hasta para lo bueno.

Pecaba por exceso de modestia y hasta pecaba por otro exceso, que, no obstante, formaba su gran mérito; por exceso de amor al arte. Que el arte le reclamaba un estudio continuado, ininterrumpido, obcecado; por el engrandecimiento del arte estudiaba siempre, y sin parar ni compadecerse, á toda hora del día ó de la noche, sin descanso, venciendo fatigas, no como un artista que dominaba superiormente la técnica y todo lo que reclamaba el cultivo archidificilísimo de su instrumento favorito sino como un principiante que tantea y descifra á tientas. Que el arte avivaba la mente del compositor sugiriéndole más amplios ambientes á la mente, y más anchos horizontes á la inspiración propia; lo experimentaba el mismo en el estudio de las obras de autores clásicos, por ejemplo, las de Fernando Sors, y por eso la ampliación de lo clásico en los desdoblamientos de lo moderno adquirían en su obra las condiciones que la valoran y la encumbran. Que el arte reclamaba, al lado de la inspiración del creador su concurso docente; y esta nueva imriosa necesidad de formarse una familia de prosecutores de sus sólidas enseñanzas, fué la que formó ese grupo de discípulos, que si no era ni podia ser numeroso, estaba bien preparado y fervientemente organizado para continuar su obra. Pero hay otra condición que asombra en la obra de Tárrega: la amplitud de concepción que dió á la música destinada á ese modesto instrumento de cuerpo tan ténue, cuasi mezquino, pero de alma sonora expresiva tan admirable.

Aquella media docena de simplicísimas leves cuerdas resonando en la caja armónica que vibraba despidiendo sonoridades mágicas ¡cómo sonaban pulsadas por la acariciadora pulpa de sus dedos, ora suaves, rotundas é incisivas, ora plenas y vibrantes, ora como bañadas por no se adivina que untuosos mágicos toques de hadas (¡cómo los admiraba Debussi, buscándoles *consecuencias* instrumentales y efectismos organográficos ¿verdad, amigo Llobet?); aquella media docena de simplicísimas leves cuerdas, resonaban como una orquesta ideal, mucho más ideal que la ordinaria y acostumbrada, que han sugerido á ésta, á la orquesta de todos los instrumentos reunidos, sonoridades *nuevas* y no pocas combinaciones desconocidas antes del advenimiento de ese modestísimo maestro, pero que no superarán jamás las del ambiente propio y misterioso de este instrumento modestísimo, y hasta vulgar, puesto en manos del pueblo. Y es que ese instrumento para *hacer* el sonido se halla en contacto directo con el alma del que lo *hace* y lo *crea* como el sentimiento se lo dicta. Por esto su expresivismo como el del violín, y por lo regular como el de todos los instrumentos de cuerda y arco, es superior al de todos los instrumentos que no pueden formarse su sonoridad al contacto del alma del tañedor. ¡Oh! ¡si el arpa pudiese formar su sonoridad como la guitarra, no se diria de ella que sus cuerdas buscan, en vano, el alma que les dé vida!

Todo esto que hizo Tárrega merced á su instinto avivado y reavivado por el estudio tiene este significado preciso y absoluto: hizo de la guitarra, instrumento, al parecer, pobre en recursos y vulgar, un agente organográfico de los más expresivos que posee la música. Por esto no andará ni puede andar en manos de todos. Es sólo para los bien templados en el estudio que fortalece. Así fué la vihuela en la antigüedad, y por esto pudo crear una literatura musical trascendentalísima en la que se estudian hoy los orígenes de las formas orquestales de la música pura y de la monodia acompañada. Por esto los nombres de los grandes tratadistas compositores están colocados en la época de su acción constitutiva en pleno siglo XVI, creación de formas y, á la par, constitución definitiva de la tonalidad moderna. Recuérdense los nombres de Luis Milan, Luis de Narváez, Diego Pisador, Enriquez de Valderrábano, Miguel de Fuenllana: el del primer tratadista, Carlos Amat, que por homologación organográfica de la vihuela pone en manos del pueblo la guitarra de cuatro cuerdas aumentada después en una quinta por Espinal, luego hasta seis, como fué en un principio la vihuela instrumento cortesano, y á la par doméstica; que representa en el siglo XVI lo que hoy el piano: y luego tratadistas y más tratadistas y cantores al son de este instrumento, desde José Marín, Juan de Navas y otros que paso por alto, hasta llegar al incomparable Fernando Sors, Aguado, Costa y Hugas, los hermanos Bassols, Huertas, y al que cierra y constituye el glorioso ciclo actual representado por el admirabilísimo Francisco Tárrega, junto á la cohorte de su familia ideal de discípulos Llobet, Pujol, Pepita Roca, etc., vulgarizadores geniales de las doctrinas de su memorable maestro.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

En plena farándula

I

Fué una gran actriz, buena dama, pero mejor música, la famosa Manuela de Escamilla. Procedía de Galicia. Casó á los trece años, y enviudó á los quince. Volvió á casarse en secreto con un caballero muy ilustre y poeta de los que suministraban comedias á los teatros de la Pacheca y de la Cruz, de Madrid. Salió á las tablas á la edad de siete años, haciendo los personajes *Juan Ranillas* en la compañía de su padre Antonio. Murió Manuela en 1695.

Se la tildaba de coqueta, pero en realidad era honesta y devota. «Solía llevar relicarios en el pecho»—dice Ricardo Sepúlveda en *El Corral de la Pacheca*—«corazones y *agnus Dei* cosidos en las mangas del jubón; y ceñido á la cintura envarillada y acartonada, cayendo por encima de la basquiña hasta tocar al suelo un cordón de San Francisco... Una tarde salió la Escamilla á representar *La adúltera penitente* de don Pedro Calderón, y al verla tan desconocida de basquiña, guardainfante mangas arrocadas, bullonadas y acuchilladas, cebo hipócrita de doncelas albillos, el actor que con ella tenía la brega de la representación (que al decir de la crónica era su mismo marido, desde que la galleguita hubo cumplido los trece años), sacó de pronto unas tijeras largas, y abrazando á la Manuela con fervor místico de marido semi burlado, exclamó:

«Con estas tijeras fuertes
La borla te he de cortar.»

Y, en efecto, así lo hizo. Cortó de un tijeretazo el cordón de San Francisco, y se lo echó, con trágico ademán, al señor Alcalde de Casa y Corte, diciéndole:

—Ahí va eso para los pobres del Refugio y... para los tontos.

La actriz cayó al suelo desmayada. El Alcalde, indignado por el desacato cometido en su persona, levantó la vara del oficio y dijo á los corchetes que tenía á sus lados:

—Llevadlo á la cárcel. Que allí se pudra; y siga adelante la representación.

Esto último fué dicho á los mosqueteros y á la jaula de mujeres, que ya empezaban á tomar parte con pitos y griterías, unos en contra, otros en pró del osado comediante.

—Por qué hizo su mercé tamaño ultraje á *La Adúltera penitente*, de mentirijillas?—le preguntaron al de las tijeras sus compañeros de farándula.

—Porque hay bajo aquel cordón pérfido muchos anhelos hipócritas, que yo no quiero permitir que se me suban á la cabeza. ¿No entienden uzarcedes?

Al día siguiente corrió por Madrid un romance, que empieza de este modo:

A Escamilla y su cortejo,
La villa les da salario;
A él por lo poco que sabe,
Y á ella porque *sabe tanto*».

Muchas obligaciones imponía á su magisterio el famoso maestro Sebastián Durón por las composiciones que cada año había de presentar en la Real Capilla de su dirección, pero escribió, sin embargo, un gran número de zarzuelas, intermedios, barcos, barquillos y abundancia de estribillos y coplas, que le valieron aplausos de españoles y extranjeros. Cuéntase que después de haber salido de una función en la que la capilla de música ejecutando una obra suya, dirigida por él mismo, tuvo un marcado descuido, tanto que Carlos II que estuvo oyéndole y había notado el desconcierto y desbarajuste le dijo al salir de la capilla:

—Durón, ¿en qué consiste que siendo tú eclesiástico, salen mejor ejecutadas las composiciones que escribes para el teatro, que no las que compones para el templo?

—Señor—contestó Durón—es que en el teatro lleva el compás el diablo, y en la iglesia lo llevo yo.

Era Alfonsiris un notable cantante establecido el siglo XVIII en Madrid. Manejaba con gran destreza y arte la voz de falsete, y se le oía de buena gana cuando cantaba.

Como solían hacer los actores de aquella época, salió al tablado con otros compañeros dispuestos á secundarle cuando llegase el caso. Entonó artificiosamente un ingenioso *romance*, coreado á poco por sus compañeros.

—Cante sólo Alfonsiris—empezó á vocear y repetir el vulgo.

—El, Alfonsiris, agradeció el favor. Despidió con mucha cortesía á sus compañeros y prosiguió su *romance*.

Pero volvió á mayor gritería el vulgo y á decir:

—Cante sólo.

El, admirado y turbado, respondió:

—Ya estoy solo, señores.

Y el vulgo, impaciente, volvió á decir:

—No está aquí solo: váyase á cantar donde esté solo, donde nadie le oiga...

Y el pobre Alfonsiris, silbado y corrido, se fué con la música á otra parte, porque... no dió gusto á los señores.

Iba á contar, ahora, los atropellos, invectivas, persecuciones y hasta encarcelamiento que sufrió el compositor de tonadillas de los teatros de la corte Pablo Esteve y Grimau, maestro de capilla, catalán, y de casa del Duque de Osuna.

Otro día será. Me faltaría hoy espacio para contar algo de la vida de ese compositor galeoto que estaba á sueldo de las veleidades de actrices, de duquesitas aficionadas á la farándola, del corregidor y de la junta de teatros. Se me dirá que toda la productividad incesante de ese compositor-galeoto á sueldo se compone de obras *menores*, algunas de ellas sin importancia, escritas por la mañana para representarse por la noche, previo rápido ensayo ó sin ninguna clase de ensayo, ejecutadas de repente. ¿Obras *menores*, he dicho: insignificantes? Sea. Pero yo he estudiado á fondo la música y genialidad indígena de este triste farandulero diré con él, variando los términos: quiero que se le gradúe de compositor de música y de gran compositor porque escribió *coplas*, tiranas, caballos y seguidillas; y porque escribió, precisamente esta clase de obras *menores* aunque él diga de ellas con cier-

to desprecio «que cualquier *barbero* las pueda componer al zarandeo de su mala guitarra».

Consulte quien quiera ese portentoso catálogo de sus obras (tonadillas á solo, á *duo*, á tres, á cuatro, á cinco, á seis y generales—*¡cuatrocientas once* suman!—zarzuelas, música de Comedias y Dramas, Loas, Entremeses, Sainetes, Fin de Fiestas, composiciones varias, que llegan á la cifra de quinientas setenta y pico) que he visto (y añado *que no son todas*, es decir, que el catálogo no está completo): consulte quien quiera esa mal llamada *música de barbero*: reflexiónese sobre la semejanza del caso de Esteve con el de Cervantes posponiendo el *Persiles* al *Don Quijote*, ó con el de don Ramón de la Cruz *avergonzándose* de sus Sainetes, y dígaseme si estoy en lo justo al decir y repetir de Esteve, que deseo que se le gradúe de compositor de música y de música indígena, porque escribió, precisamente, estas *coplas de barbero* devueltas al pueblo purificadas por el arte y enaltecidas por el arte: estas *coplas de barbero*, manifestación genuina de una parte del alma nacional, é hija de la tradición de un gusto peculiar que le ha infundido viea, y vida propia.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

En plena farándula

II

Por la apatia, dejadez y pereza legendaria española tuvieron siempre nuestras aficiones y estudios musicales, en los tiempos que precedieron al nuestro, necesidad de guías (por lo regular procedentes de fuera), acicates ó estímulos que hicieran por nosotros lo que no éramos capaces de realizar sin ayuda de esa especie de andaderas. La *quadriglia* italiana del célebre Alberto Ganassa, los *trufaldini* y farsantes, que vinieron después, fueron las banderillas de fuego puestas á nuestras dormidas aficiones para hostigarlas y enardecerlas, pero pasando siempre de un extremo á otro más desproporcionadamente mayor sin reparar en que sacábamos de quicio hasta los mismos contrastes entre la dejadez y apatía pasadas, y las novísimas exageraciones. Los enardecedores de ayer, los Scotti y los Farinelli de la música, que se llamaron Corselli y Corodini, suplantaron nuestra bien hallada tonadilla y la primitiva zarzuela por la fiesta ó drama escénico á la italiana, y quedamos de hecho italianizados con la furia y extremosidades que todos sabemos y estamos todavía presenciando á pesar de nuestra sedicente cultura artística Y no he de repetir aquí que las influencias de esos nuestros primitivos *educadores musicales* perduran, aunque variadas en los modernos compositores que trabajan a destajo, á cuenta y gusto de los editores, instalados en las mismas agencias de contrata de la mercancía música.

No parecerá raro ni extraño el documento que voy á reproducir y á anotar; primeramente, porque es muy poco conocido, y después, porque refleja, históricamente, un aspecto de nuestra farandula andante. Escribiólo un antiguo profesor de música ilustrado, don José Alvarez García, testigo presencial de lo que relata.

Cedámosle la palabra.

«Por los años de 1790 á 1792, habia en el teatro de los Caños del Peral (por supuesto de Madrid), una compañía italiana de ópera y otra de baile. Por este tiempo conseguí entrar en la gran orquesta (?) que en él habia para oir lo que se tocaba y adelantar en mi carrera. Desde esta fecha empecé á tratar á los profesores de música, entre los cuales tuve el gusto de familiarizarme con don Joaquin Bidangos, presbítero, y primer tenor de la Capilla de la Encarnación. Este fué el primero que oí hablar de lo atrasada que estaba en España la música teatral, y que tenía el proyecto de *dar ensanche* á las tonadillas y zarzuelas, para lo cual tenía pensado invitar (como se ha hecho después cada diez ó doce años) «á los buenos maestros que había en la nación, á que compusieran óperas españolas» (y dar *ensanche*, también, á las tonadillas y zarzuelas), «proporcionándoles argumentos *bonitos*, y de este modo se estableciese este espectáculo con maestro y cantantes españoles. Todo esto fué muy bien recibido por todos los que podían secundar tan buen pensamiento» (Y ¿no faltaba algo más al *buen pensamiento* del tenor de la Capilla de la Encarnación? ¿No faltaba, acaso, un poquito de música que se necesitaba para realizar el *buen pensamiento* de Bidangos?).

«En vista de esto» (del proyecto, se entiende) «pasó Bidangos á escribir á algunos maestros; pero como éstos eran casi todos clérigos, no se atrevieron á escribir para el teatro. Sólo don Blas Laserna, maestro de música del teatro de la Cruz» (y compañero de galera del maestro Esteve y Grimán, pues ambos *servían* á las órdenes del Corregidor y Junta de Teatros), «compuso una opereta titulada: *La gitanilla por amor*, que gustó mucho, porque en ella hacía cantar á la Lorenza Correa mucho más que lo acostumbrado en sus (demás) tonadillas. Sin embargo, del buen éxito de esta obra, no sabemos porque Laserna no siguió escribiendo otras de este género». (Se deja adivinar que Laserna, buen maestro compositor, y el pobre Bidangos, tirarían cada uno por su lado. El tenor pretendía.., lo que se leerá á continuación). «Viendo pues Bidangos que los *maestros* no correspondían á sus ideas, hubiera querido hacerlo él mismo. Pero había una pequeña dificultad: no sabía una palabra de composición». (*Tableau*, y adiós el *buen pensamiento*). «¿Y qué hacer en este apuro? Apeló á un *pasticcio*, y presentó una ópera en dos actos, titulada *La Isabela*, que gustó muchísimo, porque toda la música estaba sacada de las mejores óperas italianas» (¡gran recurso para *fomentar* la consabida ópera española!), «y también porque la parte principal era de *gracioso*, el cual, aunque cantaba muy mal, hacía reir mucho».

«Don Melchor Ronzi, primer violín de la orquesta de la ópera italiana emprendía, también, el camino de Bidangos» (y pronto veremos que como buen *trufaldín* era más listo y sabía algo más de música que el tenor de la Encarnación), «y presentó por la Cuaresma su primer *pasticcio*, que fué un oratorio titulado Jefté, el cual asombró al público, no sólo por la divina (?) música que puso de los mejores músicos de aquel tiempo sino también por los hermosísimos coros que contenía, y que jamás se habían oído en Madrid mejores ni tan bien ejecutados» (¿ni siquiera en las magnas capillas de Carlos V y de Felipe?). «En la siguiente Cuaresma dió

su segundo oratorio» (otro *pasticcio* ú olla podrida), «titulado *Isaac ó la fé de Abraham*, el cual gustó todavía más, por los adelantos que se notaron en la Lorenza Correa. Por este tiempo se ejecutaron dos operetas francesas (otro *educador* en puerta). «*El preso*, y *Los dos presos*, que agradaron mucho al público. A este género era al que aspiraba Bidangos». (¿Pero se sabía ó no á qué género aspiraba el mentecato Bidango?) «En la Cuaresma siguiente dió Ronzi otro oratorio del *mismo género de los pasados*, titulado la *Esther*, el que asombró al público, porque en él brillaba Manuel García, quien hasta entonces no había salido de sus tonadillas, aunque en éstas gustaba muchísimo». (Ya tenemos en danza al simpático can antecomp sitor de tantas aplaudidas óperas, 19 españolas, 21 italianas, 8 francesas, una porción de *ballets*, y maestro de sus famosas hijas María Malibran y Paulina Vierdot, y, como se ve, mezclado en esas trifulcas de los Bidangos y los Ronzi.

«En este tiempo se cerró el teatro de la ópera italiana, y como pasaba algún tiempo sin abrirse, se aprovechó de ello nuestro Bidangos para seguir sus proyectos. Unióse para ello con un tal Lanzarote, que pintaba percales y tenía algunos conocimientos musicales. La mujer de éste, llamada Carlota, y que cantaba como un grillo, animó también á su marido para que emprendiese sus proyectos. Reprodujeron, pues, la idea de formar ópera española» (ya he dicho que desde entonces acá se reproducen cada diez ó doce años los mismos patrióticos proyectos), «y habiendo encontrado quien los apoyara, hicieron solicitud al gobierno pidiendo el teatro de los Caños del Peral y ofreciendo que dicho Lanzarote (Bidangos como cerrigo no se atrevía á dar la cara), arreglaría una compañía de ópera española, y que *no habiendo en España compositores que quisiesen escribir para el teatro*, él haría venir á uno ó dos de los mejores de Europa.» (¡Así las gastaba el que pintaba percales!).

«Para conseguir lo que pretendía ofreció, como se lleva dicho, que se haría venir un buen maestro extranjero, quien después de vivir *algún tiempo* en Madrid y *hacerse cargo del carácter español y su idioma*, compusiese obras del género que se quería» (en español ó en sanscrito), «dirigiendo al mismo tiempo á los cantantes españoles, de los cuales, los que se dedicaban al teatro estaban bastante atrasados» (Manuel García ¿también?) cantar «pues los que había buenos no querían más que en las iglesias, donde había rentas muy regulares. En fin, se hizo creer al gobierno que de este modo iba á establecerse la ópera española» (¡que si quieres!), «iba á haber cantantes españoles» (de la fuerza de los que escogieron Lanzarote y su comprinche, el que como clérigo no se atrevía a dar la cara), «y que quedarían en el país las grandes sumas que hasta entonces se llevaban los italianos: y se concedió lo que se pedía. Habiendo pasado algún tiempo y viendo que no llegaba el compositor extranjero que se había ofrecido, se echó mano de la ópera en dos actos *La Isabela* y se estrenó la compañía, que la componían: primera tiple, la Carlota, mujer de Lanzarote; segunda, la Galino (guantera); tercera, la Puy (costurera); primer tenor, un tal Blanco, (famoso sombrerero); segundo, un soldado llamado Muñoz, y bajo, Torrellas, único profesor que había en la compañía. Los demás no sabían una palabra; pero con excepción de la mujer de Lanzarote, poseían magníficas voces. La nueva compañía gustó, pues el público se hacía cargo de que todos los cantantes eran jóvenes que salían por primera vez al teatro.»

Queda no poco que decir de las trifulcas en que andaban metidos los Bidango, Ronzi, Lanzaroti, pretenciosos importadores inocentes de la ópera española.

FELIPE PEDRELL.

Quincenas musicales

En plena farándula

III Y ÚLTIMO

Continúa en el uso de la palábra, el simpático profesor Alvarez García:

«Como no llegaba el compositor extranjero que se había ofrecido, trataron Lanzarote y Bidangos de ejecutar óperas italianas, *traducidas* al español, y tuvieron valor bastante para poner en escena una ópera seria del maestro Paer, titulada: *Elfrida*. A poco tiempo de haberse ejecutado esta ópera, llegó el compositor italiano don Federico Fedirici, que después fué maestro de la Capilla Real. Compuso inmediatamente una ópera en dos actos, muy bien ajustada á las fuerzas de los cantantes, que gustó mucho. Ignoro la causa de que Fedirici no siguiera componiendo más óperas; pero lo cierto es que el público iba abandonando el teatro cuando llegó la Cuaresma, y el famoso *pasticcista* Ronzi presentó el gran oratorio *Atalía*, que asombró, ayudando mucho á este resultado los adelantos que mostraron la Correa, y mucho más García» (¿por qué prefería el público los *embolados* de Ronzi, que jamás abandonaba el título de *músico honorario de la cámara de S. M.* y dejaba postergado al simpático Manuel García, egregio cantante y habilísimo compositor nacional?). «Viéndose Ronzi dueño de la situación, aprovechó su buena fortuna, y propuso al gobierno que si le concedía la empresa, formaría una compañía de ópera española, siguiendo los proyectos de Bidangos, pero con otros cantantes, pues los de Lanzarote no servían para el caso. Había para esto una gran dificultad, y era que los buenos cantantes estaban en los teatros de la Cruz y del Príncipe, y no querían abandonar sus plazas. ¿Y cómo se arreglaba esto? ¿Cómo? Concediendo á Ronzi la empresa de los tres teatros, como se pedía, para formar tres compañías, dos de verso para la Cruz y el Príncipe, y una de ópera para el de los Caños del Peral. Empezó la temporada, y al poco tiempo se estrenó la compañía de ópera con un *pasticcio* (¿otro?), titulado, *La Nitety*, que hizo verdaderamente furor por las hermosísimas voces de los cantantes, y por las divinidades que hacían la Correa y García.

Viendo después Ronzi que no podía ir adelante (¡lo de siempre!), empezó á traducir óperas enteras del italiano al castellano. Esto disgustó muchísimo al público, pues no era esto lo que se quería y se había ofrecido. Se ejecutó con regular éxito (¿nada más que... regular?) *el Fígaro (Le nozze)*, de Mozart, y cuando salíamos de la función estaba ardiendo el teatro del Príncipe. Quedó hecho ceniza aquella noche». (Abramos un corto paréntesis. La preciosa partitura *Le Nozze di Figaro*, según nos

cuentan Carmena y Millán *(Historia de la Opera en Madrid)* fué representada desde el año 1802 al 1808 con regular éxito, pero *sin interrupción*, dentro de aquellas fechas. Aquí, en Barcelona, ha podido sostenerse tres noches en el Liceo y ha alcanzado un recibimiento que no pasó de cortés; lo cual quiere decir que en el año de 1916, cuando ya nos tuteábamos con Wagner, con Salmigondis de *Marina* y todas las demás necedades é inepcias musicales del margen, nos hemos sentido magnánimos y le hemos perdonado la vida á ese botarate de Mozart. Si esto no es progresar una *barbaridaz*, nos lo dirán cantando los colosos, los fenómenos, los monstruos que empleamos á diario).

«Los descontentos que eran muchos, alzaron el grito contra Ronzi, y el resultado fué que se le quitó la empresa de los tres teatros. (Y el *músico de cámara honorario de S. M.* y un su Señor hermano, *Compositor y primer baylarín*, Gaspar Ronzi, después de sus hazañas en los teatros de Madrid, donde como buenos *guías* de música y de faranduleros cantantes y danzantes, vinieron á ponerse al frente de nuestro teatro. Digamos que en la compañía española figuraba de Director y ... Poeta, ¡Santa María!, Don Luciano Francisco Comella!!). Al poco tiempo de este suceso, me ausenté de Madrid y á mi regreso, después de once meses, encontré en los Caños del Peral una excelente compañía de verso, bajo la dirección de Mayquez, y otra de ópera dirigida por García, que ejecutaba óperas francesas *traducidas* al castellano. Las que más éxito tuvieron fueron *La travesura* y *El delirio*. De todos los artistas que formaban la compañía, nadie cantaba bien á excepción de la Lorenza Correa y Manuel García. Los argumentos eran bonitos, y excelentes los graciosos, así es que el público se reía muchísimo».

«Viendo García lo mucho que gustaban esta clase de óperas, le pareció que el mismo podía empezar á dar el ejemplo, componiendo algunas de este género, según la constante idea de Bidangos. Compuso, pues, su primera ópera en un acto, titulada *Quien porfía mucho alcanza*, que gustó bastante, sin embargo de su pobreza en la armonía. No olvidó García colocar en su obra unas seguidillas, que cantó acompañadas por él mismo en la guitarra, las cuales creo que, aún hoy, gustarían mucho. Al poco tiempo presentó otra ópera en un acto, *El criado fingido*, que era mucho mejor que la primera. También puso en ésta un *polo* que él cantó divinamente. Después dió una ópera en dos actos. Más adelante compuso García el *Poeta calculista*, que agradó extraordinariamente, tanto por su composición y canto como por lo bien que ejecutó la parte cómica. Sólo la extremada habilidad de García era capaz de entretener con interés al público por espacio de hora y media sin haber nadie que le secundase: verdad es que tampoco se olvidó esta vez de colocar en dicha obra, unas preciosas seguidillas, y el *polo* conocido por el del *contrabandista* ó del *caballo*. Así transcurrió algún tiempo hasta que por los años de 1806 á 1807, se terminó la construcción del teatro del Príncipe. El Ayuntamiento tomó la empresa del nuevo coliseo, y encomendó su dirección al famoso Mayquez. Trató luego de contratar á García como director de música, pero bajo las órdenes de Mayquez, por lo cual no pasó García á actuar en dicho teatro, marchándose de España para no volver jamás, y dejando burladas las esperanzas de los que creyeron que había llegado el momento de establecerse...» lo que buscaban por caminos imposibles los obreros de la solfa que no músicos como los Lanzarotes y Bidangos de aquellos tiempos y otros tiempos posteriores.

El autor del escrito que acaba de leerse apunta perfectamente en el blanco de lo que pretendían en vano los Bidangos y Lanzarotes, pero confesando que no sabían música. La decadencia de los que se llamaban músicos durante aquel largo é inacabable lapso de tiempo era tal, que al estudiarse las inepcias que entonces pasaban por música corriente, duda uno si España tuvo un siglo XV y un Juan del Encina, un siglo XVI, una tan admirable escuela polifónica que nos diera hecho el arte moderno, una época áurea de vihuelistas que empujaron el arte por los carriles de la armonía, y crearon la práctica de acompañar la melopea del madrigal, del cantarcillo, y de la canción, que preludió galanamente el advenimiento del *lied* de los tiempos actuales... Contempla uno aquella tremenda decadencia, duda, y no puede convencerse de que sea tan profunda y real; y se asesora de que en eso de la pretendida ópera española no haya más cuestión, crudamente presentada, que la de *saber música*. ¿Podían saberla, acaso, aquellos mentecatos fautores de *Isabelas* y de los *pasticcii* que se han visto? ¿Iban bien encaminados, cuarenta años después, los autores de aquel *Diablo predicador* inventado por Basilio Basili y Ventura de la Vega, jaleado por las pullas de Fray Gerundio y Tirabeque? ¿No hacen buenas las iracundias de Pedro Antonio de Alarcón contra los Olona y coautores que hubo de consentir en época casi reciente? Todo era cuestión de *saber música*, que sin esa condición principalísima no vendría lo que buscaban en vano, completamente desorientados.

FELIPE PEDRELL

ANTES DE LA AUDICIÓN

José Haydn y su oratorio "Las Estaciones"

Pocos artistas habrán visto deslizarse tan plácidamente, sin grandes acontecimientos, puede decirse que sin grandes contrariedades, su existencia como el llamado «padre de la sinfonía», José Haydn. Aunque nacido en humilde cuna—su padre era constructor de carros—sus extraordinarias dotes musicales reveladas muy tempranamente le valieron ya á los ocho años ser admitido como infante de coro en la catedral de San Esteban de Viena.

En esta capital realizó su completa formación artística y, merced á su carácer constante y laborioso, logró pasar sin grandes estrecheces la época de su primera juventud, cuando todavía no podían ser reconocidos sus méritos.

Por espacio de dos años fué Haydn maestro de capilla del conde Morzin; presentósele á éste el barón Fürnberg, personaje para el cual había escrito el joven artista su primer cuarteto. En casa del conde de Morzin escribió sus primeras sinfonías.

A los veintinueve años logró Haydn el nombramiento de segundo maestro de capilla del príncipe Esterhazy, ascendiendo algún tiempo después á la categoría de primer maestro de capilla al fallecer el músico que desempeñaba dicho cargo.

Durante treinta años estuvo Haydn en la pequeña corte del príncipe pudiendo consagrarse á la composición, ajeno á toda preocupación de orden material y sin conflictos de orden moral ya que nada se oponía al libre desenvolvimiento de su genio.

Cuando en 1790, habiendo fallecido su protector y generosamente pensionado por el hijo de éste, pudo Haydn retirarse á la vida privada y fijar su domicilio en Viena, rodeábale una aureola de celebridad. Su rico bagage artístico en el dominio de la música pura imponíase al respeto y á la admiración de sus contemporáneos.

Hubiera podido Haydn gozar de sus triunfos en el reposo; pero estaba muy lejos de haberse agotado en él la vena creadora y, precisamente en la edad que las fuerzas físicas declinan determinando al propio tiempo el decaimiento del vigor intelectual en muchos, él daba al mundo una nueva y asombrosa prueba de sus excelsas facultades, siempre lozanas y juveniles, con la composición de sus dos grandes oratorios *La Creación* y *Las Estaciones*.

En sus dos viajes á Inglaterra, en 1790-92 y 1794-95, nada le había interesado y sorprendido tanto como los oratorios de Haendel, con gran frecuencia ejecutados en Londres. No es de extrañar, pues, que á su vez quisiera imprimir el sello de su genio en este género. *La Creación*, estrenada en Viena en abril de 1798, piedra miliaria en la historia del oratorio, es una feliz alianza de la severidad y grandeza del género con las cualidades de espontaneidad, gozo y candorosa malicia, si es lícito expresarse así, tan propias de Haydn.

En vista del gran éxito obtenido por *La Creación*, los admiradores del maestro le instaron para que produjese otra obra del mismo género. Resistióse á ello Haydn en un principio so pretexto de que sus facultades iban amortiguándose; mas no tardó en dejarse convencer por el barón van Swieten, el cual le ofrecía una versión alemana que tenía hecha del poema del vate inglés Thomson, *Las Estaciones*.

Las Estaciones, cuya composición fué terminada á fines de 1800, se estrenaron el 24 de abril de 1801 en el palacio del príncipe Schawartzemberg. El éxito alcanzado por esta obra fué mayor si cabe que el anterior. Con *Las Estaciones* la sorpresa del público fué en aumento, pues no es decible la impresión que producen por la frescura juvenil, la riqueza inagotable de invención, la extremada variedad de sus aspectos, lo ingenioso y pintoresco de los detalles.

Haydn se halla por completo en su elemento. «*Las Estaciones*—dice Michel Brenet—no pueden pretender al título de composición sacra y no tienen más relación con el género del oratorio que la puramente exterior: sus dimensiones y su objeto, que es el concierto. Forman una serie de cuadros de género, una guirnalda de cantatas de carácter descriptivo, apareciendo de vez en cuando, como en las fábulas clásicas, la moraleja, que no puede sentar mejor en boca de un risueño anciano.»

En las cuatro divisiones naturales de la obra: Primavera, Estío, Otoño, Invierno, observa Haydn el curso de la naturaleza y entretejido con éste el curso de la vida, apareciendo á sus ojos una y otra con todos sus atractivos. El carácter siempre optimista, siempre jovial de Haydn, por decirlo así, pasa de largo por las penalidades inherentes á la existencia humana y únicamente insiste en lo que de bueno tiene. Con todo y ser un espíritu profundamente creyente y no ignorar por lo tanto que la vida no es más que un estado transitorio y que el mundo es con razón llamado valle de lágrimas, Haydn se resiste á presentar este aspecto y sólo nos pinta el mundo tal como debió de ser al salir de las manos del Creador y la vida como el mejor beneficio que el cielo ha dispensado al hombre.

Ya desde las primeras páginas de la obra nos sentimos trasladados á una región serena y apacible en la que se respiran los suaves efluvios primaverales que inundan el espíritu del más puro gozo del vivir; concrétase este gozo en el labrador que muy de mañana sale al campo silbando alegremente una canción. Así reproduce Haydn sin duda las deliciosas impresiones campestres que tantas veces habían reconfortado su espíritu en otros tiempos al recorrer las hermosas posesiones de Esterhazy.

Lucas y Ana en lo más bello de la juventud sienten florecer en sus pechos el amor al cual parece convidarlos la naturaleza toda; pero antes de dar libre expansión á este sentimiento, elevan la voz y á ellos se une el coro para entonar un himno majestuoso de gratitud á Dios eterno que tantas mercedes les concede.

El Estío comienza con un deliciosa cuadro en el cual la orquesta describe el amanecer de un día de verano, destacándose entre los vagos rumores de la naturaleza el canto audaz del gallo, heraldo del día; el pastor conduce su rebaño á la pradera; sale el sol y toda la creación alza un himno vibrante al astro rey.

El día es caluroso; anúnciase la tempestad y llega ésta con toda su terrible magnificencia. En la página que la describe Haydn demuestra que no sólo sabe cultivar la pintura de caballete sino que con igual maestría, con trazo certero y vigoroso, puede consagrar su pincel á la gran jintura mural. El poder evocador de su tempestad es grande y no cede en nada á las tempestades orquestales que se han hecho célebres en la historia de la música.

Atardece, la naturaleza va adormeciéndose, apunta en el firmamento la estrella vespertina, óyese á lo lejos el toque de *Angelus;* y con suavísima gradación va feneciendo en las voces y en la masa instrumental la bella jornada de estío.

Mas, no es posible siquiera enumerar los variadísimos incidentes que se suceden en el curso de la obra. En el Otoño éstos se multiplican: ya es el himno al trabajo sólidamente construído, ya el delicado dueto de los enamorados, ya las escenas de caza desbordantes de vida, ya el incomparable cuadro de la vendimia que comienza poéticamente en los opulentos viñedos, para terminar en la bodega donde, en torno al rojo licor espumeante, se entonan exaltados cantos que proclaman sus excelencias, suenan los instrumentos populares y se destejen animadas danzas. Este episodio hiere la imaginación con una vivacidad tal, que naturalmente créese el oyente trasladado á la realidad palpitante.

En la primera página del Invierno detiénese Haydn un momento describiéndonos las angustias del caminante perdido entre la nieve; pero no es más que por vía de contraste, para que resalte mejor la íntima alegría, el profundo bienestar de los sencillos aldeanos reunidos alrededor del fuego alegre y chispeante del hogar. En

este círculo de deudos y amigos cada cual atiende á su trabajo, y no descuidan las doncellas de dar vueltas á la rueca hilando el finísimo lino que ha de servir para tejer el velo de novia. Sólo un momento huelgan todos para escuchar á Ana que les anuncia una nueva canción.

Y acércase con solemnidad la conclusión moral del oratorio. Los días, las estaciones irán sucediéndose hasta que amanezca el gran día de la eternidad que no tendrá crepúsculo. Preparémonos para entrar en él serenamente, limpio el corazón; y en tanto llega, cantemos siempre á plena voz implorando la protección divina y en ella confiados.

Este cuadro final es como una gran visión; la música se amplifica, se dilata, raya en lo grandioso y lo sublime; aparece la fuga, esa forma insustituíble cuando se quiere construir un monumento sonoro que resista á los embates del tiempo y de la versatilidad de los hombres.

Y una vez más el padre Haydn rebasa los límites de la bondad y de gracia á que pretendemos muchas veces reducirle, y nos aparece con toda la grandeza del genio.

VICENTE M. DE GIBERT.

Quincenas musicales

Calendarios y Efemérides

Contados escritores nacionales me precedieron en la tarea de escribir un «Diccionario bio-bibliográfico» sobre materia especial de arte, dedicado, exclusivamente, á la Música. (Pero he de añadir que, en efecto, lo empecé á publicar allá por el año de 1897, y gracias á la escasísima afición de los músicos á leer algo más que solfas, sólo alcanzó mi tal «Diccionario» á la letra F.) (715 páginas á dos columnas y algunas páginas más de la letra G.)

Eslava, promovedor de esta clase de estudios literarios en una época en que ni se sentía la necesidad de la vulgarización ni la de hacer tan siquiera el inventario de las riquezas de una parte de nuestra cultura, comprendió «que no era posible que poseyéramos la historia musical de nuestra nación, escrita debidamente» (*Breve Memoria Histórica de la Música religiosa vn España...* Madrid, imp. de Luis Beltrán, 1860) si antes no se publicaban trabajos parciales «acerca de cada uno de los ramos en que se divide el arte» (cuatro, según entendía: el *religioso*, el *dramático*, el *popular* y el *didáctico*).

Tuvo presente Eslava, y en estos propios términos lo expresó, «que en el día, las historias de las Bellas Artes, si no van comprobadas con documentos y monumentos, no merecen estimación alguna. La convicción de que era necesario hacer estudios y publicaciones que encauzaran aquel movimiento de protesta contra el olvido de épocas pasadas, le sugirió dedicar en la *Gaceta Musical de Madrid*, semanario que por los años de 1855 y 1856 corrió bajo su dirección, una *Sección Biográfica* en la cual fué publicando, sin orden cronológico, ni alfabético, algunas noticias biográficas de músicos y escritores de música españoles, traducidas, gran parte de ellas, de las dos ediciones de la *Biographie Universelle*, de Fétis, otras originales ó con ligeros comentarios aclarativos á las del musicógrafo belga.

En la *Gaceta Musical Barcelonesa*, que fundada é inspirada por Soriano Fuertes, empezó á publicarse por aquella época, fueron apareciendo, también, las biografías de algunos músicos españoles, que el despachado *Roberto* (seudónimo usado por el citado escritor) iba escribiendo por orden alfabético (con la intención bien visible de llevar siempre la contraria á Eslava) sobre datos consignados en la *Historia de la Música española*, ó traducidos, sin ningún comentario, de la obra citada de Fétis.

El *Roberto* de la *Gaceta Musical Barcelonesa* y del antiguo periódico *La Corona de Aragón*, dió á luz al terminar su *Historia de la Música Española*, el *Calendario Musical* para el año de 1859 — *primero de su clase que se publica* en España — según advertía su autor. Combinó, porque sospecho que en esto, como en la mayor parte de sus *investigaciones* históricas, tuvo muy ancha la manda, hasta el punto de inventar la efeméride, con tal de que la de determinado día no quedase en blanco, para mayor honra y gloria de la verdad histórica y satisfacción de su... apocamiento.

Además de las efemérides en que se consignan las fechas de nacimiento y defunción de una gran retahila de músicos nacionales y extranjeros, insertó en el texto del *Calendario* los apuntes biográficos del famoso Espinel (Vicente), y los de un cantante moderno de cierto renombre, Rodas (Agustín). Cito, únicamente, los apuntes referentes á artistas nacionales.

En el *Año Segundo* del *Calendario Musical* para el año bisiesto de 1860, repítense las efemérides del año anterior, y se insertan las biografías de su padre, Soriano Fuertes (Indalecio), la de Sobejano (José) y la de Girón (Félix María).

Las famosas efemérides de los dos primeros *Calendarios de Roberto*, verdadera peste histórico-musical, formaron la base de resistencia y de ilustración de otros y otros *Calendarios* y *Almanaques musicales*, aparecidos en diversas épocas. Entre otros: el que publicó el semanario *La España Musical*, Barcelona, 1868; el titulado *Salón Romero*, para el año 1885 (Madrid); el *Calendario Histórico Musical* para el año 1873, escrito por Mariano Soriano Fuertes «entre los Arcades de Roma, Eráclide Rodopeo», Madrid, imp. de la Blb. de instrucción y recreo, 1872; el *Calendario lírico-italiano*, de don Joaquín Meras (Madrid, 1877), obra más substanciosa que todas las anteriores y, quizá, algún otro que no recuerdo.

La idea de las efemérides intrigó al buen Saldoni, que adoptó el título y se decidió á publicar, reducidas para ampliarlas más adelante en su *Diccionario* en cuatro tomos, las *Efemérides de Músicos Españoles así profesores como aficionados* (Madrid, imp. de Pérez Dubrull, 1860) á cuya obra precedió la *Reseña Histórica de la Escolanía ó Colegio de Música de la Virgen de Montserrat en Cataluña* (Madrid, imp. de Repullés, 1856). Saldoni presenta en la aludida *Reseña* un sencillo catálogo de «algunos maestros que hubo en la Escolanía» y se ve bien claro que no se halla sugestionado todavía por la idea de las efemérides, que debía influir en la laboriosa y malhadada confección de su Diccionario.

El amor patrio, nunca extinguido por los desengaños, el amor que abrasaba á

Saldoni necesitaba desfogarse, el compositor necesitaba, también, cerrar con una losa sus ilusiones de un día, qué renacían imperiosas en el silencio y la oscuridad de su cátedra del Conservatorio á que le había condenado la evolución del arte. Aquella pasión avasalladora, y aquel ostracismo de la vida sedentaria, «lo empujaron hacia la única puerta que se abría á su actividad»—como ha dicho con certero toque Peña y Goñi (Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (abril de 1892), y entró por ella inerme, sin condiciones de literato, ignorando de todo en todo las dificultades de una empresa que había de traerle la indigencia por resultado, y hacerle apurar hasta las heces el cáliz de la aflicción... En las páginas del *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*, en ese hacinamiento de fechas, de datos, de noticias, contagiado por la anfibología del título, late el alma de Saldoni y se encierra el Calvario del mismo».

Al *mensajero* de su *Diccionario*, como llamaba á las *Efemérides* de 1860, siguió un prospecto circular anunciando la publicación definitiva del mismo, cuyo primer tomo con el título indicado («por consejo de algunos amigos») de *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de Músicos Españoles*, apareció en 1868 y el último ¡en 1881!

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

Precedentes y fuentes de folk-lore musical

Si fuéramos á trazar un tanteo bibliográfico cronológico para estudiarlos, se nos impondría, desde luego:

A) *El Folk-lore literario;* es decir, lo que han producido los literatos no músicos. Empezaría la documentación en los *Juegos de noches buenas á lo divino*, por Alfonso de Ledesma (Barcelona, imp. de Sebastián Comellas, 1605); las *Disquisitiorum magicarum* del jesuíta Martín del Río (Ludugni, apud Joanem Pillchote, 1608); el *Tribunal de superstición ladina, exploradora del saber, etc.*, por Gaspar Navarro (Huésca, 1631); y no olvidaríamos colocar á renglón seguido el proyecto de don José González Torres de Nava, que en marzo de 1799 solicitaba la protección oficial «para hacer una colección de música española, *inclusa la popular*, recogiendo de viva voz cuantas tonadas antiguas y modernas fuera posible, y anotando sus nombres, etc. El coronel Torres de Nava es, pues, el primer *folk-lorista* musical práctico de que hasta ahora se tenga noticia. Sin embargo, hay que colocar antes del simpático coronel folk-lorista, á los inspiradores, sin duda, de su proyecto, al Padre Fray Juan Fernández de Rojas, al saladísimo autor de *La Crotalogía* (edición príncipe del año 1792, imp. Real), y á su *alter ego* el famoso escribano don Juan Antonio de Iza Zamácola y Ozerín *(Don Preciso)* el apologista literario de nuestros bailes nacionales y coplas de danza, especie de Proteo literario, como le llamaba un tal Concho, en el Diario de Madrid de 19 de septiembre de 1795, «el hombre más original de la corte» (de la corte porque en ella publicaba sus opúsculos, folletos, etc., pues, el reivindicador de nuestra música popular y, como he dicho, de nuestros bailes y coplas era, si mal no recuerdo, vizcaíno de origen), «que tiene la libertad de transformarse tomando los nombres que quiere, unas veces defiende y otras impugna, y en todo hace seguir su genio y antojo».

B) El *Folk-lore especial de las antiguas danzas españolas*, formaría una división especial, pues, sus elementos aparecen más ó menos modificados en otros bailes posteriores. Figuraría en esta división, y en primer lugar, la famosa *Descripción de las razas y maravillosas vueltas de los volteadores comúnmente llamados bolatines* (sic), de Vicente Blas García, de la cual hay dos ediciones castellanas de 1598, dos latinas, nada menos, de 1599 y 1603; los *Discursos del Arte del Danzado*, de Juan de Esquivel Navarro, 1642; las *Reglas útiles para los aficionados á danzar*, de Bartolomé Ferriol, 1743; los varios tratadillos de Minguet Irol, Cabreira, Bonem, Irarzum, y sin olvidar los tratadillos del escribano Iza Zamácola que no pertenecen exclusivamente á cuestiones de *Folk-lore literario* sino al *Flok-lore de la danza;* y después de éste, han de registrarse la Bo[illegible] de Rodríguez Calderón, las *Escenas andaluzas* de Estévanez Calderón *(El Solitario)*, etc.

Todo esto debe considerarse como un material anticipado de *Folk-lore musical*. Pronto ya no será un folk-lore de presentimiento, que diríamos, sino una ciencia que empieza. De Juan del Encina (músico popular), y de Salinas (folk-lorista *per accidens)* saltemos á los tiempos del jesuíta P. Antonio Eximeno; nos habla éste, el primero, de *gusto popular* en la música, insinuándonos que «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema de música».

Llega el *Folk-lore* ó la *demosofía*, y nacen el *folk-lorismo* y los *folk-loristas*.

Las adivinaciones de Pablo Piferrer (1818-1848), gran poeta, arqueólogo artista, y más que poeta, crítico intuitivo musical, prepararo nlas vías de Mariano Aguiló y de Manuel Milá y Fontanals, el Gastón París catalán; la voz fraternal de Quadrado llegaba del fondo de la isla dorada recitando el romance *Don Juan y Don Ramón*, publicado en el penúltimo cuaderno de *La Palma*, periódico mallorquín de 1840, romance que Piferrer traduce al castellano y lo publica en el volumen *Mallorca* de *Recuerdos y Bellezas de España* (1845); un año antes Milá había publicado su *Arte poética* en la que incluyó en una nota *La Dama d'Aragó*, escribiendo, que «la poesía popular de portugueses y catalanes forman sólo dos ramificaciones particulares de la española», y manifiesta la esperanza de ver llegar pronto un día «en que la moda, que todo lo invade y todo lo devora, se apodere, también, de la inocente poesía de nuestros abuelos»; las mismas ideas y tendencias caldean la inspiración del *Gayter del Llobregat* (Rubió y Ors), de *El Trovador de Montserat (Balaguer)*, y casi á un mismo tiempo llegan las *Observaciones sobre la poesía popular*, la *Poesía heroica popular castellana*, y á no tardar mucho las *Cansons de la terra*, de Pelayo Briz, las *Cansons y follies*, de Bertrán y Bros...

El *kolk-lore* despertó súbitamente, por obra de Fernán Caballero, en la región andaluza, anunciado ya por el amor sin límites á todo lo indígena y tradicional que po-

sela el ingenioso Estébanez Calderón *(El Solitario)*, y nace la agrupación *folk-lorista* de Sevilla, merced, en gran parte, á las iniciativas de Machado y Alvarez *(Demófilo)*, secundadas, principalmente, por Rodríguez Marín, *(Bachiller Francisco de Osuna)*, Montoto de la Torre y Salvador *(Micrófilo)*.

Despierta de repente, también, el *folk-lore* gallego, y el renacimiento moderno olvida al predecesor P. Sarmiento, siguiendo los estudios por él tan bien trazados, Manuel Murguía, Rosalía de Castro, Saco y Arce, Fulgosio, etc., que han dejado descendientes ilustres en la Pardo Bazán, Casto Sampedro, Pérez Ballesteros y otros.

Los escritos de Amador de los Ríos y, principalmente, los de los hermanos Juan y Ramón Menéndez Pidal, los de Joaquín Costa, fueron el grito de *surge fora* del *folk-lore* asturiano, como lo fueron los de Manterola para el despertamiento del *folk-lore* vasco; los de Barraibar, *Juan García* (Amos Escalante), Pereda, el P. Otaño y otros para el *folk-lore* cantábrico...

Pero en el despertamiento del *folk-lore* que muchos hemos presenciado (hay que decir la verdad, aunque sea dolorosa) los músicos, lo que se llama los músicos profesionales, fuera de contadísimas excepciones de última hora ó de tiempos presentes, no figuran al principio para nada, absolutamente para nada. No tenemos la pretensión temeraria de hacer investigaciones respecto á esa particular incultura musical, verdaderamente legendaria. Eso sí, preséntanse colecciones y más colecciones de música popular (ya las hay en 1867, *La Música del pueblo*, de Lázaro Núñez Robres, si esta es, realmente, una de las más antiguas), hechas por músicos tan insulsos y tan desvalidos, que en achaques de técnica general de arte están á la altura de lo que sonaban las coplas del Rosario de la Aurora de los tiempos de la Nanita. Y no se hable del *traduttore* de las musiquitas populares de tales colecciones, pues, si no es *traditore* no deja de ser nunca *trucidatore*.

Es la degracia que tuvieron las antologías *folk-lóricas* de Milá y Fontanals, de Pelayo Briz, y de casi todas las de sus continuadores, exceptuando la de Bertrán y Bros, que era músico y no literato desvalido de música; sentían todos esos autores la música, pero como no eran prácticos para anotarla transcribiéndola con propiedad, fiáronse de los que se decían profesionales (uno que era una celebridad en el cornetín de pistones, otro que gozaba de fama en el órgano para hacer sonar ocarinas, gaitas, *rossiñols*, y otros tripudios pastoriles en los maitines de Navidad), que tenían el inconveniente de no sentir ni la música en general, ni el hechizo de la deleitosa monodia popular; tanto es así, que toda la música de aquellas antologías primitivas ha tenido ó tendría que reformarse, si se ha descuidado hacerlo en otras adaptaciones posteriores hechas con mejor juicio y acierto musical.

Tal sería el tanteo bibliográfico cronológico que se nos impondria si fuéramos á trazar precedentes y fuentes de *Folk-lore musical*.

FELIPE PEDRELL

Enrique Bossi

Entre las primeras personalidades del arte italiano contemporáneo destácase la figura de este artista excepcional Ha pesado sobre él un injusto silencio, que ahora, ahora precisamente, ha terminado, haciéndole justicia Italia toda, por el mero hecho de nombrarle por aclamación Maestro del *Liceo Musicale della Accademia di Santa Cecilia*, de Roma; aclamación tributada por intervenir en ella, dando un ejemplo digno de ser imitado, el Maestro Tebaldini, Director de la Capilla de Loreto, otra personalidad relevante del arte italiano actual. Por un caso extraño, difícil de explicar, fué el citado maestro competidor de Cossi, y esto porque el ambiente de la Roma gubernamental y de la Academia era favorable á Tebaldini, mientras la Comisión ministerial optaba por el nombre de Bossi. Esto no se avenía con los intentos nobles, desinteresados y justos de su competidor, que fué el primero en demostrarle al maestro Bossi el homenaje público de aclamación y acatamiento.

De arga fecha conozco yo lo que valen como artistas y como hombres los dos maestros, gloria de la Italia artística no bullangera sino de la Italia artística seria, sana que reconstituye la Italia del Renacimiento, educada estudiando y asimilándose la obra de Peri, Caccini, Palestrina, Monteverdi, Horacio, Vecchi, Marcello...

La personalidad de Bossi queda meritísimamente bien reflejada en su hoja de artísticos servicios. Mi admiración al artista data de aquella su primera *Suite* publicada en el periódico profesional *Música Sacra*, con el título sugestivo *Res severa magnum gaudium*.

En agosto de 1888 un verdadero acontecimiento artístico llamaba de Milán á Como multitud de artistas, literatos y musicómanos. Enrique Bossi inauguraba un potente órgano en la catedral, siguiendo un programa que inspiraba atención y severidad. Llamó la atención cuanto tocó é improvisó; produjo desconocido goce intelectual, y no poca sorpresa al hallarse la multitud de oyentes ante un organista que estaba llamado á competir con los más sobresalientes de no importa que nación. Una sóla obra citaré, la *Passacaglia* de J. S. Bach, que desde entonces, recibió idealísima animación.

«Cuando á la luz de nuestro sol—dice con *oportuna* frase un musicógrafo de nota italiano—apareció la «figura típica» de Pedro Mascagni, fué Bossi de los encomiados por su *Veggente*, pero el caso es que fué calabaceado; *tulit alter honores*, y el premio se lo llevó *Cavalleria rusticana*. Desde aquella fecha y fechoría Bossi juró renunciar para siempre al teatro. Yo, que he oído la obra (me la dió á conocer su propio autor en su casa de Venecia), aplaudo su determinación á pesar de la representación en la primavera de 1890 en el teatro al Verme, de Milán, transformado el primitivo título de *Il Veggente* en *Il ciecco* que en varias ciudades de Alemania fué obra acogida con justo y merecido aplauso.

En 1892, mientras ocupaba Bossi la plaza de profesor de órgano del Conservatorio de Nápoles, en pocos días, dividiéndose el trabajo de colaboración, presentaron él y el maestro Tebaldini una *Missa per defunctis* (que fué premiada y

elegida para su próxima ejecución) al concurso convocado por la Real Academia Filarmónica Romana. La ejecución de la obra ejecutada en el Panteón para las exequias de Victor Manuel II constituyó el *debutto* en el ambiente musical de Roma de los dos ilustres colaboradores, que juntos colaboraron asimismo en aquel importantísimo *Método di studio per l'organo*, en el que tan buen puesto ocupa nuestra escuela de órgano.

Llamado Bossi en 1895 á la dirección del *Liceo Marcello* de Venecia, donde como compañero de Tebaldini en las ejecuciones severamente litúrgicas de San Marcos (en las cuales se inspiró el Patriarca de Venecia, después Pío X, para escribir las ordenaciones del *Motu proprio*), tuvo ocasión de estudiar la primera parte de una obra que me obligó á aceptar la invitación que me hicieron ambos maestros para oir en Venecia lo que aquí no me fué dado oir hasta algunos años más tarde. Por aquella fecha Tebaldini había pasado de la *cappella* de San Marcos, de Venecia, á la del Arca del Santo, en Pádua mientras quedaba Bossi en Venecia, que me acompañó á Pádua para darme una audición en el grandioso órgano Vegezzi Bossi de la dicha *cappella*. No hablo de su ejecución asombrosa porque exigiría un rimero de cuartillas.

Pero ya es hora de decir algo de Bossi como compositor. Copiaré para el caso los principales fragmentos insertos en los *Atti del Congresso Internazionale di musica* celebrado en Roma en 1911. «A la primera *Suite* siguieron las *Sonate* publicadas por los editores Ricordi, de Milán; Lemora, de Londres; Durand y Schoenewerck, de París, y Riedier é Biedermann, de Leipzig, que se acompañaron de numerosísimas composiciones destacadas, todas elevadas y novilísimas, las cuales formaron como el fundamento de la fama de Enrique Bossi, que tuvo su mayor complemento y resalto grandioso en sus creaciones clásicas *da camera* y sus Oratorios *(II Cantico dei Cantici — II Paradiso perduto — Giovanna d Arco)* que se difundieron rápidamente y con grandes aplausos en Alemania, Austria-Hungría, Rusia, Noruega y Filandia. Parecía en un tiempo que Bossi se nutria del jugo vital de las propias inspiraciones del alma de César Frank. Algunas composiciones escritas por el año 1889 parecen, en efecto, como influídas por esa sugestiva y virtual fuerza estática; mas pasado el período de influencia extrínseca —así lo calificaríamos—Bossi se personalizó con tal energía y potencia que pudo asegurar al propio apellido y al propio arte ante la historia un puesto entre los más preclaros y eminentes».

Lo que aquí acaba de leerse sobre el maestro, es real y verdaderamente de Tebaldini, y figura en dichos *Atti* como hemos referido antes. Pero últimamente ha añadido: «Esto he dicho de Enrique Bossi tiempo atrás: así como ya hace año —cuando se cernía sobre él la conjura del silencio—me dediqué á poner en evidencia, y con todos los medios que tenía á mano, el alto valor del artista. Pláceme ahora recordar estos extremos por muchas razones: sobre todo porque las columnas de la *Idea Nazionale* no se convirtiesen en una peana de ocasión sino en un testimonio de férvida y sincera manifestación, que el más antiguo entre sus convencidos admiradores es, y el único que le acompañó en las horas difíciles y tristes para entrambos, tiene el deber de dirigirle en el día glorioso en el cual, él, el autor de *Giovanna d'Arco*, viene llamado al alto honor de ser nombrado director del *Liceo Musical de Santa Cecilia*, de Roma».

Así hablan y cumplen su misión de artistas dignos, los que hacen del arte obra de amor.

FELIPE PEDRELL

Quincenas musicales

MÚSICA Y MÚSICOS PORTORRIQUEÑOS

Acaba de publicarse una obra de este título en San Juan, Puerto-Rico. La ha escrito el señor Fernando Callejo Ferrer, tiernamente inspirado por el amor filial, por el engrandecimiento del nombre portorriqueño, y por gratitud hacia todos los que le han ayudado en la obra magna de la educación artística de su hija Margarita, que termina actualmente sus estudios de canto en Milán bajo la dirección de la ex-cantante, señora Adela Borghi.

Hay en la obra del señor Callejo lo que suele haber en todas las de esta índole, unas breves Anotaciones históricas generales y locales (éstas desde el año 1660), secciones de biografías (entre otras las de Arteaga, Manuel G. Tavárez, Ana Otero, Gutiérrez Espinosa, etc.), cantantes, certámenes, compositores, instrumentistas notables (y aprovechamos la ocasión de saludar en esta sección á la señora Trina Padilla de Sans, nuestra gentil y discretísima amiga, poeta llena de claros vislumbres de arte, imaginación y sentimiento, pianista de correcta técnica, como heredada del que fué su preceptor y nuestro gran amigo el buenísimo Fermín Toledo que ejerció buenas influencias artísticas en Puerto-Rico...) profesorado, etc. Pero no sólo hay esto en el libro del señor Callejo, sino que aparece un capítulo consagrado á la *Música regional*, tema preferente que solicita nuestra atención. Eran deseos del autor, según confiesa, haber hecho en esta sección, un estudio de análisis, y en parte gráfico, «del origen, desarrollo y evoluciones de la música genuinamente portorriqueña». Es lástima, verdaderamente, que el intento quedase en deseos de ver compilados todos los cantos *jíbaros*, porque la labor era penosa y extensa, pues, exigía un texto de cien páginas sólo la transcripción musical de veinte documentos folk-lóricos que jamás han sido, sin duda, beneficiados por los aficionados á esta ciencia. Se limita el autor á una breve reseña de los cantos nativos y evoluciones de la danza, y vamos á seguirle en ese trabajo de investigación.

Desde luego afirmamos con él que la idealidad expresiva de los sentimientos, es lo que acentúa las músicas características de todos los pueblos. Habla, primeramente, como es natural, de «los instrumentos musicales que emplea el pueblo de nuestras alturas y sábanas y continentes, en los de cuerda tañidos más por *punteo* que por *rasgueo*, denominados, *triple*, *cuatro* y *bardonia*, substitutos y derivados del *guitarrillo*, *bandurria* y *guitarra española*, aunque distintos los dos últimos en la encordadura. Los otros dos, que completan la orquesta *jíbara* no son de procedencia española. El *güiro* ó *güichero*, tal

vez, sea una derivación bastante desvirtuada de algún instrumento indio similar. La *maraca*, que sólo la emplean para los cantos especiales de *aguinaldo*, nos inclinamos á considerarla como importada por la raza africana.

Parece que los principales cantos populares de la población campesina, son, las *coplas*, *décimas*, *cáballos* (persisten en Puerto Rico, pero en España no) y *aguinaldos*. Los del pueblo de las agrupaciones urbanas, sólo se circunscriben á las *canciones de serenatas*. «Esos cantos—asegura el autor—tienen mucho de la expresión melancólica que dan las campesinas gallegas á los que entonan durante las mieses, que acusan reminiscencias de las melodías irlandesas». En cuanto á lo que caracteriza las *canciones de serenatas*, es la simetría de los fragmentos y frases, el casi exclusivo uso de los tonos menores, la lentitud de los movimientos, y sobre todo el dejo melancólico de que está saturado el pensamiento musical. Estos casos acompáñanse siempre por la guitarra, haciendo los cantores un verdadero abuso de las notas tenidas, camo si fueran *calderones* prolongadísimos.

El movimiento coreográfico y la música, son los dos factores principales del baile portorriqueño, y á pesar de que la finalidad del bailable sea solamente el placer de la saltación, y el gesto y múltiples actitudes del cuerpo humano; la música, factor étnico de expresión definida, es la que más acentúa las modalidades de la raza ó región.

Los bailables portorriqueños están circunscritos á los llamados el *seis* y el *vals de los jibaros*. «El *seis jibaro*, se subdivide en dos clases, el *seis* y otro al que se le agrega el adjetivo *chorreado*, y por contracción *choreao*... La métrica del movimiento acompañante es una mezcla del ritmo ternario con el binario, aunque al llevarlo á la notación del pentágrama se fija como compás el de *dos por cuatro*». El autor habla á continuación del zortzico vasco, «cuya periódica precisión del ritmo irregular»—dice—es incompatible con la elasticidad, imposible de anotar, que se da á la supradicha combinación terno-binaria de nuestros bailables, en el cual estriba la gran dificultad con que tropiezan los extranjeros para ejecutarlos con expresión adecuada». Tomo nota de la afirmación expuesta acerca de la existencia en el folk-lore portorriqueño del «ritmo irregular del zortzico», y la dirijo á mis amigos vascos, *Ignacio Zubialde* (Don Juan Carlos de Gortazar), y don Francisco Gascue, que fallarán sobre la antigüedad del tal ritmo en los países vascos, en vista de lo que han escrito sobre esta cuestión en distintas publicaciones (notoriamente en la última de Gascue, *El Aurresku en Guipúzcoa*) confrontándolo con lo que aquí afirma el autor, señor Callejo.

El *vals jibaro* es de distinta factura al vals corriente. La *danza* de tango, completamente distinto al de las demás americanas, es, por su carácter regional, de relativa reciente creación. Fué importado de Venezuela el año 21 del siglo pasado—afirma el señor Callejo,—y hasta en uno de los sexta décadas de dicho siglo, no adquirió carta de naturaleza nativa.

No descuida el autor dar cuenta de alguna que otra innovación rítmica introducida en alguna danza, por ejemplo, en las llamadas *de cantaleta*, infiltrada en el pueblo de San Juan; pero esas danzas capitaleñas «no pueden citarse como modelos elevados, más que con Taváres y Campos, en que adquirió gran relieve dicho bailable, hasta casi transformarse en verdadera composición étnico-musical». Hubo después de estos compositores, y alguno más, una paralización en el cultivo de la melodía popular. Iníciase, ahora, un renacimiento de la pura forma popular, y el hecho responde á lo que al principio de este estudio se pregunta el autor: ¿Existen en Puerto Rico melodías populares derivadas de la raza aborigen, de la colonizadora, ó proporcionalmente de las dos?» A esto contesta: que «así como de los indíos Incas se han encontrado vestigios de un sistema musical propio»; dedúcese que «basta un ligero examen analítico de la extructura y expresión de los cantos nativos para apreciar las similitudes de tonalidad, cadencias métricas y melancólica expresión con muchos de los cantos populares españoles, y más especialmente con los de las regiones andaluza y gallega de donde procedían la mayor parte de los colonizadores de esta isla; siendo lógico suponer ó deducir, que nuestra música regional, aunque con algo propio del medio ambiente, es derivada de la característica de la raza española.

Que no quede en intento la idea de publicar esas «transcripciones musicales del *folk-lore* portorriqueño, no menores de 20», es lo que pedimos al autor de la monografía de que hemos dado cuenta.

FELIPE PEDRELL.

DIVAGACIONES MUSICALES

Los XVII Cuartetos de Beethoven

Desde luego podemos tranquilizar al lector, asegurando que no vamos á descubrir á Beethoven; trátase únicamente de evocar el recuerdo inolvidabilísimo de la reciente audición de sus cuartetos en la Sala Mozart, gracias á la iniciativa de la Asociación Wagneriana y á la estupenda labor de los admirables artistas que los interpretaron. Al fin y á la postre podemos reivindicar siempre para Barcelona un honor del que pocas capitales, aun las más cultas del mundo, podrán envanecerse.

El nombre de Beethoven es sin duda el más conocido entre el de los grandes músicos; sábenlo los que tal vez ignoran que haya habido Victoria, Palestrina, los Bach, Haendel, Haydn y Mozart. Y sin embargo, el conocimiento del coloso, en España, fué asaz lento, y hasta muy entrada la segunda mitad del pasado siglo no se oyó la *Pastoral*, que fué la primera, entre todas sus sinfonías, que tuvo ocasión de admirar el público (horriblemente *ejecutada* en un concierto cuaresmal del Liceo, entre lo que tocaban antes de los primeros actos de la *Semirámide* y *Guillermo Tell*, con igual nombre).

No es esto decir, sin embargo, que algunos músicos dejasen de hacerle objeto de sus preferencias, pero generalmente todo se limitaba á algunas de las sonatas; los cuartetos eran poco menos que desconocidos. Después, sí, fuimos aprisa; gracias á Mancinelli, á Nicolau, á Crickboom al «Orfeó Catalá» pudimos oír todas las sinfonías y algunos de los cuartetos susodichos.

Es de elogiar la felicísima idea de haberse prescindido en el ciclo de la Sala Mozart del orden cronológico, para ejecu

tar en cada sesión un cuarteto de cada una de las tres maneras en que más ó menos arbitrariamente se clasifican las obras de Beethoven, pues gracias á ello se pudo hacer la comparación entre las tres épocas

En los primeros,—del I al VI,—estamos en aquel tiempo en que el aguilucho remeda los trinos melodiosos de canario anidado en la peluca de Haydn, pero ya luego desde el VII aparece el águila caudal y allá van sus vuelos, sus zarpazos, sus formidables graznidos, interrumpidos por arrullos de tórtola, pios de jilguero, arpegios de ruiseñor y suspiros de hombre, hasta llegar al extremo limite de la inspiración y el sentimiento en los cinco últimos cuartetos, compuestos entre 1824 y 1826 en la plenitud del genio y la majestad del dolor.

Ya desde la primera audición se pudo notar la inmensa diferencia entre las tres formas; en el cuarteto I se halla Beethoven bajo la influencia de Haydn y Mozart; en el VII se advierte la iniciación de un sentimiento personalísimo y en el XII se nota que ha llegado á la última perfección de la forma.

Irradia la alegría en los seis primeros cuartetos; Beethoven ríe, juega se siente dichoso no se puede ser más galante que en el cuarteto II, el «de las reverencias»; la vida se le ofrece placentera; solo de vez en cuando se siente hostigado por la melancolía, como en el final del VI donde reaparece el autor de la *Sonata patética*.

Pronto vinieron las desilusiones, las amarguras, los pesares que en un temperamento como el suyo habían de producir violentísimas emociones; precipitase la ruina; sus dos hermanos le explotan indignamente y le envenenan el alma con sus calumnias; llueven los pleitos; Julieta Guicciardi le traiciona; el republicano Bonaparte, á quien había dedicado la *Sinfonía Heroica*, desnuda la espada contra su patria.

Sólo la música es su consuelo, su refugio; alma sensibilísima experimenta el contragolpe de todo cuanto le acaece; si cae en la más honda tristeza, si se apodera de su mente la desesperación remóntase bruscamente á las regiones más serenas del espíritu ó estalla en una alegría formidable como en aquel *scherzo* de la Novena Sinfonía que parece una bacanal de los dioses ó en el *presto* del cuarteto VIII.

Nada facilita tanto la comprensión de sus obras como el conocimiento de su vida; Haydn fué siempre dichoso; Mozart, naturaleza muy parecida á la de nuestro Cervantes, hubo de sufrir mucho, pero jamás se pudo traslucir por la resignación de su alma; en cambio Beethoven vibra todo él al menor impulso. Nadie más desordenado, más incapaz de someterse á la disciplina de la vida. Hélo ahí con su cabellera rebultada, su aborrascada barba, su viejo levitón, su sombrero abollado; el cuarto siempre revuelto, con los papeles y libros por el suelo, las pruebas del grabador amontonadas en un rincón, las hojas de la misa en *ré* sirviendo de envoltorio en la cocina; escribe *Fidelio* y *Cristo en el huerto* en medio de un bosque, descalzo. Sus cartas de amor sobrepujan en sublimidad á los sonetos de Miguel Angel á Victoria Colonna: «¡Mi inmortal bien amada!» le escribe á la noble, á la santa Teresa de Brunswick, su fidelísima enamorada, hasta más allá de la muerte. Imposibilitado de casarse vivió tan casto y puro como puras y castas son sus obras. Abominaba del *Don Juan* de Mozrat no tanto por su forma italiana como porque «el arte santo no debe prostituirse hasta embellecer una historia tan escandalosa.»

Y en todo era igual; en continuo trato con la aristocracia de Viena, siempre se mostró altivo, sin saludar á los príncipes hasta que éstos le hubiesen saludado primero, despreciador de cortesanías y fingimientos sociales, y siempre grande, siempre generoso.

Teniendo esto presente se comprende bien la complejidad de todas sus obras, pero más especialmente de los cuartetos, cada uno de los cuales no es más que una sinfonía esbozada; bajo la inspiración de un sentimiento se desarrolla un tiempo que cesa á veces bruscamente para dar lugar á otro absolutamente contrario, á imagen de la vida, y con mayor motivo en Beethoven, cuya existencia no podía expasionarse en el mundo exterior, sino que tenía que reconcentrarse en sí misma. Las agitaciones de su alma no trascendían fuera de su propio ser y tenía que traducirlas de aquella manera que lo hacía, valiéndose de la música como de la más sublime expresión, de naturaleza ya no humana sino divina.

Gracias á los admirables programas escritos por don Joaquín Pena, dignísimo continuador en esto de Maragall, el oyente puede seguir punto por punto todos los resaltos de la inspiración beethoviana dentro de una misma obra. Si en los primeros cuartetos, Bethoven no ha adquirido aún su plena personalidad y predomina la nota placentera, juguetona y humorística á veces, ya en los de la segunda época se requiere el concurso de un Virgilio que sirva de guía para recorrer los círculos de aquel *Infierno*, de apasionadas melodías, de desconcertantes ideas, de bruscas interrupciones, de violentos contrastes de luces y de sombras en que se sume arrobado el ánimo.

Pena nos dice cómo el sublime *molto adagio* del cuarteto XIII fue inspirado á Beethoven por la contemplación de una noche estrellada; por qué se llama *Cuarteto heróico* al IX nos explica las variaciones del *Cuarteto de las arpas;* nos da razón de las analogías entre el *larghetto* del XI y algunos temas del *Freischütz* y de *Tristán*.

En medio de la avasalladora impresión que producen los tiempos que podríamos llamar dramáticos de esas obras deleítase el ánimo con las delicadezas exquisitas de aquellos minuettos, flor de aristocracia, que suscitan la visión de las más hermosas damas y encantadoras damiselas en los dorados salones de la corte de los Hapsburgo; entonces Beethoven no es el misántropo solitario, sin más compañía que la de su fidelísimo fámulo, el bravo Schlinder, sino el amigo de los príncipes austriacos, el amado de Teresa de Brunswick, su Dulcinea, el león que depone su fiereza para deleitarse con el vuelo de las mariposas.

Los últimos cuartetos son la última palabra del más grande de todos los músicos que en el mundo hayan sido; ya Beethoven está apaciguado; resignado á todos

86

los infortunios eleva su alma á Dios; su música se cierne en las esferas de la serenidad eterna; su númen vuela aún más allá de los coros de la Novena Sinfonía. Figuran en sus páginas augustas la inenarrable cavatina del cuarteto XIII; todo el XIV, asombro de Wagner; la oración de Beethoven al Creador, en acción de gracias; la portentosa, arrolladora, inmensa fuga del XVI y el canto del cisne, aquel *lento assai*, escrito

puesto ya el pié en el estribo
y en las ansias de la muerte...

Pero no abusamos ya más de la paciencia de la bella lectora y del pio lector. Todo se reduce á eso: ¿Cuál es el primero de los músicos del mundo? Beethoven. ¿Qué es lo mejor de Beethoven, incluso las Nueve Sinfonías? Los cuartetos. Pues bien: esos cuartetos se han ejecutado en Barcelona una vez sola (olvidamos el XIV, que oimos, muy medianamente interpretado, en cierto lugar, hace años); que se repita su audición.

La *Sala Mozart* no se llenó,—y no era de extrañar,—en ninguna de las seis audiciones; verdad es que la asistencia valía por ciento. Consecuencia: que la Wagneriana repita el «experimento», con ese mismo cuarteto del *Renaixement*, que no dudamos habrá de asombrar, si alguna vez se decide á ir á Nueva York, Chicago, Buenos Aires, Londres ó Berlín.

Ello es que, hasta ahora, Beethoven es más aplaudido en Barcelona, — pocos ó muchos, — que en la misma Viena, la tierra frívola de donde después del león de Bonn nos ha venido la cursilería sentimental de Franz Lehar.

¡Poder del genio! Bajo su irresistible imperio se pudo ver la compenetración unánime de cuantos se sentían avasallados bajo la formidable oleada de sus notas musicales, como si éstas fueran un reactivo capaz de fundir en un solo bloque el pedrusco y el oro, la niñez y la senectud, la gracia y la austeridad, la belleza y la humildad modesta. ¡Poder del genio de Beethoven, que será siempre el primero de todos los primeros hasta la consumación de los siglos; consuelo de la Humanidad, porque bajo de él desaparecén todas las diferencias de raza y de nación, como expresión del universal sentimiento y el total y común anhelo de idealismo y de poesía!

ALFREDO OPISSO

Quincenas musicales

JUAN CARLOS AMAT

I

¿Quién fué este personaje? Puede decirse en breves palabras. Un doctor Letamendi del siglo XVI, un doctor en Medicina, y, cuando Dios mejoraba sus horas, músico. Con la diferencia de tiempos y el progreso que los mismos han acentuado, puede afirmarse, sin vacilar, que el *Tratadillo de la peste* y el *Fructus medicinae* de Amat, sería en aquel tiempo lo que hoy es el *Libro fundamental de Medicina* de Letamendi, que vale tanto quizás, la *Misa de Requiem* compuesta por Letamendi (todavía dura el espanto de los PP. Agustinos del Escorial al oir el *terratremol* que armó el doctor colocando en las tribunas no se cuantas docenas de trompetas y trombones para que *resultase* la estrofa de la secuencia *Tuba mirum spargens sonum)* como lo que valdría ayer el *Tratadillo de cosas de música*, que Amat *sacó á luz* en Barcelona el año 1586, ó un *artecilla de guitarra española y vandola* (sic), que para el caso valía tanto como aquel *paneau* que puede ver cualquiera en el referido monasterio de El Escorial en el cual trazó el doctor Letamendi el plano de *El origen del lenguaje*.

Pero vamos á reproducir la portada del tratadillo del doctor catalán, que tiene importancia histórico-organográfica instrumental, pues representa el primer método de guitarra puesto, por obra del doctor, en manos del pueblo. No hay que decir si sería aficionado el doctor á trastear el instrumento, llamado *nacional*, y que tan peregrinos tañedores *metodizantes* ha tenido en Cataluña.

Guitarra ¦Española, y Vandola¦ en dos manera de Guitarra Cas-¦tellana y Cathalana de cinco Ordenes¦ la cual enseña de templar y tañer ¦rasgado, todos los puntos naturales¦ y b, mollados (sic) *con estilo maravilloso. ¦Y para poner en ella cualquier tono, se pone una tabla, con la cual¦ podrá cualquier sin dificultad cifrar el ¦tono, y después tañer, y cantarle por do-¦ze modos. Y se hace mención también ¦de la Guitarra de cuatro órdenes.* (Un sello—repetido en la pág. 39 al principio del *Tractat breu... en Ydioma Catala*—representando una matrona tocando la guitarra. Gerona: por Joseph Bró, Impresor, s. a., *in* 8.° de 56 páginas tablas y 4 hojas de prels. sin numerar.

En la edición que tengo á la vista, el *Tractau breu* (empieza en la pág. 39) está fechado en Barcelona en la *Imprenta de Gabriel Bró, á la Riera de San Joan, Any 1701*. En otra de Bró que conozco léese en la pág. del citado *Tractat breu, Gerona, per Joseph Bró, Estamper*, s. a.

De la *Guitarra Española* hay dos ediciones valencianas la una de Laborda, de 1758, y la otra sin año, ambas en 8.°, en las cuales se dice en la portada, *Guitarra española, castellana, valenciana*, en lugar de *cathalana*, y aparece, además, alguna divergencia en el texto.

Fétis, en su *Hist. universelle de la Musique*, da las siguientes noticias que proceden de Nicolás Antonio *(Bibl. Hisp.)*: «Carlos (Juan) médico español, vivía en Lérida á principios del 17.° siglo, é hizo imprimir en 1626 la *Guitarra española de cinco órdenes*. Saldoni copia de Fétis. Las noticias que da Lichtenthal *(Dizionario stor. crit. degli scrittori di mus.)* proceden de Nicolás Antonio. Las que da Felix Torres Amat de nuestro médico son bien sabidas, llamándole «hijo de Monistrol, médico ordinario de Montserrat...» etc. Incurre en error diciendo que la artecilla de Amat «fué impresa *en Barcelona, en 1671*» sería una de tantas reediciones del popular librejo «*por Comellas, in 8.° y reimpresa en Gerona*».

Por la carta que va impresa al principio del tratadillo, dirigida por un P. Fray Leonardo de San Martín, fechada (en la edición que tengo á la vista y en otras posteriores) en Zaragoza, en 1639, se ve que la edición *princeps* de la *Guitarra española*, es de Barcelona, y se remonta, como ya se ha indicado, al año 1586.

Vamos á ver todas estas cosas y otras referentes al doctor en la epístola del P. Fray Leonardo que resulta curiosísima.

Carta del Padre Maestro Fray Leonar-

do de San Martin al Autor. Aviéndose impreso este su librito de vuesa merced. (Señor Doctor) tantas veces, en Barcelona la primera vez, que fué el año de 1586, como en otras ciudades, y ahora bolver al cabo de tantos años salir á luz, siendo vuesa merced de sesenta y siete ños, me tiene obligado á escrivir de que son sus obras merecedoras de eterna memoria, y deven ser de alguna estimación, pues no quedaron sepultadas á la primera impressión al eterno olvido. He leido atentamente este su tratadillo de vuesa merced muchas vezes, y siempre hallo en él una música tan bien puesta y ordenada según las leyes della, que demuestran claramente su ingenio de vuesa merced aver trabajado mucho en sus tiernos años, pues sé de cierto, que ya de edad de siete tocava y cantava con lindo avre, señal clara de lo que digo, y de no haver estado ocioso todo el tiempo que ha vivido y vive, pues, ha sacado á luz tantos tratadítos, assi en cosas de Música como de Aritmética Astrología y Poesía, pues, en ésa dió 400 Aphorismos Cathalanes, proverbios muy morales más de veynte vezes impressos (tomen nota nuestros bibliófilos), «y otros de mano en su curiosa librería escritos: pero en particular en el Arte que professa, pues salió un tratadillo de Peste impresso en Barcelona, y un *Fructus Medicinae*, en Leon *(sic)* de Francia tres vezes (reimpresso), desde el año 1623 hasta el de oy: libro que sólo su título da muestras de su talento, pues cifra en él el fruto que ha de coger el perfecto Médico Galenista en los jardines de sus entretenimientos, para dar á los enfermos, á las ocasiones que conviene, su salud. Y assi le doy con esto el parabién de tantos hijos que han nacido de su madre pluma, y a que de su Señora Mónica (que Dios se la conserve muchos años) no se les concedió, a quienes guarde como este su aficionado desea. Zaragoza, 30 de abril 1639.—Fray Leonardo de San Martin».

Los librejos de Amat, reeditados muchas veces, casi hasta nuestros días, llegaron á ser tan populares entre los barberos romancistas catalanes, valencianos y mallorquines como el de Andrés Sojos (un tratadista plagiario de nuestro Amat) entre los de Madrid. Merecen algunos extractos que acusan á la perfección la personalidad y carácter, un si es no es bromista, de nuestro autor.

Cuénta e el famoso médico-guitarrista al lector, que «la cólera de España ha sido la causa más principal que haya sacado esta obrecilla, porque creo que ninguno es tan flemático como es menester para enseñar el arte de tañer la guitarra, y asi no se maravillen los que deseaban ser instruidos en este arte, si al cabo de tres días sus maestros estaban muy cansados de enseñarles, porque nos tiene tan oprimidos á todos los españoles este humor colérico (¿la flema?) que cualquier cosa que emprendamos, por corta que sea nos parece muy larga».

«Considerando, pues, yo, la falta que habia en toda esta tierra por no haber algún autor tratado desto, á lo menos que yo sepa, he querido escribir con este estilo el modo de templar y tocar rasgado esta guitarra de cinco (órdenes), llamada Española, por ser más recibida en esta tierra que en las otras, y el modo de poner en ella cualquier tono, para que sirva de maestro, y también para que los discípulos della no estén sujetos á tanta miseria como es la que nos da este humor...».

Siguen tres sonetos flojillos de Montserrate Bastús, de Hieronymo Trias al Autor, y de «la Guitarra al Lector», más flojo, todavía: «aquella que todo lo canta», «es la reina de los tonos delicados», la que alegra »á todos los estados», «tiene cinco hijos», en fin...»

«Verás qu soy galana, guarda, guia,
graciosa, gala graci , gallar a,
gustosa, general, grata guit rra.»

Próximamente veremos como el autor, «hablando con un hermano suyo, le enseña cómo se ha de tocar esta guitarra, cuantas cuerdas y trastes tiene y el modo de templarla...»

II Y ÚLTIMO

Prosigamos extractando algún fragmento del tratadillo de nuestro simpático tratadista. «Esta guitarra española», — dice, charlando con un hermano suyo, — «está compuesta de nueve cuerdas; una en el orden primero, llamada prima, y en los demás órdenes dos. las cuales llamamos segundas, terceras cuartas y quintas...» En el capítulo segundo enseña qué cosa es punto, cuántos son y cómo se llaman. Y ya puede suponerse que aparecen aquí doce puntos *naturales* y doce *bimolados* (ó *sostenizados*, que diríamos hoy). Advierte que estos puntos llámanse de muchas maneras, como son: *cruzado mayor* y *cruzado menor*, *vacas altas* y *vacas bajas*, *puente*, etc. Ya se habrá comprendido que los puntos son *sonidos* ó *entonaciones*, y también que con ellos se producen tonalidades, y eso son, y asimismo tonos y acordes, los *cruzados* y las *vacas altas* y *bajas*. Esto intrigará, sin duda, al curioso lector. Esas denominaciones son un sistema «mnemónico» para retener fácilmente en la memoria las distintas tonalidades, ó mejor dicho, la melodía de los *sæculorum* gregorianos, sistema que prevaleció y persistió entre los tratadistas antiguos, religiosos ó profanos, inventores de las estrafalarias denominaciones de *vacas altas* ó *bajas*, llegando á dar el nombre genérico de *vacas* á algunas tonadillas de *gallardas*, *pabanillas*, *sezarillos*, etc. Y lo que es más curioso que la denominación mnemónica váqueril, saliese de aquella antiquísima letrilla que dice:

Guárdame las vacas,
Carillejo, y besar te hé...

y significaba el modo primero del canto llano o, simplemente, el tono de re menor.

En el capítulo tercero presenta una Tabla destinada á «saber cual dedo ha de tocar la cuerda y en qué trance». Explica las cifras (es decir, la notación cifrada, que toda era así en la época del doctor) «las cuales significan los trastes de la guitarra». Explicadas las cifras, que diríamos notas; da noticia de las letras *a e i o*, que corresponden «al dedo más cerca del grueso, llamado en lengua latina *index:* al dedo más largo llamado *infamis, sive famosus;* al llamado *medicus, seu annullaris*, y al pequeño, llamado *minimus, vel auricularis*. Y, por supuesto, hace ver todo esto en la famosa *mano musical*, previamente grabada en una llaminilla dispuesta al efecto.

Y después de esta exposición empiezan una serie de tablas ilustradoras y cuadros en forma de rosa de los vientos ó rosa náutica, que revelan inteligencia y cualidades didácticas dignas de encomio, ora presentando puntos para que puedan hacerse

vacas (altas ó bajas), *passeos* (modulaciones), *gallardas* (ejercicios sobre esta danza), *villanas, pabanillas,* etc., ora *passeos* que se puedan ajuntar ó acomodar á todo lo que se puede tañer con cualquier instrumento músico. Las cualidades didácticas que poseía el doctor hacen concebir que el tratadillo de nuestro egregio doctor alcanzara gran boga, y que pocos pudieran mejorarlo ni aún el mismo Andrés de Sojos, que goza de una popularidad usurpada, pues, en 1764, copiaba, á la letra, el tratadillo de Amat, párrafo por párrafo, y sólo se esmera en reformar la dicción algo anticuada de la primitiva *Guitarra Española y Vandola.*

Explicaba á su manera, pero con ingenio, las reglas del transporte, y decía que se debían tener muy presentes en la memoria todos los *passeos* que pone en las Tablas, porque «las vozes no se pueden acomodar á todos los puntos, que las guitarras suelen estar á vezes muy altas ó muy bajas»: y, en fin, que sabiendo estas reglas que en las explicaciones de las Tablas se dan, «pueden á un tiempo tocar juntas doze guitarras cada una por sus puntos, y todas harán una misma consonancia».

Sobre esto dice más adelante: «Para confirmar lo que expongo, quiero contar lo que me aconteció con unos músicos de guitarra, que pretendían ser en eso de ajuntar ó poner (en cifra) los primeros de España. Los cuales estaban «saneados», y eran quatro, y sabían muy bien que yo tenía cierto estilo, con el qual, luego, sin dificultad, ponía en la guitarra cualquier tono. Una tarde, paseándome, me encontré con ellos. Hecho el debido acatamiento, me dijo uno de ellos:—«Amigo, nosotros tenemos entendido que sabéis una Arte maravillosa» (y esto lo decían para hacer burla de mí, como lo afirmaron después), «con lo qual ponéis en la guitarra cualquier tono: estos mis compañeros y yo, os suplicamos queráis enseñar, a los que os deseamos servir, el modo que tenéis y el estilo que usáis en esto que tenemos dicho.»—Y viendo tantas flores en invierno, entendida la maraña, sin darles a entender que la entendía, les dije: Señores, el modo que yo tengo en lo propuesto, es de poco momento, y delante de vuesas mercedes sería como un grano de mostaza» (contestación propia de un médico, listo y ladino por añadidura) «puesto a los lados de una grande montaña. Vuesas mercedes estenes con sus riquezas y yo con mis miserias.» No satisfechos de mi respuesta, de nuevo me lo dijeron; y yo, diciendo que era cosa muy poca, no les daba muestras de quererlo hacer. Al fin dijeron:—«Amigo, ese estilo que vos tenéis, puede ser que para acomodar solas tres voces sea, qual dicen: pero que pueda servir para más, tenemos por cierto que es falso, y cosa muy imposible: y tened por averiguado que sólo para deciros aquesto, viendo tan buena ocasión, hemos venido aquí.» Yo, sin mostrar el ánimo turbado, les dije: «Señores, la verdad es esto: yo tengo el estilo que decís en una tabla muy pequeña, que yo fuí el inventor della, aunque alguna se ha alzado con ella», (y esto prueba que hubo en su tiempo un Sojos plagiario, como es sabido que lo hubo después. ¿Quién sería el tal?) «y con ella no tres vozes solas, pero quatro, cinco, seis y cuantas quisiérades acomodaré en la guitarra. Y para que entendáis que es verdad lo que digo, vamos a donde quisiérades, y veréis si es verdad lo que digo.»

Fueron contentos, pensando que sería mejor ocasión para burlarse de mí; y fuimos á un aposento de uno de ellos, que era estudiante en Artes, y en entrando por él, me dieron unos papeles de «prenestina» (Palestrina. No serían lerdos los interlocutores del doctor guitarrista) «á cinco voces, y yo cifrando todo el tono, me dieron una guitarra y comenzamos á cantar cada uno su voz juntamente con el instrumento y vieron, en verdad, lo prometido. De suerte que, admirados de lo hecho, mirándose unos á otros, quedaron satisfechos. De suerte, volviendo á nuestro propósito, añade el buen doctor, que será cosa muy fácil, entendida la prometida Tabla, hacer lo que á muchos ha parecido imposible.»

La Tabla inventada por el doctor, si bien ingeniosa, no era comprensible para los que ignoraban los rudimentos de la armonía. No dice quien es el autor de la música de este ejemplo. El mismo, sin duda.

En la pág. 38 termina el tratadillo en castellano, y empieza, en la siguiente, el *Tractat breu y explicació dels punts de la guitarra en Ydioma Cathalá... pera que los naturals que gustarán de aprender y no entendrán la explicació Castellana pugan satisfacer con gust ab est breu y compendiós estil.* Y al terminar el *Tractat breu,* la acostumbrada salutación al lector: *Vale, iterumque vale.*

FELIPE PEDRELL

VIDA ESCENICA

Los bailes rusos

He aquí un espectáculo curioso, síntesis admirable de cuantas artes pueden contribuir al esplendor y á la importancia de las manifestaciones escénicas. Los bailes que nos presentaba recientemente en el teatro Real este interesante director que se llama Serapio Diaphilew eran un brillantísimo compendio y una feliz modernidad. El *ballet* clásico, diputado como cumbre coeográfica según su infantil antonomasia ó según su oportunidad dentro de las óperas, se nos aparecía, al efecto, envejecido y exhausto ó falto de carácter y demasiado obediente á los imperativos generales de la acción, mientras que las danzas recién aplaudidas proclamaban con altivez su independencia, dictando lecciones provechosas para la acertada interpretación de las viejas y futuras fórmulas dramáticas. Y la Poesía se hallaba en el caso de ostentar la extensión azul de sus galas, merced á las elocuencias inefables de la música y tal vez á la ausencia deliberada de la palabra. Porque no se trataba de la pantomima simple ni del baile exclusivo, sino de una compenetración afortunada en servicio del sentimiento, cual consecuencia de un propósito concreto, desarrollado primero sobre la orquesta por un compositor, y hecho plástico después sobre el tablado en los graciles giros de los danzarines y en la acertada expresión de los rostros.

Diríase que la idea de Miguel Fokine, el creador de esta modalidad de dramas coreográficos, fué ciertamente la de hacer «visibles» ciertas partituras tal como la de Strauss en *La leyenda de José.* Algunos compositores, en verdad, habían precedido muchas veces á Folkine y él se había visto obligado á recogerse íntimamente para interpretarlos en su cuadro de baile.

Los partidarios de la música por la música misma acaso se creyeran en trance de protestar puesto que la plasticidad limitaba los vuelos del pensamiento y las fugas de la sensibilidad, pero frente á eso estaríamos en el caso de alegar ciertas inquisiciones espirituales que cual la de *L'Après midi d'un Faune* lograban penetrar en el fiera hermetismo de un Stéphane Mallarmé. ¿Cómo conseguiría el bailarín penetrar en la belleza y en el sentido oculto del trabajo? Habrá que pensar en que la traducción musical de Debussy hubo de servirle como vehículo transmisor, pero entonces pantomima y sonido quedaban sometidos á la letra. Y ved en ese ejemplo la ayuda mútua en la consecución de una finalidad nobilísima, y la transcendencia de los bailes rusos, ya que Mallarmé ponía el poema, Claudio Debussy la música, Manet las ilustraciones y Kijiuski las actitudes y los gestos.

Fokine llamaba al tablado el *Carnaval* de Schumann, instrumentado por Rimsky-Korsakow y Glazounow, sin ue la obra perdiese su sabor inicial, ganando más bien en expresión y en claridad. Y, sin embargo, apenas existe argumento. Se trata de una serie de episodios amorosos envueltos en la locura febril de la mascarada. Arlequín, Colombina, Estrella, Pierrot, Pantalon, van y vienen, acomodándose lo mejor posible á los ritmos de Schumann, único que manda. En cambio, Teófilo Gautier se imponía en *El espectro de la rosa*, donde cierta muchacha al regresar de una fiesta queda dormida en su sillón. Tiene una rosa en la mano y el sueño de la niña comienza deslizándose la «invitación al vals» de Weber. Entre los dos hechos, Stravinsky, el joven y genial compositor, adaptada su maravillosa partitura, rica de audacia y de humorismo, al espectásulo. ¡Y su *Petrouchka* valía por toda una compresiva realización!

En cuanto al ensueño en sí, ved este argumento de *El pájaro de fuego*, presidido en todos los instantes por la música. Los rayos de una luna pura y blanca caen sobre un árbol cargado por el peso de frutos de oro, semejantes á las manzanas divinas del glorioso jardín de las Hespérides. De pronto surge una visión luminosa y alada. Es el «pájaro de fuego» corriendo, trasladándose y acosando al árbol maravilloso. Ivan Tsarevitch, bello príncipe juvenil, procura retener al ave misteriosa y cuando lo consigue obtiene como pago de libertad una pluma. Ivan liberta á su presa y el pájaro huye radiante. Entonces el joven ve que se encuentra ante la verja de un palacio suntuoso. Al intentar abrir la puerta un grupo de muchachas castísimas bajo sus túnicas de albura inmaculada, n á manifestarle que se halla ante el castillo del sombrío Kosteh'ei, genio que transforma en piedra á los incautos viajeros que se acercan. Una de ellas, enamorada de Ivan, da á sus compañeras la señal de una danza que ha de deshacer al florecer el primer beso beso entre los propicios amantes. Y el feroz dueño del castillo sale, entre el estruendo de su corte semi-infernal. Pero cuando detiene su mirada en el príncipe para convertirle en estatua sufre un rápido desvanecimiento. Es la pluma del «pájaro de fuego», protectora de Ivan. En seguida aparece el ave prodigiosa, adormeciendo con el influjo de sus bailes al genio maléfico y señalando á Ivan el sitio donde se encuentra el huevo que contiene los gérmenes fatídicos del monstruo. Y el joyen rompe el huevo con estrépito y es como un resurgir de una nueva aurora deslumbrante sobre todos. Espira Kostch'ei y la vida renace, animándose las piedras mismas que envolvían el cuerpo de los condenados. El «pájaro de fuego» une á la amada y al príncipe y vuela otra vez hacia las regiones del ideal. La juventud y el amor han triunfado y el mal ha sido vencido nuevamente sobre la superficie de la tierra. ¿Concebís mayores exaltaciones poéticas? Durante el transcurso del baile nuestro espíritu vivía en lugares fantásticos limpios de todo contacto con la obscura realidad. Y por una hora nos hemos sentido ligeros y libres, despojados de la pesada cubierta de nosotros mismos, como aquel brillante pájaro, al que seguíamos en sus evoluciones admirables y hemos soñado, en otra ocasión, con *Las sílfides*, espectáculo concebido según la inspiración de Chopin, soñando y nada más que soñando cuando la propia asimetría del cuerpo de baile respondía á una idea estética general y el escenario era como un vasto jardín hecho con macizos admirables de gardenias...

Debemos, no obstante, señalar á su lado la pintoresca, original y emocionante matización de *Thamar*. El poema sinfónico de Balakirew respondía fielmente á la leyenda de Lermontow. Una princesa recibe en su palacio cada día á un amante distinto. Al amanecer, le apuñala y le arroja á un hondo precipicio. La sensualidad de esta pieza derivada del carácter salvaje y tortuoso de la protagonista facilitaba la tarea de Fokine al construir sobre la música arrancándonos violentamente de nuestras ascensiones. Y otro tanto merecería decirse de *Cleopatra*. El noble Amann está enamorado de Tabor y casa con ella, mas la entrada de la reina Cleopatra inflama súbitamente los nervios del joven y ella le ofrece un fugaz amor á cambio de la eternidad de la muerte. Teófilo Gautier, como apreciaréis, tampoco estaba alejado del episodio. En Cleopatra, no obstante, sobresalía por encima del notable preludio, de la llegada de la reina y de la expresiva bacanal, en las que todos los danzarines terminan cayendo desvanecidos á su portentoso decorado. La acción, desarrollada en el santuario de un oasis, se presentaba en máximos esplendores de color. Y no era sólo el estudio de la línea en los grupos de egipcios semidesnudos, sino la propiedad, el lujo y la magnificencia de los detalles lo que dejaba el ánimo suspendido y admirado. *Cleopatra*, en suma, nos indicaba uno de los factores más importantes del espectáculo.

Porque la atracción de estos bailes rusos no reside únicamente en la danza, ya que procuran lograr una feliz cooperación estética del arte plástico, del musical y del coreográfico. El tono de las decoraciones y el de los vestidos se combinarán para producir cuadros armoniosos, en el amplio sentido de la armonía. Y jamás quedará sacrificada la transcendencia del conjunto al lucimiento personal de uno de los danzarines. ¡En conjunto! ¿No percibís en su sola proclamación la formidable enseñanza que acaban de concedernos los artistas dirigidos por Sergio Diaghilew y las consecuencias que obtendrían, al quererlo, cuantos poseen relaciones directas ó indirectas con la escena? De aprovecharse cumplidamente la lección el teatro en general se sorprendería muy pronto ante el insólito hallazgo de límpidos manantiales ignorados.

JOSÉ ALSINA

Madrid, junio.

90

QUINCENAS MUSICALES

La personalidad artística de Granados

He recibido varias invitaciones en súplica de que repita y amplíe aquí en la tribuna más resonante de LA VANGUARDIA, lo que he dicho en alguna publicación modestísima á propósito de la personalidad artística de Granados, sobre la cual se han expuesto estos días una porción de cosas sin pizca de sentido común. Entre otras no menos descabelladas, ésta: «Que el alma genial y poética, *per se*, de Granados, se modeló impregnada de Scarlatti y Schumann». No, estos dos grandes genios no contribuyeron poco ni mucho á modelar su personalidad. Dijérase que Chopín contribuyó algo, se estaría en lo cierto recordando el elemento musical eslavo de éste y su feminismo sentimental de tendencia nostálgica, que estallaba á veces en tempestades promovidas por los recuerdos de la patria oprimida y vejada.

Tengo yo otras ideas sobre esto. Y las tengo por haber secundado con gran facultad de asimilación guiándola, conduciendola y reconduciéndola por varios diversos intentos, porque no puedo ni sé tener la necia vanidad de afirmar *que le he enseñado*, como no la tengo, tampoco, diciendo, por ejemplo, que he enseñado á Falla, á Albéniz y á *tutti quanti* figuran en la numerosa lista de mi familia espiritual artística. A Granados, como á todos los que se prestaban á ello, los he guiado, simplemente, *per se*, porque tenían esa cualidad de acción *per se*, que sólo se encuentra entre los artistas elegidos.

Desde luego formó á Granados la educación técnica general, y por callada la no menos eficaz que brinda el piano á determinados cultivadores de ese instramento, propagador por excelencia. Pero sobre la educación de la literatura musical abundantísima que ofrece el piano, poseía nuestro llorado excepcional artista una facultad de asimilación tan portentosa que no tenía necesidad de solidarla abriendo y estudiando libros, ni tratados, ni fijarse en corrientes de sistemas ó tendencias. Bastaba ponerle ante los ojos de un documento musical cualquiera para asimilárselo con aquella su facultad extraordinaria, y así nacieron aquellas eflorescencias musicales que brotaban de repente del ambiente de una región española, fuese lo que fuese; aquellas *Murcianas*, aquellas *Valencianas*, aquellos *Valses poéticos*, aquellos *Valses sentimentales*, que más que asimilaciones diríase que eran trozos autobiográficos arrancados del corazón.

Pero lo que plasmó su alma toda fué nuestra técnica musical española, que tampoco le exigió abrir volúmenes, ni entonces ni después, ni rodearse de unos y otros libracos de consulta. ¡Recuerdo como si fuera hoy cómo se me presentó después de oir, en un concierto, y á título de ejemplificación de unas conferencias, una serie de obras de Morales, de Victoria, de Guerrero! ¡Jamás he presenciado transformación semejante, ni tan repentina, que se significó en un orden de prácticas docentes de polifonía, á cual más interesante! ¡Cómo *vió* y contempló maravillado aquel nuevo mundo de la polifonía! ¡Con los ojos del alma, como dijo el poeta Grillparzer!

Robustecieron sus facultades de asimilación las acuidades del orientalismo de nuestros cantos con los de la raza eslava. Encerrábase su alma en los ambientes armoniosos del canto popular, sin necesidad de imitarlos ni poner marcas de fábrida ni etiquetas de procedencia; y fondo y formas brotaban con sorprendente é ingenua naturalidad, lo mismo que la ornamentación oriental adecuada, fina, tenue, alada que requerían su peculiar estilo soñador, vidente, propio de su alma de gran poeta adivinador de músicas; poeta que podía decir, como Rubén Darío, que su poesía era «suya en él», y sostener la primera condición de su existir porque vivió en un intenso amor á lo absoluto de la belleza.

Esto es lo que tenía dentro, de *por sí*, en su alma, Granados; lo mismo que tiene Falla y tenía también Albéniz. (Solo cito estos tres casos idénticos aunque no iguales). Exacto á lo que tienen esos apoyos y savia musical estética española que ha formado nuestra nacionalidad musical.

Y caso genérico y excepcional el de la personalidad de Granados, que no experimentó jamás ninguna veleidad de asimilación exótica; ni la tentadora, pero corruptora, francesa, que ha inutilizado á tantos.

Fué autóctono. El. Siempre él, y español por encima de todo.

Pero preguntándonos, ahora, ¿qué quedará de sus enseñanzas profesionales y, principalmente, de sus obras? Salvando los riesgos que ofrece el oficio de profeta, puede afirmarse, sin vacilaciones, que de sus enseñanzas permanecerá lo que está á la vista de todos. Era, como su maestro Juan Bautista Pujol, lo que los franceses llaman un perfectísimo *maître-clavier*. Al uno y al otro les aseguraba yo, muy formal, que serían capaces de formar un pianista con el material de piedra berroqueña de un adoquín de empedrado. Poseían el don de enseñar, y así se explica que de sus enseñanzas saliesen tan respetabilísimo número de pianistas, notables todos, perfectos y acabados los más; y los que pueden llamarse escogidos, en la memoria de todos están. Pocas poblaciones en el mundo, ni aún relativamente las grandes urbes de París y Londres poseen una escuela de pianos y pianistas como la que fundó aquí la iniciativa particular de Pujol, y al frente de los discípulos de éste, Granados y los que se han formado con sus enseñanzas.

En cuanto á sus obras, la posterioridad hará una selección de ellas dejando intactas las que brotaron de sus primitivas sinceríisimas manifestaciones artísticas. En ellas están su alma y su naturaleza de artista evidente. Lo que ganaron sus últimas obras en ampliaciones y elocuencias sonoras, lo perdieron quizá, en sinceridad é inspiración ingenuamente tierna y apasionada. Más bastan de su obra general, comprendida también la lírico-dramática y el mismo *lied*, lo que su poesía *suya en él* nos ofrece, para que amemos su recuerdo colocándola cabe los altares de nuestros corazones como un monumento de admiración y gratitud á su genio.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Fiestas de ayer

La Crónica del Condestable de Castilla Miguel Lucas de Iranzo, más que relación de hechos políticos ó militares, lo es de magníficas fiestas en que la música y la poesía brillaban con insólito resplandor. En esta Crónica se halla el documento de música profana española más antiguo de que se tiene noticia: es un romance intitulado *Versos fechos en loor del Condestable,* que empieza así:

Lealtad, ¡o lealtad!
Lealtad, dime ¿do estás?
Vete, Rey, al Condestable
Y en él la fallarás.

Este romance, puesto en música á cuatro voces, se halla en el manuscrito de la misma Crónica. Ignórase quien fuese el autor de la música.

En la *Relación de los fechos* perteneciente al año 1461, hallo los siguientes datos: «Y en la noche los dichos señores Dean y Cabildo (de Jaén) echaron con él (el Condestable), y huvo muchos momos y personajes, y bayles y *cosantes.*» Hállase en otras partes de la Crónica esta palabra, en la acepción de cantares ó cantinelas, y quizá se llamarían así por cantarse en *cosos,* es decir, por plazas y mercados. Tal es la opinión de Gayangos. En otro pasaje de la Crónica referente al mismo año, se dice: «Delante de los dichos pages iba tan gran multitud y ruido de atavales, trompetas bastardas ó italianas (Vid. mi *Diccionario Técnico de la Música*), chirimías, tamborinos, panderos y *foxos* (en lugar de *foxos* una copia del códice dice locos, lo cual probaría que *foxos* está por *foux*, como en francés antiguo se llamaba á los payasos ó albardanes que hacían mimos en fiestas y convites) y vallesteros de maza y otros oficiales de diversas maneras, que no había persona que una a otra oyr se pudiesen, por cerca y alto que en uno fablasen. Y entre los otros iva una copla (del latín *copula*, lo que equivale á decir que «iban tres músicos acoplados») de tres ministriles de dulzaynas, que mui dulce y acordadamente sonaban...» Más adelante se lee: «Y oyeron la misa con gran devoción, la cual celebró el señor obispo de Salamanca, oficiándolo muy solemnes cantores y órganos».

1461... «de manera que todo el día en danzar y bailar, y cosantes cantar pasó, fasta que tañeron á vísperas.»

1464... «En esto llegaron las fiestas de Navidad... E venida la hora de Maytines, en comenzando á tañer en la yglesia mayor (de Jaén), el dicho señor (Condestable) con las dichas señoras Condesa, y doña Guiomar y las demás señoras, iban á maytines á la yglesia mayor, las trompetas y chirimías tocando delante, é ydos á la yglesia entrábanse en el coro; y después que hobían (oydo maytines), á las dos misas que decían con ellos, se iva al altar maior á oyrlas, y para esta noche mandaba que se hiciese la historia del nacimiento del Señor y Salvador Jesuchristo y de los pastores... Venida el alba, otro día de Pasqua, todas las trompetas y atavales y chirimías y cantores, cada cual por sí, mui dulcemente tocando, daban el alborada en esta manera: las trompetas y atavales en el corredor de la sala de arriba, y las chirimías y cantores y otros instrumentos más suaves y dulzes dentro de la dicha sala, á la puerta de la cámara, donde el dicho ssñor Condestable dormía, y como tañían á misa de tercia... ivan á misa acompañados de todos los jentiles hombres de su casa y de la dicha ciudad con muchos trompetas y chirimías, y locos, y otros oficiales..., los quales trompetas y chirimías tocaban á tiempo que andaba la procesión, como al alzar del cuerpo de nuestro señor Dios, aún asimismo quando el preste subía á decir misa...» Vuelta la comitiva á palacio «entrábase en la sala de abajo donde estaba aparejada la mesa y aparador de plata para comer, é venido el tiempo de comer, asentábase á la mesa y trahían el manjar, con las trompetas y atavales y chirimías tañendo delante, y así facían á la copa é á cada manjar que trahían... Después habían comido... las chirimías y los otros instrumentos tañían mui dulcemente altas y bajas (Danzas de época. Vid. mi *Dic. Técnico de la Música*), y danzaban jentiles hombres é pages... y acabado de danzar, mandaba cantar *cosantes* y *rondeles*, en los quales él y la Condesa, y todas las otras damas y jentiles hombres, andaban por una gran pieza...» Y en otro pasaje: «E desque habían danzado una hora ó más, mandaba que cantasen *rondeles* y *cosantes* en los quales él y la señora Condesa y las otras damas y los señores de la yglesia mayor e todos los conbidados cantaban... y después venían momos, los quales para esto estaban aderezados...» Habla después el Cronista de la fiesta de los Reyes: «y porque en tal día había nacido el Rey Don Enrique nuestro Señor (Enrique el IV, rey de Castilla y de León), que fué año de 1425 años, mandaba (el Condestable) que después de las vísperas y completas, todos de rodillas cantasen *Te Deum Laudamus* con los órganos mui devotamente en esta manera: los órganos tañían un verso, y los clérigos cantaban otro, etc. En el festín celebrado aquel día «el señor Condestable y la señora Condesa danzaban *(altas y bajas)* un rato y cantaban en cosantes» (¿a coros?) La frase *en cosantes* se usa diversas veces en la Crónica.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Músicas olvidadas

El maestro Tebaldini, uno de los artistas músicos italianos contemporáneos más empeñados en hacer fecundo aquel deseo del ilustre Verdi, *Tornate all'antico e sara progresso*, ha dado nueva vida, operando una maravillosa y sorprendente resurrección, á una serie de obras olvidadas que no obstante son una ligera muestra del tesoro de verdadera música que Italia tenía sepultadas en los archivos y en las bibliotecas. Las ha sacado al aire libre, y sólo con esta acción reintegradora, parece haberle dicho al pueblo italiano: «Aquí está el secreto de tu renovación de arte actual: aquí la genuina fuente del arte moderno: aquí está lo que hacían los antiguos, no para que los modernos hagan lo mismo dentro de una imitación pedestre, sino elevando el concepto del arte moderno; no imitando ramplonamente lo antiguo sino informándoos del espíritu melódi-

co y contrapuntístico del arte del pasado, que atravesará con sus esplendores el arte actual, obscureciendo hasta los nombres de no poquísimos maestros modernos lastimosamente mal informados».

Hay que saludar con entusiasmo esas fecundas reintegraciones de arte, que ha permitido recientemente á la Sociedad de Conciertos de Milán, gracias á la idea y dirección del citado maestro exhibir ante el público, realmente maravillado, la serie de admirables obras que á continuación quiero mencionar: la *Euridice*, de Jacobo Peri, poesía de Octavio Rinuccini; la *Sinfonia* y *Monólogo* de la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, de Emilio de Cavalieri; la *Fuga en sol menor*, para arcos y órgano, de Gerónimo Frescobaldi, las *Dos Sinfonías* para orquesta, y *Aria* de la ópera *Totila*, de Juan Legrenzi; la *Sonata* para arcos, oboes y órgano, de Juan B. Bassani; y *L'incoronazione di Poppea*, de Claudio Monteverdi.

Consideremos por un momento, y en globo, la excepcional importancia de estas obras.

A fines del siglo XVI el gran arte polifónico vocal había llegado á su máximo desarrollo y esplendor en los grandes *motetes* á 6 voces, en los *ofertorios* á 5, y en los *madrigales* á 8. Italia había creado su gran escuela, el arte de los Anerio, Giovanelli, los dos Nanino, Soriano, Agostini, Cifra y Zoilo.

Pero ese magno arte de la polifonía, superabundante, á voces—correspondiendo con lo que sucedía en la arquitectura—que fué desarrollándose en Roma y que constituye la propagación del contrapunto florido, melismático y ornamental, no apagaba las ambiciones y tendencias humanísticas de los eruditos, de las academias y *camerate*, por lo cual los compositores, y los mismos ejecutantes, especialmente los cantores, iban á la zaga de nuevos y emotivos acentos. El *madrigal*, la *canción* misma y otras formas afines, parecían insuficientes á la expresión de ciertos sentimientos: de esta obcecada búsqueda surgió, sobre todo en Florencia—tímida al principio, pero en breve segura de su hallazgo—la nueva escuela que se llamó de la *monodia vocal*.

Esta escuela, que nació de las disquisiciones de la célebre *Camerata* florentina del conde Bardi, compuesta de eruditos, arqueólogos y alguno que otro músico, y que dedicaba principalmente, sus reuniones, á la resurrección de la antigua tragedia griega (por lo menos así lo creían ellos, y hasta sin necesidad de conocer á fondo la propia lengua de la tragedia), por tal modo que al cabo de pocos años, creados los primeros melodramas, sintióse tan orgullosamente fuerte que pudo permitirse condenar el arte de la polifonía vocal, llamado por ella nada menos que «un simple barbarismo» tan estupendo que el nuevo período suprimía, por una decisión pretenciosa, las huellas del mismo arte polifónico de ayer. Sabido es que esto no aconteció ni pudo acontecer, porque la tradición polifónica, siendo una esplendente conquista del arte, continuó viviendo y vive todavía; porque desdoblándose en la polifonía instrumental no tardaría en dejar sentir sus grandilocuencias en la *Sinfonía*.

Pero ha de reconocerse, empero, que de estas primitivas tentativas, la nueva escuela obtuvo en breve tiempo grandiosos resultados. El creador del Oratorio (San Felipe de Neri) adoptó esta nueva manifestación artística introduciéndola prontamente en el campo religioso. Así se explica que llamase al De'Cavalieri, partidario de la nueva escuela florentina, encargándole preparase «nuevas músicas» para su congregación, especialmente para edificación y deleite de la juventud que educaba: y así nacieron las *Laudi spirituali* primitivas, de las cuales derivaron la *Cantata* y el *Oratorio*. De este modo la escuela florentina de la monodia vocal, brotaba como contrapuesta á la secular corriente histórica de la polifonía clásica, dividióse, á no tardar, en dos tendencias potentes, inspiradas ambas en un mismo principio nuevo, la *Opera* y el *Oratorio*. Este tenía ya un modelo: la *Rapresentazione di Anima e di Corpo*, del *De Cavalieri*, representada por vez primera en Roma (Febrero 1600), para llegar al Oratorio *La Figlia di Jefte*, de Carissimi: el modelo de la otra fué la *Dafne* y la *Euridice* de Peri, representada esta última en Florencia (también en Febrero de 1600) alternada con fragmentos de la *Euridice* de Caccini.

Al lado de este doble reflorecimiento de la monodia vocal, del *Oratorio* y la *Opera*, surgía otra potente manifestación, brotada de geniales prácticas aisladas de la música instrumental, la *Sinfonía*, que pasando por la esfinge de la creación de Bach, aprendió, prontamente, á hablar, cuando llegó el solitario y tristísimo Beethoven, el autor de la *Novena Sinfonía*.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

La Furlana

Estudiando desde su origen los elementos morfológicos de la música, se nos aparece la primera gran forma artística, la *Canción danzada* que, por desdoblamientos sucesivos, evolucionando hacia la *Canción cantable* facilitará, luego, el desarrollo del arte en la dirección de la armonía moderna. Créanse el alma de la música, la melodía, el verbo del arte, su lengua, la esencia de tan misteriosas vaguedades. De modo que de la danza provienen por necesidades lógicas evolutivas é incesantes desdoblamientos, el verbo y la lengua, y el discurso musical empujados por el primitivo y rudo elemento que sólo sabe atender en un principio á poner en evidencia toscos ritmos acompañantes. Pronto serán melodía.

Por esto, con superior instinto estético-histórico, Ricardo Wagner, llamó á la *Novena Sinfonía con un Coro destinado á cantar la Alegría de la humanidad*, la obra magna de Beethoven, *la apoteosis de la danza;* porque la *Novena Sinfonía* es la suprema consagración del arte de transformar una idea musical, variándola, diferenciándola con toda la libertad del genio: es, en una palabra, la *apoteosis de la danza* (olvido voluntariamente las cuchufletas que le mereció á la crítica musical francesa el dictado de *cancanesca*, como querían los críticos, atribuyendo la palabreja á Wagner, hablando de la obra en cuestión), entendida la definición en su elevado amplio significado (y no en el malévolo sobreentendido), y como natural metamórfosis de una imagen melódica.

Pero esos desdoblamientos y apoteosis de la danza han venido tan á menos en los presentes tiempos de la Duncan, los

Bailes rusos, la Pastora Imperio y *tutti quanti*, que han acabado hasta con aquellos *boleros afligidos*, lo más saliente de nuestros teatros de ópera ó de verso, que eran regocijo musical... y *poético* de gentes fáciles de contentar. Porque no sabe uno á qué carta quedarse, si con el pretendido arte griego (¿sin ó con piruetas?) de la Duncan ó con aquellas contorsiones de poseído, que no gestos, de los Bailes rusos; si con el arte egipcio (bueno está el tal arte) de Pastora Imperio, ó con las peregrinas inventivas de tan bajo vuelo que espantan cuando presencia uno la gran variedad de tanto *two-step*, *fox trot*, *one-step*, *zag time* y tanta abundancia de tangos argentinos que se nos han entrado de rondón en estas tierras de *danza prima*, *ezpata-danzari*, sardanas, zorzikos, jotas, bailes de manzanas, *balls de bastóns*, contrapás y otros modelos que huyen de las capitales para refugiarse en las soledades pueblerinas escondidas en los valles al pie de una montaña.

Pero olvido hablar de la *Furlana*, que á esto iba, á presentar una *reintegración histórica*, así se la ha calificado, de una de las más variadas danzas que pueda poner en evidencia la moda ó el borreguismo de la sociedad moderna. ¿Van ustedes á explicarse, si ó no, la gran bulla que metió, no ha mucho, esa danza de Friuli, muy popular entre los gondoleros de Venecia? Pues yo no me lo explico, y creo que ustedes tampoco. Es un seis por ocho pero sin las características especiales del *saltarello* de la campiña romana, de la *tarantella* napolitana, y de tanta y tanta dnaza tética ternaria como ha inventado la mente regocijada del pueblo. La tontería humana ha publicado varias versiones *desinteresadas*. Eso sí, todas pretenden ser las verdaderas y del propio cosechero, la *Furlana italiana* de Moleti, la del Duque, la de Smyth, y la *Furlane Royal del popular* Borel-Clerc. No quiero saber qué clase de protectores-danzantes son el Duque, Smyth y el popular Borel-Clerc. Fíjense ustedes en este dato: que ha dos siglos y algo más, que la tal danza entró en los dominios del arte. Se danzó á rabiar en la mismísima Opera de París. ¡Qué honor para las respectivas familias de danzantes! Apareció en la *Europe galante*, de Campra (1697), en la *Reine des Péris*, de Aubert (1725), en los *Amours de Dieux*, de Mouret (1727), en los *Sybarites*, de Rameau (1757); y aún se citan, ésta, y otra de Gossec, como unas de las más bonitas.

Los danzantes Pécour en 1700 y otros maestros de danza, no descuidaron incluirla en sus colecciones especiales. Sebastián Brossard en su *Dictionnaire de Musique*, publicado en 1703, y dedicado al celebre obispo Bossuet, menciona y describe con todo lujo de detalles la *Furlana:* y J. J. Rousseau que, en su *Dictionnaire* dice de Brossard peores cosas que Mahoma del tocino, pero que no le impidió plagiar descaradamente á aquél, la trata de famosa danza y afirma, que parece ser cierto que la danza ligó su nombre á los habitantes del Friuli, que por eso se llaman *furlaneses*. *Si non é vero è ben trovato.*

El famoso Falesio edito en Antuerpia (Amberes), en 1583, un volumen de *Danseries*, y menciona el tal «ballo furlano», llamado «danza del Papa» y de esto vienen sin duda, las paparruchas inventadas recientemente por la ramplona y malévola gacetilla de algunas publicaciones), añadiendo el editor que el tipo musical de la verdadera Furlana es una especie de intermediario entre la *giga* saltadora y la expresiva *siciliana* y las danzas téticas ternarias citadas antes.

Posee, todavía, otros méritos, la danza que últimamente se ha querido popularizar sin conseguirlo, pero que tan prontamente desapareció como reapareció: y entre los más subidos méritos figuran estos: que en la primera *suite* para orquesta de J. Sebastián Bach, compuesta allá por 1720, aparece una bella Furlana, «danza veneciana», explica el subtítulo. También compuso alguna Furlana su contemporáneo Talesmann. La incluyeron asimismo en sus colecciones respectivas de piezas de danza, F. L. Schubert, y Ernesto Causson, compositor francés muerto no ha mucho tiempo víctima de un accidente desgraciado de *sport*.

En suma, que la bulla que metió la Furlana á su reaparición actual, no pudieron salvarla del nuevo y rápido olvido en que acaba de caer ni siquiera ante el homenaje de las *suites* que le dedicaron Bach, Telesmann, Rameau, Gossech y otros compositores que he señalado. Sin duda porque le faltaban á la Furlana las características especiales que poseen todas las danzas téticas ternarias similares.

Pero es lo que uno dice, que ya nos consolaremos reincidiendo en la inventiva de los estúpidos y degradantes modelos de danza *sin consecuenvias*, que hoy poseemos.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Juan Brahams

Presenta el arte grandes variedades de tipos, de caracteres opuestos y extremos. Los artistas militantes, y los artistas contemplativos son muy señalados.. Aquéllos ejercen de combatientes como en una cruzada: proclaman sus doctrinas en son de guerra: arrojan á todo el mundo el guante de sus desafíos é intemperancias: lanza en ristre atacan á críticos y adversarios; quienes se resisten, muchas veces, á las sugestiones de sus programas y reclamos, son el vulgaracho pagano, infiel, que no merece la misericordia de sus teorías. En cambio, los otros, los artistas contemplativos, permanecen extraños á la lucha; aunque conscientes de sus fuerzas, enciérranse en el *sancta sanctorum* de su arte, convertidos en siervos suyos, fervientemente devotos, rindéndole la completa serenidad de su espíritu. Apenas si á veces, se dignan, desde su soledad voluntaria, hacer un gesto de desprecio alzándose de hombros.

Esos dos tipos de carácter opuesto que depara el mundo artístico, son, á pesar de múltiples variantes, los más genuinamente generales por su misma oposición y extremos. En la segunda mitad del siglo pasado aparecieron dos de sus representantes más perfectos y completos: Wagner y Brahams.

Al primero todo el mundo se ha acostumbrado, con curiosa llaneza, á tutearle. Es el luchador indomable que nada ni nadie puede subyugar; conoce sus fuerzas y bríos para saciar su despótico afán de dominar, embaucar, cuando no puede subyugar, con armas artísticas; lo es todo, hasta filósofo, aunque en agraz, porque lo quiere, porque la música es él, porque le sigue una multitud de reata que es su fuerza, y halla ocasión de exhibirse, agitarse y rebullir, constantemente, no preguntéis si conscientemente, realmente convencida, ó si por el contagio imperante que la moda impuso, como impuso en pasados tiempos al hoy olvidado Meyerbeer, y al mismísimo Rossini. Muéstrasenos el segundo, el *vir fortis*, que ha elegido la soledad por compañera, y, como despreciador de luchas, contempla junto al altar de sus adoraciones y amores el mar revuelto de la vida, serenamente, melancólicamente, con igual desdeñoso pesimismo conque entrega al tiempo la justicia de su causa y la verdad de su obra.

A Brahms no le tutea nadie. La gravedad de su digno continente paralizaría al osado que le perdiese el respeto debido á su augusto continente. No ha llegado su nombre al pueblo, ni llegará en mucho tiempo. Deletrea mal y pronuncia peor su nombre esa masa que se dice inteligente quesólo ha oido alguna *Danza húngara*, ha asistido, friamente, á la audición de su *Requiem aleman*, acaso ha llamado su atención al ún *raro*, quizá extravagante *lied* de este fecundísimo autor (de 121 obras consta su catálogo temático), y pare usted de contar, que esto es todo lo que conoce el vulgo de aficionados.

Y no achaquemos á España, solamente, el desconocimiento en que se tiene la obra general de Brahms. Tampoco la conoce Italia, Bélgica, Francia, á pesar de la perseverancia de algunos críticos de viso, en Francia, especialmente, H. Imbert.

El mérito de Brahms, á pesar del desvío ignaro del público en general, y en particular de los maestros compositores, de los directores de orquesta, sobre todo, y de la multitud de aficionados, es incontrovertible; y esto que su fama no data de la época actual sino de 1868 (puede precisarse la fecha, porque es la de ejecución de su *Requiem aleman* (op. 45), obra grandiosa que fué una revelación para los que habían considerado á su autor como un sencillo rebuscador-músico, aunque refinado y sutil). El discreto historiador inglés Hadow avanzó esta afirmación, sostenida hoy por la aristocracia de la crítica mundial europea: «Que se ha de considerar á Brahms como un paso avanzado de la actual evolución de la música.» Es algo mas que el último de los clásicos (en hecho de fecha). Procede, sí, directamente, de Bach, en cuanto á la técnica contrapuntística, pero, sobre todo, de Beethoven, en lo que se refiere á los medios de expresión emocional y al organismo Sonata, la más perfecta forma de construcción musical de nuestros días. Dije antes que las composiciones escritas por Brahms son numerosas.

Comprenden obras absolutamente de primera magnitud, excepción hecha del oratorio (no pertenece á este género de representación el *Requiem aleman*) y de la música de teatro. Solía decir Brahms del catálogo de sus obras: Ni ópera, ni casamiento». Fué un solteron recalcitrante, hipocondríaco, tristísimo y solitario, como Beethoven.

He aquí para terminar algunos rasgos que apunta la biografía de ese artista tan extraordinario como desconocido, pero, realmente, soberano de altos vislumbres.

Nació en Hamburgo, el 7 de mayo de 1833. Murió en Viena el 3 de abril de 1897. Su padre, contrabajista de aquella ciudad, le dió las primeras lecciones de música, y confió el resto de su educación á Eduardo Marxsen. La calurosa y vibrante recomendación de Schumann, que apareció en la *Neue Zeitschrift für musick* (25 octubre de 1853) despertó la atención de los músicos, del público y de los editores que se fijaron en el joven compositor, que empezó á recorrer lentamente el camino que había de alcanzarle fama duradera. Después de una actividad de algunos años como jefe de orquesta del príncipe de Lippe, se retiró á su ciudad natal para entregarse con gran celo al estudio de los maestros antiguos, completando así su cultura general. Pasó luego á Viena, que fué su segunda patria. Dirigió conciertos en varias sociedades de Hamburgo, Zurich, Baden-Baden, Heidelberg, etc., hasta que en 1877 regresó á Viena en donde murió como ya se ha avanzado. El último tributo de admiración rendido á su memoria (8 marzo de 1908) es la estátua de R. Werg, que le representa sentado, fué inaugurada en Viena en la Karlspplatz.

El profundo y sincero sentimiento que se desprende de sus obras bajo la forma más elevada de concentrada expresión, colocan á Brahams en la primera fila de los artistas inmortalizados por sus obras, influidas por el amor al arte y á la verdad.

FELIPE PEDRELL

NIETZSCHE

En la fecha de hoy, el año 1844, vino al mundo este genial pensador que debía causar una revolución profunda en el campo de la filosofía con sus gigantescas concepciones, tan atrevidas como nebulosas.

Desde el punto de vista musical, nos interesa particularmente por sus íntimas relaciones con Ricardo Wagner, de quien fué Nietzsche, durante los años de plenitud de su genio, el más entusiasta e insigne apologista, para luego convertirse en el ocaso de su vida y cuando ya los primeros síntomas de la locura asomaban a su cerebro, en el más furibundo detractor. El caso de Wagner no fué único, pues otro tanto hizo Nietzsche con respecto a Schopenhauer, cuyas ideas enalteció y divulgó en su notabilísima obra "Schopenhauer educador", para combatirlas más tarde con implacable saña.

La admiración de Nietzsche por Wagner remonta a sus años de juventud. Después de haber sido durante la adolescencia un intransigente partidario de los clásicos, adorador exclusivo de Bach y de Beethoven, de Haendel y de Haydn, de Mozart y de Schubert, menospecian-

do resueltamente la que él llamaba "música del porvenir" de un Liszt o un Berlioz, acabó por conocer y admirar las obras de Wagner, y esta admiración se convirtió en el más gran entusiasmo al oir "Tristan e Isolda". En 1868 fué presentado a Wagner en Leipzig, y en seguida se hizo amigo íntimo suyo, yendo a visitarle frecuentemente a Suiza, mientras residía en Triebschen. "Durante algunos años—dice Nietzsche en una carta—hemos tenido una completa comunidad de vida, tanto para las cosas grandes como para las pequeñas; había de una y otra parte una confianza sin límites."

A principios de 1872 publicó su célebre obra "La Tragedia nacida de la esencia de la Música", en la que hace un paralelismo místico-filosófico de la importancia de Wagner en la historia de la música, con el culto de Baco y Apolo y la tragedia clásica griega. La amistad del joven filósofo por el gran músico había alcanzado su punto culminante de exaltación. "He sellado una alianza con Wagner—escribía entonces a uno de sus amigos;—no puedes imaginarte a qué grado llega nuestra intimidad y cómo concuerdan nuestros proyectos." En su deseo de probar su devoción al Maestro no sólo con palabras sino con hechos, estuvo a punto de dejar el cargo que ejercía de catedrático de Filosofía clásica en la Universidad de Basilea, para emprender una tournée de conferencias propagando la obra en proyecto de Bayreuth.

Cuando Wagner se trasladó a este punto siguieron cultivando sus relaciones con igual intimidad; Nietzsche fué a visitarle varias veces en su nueva residencia, asistió en 1872 al acto de la colocación de la primera piedra del teatro, y más tarde, en 1876, volvió a Bayreuth para la inauguración del mismo, asistiendo al triunfo definitivo de la gran obra reformadora del arte dramático-musical emprendida por Wagner. Y para celebrar gloriosamente aquel triunfo, publicaba Nietzsche su gran obra "Ricardo Wagner en Bayreuth", una de las más sólidas y razonadas apologías que se han escrito sobre este artista, en la que se hace un análisis profundo y esclarecido de la personalidad artística y moral de Wagner, y de su obra.

Nietzsche define en esta magistral obra a Wagner como un Esquilo moderno en quien la sabiduría "trágica" se manifiesta, no como en Schopenhauer bajo la forma filosófica, sino bajo la forma viviente y concreta de obras de arte incomparables. En él ve un genio "dionisiano", que no pudiendo expresar por medio del único lenguaje de las palabras todo el mundo de sentimientos que hervían dentro de él, se hizo "dramaturgo ditirámbico" y unió en prodigiosa síntesis todas las artes especiales, la del actor, la del músico y la del poeta, para comunicar al mundo exterior lo que él experimentaba.

"Este genio dramatúrgico — dice Nietzsche — llegado a su completo desarrollo, a su plena madurez, es un todo acabado, sin imperfecciones, sin lagunas; él es el artista verdaderamente libre que no puede hacer más que pensar simultáneamente en todas las ramas particulares del Arte; es el mediador que reconcilia los dos mundos en apariencia opuestos de la poesía y de la música; él restaura la unidad y la integridad de nuestra facultad artística, unidad que no puede ser adivinada por la inteligencia, ni deducida por la razón, sino que ha de ser mostrada por los actos."

Y afirma luego que la gran obra de Wagner, la creación de un drama musical en el que revive la tragedia griega, y la realización de esta obra en Bayreuth, es un acontecimiento de primer orden en la historia de la cultura europea. Que esta obra tiende nada menos que al renacimiento de la cultura griega en el seno del mundo moderno, puesto que todo se sostiene a la vez en el edificio de la civilización y **no es posible reformar sincera y seriamente el arte del teatro sin procurar al propio tiempo innovaciones capitales en materia de moral, de educación y de política.** De ello deduce que si el triunfo de la obra de Bayreuth es definitivo y duradero, puede ser saludado como la aurora de una nueva era para la humanidad.

Quien tan alto pensaba, quien tan grandes verdades decía, trocó más tarde todo este entusiasmo por un sentimiento completamente opuesto, cuando, en el ocaso de su vida, aquel espíritu hasta entonces tan potente empezaba a obscurecerse, bajo los síntomas de la locura que no tardó en apoderarse de él. Y entonces publica su ruidoso libelo titulado "El caso Wagner", al que siguieron "Nietzsche contra Wagner" y "El crepúsculo de los ídolos".

No es este el momento de analizar el fondo de esta lamentable evolución del gran filósofo. Los asuntos de actualidad reclaman preferentemente nuestra atención, y nos embargan el espacio de que disponemos. Pero la personalidad de Nietzsche será a menudo evocada en estas "Hojas" y cuando haya tiempo, iremos a fondo y haremos luz en la cuestión Wagner-Nietzsche, para lo cual estamos bien documentados.

Sea hoy saludado como merece el aniversario de aquel hombre que, a pesar de sus errores, perdurará siempre como uno de los grandes pensadores de la humanidad. Publicidad.

El nacimiento de la Tragedia de la esencia de la Música

PREFACIO A RICARDO WAGNER

Para alejar de mi pensamiento todas las censuras, todas las indignaciones, todas las malas inteligencias de nuestros publicistas por las ideas expuestas en esta obra, dado el singular carácter de la estética contemporánea, y asimismo para escribir estas líneas de introducción con una felicidad contemplativa semejante a la que inspira cada una de sus páginas, como cristalización de ratos de dicha y de entusiasmo, voy a evocar en mi pensamiento, amigo mío altamente venerado, el momento en que recibiréis este escrito. Yo os veo, quizás al regreso de un paseo por la nieve en una tarde invernal, contemplando en la primera página de este libro a Prometeo libertado (1), *leyendo mi nombre y sé que al instante adquiriréis la convicción de que, sea cual fuere el contenido de esta obra, su autor tenía por decir cosas graves y significativas; y asimismo, que en todo cuanto concibió sintióse en comunicación con vos como si realmente estuvierais presente, y que no le fué posible escribir más que lo que estuviera acorde con esta presencia real.*

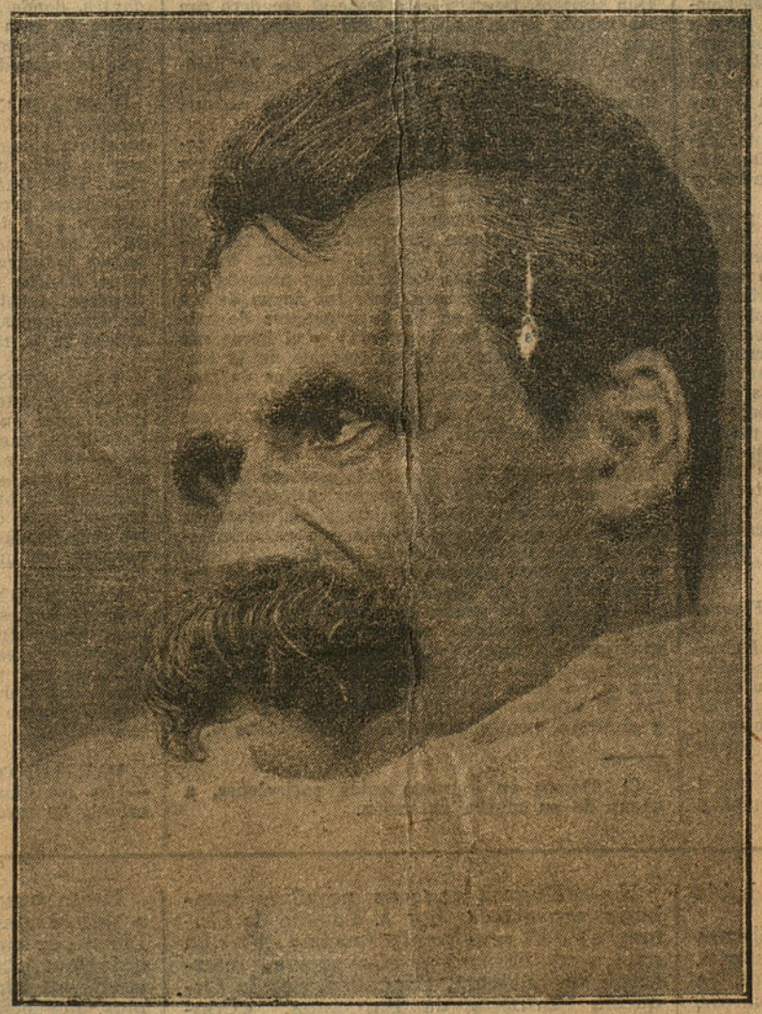
Recordaréis, por otra parte, que estas ideas me preocuparon precisamente en el momento de la aparición de vuestro admirable libro consagrado a la memoria de Beethoven; momento que coincidía con las angustias y los entusiasmos de la guerra que acababa de estallar. No obstante, se equivocarían quienes pretendieran, a propósito de esta obra, oponer la exaltación patriótica a una especie de libertinaje estético, la energía valerosa a la distracción indolente. Es más, podría ser que a la lectura de este libro reconociesen con sorpresa cuán profundamente alemán es el problema que en él se trata y cuán legítimo es colocarlo entre nuestros ideales germánicos, de los cuales es el eje y el pivote.

Pero más pronto se escandalizarán quizás, de que se conceda tan seria atención a un problema estético, caso de que ellos sean realmente incapaces de concebir el arte más que como un pasatiempo agradable, como un ruido de cascabeles con el que irían pasando a gusto la "gravedad de la existencia", como si nadie supiera lo que hay que entender en esta imagen por semejante "gravedad de la existencia". Para el debido gobierno de tales personas graves, declaro que, según mi más profunda convicción, EL ARTE ES LA MISION MAS ALTA y la actividad esencialmente metafísica de esta vida, según piensa el hombre a quien dedico esta obra, como a mi noble compañero de armas y precursor en aquella vía.

F. NIETZSCHE

(1) Viñeta que figura en la portada de la primera edición alemana.

Los grandes filósofos



Friedrich Nietzsche

Dibujo de Hans Olde

QUINCENAS MUSICALES

Haendel y Bach

I

El nombre de Haendel suscita, en seguida, á la mente el de su contemporáneo Bach, que nace cuatro semanas mal contadas después de aquella gloriosa fecha de 1685 en que aparecen las dos magnas ilustraciones de la música moderna y que, por singular tristísima coincidencia, pierden la vista durante los últimos años de su vida. Haendel asistiendo á la ejecución, imprudentísima, aunque para tributarle honores, de su oratorio *Sanson*, y Bach dictando á su yerno Altnikol, organista de Naumburg, el famoso coral *Wann wir in höchsten Nöten sein*. Consignemos, ante todo, la fecha exacta del nacimiento y muerte de Haendel y Bach, llamados, casi contemporáneamente, á atraer la atención del público, el primero, súbitamente, en Europa, el segundo en el círculo restringido de la patria. Jorge Federico Haendel, nace en Halle de Saale el 23 de febrero de 1685; muere en Londres en 13 de abril de 1759, sobreviviendo nueve años á Bach. Juan Sebastián Bach nace en Eisenach, pocos días después de Haendel, el 21 de marzo de 1685; muere en Leipzig el 28 de julio de 1750.

Ninguna familia ha engendrado, uno después de otro, tantos valientes músicos como la familia turingia de los Bach. Baste recordar, entre los más conocidos, los nombres de Juan Miguel, Juan Cristóbal, Juan Sebastián Bach, el héroe de este paralelo, Carlos Felipe Emanuel, Guillermo Friedeman, el llamado Bach de Bückeburg (Juan Cristóbal Federico), el Bach milanés (Juan Cristián, llamado, también, el londinense). Los dos primeros son tíos, los cuatro últimos hijos de nuestro Juan Sebastián. En la familia de los Bach el talento musical no sólo era hereditario sino que fué cultivado y perfeccionado, asiduamente, durante siglos enteros. Veit Bach, el más antiguo ascendiente de quien tenía noticia Juan Sebastián, fué molinero en Wechmar, cerca de Mülhausen. Su hijo Hans (casi la mitad de los Bach conocidos se llaman Hans ó, Johan) fué músico muy conocido y popular. De este ascendiente de Juan Sebastián proviene la rama de los Bach ciudadanos de Erfurt; otro Cristóbal Bach, tío de Juan Sebastián, abre la lista de los Bach de Weimar... Cuando vacaba en una ciudad un individuo de esa especie de cofrades ó de músicos locales á la orden de un director, el puesto de músico local era llenado, seguramente, por uno de los individuos ó próximo pariente de la familia de los Bach. Así, por ejemplo, un hijo de Cristóbal Bach, esto es, Ambrosio Bach, padre de Juan Sebastián, abandonó Erfurt para establecerse en Eisenach á fin de ocupar un puesto de músico local dejado vacante por Cristóbal, y después de éste por Juan Miguel Bach, notables compositores de la familia Bach. Importa recordar, por último, la tradición de la familia de reunirse, todos los años, en día fijo en una ciudad de la Turingia para consolidar y vigorizar los lazos de familia. y parentesco á que venían obligados, además, por esa costumbre verdaderamente partriarcal. Llamaban á ese día reservado á la familia la fiesta de la *Familientage*. Perpetuada con igual ardor todavía en el siglo XVIII, nos recuerda Carlos Felipe Bach haber asistido en edad infantil á una porción de asambleas de esta clase. Como se comprenderá no se ceñían á un simple ágape fraternal sino que además que reavivar la homogeneidad de la parentela consagraban buena parte del día á rendir homenaje á la música que todos cultivaban. Comenzaba la fiesta interpretando un coral ó un himno religioso á voces solas, dedicándose luego á improvisar composiciones á cuatro, cinco y seis partes sobre temas de canciones populares, las cuales, como es sabido, se llamaban *quolibets*. La fineza humorística de esta clase de composiciones nos es conocida porque Juan Sebastián nos dió un delicioso espécimen de las mismas en la última de sus variaciones sobre un aria en *sol mayor*. Este hecho nos hace recordar la distinta genialidad y carácter opuesto que existía entre aquel jovial y bizarro Hans Bach, hijo del molinero Veit Bach, tronco, quizá, de todos los descendientes de su apellido, y nuestro Juan Sebastián. Parecen dos hombres distintos, aunque nacidos en época de terrible postración causada por la calamidad de la guerra de Treinta Años. La genialidad de Hans Bach, franca y profunda, no la explica la vida concentrada, solitaria, cerrada de Juan Sebastián sino el sentimiento religioso y la rigidez moral del excelso músico, que no se alteraron ni pudieron alterarla las influencias funestas de la general depravación. Recuérdese el lapso histórico que circunda la vida de nuestro héroe.

En cambio en la familia de Haendel no existe un pasado musical como en la de Bach. De la familia de Haendel no salió ningún músico. Al contrario parece que los suyos fueron más adversarios que amantes de la música. Se conoce un solo músico de este apellido, Jacob Haendel, conocido bajo el nombre latinizado de Gallus, muerto en 1591, maestro de la capilla imperial de Praga, que fué uno de los más importantes contemporáneos de Orlando de Lasso, aunque entre él y nuestro Jorge Federico no existía ningún vínculo de parentesco. Haendel era casi conterráneo de Bach porque los lugares de nacimiento de ambos maestros sólo distaban entre sí escasas leguas. Así resulta espontánea á la mente la imagen de dos grandes ríos que, nacidos en una fuente común, deslízanse por dos corrientes opuestas, desembocando en dos grandes mares, lejanos uno de otro.

El padre de Haendel era «chirurgus», barbero, realmente, aunque en aquella lejana época se llamasen cirujanos. Digamos que por su destreza ganó el título de camarero y cirujano ordinario del príncipe de Sajonia, Elector de Brandeburgo. La madre de Haendel, nombrada Dorotea Taust, era hija del pastor de Giebichenstein. Su tío había ya sido pastor, y una tía suya descendía de la familia de un pastor, Orlearius de apellido. Tenía 32 años cuando se casó con el cirujano Haendel, de 63, cuya primera mujer, viuda de un barbero, había muerto un año antes.

Haendel, se ha dicho con acierto, que es la integración de Bach, porque ha escrito como Bach, obras instrumentales, que sufren la confrontación cuando se compa-

ran con las de Bach, especialmente los doce Conciertos para instrumentos de arco, los veinte Conciertos para órgano, y los seis «Concerti grossi» (Conciertos con oboé); pero aun en estas obras—diremos, siguiendo la opinión autorizadísima de Riemann—que por la misma naturaleza de sus autores (parece que habían de acercarse como estilo á las obras instrumentales de Bach), dejan adivinar, claramente, la diversidad fundamental que existe entre ambos músicos, diversidad que puede explicarse en términos concretos: «La música de Haendel es siempre objetiva y representativa, mientras que la de Bach, abstracción hecha de las partes dramáticas de sus *Pasiones* y demás obras afines, aparece puramente subjetiva».

Hay mucho que decir y ampliar sobre esta explicación. De esto trataremos próximamente.

FELIPE PEDRELL

Haendel y Bach

II Y ÚLTIMO

Hablábamos el otro día de la diversidad fundamental que revelan las obras de estos extraordinarios maestros; puede expresarse, añadiamos, en estos términos precisos: la música de Haendel es siempre objetiva y representativa mientras que la de Bach, exceptuando las partes dramáticas de sus *Pasiones* y obras afines, es puramente subjetiva. Nada más injusto y contrario á la verdad, que la idea propagada y defendida por grandes pensadores, que la música de Bach es de naturaleza formal, esto es, pura arquitectura sonora. No; hay más, muchísimo más en su arte, que es magna revelación de la verdadera esencia de la música, viva efusión de sentimiento, desentrañamiento de los misterios de la vida psíquica en sus más tenues é inexpresables esfumaduras, y en su manifestación más perfecta posible.

Es cierto que la búsqueda de arte en pos de la expresión musical, ya bien preparada por las adivinaciones de épocas anteriores, que correspondía á las violentas excitaciones de las pasiones, estaba reservada á una generación posterior, Por esto se llamó al arte de Bach, la esfinge que no habia, en oposición, mejor dicho contraste, el de Beethoven en el que la esfinge habla en sones y sentimientos extraídos de las profundidades del alma, descubriendo por tal modo la potencia conciliadora y purificadora del arte el remedio para el dolor del hombre moderno, el pesimismo: pero no se tenga por esto en menor estima y admiración el arte más antiguo cuyo ideal, no hay duda, era más sereno y no tan impulsivo. Así la música subjetiva de Bac , como la de Haydn y M zart, no e- para nosotros, hombres de generaciones más modernas, menos rica de efectos aún cuando no revela á las almas sedientas de consuelo los obscuros lados de la existencia, aunque no difunde en los corazones siempre dolorosamente agitados de la actual generación la paz, la paradisiaca pazque reinaba en el alma de aquellos grandes maestros. En cambio el arte de Haendel, en preferencia objetivo, y no solamente en la ópera y en el oratorio, donde él quiso represensar ó evocar ante nuestros ojos una escena del mundo exterior, sino también en la composición instrumental, en la cual, más que el misticismo contemplativo, se presta al efecto incesantemente buscado; á la expresión del esplendor, á la magnificencia enérgica, á la grandilocuencia de grandeza imponente, raramente superada como en las obras del autor del *Mesías*.

Bach no es el verdadero representante del nuevo estilo, que comenzó á desarrollarse desde 1600, fecha exactamente precisa representada por las memorables obras de Peri, Caccini, Cavalieri, como lo es en mucha mayor medida Haendel. Bach, hay que repetir la imagen evocada de la esfinge, que hablará cuando llegue el otro concentrado y humanamente más triste aún que Bach, ese Titán, ese Prometeo encadenado que se llama Beethoven.

Bach compendia en su personalidad la más perfecta fusión de los estilos de las dos épocas, el estilo antiguo de la polifonía absoluta, y el nuevo estilo de la armonía y la melodía acompañada. Contribuyó, con una perfección que hasta hoy nadie ha superado, para resolver la armonía en polifonía ó *viceversa* ó para coordinar en un todo rigurosamente lógico, por medio de la trabazón armónica las voces unidas por los lazos divinamente suaves de la polifonía; y al mismo tiempo ha llegado al alto ideal de la evolución artística, esto es, al coronamiento de la obra con una melodía de rasgos grandiosos é imponentes. Tal fué su obra, que en los destinos modernos del arte presente, caracteriza el periodo en que entrará, ó ha entrado ya, el arte, y que él preludió, adivinándolo: en el periodo de la música acompañada polifónicamente.

La religiosidad de la obra de Haendel, especialmente de su oratorio, se arriesga á veces á transformar los personajes bíblicos en héroes de ópera, pero lo que le salva de la mayor mundanización es, únicamente, la sólida religiosidad de especial prepotencia que se releva en sus coros, y lo sugestivo explica convenientemente la imponente grandiosidad y potencia expresiva de su magna creación en este género de música. Cuando por disposición del doctor Gibson, obispo de Londres, fueron excluidos de la escena los asuntos bíblicos, y el oratorio se transformó en una verdadera composición religiosa de concierto, Haendel, en sus últimas creaciones, no se vió para nada en el caso de tener en cuenta las exigencias del drama, y sus coros de fijo que no habrían alcanzado la grandiosidad y extensión que aparecen en el *Mesías*. La grandiosidad de líneas, por otra parte, asociada á una objetividad absoluta, es explicable solamente en una forma de arte destinada originariamente á la escena, lo cual habiendo sido excluida en un momento alcanzó, fuera de aquella exclusión, el término de su desarrollo artístico, su mayor sinceridad rayana en las grandiosidades y magnificencias que por primera vez entraron á son de conquista en la vida del arte. Pero el *Mesías* se nos aparece en toda su grandiosidad de exaltación, solamente considerada con absoluta objetividad, aún en las partes análogas que ofrecen alguna analogía de asunto con las *Pasiones* de Bach. Entonces, solamente, ese cuadro colosal y sin par de la *Mesiada*, que comprende las poésias del antiguo Testamento, el Nacimiento, Pasión, Resurrección, Ascensión, Juicio universal y el explendor de la Nue-

va Jerusalen, se aparecerá, realmente, nimbado por una grandiosidad que se ha calificado de maravillosa.

¡Y decir que estos extraordinarios gigantes artistas destinados á llamar contemporáneamente la atención del público, Bach en el círculo restringido de su patria, Haendel en toda Europa, no se conocieron ni se vieron jamás, aunque ambos lo desearon ardientemente, intentándolo varias veces! ¡Y decir que Alemania, la patria de estos colosos, casi olvidó á Jorge Federico Haendel, y á no ser Mendelssohn la posteridad no conocería ni divinizaría justamente, á Juan Sebastián Bach!

¡Ved la ingratitud humana hacia sus mismos benefactores, y conoced hasta dónde llega! El restablecimiento fiel de los originales de las obras de Haendel, como los de Mozart y el propio Schubert, ha sido casi cuestión imposible, pero que ha resultado gloriosamente nuestra época presente más justiciera que la antigua. Loor al coleccionador Chrysander que publicó las obras todas de Haendel ¡en 100 volúmenes!, digno monumento consagrado á la memoria del gran músico sajón. Al fin la Sociedad Bach fundada en Leipzig por O. Jahn, M. Hauptmann y R. Schumann y otros, publicó, tardiamente, del 1851 al 1896, una monumental edición, que no puede darse por completa, en 48 volúmenes en fóleo. Pero hoy por hoy no ha llegado á saberse con exactitud cuántas son las composiciones perdidas de Bach. ¡De las *cinco* Pasiones que escribió ólo conocemos tres! Es una mancha caída sobre los ingratos contemporáneos del maestro!

FELIPE PEDRELL

Música y Teatros

Palau de la Música Catalana

Orquesta Sinfónica de Madrid

I CONCIERTO

Como era de esperar, acudió numeroso público al *Palau de la Música*, ocupandose todas las localidades altas y quedando pocas vacías en la platea. Y como era de esperar también, el éxito de este concierto fué brillantísimo.

Comenzó con la obertura y aria de la *Suite* en *re*, de Bach, para instrumentos de arco, cuya ejecución fué un prodigio de ajuste, de unidad, de afinación, teniendo que repetirse el final del aria; y siguió después un *Concierto* en *la menor*, de Vivaldi, que no conocíamos todavía. Es precioso, y sobre todo por el *adagio*, donde la orquesta llegó á superarse á sí misma, pareció quedarse el público gratísimamente impresionado. Los aficionados á la música clásica no olvidarán esta primera audición, aun cuando el *Concierto* de Vivaldi fuese muy discutido y estimado de diversos modos; lo cual no fué obstáculo para que los aplausos tributados á la Sinfónica, por su interpretación esmeradísima, los batieran todas las manos unánimemente.

Ocupando la parte central del programa figuraba el maravilloso poema sinfónico de Ricardo Strauss, *Don Quijote*, que tiene reservadas á los *dilettanti* nuevas é inagotables sorpresas para cada audición. En efecto, estas variaciones, de tan difícil complejidad, de un trabajo temático tan complicado y á la vez tan prodigiosamente resuelto, no pueden ser accesibles desde el primer momento. La audacia de Strauss en sus alardes de polifonía, sobrecoge el ánimo del auditorio y lo mantiene suspenso, como maravillado y desconcertado al mismo tiempo, sin atreverse á penetrar aquella maraña de sonoridades que van expresando estados psíquicos y fantásticas visiones.

Por fortuna nuestro público conocía ya el *Don Quijote* de Strauss, y supo estimarlo en su conjunto y en sus detalles, sintiendo su ironía melancólica, esencialmente *cervantina*, y recogiendo todas las inflexiones del ritmo, la frase melódica, la combinación de timbres y los primores del tejido instrumental, según iban expresándonos lo poético, lo episódico, lo grotesco, el amor y la locura del caballero andante. Penetró el poema, oído con atención devota.

Ciertamente hay que reconocer en esta obra, á despecho de los que repelen las innovaciones y atrevimientos de Strauss, un sentimiento profundo de la novela de Cervantes, esto aparte de las maravillas técnicas. Porque Strauss no ha caído en la vulgaridad de hacer una caricatura de *Don Quijote*. Nos lo presenta noblemente concebido, con su idealidad pura y alta, siempre grande y esforzado en espíritu, hasta cuando rueda por el suelo apaleado y maltrecho. Lo humorístico es superficial y episódico, y bastaría la variación quinta, cuando el hidalgo manchego vela las armas, fiel á los usos de la caballería, para acreditar á Strauss de *cervantista*. El final es hermoso, de una profunda melancolía que llega al alma.

La Orquesta Sinfónica interpretó las *Variaciones* magistralmente, demostrando una vez más que es insuperable en riqueza de sonoridad y afinación. Imposible sería destacar con mayor cuidado toda la gama de matices ni sostener un más perfecto equilibrio en el conjunto. He ahí el resultado espléndido de una larga y bien trabajada preparación. El maestro Fernández Arbós, en quien los quebrantos físicos no han restado energías espirituales, se sostiene en su glorioso puesto desde el cual ha visto ascender la ofrenda del público, que le aclama entre aplausos estrepitosos.

Hemos de hacer mención especial del violoncelo solista señor Ruiz Casaux, que estuvo verdaderamente admirable. ¡Y cuidado si hay mucho que decir en el poema sinfónico de Strauss y si es difícil la empresa, de la que salió tan airoso el profesor malagueño! La frase musical brotó siempre impecable de su arco y el público se dió cuenta de que tenía ante sí á un verdadero artista.

Terminó el concierto con la *Segunda Sinfonía* de Beethoven, que se oyó devotamente, en medio de esa devoción grave y profunda con que se recibe la generosidad artística del coloso de Bonn. La labor de la orquesta fué también aquí irreprochable, de modo que terminó la velada con una ovación que parecía resumir todas las anteriores.

FAUSTO

Palau de la Música Catalana

Orquesta Sinfónica de Madrid
III concierto

Ayer fué todavía más numerosa que en los conciertos anteriores, la concurrencia de público, faltando poco para que se ocuparan todas las localidades. Bien suponíamos acabarían por vencer los restos de apatía —indisculpable en los sinceros amantes de la música —y que los últimos conciertos serían los más notados por el público indiferente.

Anoche, que repetimos se llenó casi el *Palau*, continuaron con la misma intensidad los aplausos. Y fué lo culminante de la velada la obertura *Leonora* de Beethoven. Nunca llegó la Sinfónica de Madrid á mayor prodigio de interpretación ni cabe en lo posible una labor más perfecta. Durante el intermedio de la primera á la segunda parte, es decir, inmediatamente después de haberse ejecutado la admirable obertura, el público comentaba su propio entusiasmo con una excitación tan elocuente, que el mayor elogio de los profesores madrileños y el maestro Arbós estaba en aquellos comentarios apasionados, en aquella inquietud que había sucedido á una emoción intensa. Y es la verdad que no fué sólo el equilibrio, la seguridad y la opulencia sonora lo que tanto había conmovido al auditorio. Es que además hubo en los profesores y en el maestro Arbós un sentimiento tan profundo de respeto, de unción, que el público sintióse dominado por una fuerza misteriosa, de la que sólo podía libertarse en un arrebato de entusiasmo.

Y así fué. Las aclamaciones y los aplausos verdaderamente se desbordaron.

Magistralmente tocó la Sinfónica el *Concierto de Brandeburgo*, de Bach, teniendo que bisar el tercer tiempo; y luego, á continuación de *Leonora*, se repitió Beethoven con la *Cuarta Sinfonía*, que si no es de las mejores, es digna, sin embargo, del divino sordo.

También aquí fueron abundantes los aplausos.

Uno de los atractivos del programa era la primera audición de varios fragmentos de *El pájaro de fuego*, baile representable del compositor ruso Igor Strawinsky. Habríamos preferido conocer la obra completa y con la consiguiente representación coreográfica; pero, no siendo esto posible en el *Palau*, bien hizo la Orquesta Sinfónica al ofrecernos un anticipo de esta originalísima música.

Strawinsky pertenece á la escuela que se ha dado en llamar ultra-moderna, y dicho se está que es un revolucionario en todo y por todo. Pero los fragmentos de su obra que oímos anoche gustaron al público á pesar de los ritmos arbitrarios, de las extrañas sonoridades y de los juegos de artificio; porque, con todo, se descubría un dominio admirable de la orquesta, una gran riqueza de colorido instrumental y una robusta y legítima originalidad, aún en los pasajes más enrevesados y demoniacos, como en la danza infernal de los súbditos de *Kastchei*.

Que Strawinsky es brillante y efectista es indudable, y no podía de menos siendo ruso y en una obra escrita parael teatro; pero hay en aquella descripción de *Los juegos de las princesas* tanto donaire, tanta elegancia y un espíritu tan juvenil y femenino, así como en la *Danza infernal* hay tanto fragor grotesco, tanta novedad y fuerza descriptiva, que sorprende y encanta. Aplaudió el público verdaderamente entusiasmado y se repitieron dos de los cuatro fragmentos.

La ejecución, por parte de la Sinfónica, ni que decirse tiene: fué magnífica. Parece ser que el maestro Fernández Arbós le tiene afición al talento extraño de Strawinsky.

El concierto terminó brillantemente con el preludio de *Los Maestros Cantores*.

FAUSTO.

QUINCENAS MUSICALES

LA COPLA

El pueblo narra su vida entera en series y más series de coplas que nada ni nadie podrán agotar. Es un ingénuo autobiógrafo de sí mismo y como no «tira á engañar», pues

No canta porque le escuchen

sino unas veces «porque está alegre», otras «porque está triste» y otras «para espantar sus males...» En suma, para sentir su alma en gracia y cantar... porque sí, no ha necesitado más que la copla, que del corazón sube á los labios y en la mano una guitarra, modesta y solitaria compañera de lo que ama, cree, espera, sufre, aborrece, perdona...

¿Inventó él, el pueblo, la copla: la halló, acaso, en un desprendimiento del romance? ¡Vaya usted á saber! Fué proclamada por nuestros escritores de los siglos XVI y XVII. Conjeturaba el gran *folklorista* sevillano Machado, que la copla era muy posterior al romance en la historia de nuestra literatura. Los escritores del siglo XVI, entre otros, Juan Rufo, llamaban copla, éste en uno de sus *apotegmas*, á cada cuatro versos de un romance. ¿Pero no aparece ya la copla en algún vulgar villancico del siglo XV? Preguntaba, no ha mucho, el sabio folklorista y amantísimo apologista de Cervantes, Rodríguez Marín ¿cuándo comenzó á usarse este linaje de cantares y cómo nacieron? Dentro de lo popular de los pasados siglos —decía—«lo más remoto que hallo que se parezca á nuestros cantares octosílabos de cuatro versos», son las coplas del *ay, ay, ay*, en boga á fines del siglo XVI y principios del siguiente, que cita Lope de Vega en su comedia *El premio de bien hablar*, y que da como desaparecidas cuando hace decir á dos de sus interlocutores:

Martín. ¡Ay, ay, ay!

Rufina. El ay, ay, ay
Ha mucho tiempo que ya pasó.

Pero sea de esto lo que quiera, y lo mismo de la transformación de muchos villancicos antiguos de tres versos, en coplas de cuatro, era caso frecuente por aquella época, más que por nada por exigencias de la música: así se convertían en coplas de las nuestras con sólo repetir el primer verso después del segundo, de modo que quedarían estos cantares á la manera de otros que escuchamos.

Sea de todo esto lo que quiera, repito, la cuarteta y la seguidilla son las dos clases de coplas más corrientes y generales en tierras de España. Más antigua que la cuarteta es la seguidilla. Va para cinco siglos que dió ocasión á una glosa de Juan Alvarez Gato (Vid. *Cancionero de Baena*), poeta de la décima quinta centuria. En el *Cancionero* de Barbieri aparecen otras y otras muestras del tiempo de los Reyes Católicos. Lindísima seguidilla canta el pajecico Silvano en el acto XXIII de la *Tragedia Policiana*, impresa en Toledo por los años de 1547. La citaré:

Páreste á la ventana
Niña en cabello
Que otro parayso
Yo no lo tengo.

porque esa calificación de «Niña en cabello» la emplean con verdadero agrado nuestros vihuelistas del XVI siglo, asimilándose las poesías corrientes ó anteriores en que se empleaba.

Según Rodríguez Marín esta casta de coplas eran popularísimas en los años en que escribía Cervantes, «y se llamaban *coplas de la seguida* (en el *Celoso extremeño*) y *seguidillas* (en *Rinconete y Cortadillo*, en *La Gitanilla* y en la segunda parte de *El Ingenioso Hidalgo*); y, ya tomaron estos nombres, como se dice en el *Diccionario de Autoridades* «por el tañido á que se cantan, que es consecutivo y corriente», ó ya porque tiempos atrás *siguiesen* á otras coplas, es lo cierto que fueron la letra que se usaba para las tonadillas de diversos bailes, más ó menos apicarados, tales como *Los valientes*, *Santurde*, *El caballero* y *Juan Redondo*.

El estribillo de la copla que llegó en tiempo posterior, es, como suele decirse, «otro cantar ó no anda muy distante de serlo». Así pudo afirmar el mismo Rodríguez Marín en su colección de *Cantos populares españoles* que el pueblo al crear esos estribillos, que el colector llamó de *encaje*, porque el pueblo ó los arrancaba de otras coplas, ó por excepción de piecesillas sueltas y, que vale decirlo así, supernumerarias. Juzgan muchos que la adición del estribillo es enojosa si no desdichada, sin recordar que esas *tornas*, que con este nombre se califican en ciertas regiones, proceden en esto como en la *ripressa* de los preciosos *rispeti* toscanos.

Por último hay seguidillas con estribillo y otras sin él. De éstas la siguiente, que copio de la *Colección de seguidillas y polos del famoso Don Preciso*, el notorio vizcaino Iza Zamacola, el gran vindicador de nuestros bailes nacionales contra los malos músicos y copleros que los corrompían, en la cual hay un pensamiento desarrollado, después, ¡quién lo diría! por el mismísimo Heine:

Que te tuve en mis brazos
anoche soñé;
lo que rei dormido,
dispierto lloré etc.

Por todas y otras razones he podido decir musicalmente que, cuando surgen la cuarteta y la seguidilla, ó simplemente los versos de esos cantares, á los cuales parece que se aferran el gusto y el sentir del pueblo, nacen todas las Jotas habidas y por haber, los cantares bailados ó sin baile, todas las corrandas, folías, codoladas, alalás, soleares, solearíyas, alegrías (copla muy parecida á las *ciuri* ó *fiori* de Sicilia que sólo tiene dos versos asonantados ó aconsonantados), etc. Y mejor que mejor si quedaban suprimidos de una vez los busca-orígenes de los cantos y danzas del pueblo, que raramente los tienen ni necesitan.

¿Hay cosa más ridícula, por ejemplo, que buscar los orígenes de la danza antigua principesca de la *Chacona*, en el apellido de una moza nominada la Chacón; y los de la Zarabanda en una mora (¡mora había de ser!) muy conocida en el barrio que habitaba, llamada Sara, en fé de lo cual se cita al mismísimo historiador P. Mariana, que la nombra, sin hablar de orígenes, por supuesto, abominando de la tal Zarabanda cuando de grave y solemne que era antes, se trocó en licensiosa? ¡Así quedaron suprimidos los busca-orígenes que le han salido á la Jota! *Verbi gratia*, ¡un inventor alemán!, así como suena; un pobre morazo de paz, que de Valencia pasó desterrado á... Calatayud, y allí, para consolar sus aflicciones, compuso la cosa, según quiere una copla que le ocurrió al propio cosechero que se la sacó de la mollera...

Pero ¿á qué más detenerse en estas sandeces que inventa la ignorancia? Baste con decir, y repetir, acompañado de Rodríguez Marín, que el que inventa es pura y sencillamente el hijo del pueblo. «Cantando aprende á rezar y á leer, y cantando juega, y, cuando llega la sonriente primavera de la vida, y se abre la flor del alma, y el amor, sacándola con sus alas de mariposa, le hace sentir inefables extremecimientos, entonces rómpese el copiosísimo venero de la inspiración, y esperanzas, vacilaciones, ternezas, celos, pesares de la ausencia, burlas del desdén, acíbares del odio, todo esto y mucho más brota á borbotones del manantial inagotable de la poesía popular».

FELIPE PEDRELL

Crónicas de Arte

Música

La noticia de la muerte de Max Reger llenó de duelo á los amantes de la música. Joven aún, apenas contaba cuarenta y tres años, y gozando de la plenitud de sus fuerzas intelectuales, así como al parecer de una salud robusta, fué arrancado á la vida y al arte. Su muerte representa una pérdida irreparable para la música alemana.

Nació Reger en una pequeña ciuda del Palatinado, en marzo del año 1873. Su padre, el maestro de escuela de aquella localidad, ejerció al mismo tiempo las funciones de organista y maestro de música. Fué admirador ferviente, apasionado de Bach, cuyas obras fueron casi las únicas que Max conoció desde su más tierna edad. Así se explica la veneración sin límites que éste sintió durante toda su vida por el excelso Juan Sebastián, veneración que se extendió más tarde á Beethoven y Brahms, el Bach moderno.

La juventud de Reger se deslizó tranquilamente, dedicada por entero al estudio de la música. Firme en sus inclinaciones, no se dejó deslumbrar por la brillantez de la moderna escuela alemana, cuyos adeptos se inspiran en las geniales concepciones de Strauss ni sufrió la fascinadora influencia de Wagner, aun cuando, precisamente en los años de su formación, había acudido á Bayreuth. Su musa, casta y acendrada, era demasiado áspera para poder hermanarse con la de Strauss, brillante, fantástica, fogosa y en ocasiones profundamente erótica. Reger, sin embargo, al igual que Strauss, tenía aspiraciones de innovador; lo demostró con la audacia de su harmonía, sus modulaciones sorprendentes y su técnica revesada. Pero en medio de sus audacias respetó las reglas establecidas, todo enriqueciendo las fórmulas anticuadas con un contenido nuevo y moderno.

La carrera del joven maestro iba en línea ascendente. Al principio del siglo residió en Munich, ocupando la plaza de profesor de contrapunto del Conservatorio de esta capital; pocos años después ocupó esta misma plaza en el Conservatorio de Leipzig, y en los últimos años dirigió la orquesta de la corte de Meiningen, tal vez porque las ocupaciones inherentes á este cargo le permitían dedicarse con más ahinco á la composición.

Entre las obras más importantes de Reger hay que citar en primer lugar sus composiciones para órgano. Son de una gran variedad de matices, y á la severidad del estilo unen el atractivo de las modernas modulaciones y formas.

Así es que un afamado crítico alemán dijo de él que ha traducidou, por decirlo así, el lenguaje de Bach en el moderno lenguaje alemán, haciéndole apto para expresar los sentimientos más complicados que mueven al hombre de nuestra época actual.

Digna hermana de la música para órgano de Reger, es su música de cámara. En ella se presenta el maestro más ductil, al par que alcanza admirables efectos de sonoridad; en ella también pone de relieve su brillante teoría del enlace de lo sacordes. En la música de cámara, especialmente de los últimos años, es también donde el maestro exterioriza su veneración por Mozart. Renunciando á violencias y ampulosidades, se convierte en decidor elegante que arranca á los instrumentos delicadas harmonías. Así, en su cuarteto de piano, op. 133, que se distingue por la noble sencillez de los motivos, su construcción clara y los admirables efectos de sonoridad.

Variadísima es la música para piano, violín y otros instrumentos de cuerda que ha dejado Reger. Las primeras de estas obras, vertidas en las formas antiguas, reflejan todo el severo ingenio y la complicadísima técnica propia del maestro. También en este género se elevó más adelante á mayor claridad y sencillez.

Entre sus *lieder*, que pasan de un centenar, se encuentran perlas valiosísimas, á

pesar de no haber sido feliz Reger en la selección de textos. Le faltaba la afición á la literatura, el gusto refinado, y ello había de influir forzosamente en la melodía, que á menudo carece de distinción.

Entre lo más notable en este género cuentan los ocho cantos del mundo infantil, obra en que quedan de manifiesto las dos tendencias peculiares del genial artista: la tendencia hacia lo ingenuo, lo genuinamente popular, y la otra que le impulsa á profundizar, á profetizar y hasta á filosofar.

Mayor acierto demostró en la selección de textos para sus obras corales, coros mixtos, madrigales, muchos de los cuales tienen por base cantos populares y de carácter religioso. Todas estas composiciones, ante todo los salmos, presentan un valor musical indiscutible. Sumamente interesante resulta la obra coral *Las religiosas*, en la que Reger hace ostentación de su dominio del colorido moderno y de su habilidad en carcterizar los contrastes.

Con su *Sinfonietta*, op. 90, inició Reger sus obras para orquesta, cuando tenía ya sólidamente cimentada su reputación. La crítica, sin embargo, se cebó en los primeros trabajos de esta clase, tachando la instrumentación de recargada y efectista. En el último decenio no pudo sostenerse esta censura, porque Reger venció con asombrosa facilidad todos los problemas técnicos y artísticos. Si en el *Concierto para orquesta*, que ofrece el estilo del antiguo *concerto groso*, entretejió una serie de formas de antiguas danzas, en los *Poemas Sinfónicos* ofrece un trabajo puramente imaginativo, inspirado en las fantásticas pinturas del famoso Böcklin. Las dos obras hermanas, *Variaciones sobre un tema de Nillex*, y *Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart*, se distinguen por la claridad de las ideas y la relativa sencillez de la exposición. La *Serenada*, la *Ballet-Suite* y últimamente la *Suite romántica* sellaron el cambio que venía operándose en el estro musical de Reger. La última de las citadas obras aparece saturada de un lirismo genuino, de un romanticismo arrobador. Cada una de sus tres partes lleva á modo de epígrafe una poesía de Eichendorf, uno de los aplaudidos líricos alemanes.

Max Reger, por la facilidad y rapidez de la producción, merece ser colocado entre los polígrafos, junto á Bach, Mozart, Schubert y otros, y su nombre será pronunciado siempre con el respeto y la veneración debido á los grandes genios.

QUINCENAS MUSICALES

Beethoven y el pesimismo

Al trazar Riemann la diferencia característica entre la música del siglo XVIII y la del siglo próximo pasado, apunta la idea siguiente: «que en muchas obras modernas el elemento subjetivo adquieren singular importancia, bajo la forma de una exaltada pasionalidad, la tenebrosa y melancólica meditación y el desesperado inquirimiento» que califica, justamente, de *pesimismo*, «nacido del sentimiento humano que empezó á afirmarse en el arte músico hacia principios del siglo XIX». Según él la aparición de ese individualismo pesimista coincide con la Revolución francesa, que aparece, asimismo, en la poesía alemana en el llamado «período revolucionario» *(Sturm und Drang)* «pero que se aclara, prontamente, para convertirse en clásico en las obras maestras de Schiller y de Goethe, y resurge luego á nueva vida en el romanticismo».

En realidad ya existía ese desasosiego en la mismísima obra de Bach, causado sin duda por las tristezas de la guerra de Treinta años, que reflejanse en su estilo, y que no solo es magna revelación de la verdadera esencia de la música y viva efusión de sentimiento, sino desentrañamiento de los misterios de la vida psíquica en sus más ténues é inexpresables esfumaduras, y en su manifestación más perfecta posible.

Es cierto que la búsqueda de arte en pos de la expresión musical, ya bien preparada por las adivinaciones de épocas anteriores, que correspondía á las violentas excitaciones de las pasiones, estaba reservada á una generación posterior, al individualismo bien señalado por el docto musicógrafo, y por esto se llamó al arte de Bach, «la esfinge que no habla», en oposición, mejor dicho contraste, con el arte de Beethoven, en el que la esfinge habla en sones y sentimientos extraídos de las profundidades del alma, descubriendo por tal modo la potencia conciliadora y purificadora del arte, el remedio para el dolor, ¡el gran dolor del hombre moderno!, el pesimismo: no se tenga por eso en menos estima y admiración el arte más antiguo cuyo ideal, no hay duda, era más sereno y escasamente impulsivo.

La tendencia hacia esa liberación del espíritu si bien se deja adivinar, no se afirma ni en Haydn, ni en Mozart, porque la fatalidad les ha hecho endosar la librea de siervos para divertir á sus amos y señores: tampoco se afirmó en Juan Sebastián Bach, porque la sinecura de la cantoría de Santo Tomás era una especie de librea, quizá más triste que la que vistieron los dos pobres pensionistas familiares del conde Esterhazy y del príncipe Colloredo. Beethoven no es un siervo. Siente su dignidad herida y se rebela contra su protector negándose á improvisar en el piano ante los que, á su entender, han ultrajado á su patria de adopción, Viena, poniéndola cerco y conquistándola. Cuando Goethe se suelta de su brazo para situarse á un lado del camino y saludar á la familia imperial, èl, Beethoven, se hunde el sombrero hasta las cejas, se abrocha el «paletó», y con las manos cogidas por detrás de la espalda «me planté en medio de la gente—dice en sus «Cartas á Bettina»—los príncipes y cortesanos me saludaron, el duque Rodolfo se me quitó el sombrero, y la emperatriz fué la primera en saludarme. Todos estos señores *me conocían*, y vi con verdadera alegría cómo pasaba de largo el cortejo por delante de Goethe, quien permanecía separado, con el sombrero en la mano é inclinado profundamente...» y ¿qué se le ocurre, entonces, á Beethoven? Le echa una filípica al mismísimo Goethe, corrido y confuso y añade:—¡Dios mío! Si yo hubiese podido pasar cerca de vos tanto tiempo como *él* (Goethe), creedme, hubiera producido muchas y más grandes cosas...» Este es Beethoven. No es un siervo, y por esto siente el orgullo del hombre honrado y del artista digno.

Escuchad con toda la atención de que seáis capaces, y decidme si no afirma por primera vez en Beetheven el *Sturm und Drang* de todos los horrores desesperados del siglo XIX—excluído, quizás, solamente, Mendelssohn—una sombra de melancolía y descontento—como la califica el citado musicógrafo:—y cuanto más autónomo es el desenvolvimiento del compositor tanto más desesperadamente parece aferrarse en su obra el pesimismo (recordad á Schumann, á Berlioz, á Brahms, al misérrimo Wolf): «y donde, en vez de

ese afán en pos de lo innenarrable»,—escribe Riemann — parece transformar la alegría de la vida, allí la originalidad del compositor toma rumbos discutibles, ó bien se destaca, con mayor ó menor evidencia, la imitación de los clásicos, como sucede con Mendelssohn y con sus imitadores Hiller, Gade, etc.» Puede, sin embargo, achacarse á esas modernas efusiones del dolor psíquico que hay en ellas más sentimientos y emociones líricas que reales y lacerantes sufrimientos, á no ser en Beethoven y Schumann, y después de éstos en el mismo, al parecer, impasible Brahms, y no menos en ese infortunado Hugo Wolf, en quien se agrava la emoción dolorosa y pesimista, y la reflexión fría y analítica, que hace propias las sensaciones representadas y traducidas en la obra musical, bien indicada la traducción con títulos altamente expresivos de los diversos estados de espíritu. De esa *virtuositá* de ilustración de títulos, ó valiéndose de simples palabras, y del deseo de tender en toda manifestación musical hacia la facultad representativa de la música, sólo hay un paso y lo da el compositor buscando efectos análagos que caractericen netamente las situaciones, *que quiere que expresen* sus obras, sin el subsidio ni ayuda de la palabra ¡ahí están Listz, Berlioz, Strauss, Schönberg, que harán decir á la música todas las cosas imposibles que les plazca, por más que las rechace el sentido común. Por tal modo, de subjetiva que era la música se ha convertido «victoriosamente»,—dicen algunos, — «en un arte *objetivante*». Es discutible que esto sea un bien.

De aquí *á lo otro*, á la música de programa, mediaba otro pasito y... también lo hemos dado. Quiere esta música que *comprendamos*, previamente, lo que el compositor trata de representar (hasta admite letreros que lo expliquen), y la identificación de nuestros sentimientos con los del héroe representado, no es para esta clase de música más que una cuestión secundaria que, por lo mismo, no tiene efecto inmediato.

A los que buscaban *intenciones* en las obras de Beethoven, les contestaba el maestro que no estaban en los títulos sino... por dentro de la obra. En él no hay tendencias de... programas que descifren lo que *quiera* representar la obra. Hasta la misma *Sinfonía pastoral* no es un cuadro campestre, ni siquiera el Final y el *Scherzo* que cierran el segundo cuadro, de aquel grandioso espectáculo de la Naturaleza. En las demás sinfonías, sin excluir la *Novena*, ni intenciones, ni la más ligera sombra de programa.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Oratorios

La forma musical Oratorio, que tan admirables obras produjo en Italia, Inglaterra y Alemania, principalmente, no ha sido muy honrado en Francia, á pesar de haber sido un autor francés, según quieren los críticos de esta nación, el competidor de Carissimi. Sostener esa opinión cuando se pone en la balanza el altísimo mérito del autor de *La hija de Jeftá*, es casi una enormidad. Se han señalado muchas causas del desamor artístico de los maestros franceses hacia esta forma; la excesiva afición á la *pintura* musical, cuando la música tiene poco que pintar, que á la larga produjo la escuela de los clavecinistas, en que el título es todo y la música lo que sobra: la tendencia hacia el *orfeonismo*, en detrimento del polifonismo vocal; y, en suma, el poco alcance de vista de muchos compositores que no ven más allá de sus fronteras, todo esto ha influído, en lo antiguo y en lo moderno, en que esa forma de arte sea casi nula entre los franceses. De poco tiempo á esta parte un autor de esta nación, Gabriel Pierné, autor de la *Croisade des Enfants*, ha obtenido en Alemania, en Inglaterra, en Holanda y en América considerable número de audiciones de la obra citada, tanto que puede afirmarse que, entre los compositores actuales, es quizá el único que consagra su talento á la severidad de esta forma de arte, iniciada allá á fines del siglo XVI é inventada, esta es la palabra verdadera, por Emilio dei Cavalieri, Por todas estas razonas es digno de elogio el autor de la *Croissade*, y más aun cuando en medio del decaimiento general artístico actual hay quien sabe huir de los intereses bastardos de arte y de las tentaciones del aplauso fácilmente obtenido por medios que no son decorosos.

Y he aquí como otra obra nueva en el mismo género, más considerable que la anterior, ha venido á confirmar las esperanzas que se fundaban, sobre todo, en la rectitud del autor de las *Fioretti* de *Saint-François d'Assise*, que éste es el título del nuevo Oratorio, estrenado no hace mucho tiempo.

El poema, de Gabriel Nigoud, se compone de un prólogo y de dos partes divididas, cada una, en tres cuadros. En el prólogo se trata de la manifestación ruidosa y alocada de la juventud de Francisco, seguida de sus bodas místicas con la Pobreza. La primera parte principia por el encuentro del Leproso, abandonado de todos, pero no por él, que imprime en su frente un ósculo consolador: viene luego la escena tan tierna y pura con Sor Clara y la predicación á los pájaros.

En la segunda parte asiste el oyente al milagro de la impresión de las llagas; óyese el sublime Cántico al Sol y contémplase piadosamente la muerte del *poverello*, asistido por la Pobreza y Sor Clara, mientras el Leproso une su voz á las invocaciones letaníacas que entonan los tres personajes. ¡Conmovedora escena que cierra con broche de ternura el poemita de las *Florecillas* franciscanas! Este final me ha sugerido la idea del *lied* franciscano, que en mí es una obsesión más que un inocente deseo. Para el caso ya tendríamos músico y poeta, tiernísimos ambos, y modelo de tal *lied*. Modelo: *El poema de l'aigua*, música del P. José Antonio de San Sebastián, poesía del ilustre Lorenzo Riber que bien han demostrado lo que valen, aquél en sus *Poemas vascos*, y éste en su libro biográfico de la vida de Ramón Lull, publicado estos días. Cuán admirablemente bien templadas tienen todas las cuerdas de sus liras!

Pero volviendo á nuestro tema recordemos que Tinel, el músico belga de renombre, escribió sobre el mismo asunto un Oratorio muy extenso, muy compacto, de un misticismo convencional, de una especie de tensión escolástica un poco arbitraria, obra de proporciones... *desproporcionadas*, arquitectónica y musicalmente hablando, y de diversa inspiración. *Franciscus*, titúlase el tal Oratorio. Recuerdo que me disgustó soberanamente su lectura, y que para modificar la mala impresión causada, leí, á continuación, otro Oratorio del mismo autor, *Sainte Godelive*, en que no se dejaban ver, ni siquiera adivi-

nar, la Santa ni el Santo de Asís. Sin duda porque tenía en la cabeza, y vivísimo en el recuerdo, otra impresión semejante que había recibido antes, oyendo el incomparable *Requiem Alemán*, de Brahms, y su propio autor, el maestro Bossi, me había hecho oir su Oratorio *Cantica canticorum*. Y viene esto á cuento, para decir, que Gabriel Pierné ha respirado en sus *Fioretti* el encanto y cierta elevación de infinito, que se desprenden de aquellas dos inspiraciones sentidas de arte, y, como tales, verdaderas.

En las *Florecillas* del Jesús redivivo de Asís ha sabido conmover y sentir la serenidad y beatitud de la sencilla acción del poema, impregnada el alma de la atmósfera mistica que respiran los personajes. Las impresiones traducidas son vivas, justas, conmovedoras. Ha realizado obra de músico, no solamente habilidoso sino artista de gusto refinado. Peligros ofrecía hacer cantar á semejante héroe sobrenatural, como, por ejemplo, en el cuadro de la impresión de las llagas, y en otros cuadros no menos difíciles que el mencionado. La musicalidad misma de los cuadros le ha preservado de todo peligro. De fijo que su autor no merece los reproches que suelen hacerse á los compositores cuando tratan de animar no la acción de un asunto religioso sino de elevar la inspiración á las altitudes de la obra de arte puro. Esto es una fórmula crítica en constante contradicción con el admirativo entusiasmo que solemos manifestar cuando escuchamos una de las obras maestras de música de este género, de Bach ó Haendel, uno de esos Oratorios, Cantatas, ó Pasiones, lo mejor de lo mejor de su extraordinaria productividad artística.

El sentimiento dramático en la *Pasión según San Juan*, más todavía que en la de San Marcos, lleva Bach á tal punto su expresivismo que se concibe fácilmente la *mise en scene*: que *ha visto* sus personajes en acción. Ni él ni Haendel en sus magnos Oratorios pretendian componer música religiosa sino de carácter religioso, sencillamente, y esto explica la tendencia de obras no litúrgicas como las *Misas*, de Bach, de Beethoven, de Miguel Haydn etc. lo mismo que la de los Oratorios *En el monte de los olivos*, de Beethoven, el *Paulus*, y el *Mesías*, de Mendelssohn, sin olvidar los Oratorios de Haendel que, como forma, son, casi exactamente, iguales á sus óperas, pues de ellas salieron; salvo los retoques y transformaciones que en ellos operaba su garra de león, su zarpazo de coloso de genio, al pasar del estado más ó menos anodino de óperas á las grandilocuencias del Oratorio.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

De Psicofisiología

De Portugal llega á mis manos un libro intitulado, *Los efectos psicofisiológicos de la Música y el valor de la Meloterapia*. Me lo envía su esclarecido autor Alberto Brochado Alves de Silva, y he pasado un rato delicioso leyéndolo, á pesar de la seriedad de la materia. Un concreto análisis de esta materia reclamaría tiempo y espacio. Bastará resumir para dar idea de las del autor y de las tendencias del libro. En la primera parte examina, rápidamente, los medios expresivos por los cuales la música nos puede emocionar, traduce el pensamiento del compositor, y constituye el *lenguaje musical* en su más elevada acepción. Añade que la música puede ser la expresión directa de emociones y sentimientos, ó los traduce indirectamente por medio de *imágenes* ó *metáforas musicales* ó bien por la analogía y unión directa de una fórmula sonora á una idea determinada ó sentimiento.

Después de examinar lo que es la música en si, cómo nos comportamos con ella, y cuáles sean las diferentes aptitudes que nos aclaran la comprensión del lenguaje musical de conformidad con nuestras condiciones psicológicas, congénitas y adquiridas por la educación, en el capítulo cuarto *(La inteligencia y la emotividad musicales)*, entra en materia, y nos habla de la comprensión del símbolo musical. Dice: «Desde el trabajo elemental de la audición, hasta los procesos psiquicos superiores de la inteligencia musical, existe una escala gradual de aptitudes individuales destinada á hacernos comprender el lenguaje de los sonidos. Partiendo del cero absoluto hasta las formas superiores y privilegiadas, voy á describir estas diferentes capacidades intentando sintetizar lo más claramente posible lo que ya encontré estudiado, sí, pero disperso y algo confuso». En el grado más bajo de la escala está la falta absoluta de aptitudes, como quien dice un déficit musical completo y congénito: *la sordera tonal ó amucia constitucional*. Algunos autores donominan esta agenesia, *idiotía musical*.

El *amúsico* es incapaz de distinguir las notas de una melodía. Disonancias y consonancias son para él los mismos ruidos. El que cita el autor, un médico *amúsico* constitucional típico, aunque se trata de un individuo inteligente y culto, no es excepcional sino ordinario. Abundan los individuos que «todo es ruido para ellos»; que «no distinguen entre un fragmento triste ó alegre», entre una *Marcha fúnebre* ó el *Himno de Riego*»; se dan muchos «Humphrey Dawis cuando soldado, apenas si conseguía marchar al paso, clavados los ojos á los pies de sus compañeros de milicia». Pero añade Brochado: «Al lado de estos casos típicos y nítidos se colocan algunos cuya clasificación merece reparos. Por ejemplo, Víctor Hugo y varios hombres ilustres como Cuvier, Max Buckle, Mackaulay, que no sintieron ni comprendieron la música, como que algunos hasta la odiaban (el poeta Víctor Laprade escribió un libro *contra* la música; Hugo la clasificaba como el menos desagradable de los ruidos), parécenme colocados sin fundamenlos bastantes entre los *sordos tonales*, visto que el hecho de no comprender la música no depende apenas de no distinguir un intervalo de otro, ó un acorde consonante de otro disonante. Pero lo que no nos dicen es si tal era el caso de estos hombres ilustres».

Califica luego lo que se nota más frecuentemente en ciertas personas, y es la «capacidad musical limitada que llama *sordera tonal parcial*». En el grado inmediato superior coloca los *imbéciles musicales* entre los cuales figuran, también, algunos nombres ilustres. Oyen éstos las melodías, distinguen las notas y muchos de ellos son capaces de sentirse impresionados con un acorde disonante, pero no experimentan emoción alguna al oir un trozo musical, como que la música nada describe para esos individuos. «Zola, Gambetta, Max Müller, Fontanelle, Grant, Napoleón III son considerados *imbéciles musicales*». No halla justa el autor la denominación que acaba de apuntar, pareciéndole mejor *sordera musical*, como la califica Lionel Daurio.

Desde este grado de la escala trazada «principia la clase de los *inteligentes musicales* que comprende varios grupos y tipos especiales, según variadísimas circunstancias inherentes á las condiciones mentales, al temperamento y á la educación.» Halla Brochado desapropiada la palabra *inteligente* para designar esta clase de individuos, «aunque no encuentra otra que pueda aplicarse con el mismo sentido.» De esta clase de *inteligentes* que llegan á modificarse por la educación y hasta alcanzar perfeccionamientos extraordinarios, hay un grupo inferior representado por ciertas personas para las cuales la música apenas es un excitante sensorial, pues, el placer que experimentan es enteramente auditivo. «La suavidad de una melodía—han escrito Dupré y Nathan en *El lenguaje musical*—les encanta como el perfume de una flor, sin despertar asociación psíquica alguna.»

Después de este grupo en que la capacidad musical es rudimentaria y donde la música apenas despierta un placer sensorial, encuentra el autor en un grado de perfecta superioridad aquellas personas en que la música promueve asociaciones psíquicas diferentes y variadas. Citando á Ingegnieros «El lenguaje musical y sus conturbaciones históricas» dice el autor: «En las formas superiores de la actividad mental, las reacciones directas, los reflejos provocados por las excitaciones musicales tienden á desaparecer, siendo substituídas por reacciones cada vez más indirectas á través de la representación de emociones intelectuales.» De aquí el *tipo motor* porque las impresiones auditivas han despertado *imágenes motrices*. De aquí, también, el *tipo afectivo*, más fino que el anterior, que presenta aptitudes extraordinarias congénitas que pueden adquirir y adquieren, indudablemente, grandes desenvolvimientos. Schumann á los ocho años esbozaba verdaderos retratos. Beethoven se animó á visitar á una dama que había perdido recientemente un hijo. «No pudo darle el pésame.» Limitóse á decirle, sentándose frente al piano: —«Estas notas hablarán por mí». En efecto, hablaron de su tristeza y su dolor, sugiriendo la resignación.

Después de este tipo nos presenta Brochado el *tipo representativo* y los fenómenos que aparecen en él: la *audición colorida* y la *audición visual*. Salen á cuenta Hoffmann, Goethe, Teófilo Gautier y todos los que pretenden haber encontrado relaciones más ó menos extravagantes entre los sonidos y los colores. Por ejemplo éstas: el amarillo corresponde al sonido del clarinete; el bermejo púrpura al de la trompa; el escarlata al de la flauta, etc.

Finalmente, después de estos y otros fenómenos de *synastesia* literaria y musical, nos presenta el autor las conclusiones siguientes: «El esquema que tracé describiendo en diferentes clases, grupos y tipos de individuos, según el grado de su inteligencia y emotividades musicales, tiene el defecto de todas las clasificaciones; es apenas la expresión aproximada de la verdad; habitualmente no encontramos tipos nítidos y perfectamente distintos: si el *tipo motor*, por ejemplo, es el más frecuente y revela una insuficiencia de educación musical, no quiere decir esto que un artista sea absolutamente insensible á un ritmo vivo y acentuado: la influencia de fragmentos fuertemente rimados es común á todas las gentes, cuasi sin excepción. Y por otro lado, la audición de un pasaje descriptivo despertará, muchas veces, asociaciones representativas por lo menos á los individuos que poseen cierta educación musical. Compréndese que los tipos definitivos y nítidos, como los que tracé, sean raros y que nos presenten *hypertrofiadas*, y extraordinariamente desenvueltas, propiedades que, en grado más ó menos elevado, todos podemos poseer». Pero ¿quién nos asegura que todos podamos poseer las condiciones de aquel *tipo motor* que nos describe tan saladamente Stendhel, pues, la emoción auditiva pasando por distintos grados crecientes le obligaba, quieras que no quieras; primer grado, á desatarse los cordones de sus zapatos; segundo grado, *máximum* de emoción; zapatos en mano, y por encima de su cabeza, echárselos á los vecinos de sus espaldas?

FELIPE PEDRELL

La música y la plástica

La primera vez que gocé realmente de la música... No atribuyan ustedes de buenas á primeras á los sentidos tan lamentable extrañamiento á los placeres musicales. Los ojos míos, que tantas veces han llorado ante un cuadro, son desgraciadamente miopes. Las orejas, que no habían logrado transmitirme el alma de la música, son enérgicamente normales. Indudablemente, debe de existir coordenación entre las dotes musicales y cierta función acústico-motora de los centros nerviosos, como entre las dotes plásticas y cierta función visual-motora. Pero ello no afecta más que á los individuos: unos son musicales, otros plásticos. Lo que importa realmente es la música ó la plástica.

La música y la plástica son estados de alma, pero no, lector, de tu alma individual, ni de la mía, sino de un alma transindividual, de un alma misma que nos es común á tí y á mí. Pues si no existiera esta alma común, ¿podríamos entendernos cuando tú dices «puerta», y piensas en la de tu casa, mientras que pienso yo en la de mi cuarto y, sin embargo, los dos nos entendemos?

Lo que me había impedido gozar realmente de la música, lo que me seguirá impidiendo en lo futuro sentirla tan intensamente como las naturalezas genuinamente musicales, es el abandono con que me entrego á la tendencia plástica. Era un abandono inconsciente, porque como saber, tampoco supe lo que era realmente la plástica,—pintura, escultura, arquitectura,—hasta que se me ocurrió hacer un esfuerzo para poder gozar la música. Y es que, sin duda, las naturalezas poco musicales no podemos gozar de la música sin que hayamos averiguado previamente su consistidura.

Las cosas son monótonas y la vida es esfuerzo. Pero, ¿qué hace la plástica? Frente á mi ventana se alza un árbol, madera y hojas, como todos los árboles. Esta mañana, sin embargo, he visto que sus ramas se tendían al viento queriendo aprisionarlo en una caricia. El viento pasaba, desdeñoso. Las ramas se humillaban con palabras de ternura. Se detenía el viento. Las ramas se calmaban, y en las puntas de cada una de las hojas se dibujaba una sonrisa, y el árbol, satisfecho, se alzaba al cielo en oración de gratitud. Pero el pérfido viento, envidioso de la felicidad del árbol y celoso de su propia libertad, echó á correr, desatado, quimérico, y frageló el tronco y el follaje con ira, con desprecio. El árbol, entonces, concentró toda su vida en las raíces y se agarró fuertemente á la tierra, hasta que cediera la cólera del viento.

Este árbol, que no era ya el de los otros días, es el árbol del pintor y de la plástica. Los grandes pintores no pintan otros árboles que aquellos en donde el alma humana ha puesto sus propios sentimientos é ideales. Esta es la plás-

tica: la humanización, la divinización de la naturaleza. El alma plástica llega directamente á las cosas que nos rodean y las transforma infundiéndolas nuestros propios ideales. Lo que hace con las cosas lo hace también con los seres humanos, y trueca en Dulcinea á la moza del Toboso, al ennoblecer su aspecto con la idea.

Para el alma puramente plástica, la música carece de sentido. ¿Qué hace la gente en un concierto donde falta esa naturaleza real y efectiva que el hombre ha de transformar idealizándolo? Diríase que á la música le falta contenido, que se mueve en el aire, que es puro viento moviéndose en el viento.

Hasta que una noche... Ello era en Londres. Una reunión de amigos. Perico Morales interpretaba á Bach en su violín... Se me ocurrió decir: «Y si en lugar de dedicar mi espíritu á transformar las cosas ó á preguntarme en dónde están las cosas que transforma la música, me pusiera á pensar en la transformación misma, no en la estación de término, sino en el camino, no en la cosa misma, sino en el movimiento para llegar á ella... ¿no sería posible?...»

Fué posible. Acaeció el milagro. Por primera vez me dí cuenta de que tenía que existir una modalidad artística del alma que no consistiera en transformar las cosas, sino que nos presentara la actividad de la conciencia humana, la actividad misma, y no su contenido, la actividad en su unidad originaria, pero cargada y enriquecida con la plenitud de las posibilidades, las aspiraciones, los deseos, las añoranzas, los anhelos, las tendencias, las rupturas, los encadenamientos, las esperanzas, los abatimientos, que ha ido recogiendo en el camino.

Claro está que no hay plástica sin música. El plástico pone la música, con su ritmo, con su compás, con su armonía y con su melodía, en las cosas que transforma y al tiempo de transformarlas. Tampoco hay música sin plástica. Sin ese horizonte ideal que la plástica levanta ante los ojos del hombre, el movimiento de la conciencia humana carecería de punto de arranque. Si las piedras se mueven por causas, que las empujan desde atrás, los hombres, en cambio, nos movemos por fines que nos atraen desde delante. Para los hombres, cuando menos, el motor inmoble de que hablaba Aristóteles no es una idea absurda. Sólo que lo llamamos justicia, belleza, verdad.

No digamos, con Oscar Wilde, que las artes no contienen más arte que la música que en sí contienen. No digamos tampoco, con Verlaine, que lo que no sea música es literatura. También en la música va implícita la plástica, como en la plástica, la música. En realidad, no hay plástica sin música, como no hay música sin plástica; como no hay tiempo sin espacio, ni espacio sin tiempo.

La plástica transforma la naturaleza, la naturaleza que se presenta á la conciencia humana. La música, en cambio, transforma directamente la conciencia, que es siempre la conciencia de la naturaleza. Digamos, pues, que la música y la plástica son dos modos correlativos y complementarios de una cosa misma.

Ramiro de Maeztu

Las últimas tendencias del Arte musical

En todas las épocas de la historia de la música, como en la historia de toda otra manifestación artística, hay un período de preparación (los primitivos y precursores), otro de florecimiento (los clásicos, los románticos y modernos) y otro de decadencia (los ultramodernos y futuristas). Actualmente todos los síntomas revelan que el arte musical está en una evidente decadencia.

Se trastrocan todos los valores de este arte sutil, convirtiendo los medios y procedimientos (combinaciones armónicas, rítmicas é instrumentales) en fines; inventándose fórmulas de un extravagante exotismo sin ningún sentido ni significación expresiva, reduciendo la música al placer físico de los timbres orquestales, á la persistente obsesión de un ritmo ó de una armonía determinada, á las más disparatadas, vacías é incoherentes combinaciones sonoras, al abuso del detalle, á lo sorprendente, inexpresivo y arbitrario de los contrastes más extraños; «á la confusión inorgánica—dice un escritor francés—de una armonía sin tonalidad ni modalidad definida, que unas veces produce una desagradable sobreexcitación nerviosa y otras el adormecimiento de un refinado narcótico».

La cacareada renovación de la armonía, convertida en recetas para uso de *dilettanti*, de una pobreza abrumadora, porque se dice (con una ignorancia pasmosa de lo que es esencial y accidental desconocimiento en un arte) que los sistemas clásicos de armonía están gastados y han cumplido su misión, intentando renovarlos con una regresión al arte primitivo, pues la manía por lo arcaico parece ser una de las características del llamado *arte nuevo*.

El arcaísmo de tales procedimientos, algunas veces elementales (los *escalistas* y los *dodecafonistas*, aquellos que bárbaramente fundan un sistema atonal sobre escalas de tonos y los que escriben sus elucubraciones sobre los doce grados cromáticos de la escala natural, confundiendo los armónicos más desemejantes en una caótica é incoherente mezcla de resonancias), con los cuales no han conseguido producir una obra fuerte y bella, corre parejas con la indigencia y esterilidad de sus ideas melódicas. Series de sonidos que no expresan nada, no son música.

Yo no creo que se hayan agotado las posibilidades de hallar un pensamiento nuevo en los sistemas clásicos de armonía; el sentimiento melódico que ha sido, es y será siempre la esencia del arte musical, donde encuentra imposibilidades es en los nuevos sistemas que le están atrofiando con el abuso de las más discordantes é inexpresivas combinaciones de sonidos.

Los compositores que utilizan estos procedimientos, reduciendo el arte de la música á un arte de subordinación, imaginándose que un arte tan subjetivo y espiritual como éste puede interpretar ciertos asuntos, se equivocan. La música no es arte de aplicación; cuando se subordina á un asunto en la forma realista y secundaria que lo hacen algunos compositores contemporáneos, pierde todo su encanto, su valor, su personalidad y su libertad, convirtiéndose en una imperfecta forma de arte, tan imperfecta como los sistemas musicales de los pueblos salvajes en que fundan la nueva armonía, verdadera monserga de sonidos. (Escalas pentáfonas de los chinos, modalidades griegas, *organum* ó diafonía, armonía primitiva, en cuartas y quintas, etc., etc.).

La música *pictórica* es simplemente una ficción retórica, sin más realidad que la que el auditor se imagina, á la vista de un programa, muchas veces debida á una sugestión de iluminado que se hace la ilusión de evocar imágenes en su fantasía, ajenas por completo á la serena y desinteresada contemplación de la Belleza; porque la música, arte del sentimiento, cuyo fin no es someterse á otros artes, sino el de conmover por su mismo poder y virtualidad, no produce más que sonidos estilizados por el genio, y, en sus combinaciones y formas sonoras expresivas (prosodia, sinta-

xis y métrica de los sonidos), está todo su contenido, sin ningun sentido oculto ni otro asunto que ellas mismas; como la Arquitectura y la Danza expresan el carácter general del sentimiento, pero con *ideas melódicas concretas*, con *frases musicales*, sin ninguna manera con fórmulas armónicas ú orquestales, ni menos con ruidos acústico-sonoros. Una bella melodía sin ninguna armonía nos deleitará siempre; en cambio las combinaciones instrumentales más complicadas que no expresen un pensamiento musical, acabarán por aburrirnos.

Los propósitos de reconocer el *lenguaje* de los sonidos, siguiendo la evolución natural de las cosas, merecen tomarse en consideración; pero las obras que oímos escritas con arreglo á los nuevos patrones son hasta ahora más ricas en promesas que en realidades; pues los procedimientos en sí de las últimas tendencias musicales no son lo peor; lo que se anatematiza en todas partes severamente excepto en los cenáculos es la oportunidad de su aplicación sistemática, fomentando un arte artificial sin emoción ni sentimiento.

Cuando oigo una obra musical ó que pretende pasar por tal, me interesa la música como música, no el asunto literario en que se haya inspirado (aparte de que la música puede ser buena ó mala tenga el argumento que quiera), ni menos el espectáculo. Para mí, desde que se consideró á la música como espectáculo, cuando la música «no domina en absoluto» (teatro), empezó la decadencia de este arte.

Estas divagaciones actuales me las ha sugerido la audición de *Petruschka*, de Strawinsky, oída por un público que hizo caso omiso de la música, atento á lo que pasaba en la escena. El arte de Strawinsky es exótico, feo, es decir, antiestético, inexpresivo, deliberadamente insincero y de un retorcido barroquismo que rechaza la sensibilidad. Elige asuntos japoneses como el de *El Ruiseñor;* ha compuesto canciones sobre textos de poetas medioevales, asuntos extraños para escribir esa música descriptiva del más grosero realismo, que á mí me ha producido verdadera indignación, de la más desagradable violencia á que tenía que llegar con las últimas consecuencias de la música de programa y quizá también por buscar nuevas combinaciones en las teorías físico-acústicas de la música, utilizando toda clase de elementos instrumentales, aun los menos musicales, combinados, por lo general, con una fealdad horrenda, trocando la fantasía creadora en imitación servil, rebajando el arte musical al más abyecto nivel que haya podido imaginarse, á una especie de onomatopeya rítmico-sonora; que es como si en un idioma se precindiera de la palabra, que es expresión, y sólo empleáramos para expresarnos gritos, interjecciones ó sonidos onomatopéyicos. Sonido y movimiento son los elementos de este arte viejo elemental.

Oyendo música de Strawinsky, recordaba á aquel infortunado músico Losada que murió en el hospital sin haber podido oir sus obras, tan *buenas* como las del compositor ruso, para los que aceptan sus tendencias como la última palabra del arte, de un arte del que dentro de unos años apenas quedará otra cosa que el recuerdo; tal es su poca consistencia y su escaso contenido ideológico. No soy, pues, de los que creen que el arte musical *comienza ahora* con caricaturas musicales como *Petruschka*, sin ninguna de las cualidades que hacen imperecedera una obra.

No dando otro alcance á la partitura de Strawinsky que la de una humorada grotesca (muy divertida) de un valor relativo, de conjunto, con la pantomima, extraordinariamente interpretada por la Lopocova, Bohm y Massine, es otra cosa; pero hay quien lo ha tomado en serio elevando semejante arte á la categoría de dogma, y esto... «si es broma puede pasar...», porque, de seguir por este camino, la Historia de la Música habrá llegado á su fin.

Rogelio Villar

CATALUÑA BARCELONA

El "Lied"

Esta composición musical, hoy tan generalizada fué en su origen esencialmente popular y nacida en Alemania. Mas como es sabido, el pueblo no inventa ni perfecciona; limítase a adoptar e imitar lo que solo los innovadores, talentos excepcionales crean y cuyas formas evolucionando progresivamente, constituyen la documentación cronológica del arte. Y como el *lied* igual que la música litúrgica, sinfónica, dramatica, etc., sufrió la marcha hacia la perfección impuesta por los tiempos, nos remontaremos a sus antecedentes bosquejando su historia.

Mas ante todo, hácese necesario definir en lo posible el significado de la palabra germanica que encabeza este artículo. Literariamente adaptase a la poesía, dividida en estrofas destinada a ser cantada, sin atender a sus proporciones. En el orden musical, su aplicación resulta más vasta: composición vocal de poco desarrollo que confia al canto la parte preponderante, y con ella no queda, por cierto, muy diferenciado el *lied*, de la canción, romanza, balada, y de la titulada *melodía* contemporanea. Pero como las formas musicales tampoco se distinguen por la justa determinación de sus límites, no debe sosprendernos que en Alemania se aplique indistintamente la palabra *lied* a toda composición cantable. Algunos musicógrafos modernos que no se muestran conformes con aplicación tan amplia, han creído necesario fijar las caracteristicas del genuíno *lied*. Ellas son: concisión en el desarrollo, simplicidad en la expresión, espontaneidad melódica y el conjunto adecuado a una idea poética sentimental, dramatica, alegre, etc. que la música debe reflejar con general preferencia a la particular significación de ciertos periodos o palabras, creándose el convencionalismo de la división métrica. Tal parece ser la definición del *lied* especializado.

Cuanto la tradición nos ha legado de los antiguos cantos de Grecia, de Gallia, de la España Arabe, de los trovadores medioevales, y otras que omitimos, hasta llegar a las actuales canciones populares; todo constituye la esencia primordial del lied propiamente dicho.

Al canto anónimo de la época primitiva del arte sucedió el de las epopeas, exposición amplificada y enfática de hechos históricos o miticos, para conducirnos a la eded media en que aparecieron «Beowulf» «Gutrun» y «Nibelungen-lied». Aquel arte tosco y bárbaro destinado a impresionar, experimentó una considerable perfección merced a los *Minnesinger* (cantores del amor) que asignaron a poesía y música un estilo elegante, aristocratico, caballeresco, aunque sin prescindir de su fácil comprensión para el pueblo. Fueron representantes de aquella legión Wolfram von Schembach, F. von Hausen, Walter Vogelweide, Oftendingen, Hartmann von Aue y Gottfried von Strasbourg. A tan fecundo periodo, sucedió la abolición del feudalismo y con ella, la poesía lírica abandonó cortes, palacios y castillos para refugiarse en las poblaciones y Enrique von Meissen transmitió la copiosa herencia de los «Minnesinger» a los «Meistersinger» (maestros cantores) los artesanos poetas quienes por su condición humilde, acentuaron las sencillez de la poesía, consiguiendo cultivar su esplendor durante largo tiempo. La música popular renació progresivamente en Suiza y en las provincias rhenanas en particular al proclamarse la independencia helvética en que el pueblo ebrio de entusiasmo, entonó valientes cantos de triunfo pero de valor artístico muy deficiente. A fines del siglo xv empezaronse a publicar colecciones de cantos populares, determinando la difusión de los *Volkslieder*, piezas cortas de melodía inspirada en modalidades li-

túrgicas, con ligeras licencias. En la misma época la institución de los «Meistersinger» hallabase en su apogeo; todas las ciudades alemanas poseían notables corporaciones. No obstante el gran entusiasmo por el arte lírico-poético, éste manteníase estacionario; aquel fárrago de composiciones no señala innovación alguna, hasta los últimos quinquenios del siglo XVI en que los contrapuntistas ampliaron sus composiciones con temas de caracter netamente profano y trabajadas con mayor independencia. La guerra de los treinta años impuso una tregua al florecimiento del arte musical, cuyo resurgimiento se mostró espléndido a comienzos del siglo XVIII, con el abandono completo de la forma litúrgica, la afirmación de la tonalidad moderna y con ella, un considerable progreso en la técnica; la forma de motete, imprescindible para toda composición vocal, cayó completamente en desuso. Hiller (1728-1804), Reichardt (1752-1814), André, Zelter (fundador de la «Liedertafel») y Schütz, fueron los representantes del renacimiento y sus obras son aún cantadas actualmente. Goethe se encariñó con la institución coral dirigida por Zelter y la dedicó varias poesías para musicarlas, tarea en que fueron afortunados además de los citados, Wensel, Müller, Himmel y Klein. El *lied* de Clara en el drama «Egmont» compuesto por Reichardt, sustituye con frecuencia en las representaciones al original de Beethoven. Hemos hecho mención de los autores de *lieder* y justo será incluir a los grandes músicos que no desdeñaron cultivarlo, aún cuando no constituyese su especialidad. Funck, Lemlin, A. von Bruch y Buxtehude se distinguieron por sus transcripciones de cantos populares y lo propio hizo Juan S. Bach con su cantata «Willst du decin Herz mir schenken» y en el coral de su «Pasión según San Mateo». «O Haupt voll Blut und Wunden», transformación de un *lied* amoroso del siglo XV. Gluck publicó una colección de *lieder* en 1770, Becthoven, Mozart y Haydn contribuyeron a enriquecer su catálogo con otras, si bien debe reconocerse que en esa tarea—exceptuando alguna obra inmortal—no lograron mantenerse a igual altura que en el género sinfónico, dramático o la música *da camera*. El genio destinado a consagrar la forma definitiva, el que motivó la definición antedicha, el artista creador por excelencia del *lied* moderno, fué F. Schubert. De él y de sus contemporaneos y sucesores nos proponemos ocupar en el próximo artículo.

II

FRANZ SCHUBERT, el compositor más fecundo que se conoce, el genio por excelencia del *lied*, el ángel de la melodía, según frase de Mme. de Stäel, nació en 1797 en Lichtenthal (próximo a Viena).

Apesar de su temprana muerte (1828), el número de sus obras excede de 700, cuantía jamás superada por músico alguno, sin exceptuar Mozart.

La influencia de Schubert en el género musical que nos ocupa, fué tan importante, decisiva, que merece detenerse en el estudio de sus obras algo más que como información; con algo de finalidad crítica.

Es tan copiosa la riqueza melódica de Schubert y afecta tal variedad de formas, que ella se basta para constituir la afirmación más rotunda de su portentosa personalidad musical. Porqué cabe señalar en su labor técnica bastantes deficiencias, a consecuencia del desdén que siempre le merecieron los estudios: arte el suyo, espontáneo y basado en la sinceridad, no admitía el rebuscamiento ni la modificación. De esa indiferencia para con el cultivo de la forma, que en obras de amplio desarrollo hácese evidente y lamentable, nació

la del *lied* tan exuberante y variada. Otra consecuencia de lo expuesto hallamos—y ella nos sirve de ejemplo incontestable—en que Schubert ni evolucionó, ni pudo perfeccionarse: el famoso «Erlkönig», (El Rey de los álamos) compuesto a la edad de 19 años ofrece un estilo más independiente, si cabe, que ninguna de las últimas producciones reunidas en la colección póstuma titulada «Schwanengesang», (Canto del Cisne).

Como decimos, tal falta de profundidad y solidez técnicas, queda sobradamente compensada con las excelentes cualidades que concurren en sus *lieder*. Nadie como Schubert posee, aparte su gran valor temático, el sentido rítmico de la frase y su división prosódica, la intensidad dramática, la fuerza expresiva y la pluralidad de formas melódicas, con tanta abundancia prodigadas en más de 400 *lieder*. Si por su rudimentaria educación musical, no consiguió ser un Bach o un Beethoven, su maravilloso instinto hízole adivinar grandes recursos expresivos y descriptivos, que unidos a su prodigiosa imaginación creadora, fueron suficientes para legarnos las obras maestras de música vocal objeto de nuestra admiración y comentario. Además el arte del *lied* es principalmente de improvisación y puede prescindir de muchos requisitos indispensables para el género sinfónico o litúrgico. Otra innovación—acaso la de mayor trascendencia—de Schubert consistió en aunar la poesía y la música en mútua afinidad, a cuyo efecto confirió al piano gran parte de la interpretación temática, con lo cual resulta el *lied* schubertiano un precursor indiscutible del wagnerismo. Vayan como muestra el preludio pianístico en «Der Taucher» y los diseños persistentes en «Margarita hilando» y en el citado «Erlkönig», que por otra parte, marcan bien claramente la transición del arte clásico al romántico-descriptivo, pero conservando en esencia la simplicidad del canto popular.

El gran compositor puso música a infinidad de textos, algunos de escaso valor literario y poético, tal vez por exceso de producción. Empero dedicó sus mejores inspiraciones a Gœthe (72 composiciones), Schiller (54), Muller, (colecciones, «Viaje de invierno» y «Bella Molinera»), Heine (Canto del cisne), Mayhofer (48 canciones) y Matthison (24).

Pueden calificarse de *lieder* ampliados, el «Canto de los espíritus sobre el agua», coro con acompañamiento de instrumentos de cuerda; «Himno a la noche», coro de hombres; «Canto nocturno en el bosque», otro coral masculino, y «Canto de victoria de Miriam», para soprano, coro y piano.

Tan variadísima es la forma de sus melodías, como la gama expresiva de los sentimientos poéticos de la letra; ternura, amor, dolor, ansiedad, esperanza, etc. siempre impregnados de fuerza emotiva jamás superada. Sus primeras obras se distinguen por la tónica general de tristeza, consecuencia del espíritu dominante en Alemania y Austria a fines del siglo XVIII, importado por las teorías de Macpherson y Young y de las que no supo sustraerse ni el propio Gœthe.

Schubert compuso un sinnúmero de pequeñas piezas para piano que afectan la forma de *lied* (Impromptus y Momentos musicales) y adaptó varios temas de sus composiciones vocales para obras de música de cáma-

ra (Quinteto de la «Trucha», Cuarteto de la «Muerte y la Doncella», Trío del «Viajero», etc.) La obsesión del *lied* le dominó constantemente. Sólo en sus obras teatrales («Alfonso y Estrella», «Fierabrás», «Sakuntala» etc.) inició una evolución hacia la escuela rossiniana, hecho que sólo puede esplicársenos por exigencias de los artistas intérpretes, pero ni con esta concesión logró en ellas éxitos decisivos. Unicamente sobrevivieron a su autor, la «Verschworenen», estrenada en Viena (1861) y en París con el título de «Croisade de Dames» (1868), y los números de música de escena para la tragedia «Rosemunda, reina de Chipre» que figuran con frecuencia en los programas de conciertos.

Resumiendo: Schubert dió forma definitiva al *lied* dejando verdaderos modelos de un género que hasta su época no ocupaba en el arte más que un lugar secundario. Todos los compositores posteriores, estudiaron en el gran maestro vienés, adaptando varias de sus características, menos la principal: la vena melódica inagotable y variada al infinito, cualidad esencial que no se aprende, ni se hereda, por ser patrimonio exclusivo de los grandes genios. Schubert fué uno de ellos y si lo debe al *lied*, el *lied* debe a Schubert su fisonomía especial, la que nos pudo sugerir la definición que encabezó nuestro anterior artículo y nos obliga a dedicarle íntegro el presente.

FONTANES.

ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

BIBLIOTECA ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

QUINCENAS MUSICALES

La Meloterapia

El autor de *Los efectos psicofisiológicos*, que enumeraba en mi anterior divagación quincenal, nos presenta, también, en una especie de tratadillo suplementario, algunas nociones de *La Meloterapia en la leyenda y en la historia*—algunas indicaciones, contraindicaciones y consideraciones higiéncas—y amén de la Bibliografía correspondiente, muy abundante y esmerada, unas conclusiones generales.

Conocida desde tiempos inmemoriales la idea de una acción terapéutica de la música, es natural que desde luego se pensase en utilizarla con fines terapéuticos lo mismo, en la antigua Grecia, que en la Judea, la India, el Congo, en la Edad media, con su cortejo de epidemias de corea, exactamente como en los tiempos modernos que se han distinguido por las tentativas de Esquirol, otros trabajos recientes sobre la meloterapia y hasta los efectos nocivos de la música. El citado Esquirol y su compadre Moreau de Tours, si bien mencionan los efectos benéficos de la música, no tienen pelos en la lengua cuando tratan de sus efectos nocivos, mencionando casos de agravación de dolencias nerviosas y mentales y otros y otros daños infligidos á la salud de todos los tipos predestinados á recibirlos. Aquellas enfermas tranquilas que en una procesión de Corpus-Cristi, en la Salpetriere caían en catalepsia bajo la acción de un *fortísimo* de la charanga. Aquellas histéricas presas de repente de un sueño hipnótico á consecuencia de una entrada de *metales* interrumpiendo un pianísimo de la orquesta. Sabido es que así como un sonido, momentáneamente repetido durante mucho tiempo, puede llegar á producir el sueño, en cambio si se produce una excitación moderada y prolongada, puede caer en inmediato sopor la persona más desvelada y despierta. Cita los efectos producidos por las canciones á coro entonadas á *bocca chiusa* por los deportados rusos de la Siberia, que tiene prohibido el empleo de instrumentos de música, sean de la clase que sean. El acompañamiento de tales lúgubres y lamentosos cantos se hace por las notas producidas soplando en papeles con el tintineo producido por los grilletes. ¡Imagínese lo que de tétrico resultan tales canciones de deportados, y con el acompañamiento de una orquestación semejante! Cita, también, lo percepción alucinatoria de dos individuos que sufrían un catarro crónico del conducto auditivo externo, obsesión musical que persistió durante quince días en uno de ellos, y en el segundo, profesor de música, que sólo persistía algunas horas después de las lecciones ordinarias.

En el decurso de esta exposición, muestra el autor, Alberto Brochado, algunas pruebas fidedignas de la influencia de la música sobre el organismo, y la serie de trabajos experimentales que ha ido verificando con resultados, algunas veces muy variables y otras opuestos completamente. Llega á afirmar, que «el capítulo de la meloterapia está, por completo en la sombra». Pero añade: «Hemos de concluir por esto, que ¿no nos merece ninguna atención?». Cree que no, «porque no sabemos lo que nos reserva el día de mañana».

Y á raíz de eso traza las líneas directrices del estudio de la meloterapia, afirmando que la terapéutica musical debe considerarase como un proceso de *psicoterapia*, y no considerarla por sus medios como la luz, el calor, la electricidad, semejantes al sonido. «En realidad—escribe—la música peréceme un precioso derivativo de atención capaz de substituir las ideas fijas, que, tantas veces, se apoderan del espíritu de los enfermos, constituyendo por sí solos toda la dolencia, ó por lo menos, alimentando su existencia por ideas de naturaleza enteramente diversa, «que pueden concurrir así á disminuir muchísimo el sufrimiento de esos infelices y ¡quién sabe! librándoles, tal vez, de su dolencia». Si la terapéutica musical es, pues, un capítulo de *psicoterapia*, sus indicaciones deben ser las mismas de ésta, esto es, las *psiconeurosis*. Dado esto, explica la meloterapia en las dolencias mentales, los modos de aplicación, las asociaciones terapéuticas, y, especialmente, «las contra-indicaciones de música, que en los casos en que muéstrase necesario un reposo absoluto, ó cuando puede provocar un conflicto nervioso excesivo, está evidentemente contra-indicada: aunque creo que muchas veces se prescriben audiciones ó ejecuciones musicales á enfermos que con ellas no podrían ser perjudicados, y hasta quién sabe los beneficios que de su empleo podrían resultarles. Esto resulta muchas veces del desconocimiento casi completo que suele tenerse de los efectos de la música. Ni en todos los estados de fatiga ó depresión nerviosa ella podrá ser perjudicial, antes, muchas veces podrá ser un estimulante precioso q excelente tónico».

Trata á continuación de la importancia y conveniencia del ejercicio del canto y de la ejecución instrumental realizados por los enfermos como propios ejecutantes; en suma, de la necesidad de una gimnasia del espíritu y hasta de la acción de la danza. Y el autor llega á estas precisas conclusiones: «Que en este estudio, aparte de que se llegan á trazar resultados muy desemejantes, se ha podido establecer unánimemente lo siguiente: «el hábito disminuye ó anula las reacciones periféricas de la excitación sonora», lo que demuestra claramente que los efectos de la música apenas en una pequeña parte se pueden atribuir al sonido como agente físico , y son, por lo contrario, debidos, casi enteramente, á su contenido psicológico». Viene á decir esto que para que podamos avalar las diferentes modalidades de la acción de la música, es preciso conocer de una parte su significado y sus medios de expresión y, por otro lado, las diferentes condiciones individuales de comprensión del lenguaje musical. Este lenguaje derivado de un lento y progresi-

vo perfeccionamiento, de uno de los dos elementos del *lenguaje vocal*,, la *entonación*, fué orginariamente, y todavía es hoy, en primer lugar, destinado especialmente á la expresión de los sentimientos cuya intensidad, ella traduce, principalmente, con toda potencia y fidelidad. Así que la inteligencia es la emotividad musical.

Insiste, por último, el autor, diciendo que la acción terapéutica de la música fué sospechada igualmente por todos los pueblos y tiempos.

«Peréceme—afirma, sintetizando—que no se cae en exageración afirmando que, realmente, algunos efectos benéficos se pueden obtener de este empleo de la música, que puede considerarse como un proceso de *psicoterapia*, estando, por lo tanto, indicada, especialmente, en las *psiconeurosis*, dado que algunas tentativas de su aplicación, en ciertos casos de estas dolencias, si bien raras y un poco aisladas, debido á la obscuridad que reina en torno del conocimiento de las propiedades psicofisiológicas de la música se tienen, no obstante los contados resultados obtenidos. Por ahora, pues, nada más se puede hacer que trazar las líneas directrices del estudio de la *meloterapia*, dejando cada caso especial al criterio personal del médico».

Si intervenía en esta conclusión el personaje tipo-motor descrito por Stendhal, sin desatar los cordones de sus zapatos, exclamaría:—«¡Otro que falle!».

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Tendencia actual de los "Cinco"

En diversas ocasiones he hablado de Glinka, considerado como el fundador de la música rusa, de Tschaikowsky y, también, de Rubinstein (Antonio), que por sus aficiones á la escuela alemana eran considerados por los rusos nacionalistas como músicos exóticos. Del grupo de los *Cinco*, único, quizá, en la historia de las manifestaciones artísticas nacionales, también he hablado trazando sintéticamente su advenimiento, producción, dentro del programa patriótico estatuído por sus fundadores, programa que se redujo gloriosamente á dotar á la música del país ruso de alma y color exclusivamente nacionales. Por esto en la producción de los *Cinco* si abunda la nacional y genuina rusa, abunda asimismo la de cultura estética que se da la mano con la crítica contra el enemigo común. las aficiones de la misma corte y de la aristocracia á la ópera italiana, tan avasalladoras en aquellas regiones como lo ha sido y sigue siendo en nuestra España, con la única diferencia que en Rusia han sido escuchados los compositores nacionales, sus obras han sido oídas y aplaudidas fuera de Rusia, y aquí, en España, las obras de inspiración genuinamente nacional no han llegado al corazón de los españoles, adormecidos, abotargados, indiferentes.

Después de haber dicho todo lo que convenía sobre Cui, el propagador crítico de la música rusa en Europa, y notoriamente en Francia, facilitando y creando la inteligencia social, financiera y política de estos últimos años, que todos conocen intenté de pasada definir la obra verdaderamente genial de Moussorgsky que, como es norma en nuestro teatro de ópera, hemos destrozado sin pena ni gloria. Así ha quedado de imposibilitado y varapaleado el *Boris*.

Resta, pues, hacer algunas consideraciones sobre Borodine, Balakiref y Rimsky-Korsakof, y después de éstos á sus sucesores inmediatos, los que actualmente representan el hoy y mañana de Rusia.

Borodine es el más clásico de los *Cinco*. Basta recordar sus dos sinfonías, sus cuartetos, que son sin duda una de las cosas más superiores que ha producido la música de cámara y de concierto de la escuela moderna rusa, sin olvidar, por supuesto, sus poemas sinfónicos, sus *lieder* y la ópera *Príncipe Igor* Cito, solamente, lo más característico de su admirable producción.

En ella aparece algo así como un deseo preconcebido y un designio instintivo de unir á la inspiración netamente nacional, los principios de la cultura europea, pero procurando guardar para la música rusa su sentimiento y su acento personales sometiéndola, desde luego, á las leyes del estilo y desarrollo del arte de los maestros, más sin olvidar un momento que el autor es ruso, ruso sin aleaciones de ningún género de exotismo. Recordad lo absoluto de su concepción en los bellísimos ejemplos de sus soberbios cuartetos y sinfonías. En sus desarrollos no aparece la retórica superficial, por ejemplo, de un Tschaïkowsky: es expresivo, lleno y robusto sin rebuscamientos: si alguna vez aparece irregular, atendido su clasicismo, no cae nunca en los extremos de la libertad sin freno que caracteriza á Moussorgsky.

El *Príncipe Igor*, único drama lírico producido por Borodine, prueba, al parecer, que este gran artista no dominaba el drama lírico con la maestría y desembarazo con que trataba la sinfonía. Esto hace que el tal drama lírico resulte desigual, una ópera cosmopolita, como podría llamarse, en la cual alternan escenas de gran vigor con insignificancias de esas á que se entregan los autores que sólo pueden ser jaleados por el vulgo indocto. No obstante, el *Divertimiento del Príncipe Igor* es un fragmento admirable de frescura y lozanía que ha sido aclamado con entusiasmo cuando ha aparecido como sucede frecuentemente en los programas de concierto, y este entusiasmo explica que las temporadas de bailes rusos hayan popularizado merecidamente el admirable intermedio ó divertimiento del *Príncipe Igor*, popularizado, especialmente, en las temporadas de los tales bailes, de Madrid y de San Sebastián.

¡Lástima grande que Borodine muriese prematuramente como el autor del *Boris!* Entre sus amigos y rivales, ni aún en el autor de esta última ópera, no hay uno solo que haya superado en valor y fuerza nacional á Borodine. Menos brillante, más contenido que Rimsky Korsakof es, no obstante, más reconcentrado y de gran profundidad: sus ideas son vigorosas, de gran relieve, y de una substancia propia, inconfundible: como nadie, poseía condiciones excepcionales para fundar, sólidamente, y de una sola pieza, el edificio del arte ruso.

Rimsky-Korsakof y Balakiref poseen en común algo que distingue su música de la de los otros, y que ha caracterizado uno de los elementos esenciales de la música rusa de nuestro tiempo. Los primeros que se alistan entre los *Cinco*, luchan con-

tra el invasor italiano y los halagos mismos de la corte y la aristocracia rusa. Moussorg-ky y Borodine, luchando contra el italianismo y el germanismo, son, únicamente ó casi rusos. En cambio Balakiref y Rimsky-Korsakof, por afinidades espontáneas ó por decisiones ineludibles nacionalistas, no quieren ser ni son más que hijos de la «Santa Rusia». Para combatir al invasor civilizado, los formalismos y burocracias que llegan de Occidente, corren á buscar su refugio y salvación en Oriente: piden ritmos y modos al Cáucaso, melodías jamás oídas, poesías de fuego á Persia y al Turkestán, que poseen una característica de color opuesta á las formas importadas de los cenáculos de Leipzig ó de Viena. Afirmaban así los lazos de unión del pasado entre Rusia y el Asia, y los dos autores músicos de *Schehe rezada* y el de *Thamar*, al confundir sus aspiraciones con las de sus aliados, salvajes, sí, pero refinados, no tanto invocaban y pedían una ayuda extranjera sino que se rebelaban contra la invasión é imposición de arte. Se sentían más rusos aceptando afinidades de formas orientales, ideas y tendencias que caldeaban el nacionalismo de raza elevándolo á regiones hasta entonces desconocidas.

Veremos, próximamente, que Balakiref es de los dos aludidos autores el más orientalizado, y que el *Thamar* é *Islamey*, no sólo son una inspiración asiática, particularmente intensa, sino que señalan una fecha gloriosa en la historia del *folklore* musical.

FELIPE PEDRELL.

QUINCENAS MUSICALES

Tendencia actual de los sucesores de los "Cinco"

Nos dejó Balakiref un modelo de música orientalista en aquella colección que, como dije, señala una fecha en la historia del *folk-lore* musical. No recuerdo en este momento el título. A los aficionados á este género de literatura musical les indicaré que la colección es aquella en que aparece como último número la canción de *Los remeros del Volga*, bastante popularizada entre nosotros, desde que años atrás nos la dió á conocer la intitulada «Capilla rusa». Esta colección honra á Balakiref, aunque no es lo mejor que produjo, como tampoco lo son las obras de música pura que compuso escritas en forma de poemas sinfónicos, que se dirían sugeridos por las formas puestas en evidencia por las obras del mismo género de Liszt y Berlioz. De todas las obras de Balakiref, la más digna de elogio, por su carácter representativo, es *Thamar*, en la cual sobrepujan las cualidades ó los defectos.

Rimsky-Korsakof es, como Moussorgsky, uno de los más celebrados compositores rusos, aunque á decir verdad de talentos opuestos. No posee aquél la genialidad y la expresión directa que da pleno carácter de originalidad al autor de *Boris* y de la *Chambre d'enfants*. Pero aventaja á éste en igualdad y firmeza de concepción, gusto y arte, y puede afirmarse que en esto le aventajan pocos. Por otra parte, tiene de común con Balakiref una serie de familiaridades é inclinaciones orientales, que son un *modus* atractivo de su manera de ser en arte. La música de Balakiref produce á la primera audición un efecto de rareza y de cierta dificultad de comprensión. Tiene algo que parece mal conformado, algo que causa complicación, esfuerzo; algo, en fin, que suena á empequeñecido, aquel *menudo* de una ornamentación oriental. En cambio de los dones más salientes de Rimsky-Korsakof es la espontaneidad de su feliz harmonización, cuya espontaneidad no acusa ningún género de rebuscamiento. Esto hace que su música sea, á la vez, sublime y fácil, ingénua y refinada, refinada por la particularidad y la incesante variedad rítmica, la elocuencia, sutileza, y tenuidad arrebatadora de una harmonía que no conoce ningún género de estridencias, antes bien, parece complacerse en el brillo tenue de la orquestación, cuando más tenue más arrebatador, como si todo emanase de una naturalidad desconocida de la inspiración y el sentimiento. Su ingenuidad atrae, sonríe, cautiva, y en su sentimiento hállase aquella sinceridad que, verdaderamente, sólo posee el pueblo, siempre niño, cuando inventa en melodías graciosas y penetrantes aquella su poesía de tanta frescura deliciosamente embriagadora.

Esto hace que ese músico, tan admirablemente bien dotado, sepa conciliar facultades opuestas, cuando no contradictorias, y que sepa fundir, plasmar exquisitices de arte y simplicidades de candidez é inocencia desconocidas; y que sepa englobar en su concepción, con difícil facilidad y venturosos aciertos, el colorido ruso y el colorido oriental. Así puede asegurarse que sus poemas sinfónicos *Antar* y *Schéhérezade* son, con toda seguridad, las imágenes musicales más vivas y seductoras que se posean del Oriente; y, en cambio, que óperas como la *Pskovitana* y *Snegourotchka* acusen la sensibilidad y verdadera emoción de carácter íntimo del pueblo ruso. En suma, la producción musical de Rimsky-Korsakof puede considerarse como la manifestación superior del arte ruso.

El vigoroso esfuerzo artístico de los «Cinco», tan simpático y brillante que parecía destinado á promover un movimiento unánime de emancipación musical, no ha tenido inmediatas consecuencias progresivas, bien estudiada la tendencia actual de los herederos de los *Cinco*. No tienen nada de rusas, ninguna de las condiciones que ponían en evidencia el ardor artístico patriótico de los fundadores de la escuela rusa. Se han pasado á los del bando contrario. Son alemanes; partidarios absolutos de la escuela alemana de Leipzig, de Viena ó de Bayreuth. El más significado entre ellos, Alejandro Glazounof, músico de una precocidad y facundia poco comunes, renombrado por la distinción con que se le honró, hace cuarenta años, es director del Conservatorio de Petrogrado; y es, sin embargo, discípulo de Rimsky-Korsakof, aunque entre maestro y discípulo no aparezca nada de común que les acerque, ni en ideas, ni en sentimientos personales, ni mucho menos en la concepción general de arte. Rimsky-Korsakof fué un músico de una sola pieza, ruso desde los pies á la cabeza; Glazounof es un músico casi del todo, por no decir totalmente, alemán. Sus primeras producciones conservan la influencia inmediata adquirida en las obras de su maestro, algo, y aun algos de la tendencia original rusa. Ahí está la primera composición de este autor, el poema sinfónico *Stenka Razina*. Acusa la tendencia de su maestro y la de la escuela rusa. Eran de esperar consecuencias firmemente nacionalistas, sin vacilaciones de ningún género, ni veleidades impuestas ó no por la situación oficial de su autor. Fallidas resultaron las acariciadas esperanzas, pues Glazonouf se dió á producir con cierta in-

116

temperancia obras y más obras de toda suerte, cuartetos de cuerdas, sonatas, *suites*, *ouvertures*, sinfonías, poemas sinfónicos, música muy bien escrita, soberbiamente compuesta, sí, pero de debilísima significación; música de estilo y gusto alemanes, llena de retoricismos de última hora y de los postreros formulismos de querencias convenidas. Retoricismos y fórmulas, en suma, como los que forman la última convención estética, llámese así, si agrada, de los contemporáneos de Glazounof, que se inclinan, según los gustos y monomanías de cada cual, ora del lado de Brahms, ora del de Wagner, del de Strauss, ó del mismo Mendelssohn, casi befado ayer, hoy puesto de repente en evidencia momentánea, y bien tardía, por esos náufragos de arte, que se agarran á cualquier cuerda de salvamento que les saque, sin detrimento, de uno y otro incesante conflicto de arte. Lo mismo que los que vinieron hoy, hicieron cuarenta años atrás Tschaïkowsky y Antonio Rubinstein. Y apenas si se pueden citar algunos compositores contemporáneos, como Kalinnikof, muerto desventuradamente demasiado joven, Liadof, y Arenski, muerto, asimismo, demasiado prematuramente, que consolidasen con obras enteramente nacionales los vanos auspicios que sobre ellos se fundaron, quizá con exagerada benignidad.

Inutilizada parecía la obra de los «Cinco», y reducida su acción á lo que ellos nos legaron, cuando vino á llenar la vaciedad posterior de tendencia de escuela operada por los malhadados continuadores de los «Cinco», ora los que pretendían directamente sucederles, ora los que se habían pasado decididamente al campo enemigo. Acabó la vaciedad reinante al golpe de audacia técnica realizado por un joven osado, atrevido, revolucionario, el autor del *Oiseau de feu*, y posteriormente la *Petrouchka*, otro golpe más osado, si cabe, que el primitivo. Bien dejo comprender que me refiero á Igor Stravinsky. Su concepto de arte (y forma y manera que tiene de comprenderlo Stravinsky) proviene de los «Cinco», de ellos y de nadie más. Sus osadías se explican por las de Dargomisky en su *Convidado de piedra*; sus revolucionarismos por los de Moussorgsky. La música del autor de *Petrouchka* icanuda, por encima de un espacio vacío, la tradición interrumpida de los «Cinco». Es su autor uno de los últimos discípulos de Rimsky-Korsakof. No se ha formado con las recetas de arte aleman. Procede de Rusia, y por lo mismo es ruso de sentimiento, ruso por espíritu, y por la técnica propia de arte ruso; ruso por el carácter de sus ideas melódicas, concebidas, casi siempre, al calor de la imagen ó concepción popular. Difiere, por ejemplo, de Glinka pero su música, su tendencia, es Glinka puro. Glinka engrandecido, magnificado. Con las osadías del *Pájaro de fuego*, *Petrouchka*, y con los mismísimos atrevimientos del *Sacre du printemps*, reaparece el sentido nacional ruso, revive y fructifica la admirable obra de los «Cinco». ¿Quién ha dicho que «una música que no se inspira en el sentimiento nacional no es más que una palabra artificial y ruido vano?» Ese ha dicho la verdad.

FELIPE PEDRELL

La gran Fuga de Beethoven

Esta noche, en el importante concierto que anuncia la "Associació de Amics de la Musica" con un escogidísimo programa, el celebrado Quartet Renaixement ejecutará la gran Fuga para Cuarteto de cuerda, de Beethoven, que estrenó el año pasado en la memorable serie organizada por la Associació Wagneriana.

Ahora, como entonces, hemos de llamar la atención del público sobre esta trascendental obra, que bajo la aridez propia del género a que pertenece esconde tesoros de inmenso valor, y nos revela el genio de Beethoven en uno de sus aspectos más nuevos y atrevidos. Nadie diría, a la primera impresión, que esta obra sea hija del autor del célebre "Septimino", de la "Quinta Sinfonía" o de tantas obras que le han hecho inmortal. Imposible es formarse cargo de ella en una sola audición: los que la oyeron el año pasado, la saborearán ahora mejor; los que la oigan por primera vez, prepárense a quedar atónitos ante una de las obras más complicadas y difíciles de comprensión, y no cierren criterio sobre la misma hasta haber desentrañado mejor su contenido en audiciones posteriores.

Con objeto de facilitar la inteligencia de esta obra, reproducimos a continuación unas notas que sobre la misma redactamos para las audiciones de la "Wagneriana".

La "Gran Fuga en Si bemol" deu ésser considerada com una obra completament apart dintre la seria de Quartets de Beethoven, així per la seva forma com per el seu contingut. Som al davant de l'obra potser de més difícil comprensió entre totes les de son autor, i per ço cal posar-se en situació per a apreciar-la degudament.

Al parlar del Quarten tretzé (op. 130) férem ja esment d'aquesta Gran Fuga, escrita per Beethoven a la primaría com a temps final d'aquell Quartet. Peró ell meteix, quan ordená ses obres per a editar-les, comprengué les dificoltats de ésser estimada com cal, per mor de la seva aridesa i de les seves dimensions (475 compassos), al final d'un Quartet compost de sis temps. Aleshores escrigué un nou temps final par a aquella obra, última composició qui brollá de sa ploma, i classificá la Gran Fuga com obra apart, donan-li'l número de ordre que porta actualment.

Açó diu l'importancia que Beethoven concedía a aital obra, i per tant la convinença de que l'auditor se posi al meteix punt de vista de l'autor a l'escriure-la, si vol compendre verament la seva valua i la seva significació.

"Grande Fugue, tantot libre, tantot recherché" és el títol que li posá'l meteix Beethoven a l'endreçar-la a l'arxiduc Rodolf, son gran amic i protector. Aqueix subtítol "tantost lliure, tantost recercada", ens dóna idea clara del propósit de l'autor; apartar-se dels models clássics, rompre'ls motlles tradicionals per a lliurar-se en ales de sa genial fantasía vers móns inconeguts. Açó ho venen a refermar encara les propries paraules de Beethoven, qui semblen tindre en aquesta ocasió tota la força de una sentencia:

"Fer una fuga no té res d'artístic; jo meteix ne fiu moltes quan estudiava, emperó la fantasía també té'ls seus furs i avui cal introduir en el motlle antic una materia nova, que sigui veramont poética."

Meditant bé aquestes paraules del Mestre, podrem endinzar-nos en el laberint de l'obra 133 amb la confiança de no perdre-ns, i apregonant encara

mes en son estudi aduc hom pot arribar a descubrir hi aquella "materia poética" continguda verament en son fons, malgrat totes les ardideses i estranyeses de la forma, malgrat ses originals transformacions rítmiques, les sorprenents disonancies, la varietat dels seus contramotius, i les seves proporcions verament extraordinaries.

Uns quants compassos d'introducció, que l'autor titula "Overtura", serveixen sols per a posar-nos en situació, anunciant-nos ja un nou Beethoven qui ve a sorpendre-ns amb un llenguatge diferent del que acostumava a parlar-nos. Després del curt "Allegro" inicial, en que'l Quartet exposa a l'octava el tema de la Fuga, seguit del contramotiu i reproduit en diverses formes rítmiques, entrem totseguit en la propria "Fuga", qual tema exposa la viola en fortíssim, acompanyada edl violí primer. Després el violoncel i violí según van apoderantse successivament d'eix grandiós tema, de carácter ergullós i exaltat com si l'atiés un esperit diabólic, i com un braol feréstec va recorrent de l'un a l'altre'ls quatre instruments, devenint cada volta més feixuc i prenent sempre nous matiços d'expressió i de sonoritat. Així's desentrotlla en una veritable bacanal de sóns, com la més extranya i fantástica disbauxa, fent son camí sens ni menys pendre alé un moment, fins deturar-se de sopte en el "Meno mosso e moderato" i donant així repós a l'esperit ja laç de seguir tan ardit vol.

En eix curt intermedi, desenrotllat sempre en pianíssim per a contrastar amb el desenfré de sonoritats d'abans, el tema devé tendre i amanyagador, produint així notable contrast i donant, com hem dit, repós a l'esperit laçat. Emperó bentost repren sa cursa amb nova ardidesa en l'"Allegro molto e con bio" i d'ací endavant se desenrotlla sempre fortíssim amb grandiosos efectes orquestrals, veritables devassalls de sonoritats, prenent a cada punt nous aspectes la meteixa idea musical transformada fins a l'infinit pel cambiament continuat de tó, de ritme, de moviment i d'expressió fins a acabar en un creixent formidable qui'ns deixa esbalaits.

Tal és eixa grandiosa "Fuga", última mostra de la poixança del seu geni creador, on semblen encloure's totes les formes d'expressió musical, des les fonamentalment clássiques d'un Bach fins a les ultramodernes d'un Strauss, refoses totes sots l'emprempta colossal del geni beethoveniá

J. P.

QUINCENAS MUSICALES

Las 33 variaciones de Beethoven

Los admiradores de Beethoven son muchos, al parecer, pero de *todas* sus obras, son poquísimos. ¡De todas sus obras! ¿Quién recuerda sus treinta y tres variaciones sobre un vals de un tal Antonio Diabelli? ¿Quién las toca hoy en público, dejando en paz, siquiera alguna que otra vez, á los sobadas y resobadas sonatas? Y, puesto que estoy en ello, podría añadir: Y, ¿quién conoce la historia de estas variaciones, que Beethoven escribió pocos años antes de su muerte? Escribiólas para acudir á un concurso instituído por una sociedad de aficionados, é invitados por éstos, junto con un número de músicos los más reputados de la época. Se ignora quién obtuvo el premio del concurso. Lo cierto es que Beethoven eligió como tema de la serie de variaciones, que se solicitaban en el concurso, un sencillo vals, como he dicho, de un cierto Antonio Diabelli, profesor de piano y de guitarra, y luego, cuando compró el antiguo fondo de un editor vienés, compositor-editor él mismo, establecido en Viena, editor de la gran mayoría de obras de Schubert, del mismísimo *lied* intitulado *Le Roy des aulnes*, por el cual recibió Schubert contadas monedas, no de oro ni siquiera de plata, con la recomendación expresa del compositor-editor de que... no se dejase ver tan á menudo por el almacén. El rumboso Diabelli estuvo, también, en relaciones con Beethoven, aunque no tanto como Schubert. En fin, que en 1823 publicó Diabelli la obra, primeramente anunciada, y propuesta por Beethoven á la casa Peters, en estos términos: «Variaciones sobre un vals para piano sólo. Honorarios: treinta ducados en oro». ¡Esta esplendidez representa algo menos que un ducado por variación! ¡Nuestros Arniches y compañía rechazarían indignados, tan extraordinarios emolumentos! Grillparzer aseguraba en una ocasión que Clara Schuman con sus manecitas finas de hada rompió la tapa del cofrecillo, en el que Beethoven encerró los seres misteriosos creados por su genio. A ver si hay por ahí un bien aconsejado pianista que de un puñetazo rompa la cubierta del cofrecillo, y nos revele el secreto de esas misteriosas variaciones.

Hay de todo en ellas. Melodías y harmonías quintesenciadas, movimientos y ritmo en contraste, sinfonismos, hasta el *leitmotive* brotado del elemento sonoro. Hay más. Todo lo que puede representarse bajo formas, y en la infinita diversidad, variada, de la variación musical.

Elevado á tal extremo de pujanza el género de música que llamamos variación apenas si difiere del género sinfónico, obedeciendo, paralelamente, por una parte á la ley de identidad, y por otra al principio del desenvolvimiénto y, no menos, al de la metamórfosis. Por esto en las tales variaciones no se sabe qué admirar más, si la manera con que persiste el tema, ó los medios puestos en acción para transformarlo. Ya sé que Haendel y Bach, los perfeccionadores del género, hicieron lo mismo, pero aquí queda uno maravillado de lo que añade la fantasía, de lo que pone el perfecto dominio del género, regresiones inesperadas, huidas fingidas, oposiciones visibles, como para escaparse á la persecución demasiado curiosa del tema, tal como en un juego infantil. Tal es la variación XIII en que parece que el autor se vela cubriéndose de silencio: bástale para no perder la idea rítmica, una sola nota, producir acá ó aculliá un fragmentario acorde, una nonada sonora, para seguir el diseño de coloquio á través de unos y otros espacios taciturnos.

Podría cualquiera intentar el análisis y el recuento de figuraciones y movimientos de ese pequeño mundo de una concepción tan sobrecargada de cosas, de las más lentas á las más vivaces, de éstas á las más alocadas y caprichosas. Ya cuando trata el autor de precipitar el tema, ó de escamotearle, de retardarle ó de refrenarle; ya de trocar el *scherzo* de franca alegría en *andante* soñador; ya el *adagio*, que diríase de la desolación, en marcha festiva, militar ó fúnebre. Podría, repito, intentar cualquiera el análisis y el recuento de lo que hay en ese pequeño mundo de tan originalísima composición, pero es probable que saliese atolondrado ante las bromas de ese valsecillo de Diabelli, que da vueltas y más vueltas, que marcan sobre un eje, simplemente formado de tres acordes sencillísimos. Pero es que ese simple eje frágil se convierte, de repente, en una tempestuosa sucesión de harmonías, á cual más atrevidas, en sus mismos inesperados atrevimientos sono-

118

ros. ¿En el encadenamiento de esos acordes, llenos de libertades, de falsas relaciones justificadas por las leyes eternas de tal ó cual variación, por ejemplo, de aquella que Hans de Bülow bautiza con el atrevido título de «variación-oráculo», y en la cual, si Goethe hubiese sido músico hubiese encontrado el equivalente de las formas ó ideas primitivas, que él llamaba «las madres».

En cuanto á las melodías y ritmos que han brotado como á estallidos del ritmo y de la melodía primera ¿hay quien se entretenga en trazar el árbol genealógico de su generalización? ¿á enumerarlas siquiera?

Pero de toda esta charla, si no nos enmendamos, sólo quedará la sencillísima noticia que hemos dado de una única variación de las treinta y tres de la serie, ó sea de la que Bülow señala con el número 20, é intitula, «el oráculo». Conviene dar una idea, siquiera sencillísima, de la característica de las variaciones más salientes. Tal variación es una marcha, con el carácter de tal. Y tan perfectamente acomodada, que pueden desfilar á su paso guerreros, corporaciones, gremios. La señalada con el n.° 25 es una danza, un vals, muy alemán, y tan prudente como un bebedor de cerveza; hay en la danza un bajo cantante que explica su peroración como si fuera un violoncelo, por tal manera que su delicioso divagar entusiasma á la pareja danzante. ¿Queréis seriedades? Pues preludiad con atención las dos variaciones en forma de fuga. La grande, número 32, se os parecerá potente, pero con una jovialidad ruda, un si es no es áspera. La pequeña, n.° 24, algo así como un cántico ingenuo. Lo dicho significa, que Beethoven no desprecia nada que pueda exaltar su fantasía de concepción, ningún movimiento físico, ninguna tentación del *humour symphony*, para calificarlo como lo hacia Grove hablando de la octava sinfonía, que se clasifica malamente llamándola «la pequeña».

Y no hablemos detalladamente de ese grandioso y terrible *humour* beethoveniano que acusan en las treintitres variaciones, consideradas en globo, los estallidos de verba impetuosa, esos derroches inesperados de alegría sin freno, las salidas imprevistas, como si se dieran cita en desenfrenada carrera todas las fuerzas y todos los apasionamientos del alma. ¡Iba á olvidar el ciclo dramático que forma el *adagio* de esta inmensa sonata, de ese inmenso poema, que se abre con la vigésimo-novena variación, marcha desolada y lúgubre, sobre cuyos acentos suena, fatídicamente, no se adivina qué cita sombría de la Divina Comedia, que es el propio ¡ay! de dolor de Beethoven!

Se ha dicho que en toda la obra reina una triple unidad como para reunir tantas fantasías diversas. La unidad del tema reiterándose con poética insistencia, como si no fuese obra de la voluntad. Luego, la unidad tonal. ¡Qué lección, músicos desasosegados, insaciables buscadores de... tres pies al gato! ¡Cincuenta minutos de música en el mismo tono, en el estúpido tono de *do* mayor, salvo las cuatro variaciones menores y la penúltima en *mi bemol!* Y la triple unidad de la obra ¿dónde está? En esto. Que la vasta y profunda obra maestra ¡una de tantas! de Beethoven, sólo exige un instrumento, un piano, y no una batería de instrumentos de todas clases, y ¡admiraos! un único intérprete.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Rousseau músico

La popularidad de Juan Jacobo Rousseau, no proviene de sus escritos filosóficos sino de los musicales y, sobre todo, de su *Dovin du Village*, representada en octubre de 1752; por supuesto, en presencia de Sus Majestades; y al cabo de un año en el teatro de la Opera, de París. El entusiasmo del público no fué extraordinario ni mucho menos, aunque después se afirmó por unas y otras razones agenas á la música. No tiene la obrita ninguna importancia musical, á pesar de que se han empleado en comentarla raudales de tinta, y se han escrito sendas páginas dedicadas á su desgarbada factura y pobreza musical. La partitura se ha sostenido durante más de tres cuartos de siglo en los carteles de la Opera. Las acusaciones de que fué objeto Rousseau explican sólo, sin buscar otras razones que las de la curiosidad, el hecho de esta excitación pública. Pero lo cierto es que como obra musical, ni se recomienda la tal partitura, ni tampoco el un dia famoso *Diccionario de la Música*, ni muchísimo menos el Sistema de notación musical que presumió inventar un músico que tenía tan negativas condiciones de musicógrafo, que, además, ponía en evidencia pedante á un compositor tan rematadamente malo. Eso sí, cuando trataba de los músicos de su tiempo, fuesen quienes fuesen, no contenía su lengua.

En su carta á Grim, trata á Rameau sin piedad ni respeto, como á un vulgar teórico: «Sus diferentes obras—escribe—no contienen nada nuevo ni útil; sólo el principio del bajo fundamental» ¡cómo si esto fuera poco!. «Si bien es preciso reconocer en Rameau un muy grande talento, una cabeza *sonante* (así), un gran conocimiento de las inversiones harmónicas y de otras cosas de efecto: mucho arte para apropiarse, adornar, embellecer las ideas de otros; más habilidad que fecundidad; más saber que genialidad, ó por lo menos, un genio ahogado por el exceso de saber... M. Rameau es quizá la persona única en el mundo que no ha logrado trazar una obra bella compuesta de bellos trozos bien arreglados». Cuando se formulaba ese sañudo y desatentado juicio, Rameau había escrito *Hipólito y Aricia*, *Cástor y Pólux*, *Dardanus*... ¡Qué ironía!

¿Conocéis su *Carta sobre la música francesa*, y su conclusión que no ha hecho gracia ni á sus mismos admiradores franceses? «Los franceses no tienen música ni podrán tenerla jamás, ó bien si llegan á tener una, será peor para ellos».

Todas esas barbaridades y errores dictados por la pasión, los excitaba la famosa polémica de los *Bouffons*, promoviendo la bilis de su feroz defensor.

Más tarde, después del proceso del *Emilio*, después de su estancia en Suiza y en Inglaterra, cuando la guerra de Gluckistas y de Piccinistas se hallaba en plena efervescencia, Rousseau se afilió al partido de Gluck. Tenía entonces 62 años. Su amistad y admiración por el uutor de *Orfeo* duró poco, no sin reprocharle «¿por qué había abandonado la lengua italiana, tan favorable á la música, posponiéndola á la francesa? Sería curioso averiguar en qué concepto tenia Gluck al autor del *Devin du Village* como músico.

De todos modos ha de decirse en favor suyo, que su tenacidad de partidario de los músicos italianos le salva de las criti-

ticas acerbas que merece el músico, no menos que el musicógrafo. Léase sobre esta tenacidad en favor de la música italiana, lo que les decía indirectamente á los franceses en su *Diccionario* cuando trataba de definir el vocablo *Genio*. Si no lo tenéis id á buscarlo á Italia oyendo las obras de Pergolosi, Durante, etc.: y cita entre estos maestros á nuestro Torradellas, compositor barcelonés de gran renombre entre los más afamados compositores italianos. Sus escritos más celosos y enérgicos en defensa de los italianos contra la música francesa, son la *Carta á Grimm*, á propósito de las observaciones añadidas á su carta sobre «Omphale» (1752), y la *Carta de la Academia* real de música á sus camaradas de orquesta (1753).

En cuanto á su *Ensayo* para reemplazar nuestro sistema de notación por medio de una notación cifrada, no es suyo; tuvo por predecesor á Souhaitty, y por sucesor á Natorp, sistemas que no dieron ningún resultado positivo, por más que lo expuso en 1742 á la Academia, y lo publicó en su *Disertación sobre la música moderna*. Los trabajos musicográficos más conocidos de Rousseau, con los que publicó para la *Encyclopedie* de Diderot, d'Alembert, que fueron á parar á su *Diccionaire de musique*, reeditado muchas veces, revisado con los aumentos especiales escritos para la Enciclopedia.

Ya se ha hablado de la suerte inesperada de su *Devin du village*, la primera pequeña ópera cómica, que se mantuvo durante tanto tiempo sobre las escenas francesas. Tiene además un *Pygmalion*, y se ha resucitado en 1904 una especie de melodrama que se pretende sea nada menos que un género nuevo (?). *Las Musas galantes*, un *ballet* que ni siquiera fué grabado, fué retirado en seguida de la escena. Por último, después de su muerte, aparecieron en 1747 una ópera *Dafnis y Cloe*, seis nuevas arias para el *Devin du village* (1780), y un volumen de romances: *Las consolaciones de las miserias de mi vida* (1781.)

La verdad es que su enemiga inicua á Rameau explican al músico, al musicógrafo... y al hombre. Se necesita valor, por no decir otra cosa, para encararse con el fundador de la harmonía, propiamente dicha, es decir, de la teoría de la afinidad de las harmonías, y de su encadenamiento natural; con el compositor francés más notable de la primera mitad del siglo XVIII, con el autor de tan renombradas óperas, cantatas y motetes; con el autor de tantas y tantas preciosidades musicales confiadas al clave, que no sólo son *novedades* músicas que no pudo comprender, jamás, el (farsante, iba á escribir), Juan Jacobo, llenas de preciosidades pedagógicas.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Historia abreviada del estampado de música

Hasta el año 1498 no posee la música un procedimiento mecánico para estampar obras, como lo tuvo desde 1436 Gutenberg para imprimir libros.

El procedimiento de estampado musical fué invención de Octaviano *dei* Petrucci, nacido en Frossombone, cerca de Urbino, el 18 de junio de 1466, muerto en la misma localidad el 7 de mayo de 1539. Obtuvo del Consejo de Venecia (25 de mayo de 1498) un privilegio de veinte años para la explotación de un procedimiento de impresión de la *música proporcional*, por medio de caracteres metálicos de su invención. Trabajó diez años en Venecia, desde 1501 hasta 1511. Traspasó luego su casa á Amadeo Scotto y á Niccolo de Rafael, y después, recibido del Papa un privilegio de quince años para explotar su invento en los Estados de la Iglesia, continuó su oficio de estampador en Frossombone, su patria, desde 1513 á 1523. Si son veraces las últimas investigaciones, Petrucci no puede ser considerado como inventor de la impresión tipográfica de la música, aunque no deja de poseer el mérito incontestable de haber sabido aplicar á la música figurada la invención de Hahn y de Reyser. A decir verdad tampoco es Reyser, Ryser ó Resser, impresor de Wurzbourg, el primer impresor de notación cuadrada utilizando los caracteres metálicos sino que debe atribuirse, decididamente, el procedimiento á Hahn, que imprimió esta notación en caracteess góticos. El tal Hahn, Ulrico, llamado Han, Gallus, impresor en Roma, originario de Ingolstadt (murió en Roma en 1478) fué el primer impresor de un *Missale Romanum* (1476) en notación coral romana, estampado en hermosa notación cuadrada, sobre líneas rojas, análogas á las ediciones posteriores de Scotus. En el ejemplar de este Misal que se custodia en la Bib. Magliabecchiana de Florencia se confirma todo lo que se ha avanzado respecto á Ulrico Hahn. En cuanto á los continuadores de Hahn, fueron, á partir de 1481, Reyser y Scotus.

Volviendo ahora á Octaviano dei Petrucci ha de consignarse que todos sus impresos como incunables de impresión tipográfica, son rarísimos y de gran valor; pero merecen, además, en cuanto á la limpieza de ejecución y corrección excepcional de la notación, ponerse en confrontación con los impresos posteriores más alejados de la época en que vivió. Son estimados como joyas de bibliófilo.

Es famosa su edición de 1501, *Harmonice musices Odheraton*, y no menos su antología de 94 canciones á 3 voces, 222 á 4 voces y, además, 15 motetes, ó sea 331 piezas de los maestros célebres del año 1500, ó anteriores á esta fecha, entre los cuales aparece nuestro Vaqueras, y no digo nada de sus importantísimas ediciones de *Frottole*, de sus *intavolature* de laúd, tan importantes para la historia de la canción y de la canción acompañada.

Después del procedimiento de impresión de misales en tipografía á doble tirada (primero las líneas y luego las notas), la impresión de la música de los libros litúrgicos se convirtió en una industria, y en una industria floreciente. Bueno es advertir, sin embargo, que el grabado primitivo de la música en boj fué abandonado, cuando Petrucci aplicó la tipografía á la impresión de la música proporcional. Pero en 1525 y en Francia, Pedro Haultin imaginó que podía imprimirse en tiraje sencillo, en caracteres que comprendían cada uno la nota y los fragmentos adyacentes del pentágrama, que fueron en seguida utilizados por los impresores-editores Attaignan y Ballard. Mantuvieron la forma primitiva angulosa de las notas, desde el siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVIII todos los impresores-editores que sucedieron á los que se han citado. Aunque hacia fines del siglo XVI se volvió de la tipografía al uso de las planchas, no grabadas en boj sino en cobre. Pero la dificultad que ofrecía el grabado de las primeras obras de órgano, hizo adoptar, simultáneamente, los dos procedimientos de grabado é impresión tipográfica.

120

A consecuencia de esto, perfeccionóse el grabado merced al empleo de punzones que regulaban exactamente las dimensiones de la cabeza de las notas, y facilitaban notablemente la tarea de los obreros, hasta que se introdujo el grabado en plancha de estaño, después en zinc, y la adopción de los punzones para clavar los signos de la notación, conforme á los progresos realizados en esta materia por dos ingleses, Cluer y Walsh, allá por el año 1730. En 1775, después de un estacionamiento de doscientos cincuenta años, desarrolláronse también los procedimientos de tipografía musical, merced á los trabajos y perfeccionamientos de Gottlob Immanuel Breitkopf, que resolvió el problema de adaptación de la impresión tipográfica á la música de órgano y de piano, y de una manera general, á la disposición de varias voces simultáneas sobre una pautada. Sus caracteres movibles y divisibles se distinguen de los antiguos, llamados también movibles *(caratteri mobili)* por el hecho de que cada signo se divide en varios fragmentos, correspondiendo cada uno á un carácter propio, y porque las mismas líneas del pentagrama se componen de una serie de pequeñas líneas parciales. Resérvase este procedimiento para los ejemplos de música intercalados en obras literarias, en tanto que las obras musicales, propiamente tales, se graban todas. El grabado sobre plancha de zinc se traslada á la piedra litográfica. Y aquí hemos de ceder la palabra á los biógrafos de Weber, que nos han de referir que las primeras prácticas del músico, del autor de *Euryanthe* y de *Freischütz*, aunque parezca raro, porque el hecho es poco conocido no fueron como parece natural, las solfas sino la... litografía. Dicen sus biógrafos que su primera op: *Fugheten*, fué dedicada á Miguel Haydn. Apareció esta obra en 1798. Su op. 2 son unas *variaciones para piano*. Fueron publicadas en 1800. Y ahora viene el caso curioso. Weber en persona trasladó á la piedra litográfica estas variaciones. Carlos, María, Federico y Ernesto, barón de, ocupa, en efecto, en la historia de la litografía una plaza importantísima, porque mejoró sensiblemente este arte, inventado poco antes por Senefelder.

El padre de Weber, Franz Anton, von Weber, primo de Constanza von Weber, esposa de Mozart, se las prometía muy felices las prácticas litográficas de su hijo, tanto que fué á establecerse con su familia, en 1800, en Freiberg, para practicar en grande la litografía. La empresa ó el proyecto quedó pronto abandonado, pues en 1801 aparece la familia en Salzbourgo, en donde Weber se pone segunda vez bajo la dirección de Miguel Haydn, abandonada toda tentativa de arte litográfico.

Añadamos, ahora, para terminar, que después de la invención de la litografía, los procedimientos «autográficos» juegan un papel preponderante en la reproducción de los textos musicales, por el transporte directo de la notación con tinta autográfica sobre la piedra ó sobre planchas de zinc, que utilizan el tiraje sobre máquinas rotativas. Finalmente, ejecútanse pequeñas tiradas de obras raras *raportando*, es el término, el original sobre la piedra litográfica.

Tal es la historia abreviada del estampado musical después de la invención de la imprenta. Gracias á la estampación fué posible una difusión de las creaciones musicales de las cuales, primeramente, no se tenía idea, y que, como se comprende dió un fuerte impulso á la producción.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

HOFFMANN

Es más conocida la personalidad literaria de Hoffmann que no la del músico eminente y compositor de altos vuelos, que para consagrar sus admiraciones á Mozart empezó por adoptar uno de los nombres de Pila del sublime autor del *Don Juan*, pues no utilizaba su propio apellido de Guillermo Hoffmann sino los de Ernesto, Teodoro, *Amadeo* La gran admiración de Hoffmann por el autor del *Don Juan*, llamó mi atención desde edad adolescente, á consecuencia de haber leído, traducida no recuerdo de qué edición original, una crítica fantástica de la aludida ópera, en la que intervienen en la exposición de la crítica todos los personajes de la obra *Don Juan, Doña Elvira, Don Octavio, Zerlina*, etc. y los mismos autores de la ópera y de la genial crítica Mozart y Hoffmann.

Nació el poeta-músico y cuentista extraordinario el 24 de enero de 1776 en Koenigsberg; murió en Berlín en 25 de junio de 1822. Como cultivador apasionado de la música fué durante bastantes años, músico de profesión. Había estudiado á la par el Derecho, y en 1800 obtuvo el nombramiento de asesor que le obligó á establecerse en Posen. De allí á dos años á consecuencia de la publicación de unos cuadernos de caricaturas ilustradas con una serie de alusiones geniales, demasiado directas, fué enviado á Plozk, en calidad de consejero de justicia, y más tarde, en 1803 ocupó el mismo cargo en Varsovia. La guerra de 180 , que le privó de los honorarios de su carrera, lo único que poseía, le puso en una situación verdaderamente comprometida y extrema. Mas no logró amilanar su ánimo. Se puso resignadamente, á dar lecciones de música, y hasta obtuvo, el año 1808, el puesto de director de orquesta del teatro de Bamberg. Nuestro ex-asesor y ex-consejero de justicia empuñó, gallardamente, la batuta. Pero la empresa hubo de cerrar las puertas del teatro á consecuencia de grandes pérdidas, que pusieron, otra vez, en trance apurado á nuestro poeta-músico. Resistió el trance como antes, dedicándose, bravamente, al leccioneo musical, escribiendo artículos y más artículos fantásticos para la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, firmados por el *Kapellme-ister Johannes Kreisler*. Y ved ahí que la figura característica de este personaje—que es el retrato de Hoffmann trazado por él mismo,—fué la que juega igualmente un papel importantísimo en la obra del músico-poeta, *Kater Murn* (1820-1822) y, asimismo, la inspiradora de la *opus* 16, intitulada *Kreisleriana*, de Schumann.

Allá por el mismo tiempo, es decir, de 1813 á 1814, dirigía la orquesta de la compañía dramática Sekonda, en Leipzig y en Dresde. Por fin, en 1816, fué de nuevo nombrado consejero de la corte de apelación, en Berlín.

Como se ve, Hoffmann era un hombre maravillosamente bien dotado para todo, á la vez jurista distinguido, dibujante hábil, compositor originalísimo, y poeta de verdadero genio. Su entusiasmo por Bach y por Beethoven prueban que sus gustos iban bien encaminados. Para demostrarlos ahí están sus obras musicales editadas, y digo así, porque todavía se descubren de tarde en tarde obras no publicadas. En cuanto á sus entusiasmos por Wolfango-Amadeo (ó más bien Juan Crisóstomo-Wolfango-Teófilo) Mozart, véanse sus numerosos escritos de crítica musical.

Pero ya es hora de trazar una lista, no

completa, por supuesto, de sus obras de todos géneros, escritas en las localidades que habitó. En Posen: *Scherz, List un Rache* (Goethe, 1801). En Plozk: *Der Renegat* (1803), y *Faustina* (1804). En Varsovia: *Lustige Musikanten* (Brentano, 1805); y después dos óperas, *Der Kanonicus von Mailand* (1805) y *Liebe und Eifersuch*, texto del mismo Hoffmann inspirado en un asunto de Calderón (1807). En Bamberg: *Der Trank der Unsterblichkeit* (1808); *Das Gespents* 1809), *Aurora* (1809); después un melodrama, *Diana*, y la música para *Genoveva* (Müller, 1809) y *Saul* (Soden, 1811). En Berlín: la música para *Thassilo* (Fouqué, 1815); una ópera romántica, que el célebre Carlos María de Weber estimaba con verdadera predilección, *Undine*, 1816, texto de Fouqué conforme á un *scenario* de Hoffmann, publicada esta hermosísima ópera en 1906

Cuando me mandó un ejemplar, que guardo como oro en paño, mi excelente amigo Hanz Pfitzner, bibliotecario de la Biblioteca Peters, de Leipzig, publiqué en estas páginas un estudio sobre la tal ópera, en la cual hay páginas que preludian el advenimiento de Wagner; tanto, que se ha dicho, justamente, que si Weber preparó las vías de Wagner, ha de añadirse, justicieramente, al lado del nombre de Weber, el de ese otro glorioso precursor que se llama sencilla y admirativamente Hoffmann. ¡Cómo recuerda la genialidad de Wagner la de ese admirabilísimo precursor, como lo he llamado, é insisto en esa mi apreciación, que es la de músicos europeos de alto renombre que no queremos figurar en ninguna de esas capillitas que son deshonra del rebajado arte moderno. Supliendo mi olvido colóquese al lado de *Undine* la música de *Krenz an der Ostsee* (Werner). ¿Y no parece imposible que Alemania consienta que queden manuscritas algunas obras de esa magna ilustración del arte teutónico?: una ópera, *Julius Sabinus* (terminado solamente el primer acto): un *ballet*, intitulado, *Harlekin:* una *Misa:* un *Miserere:* una *Sinfonie:* una *Ouverture:* un buen lote de obras vocales: varias *Sonatas* para piano: un *quinteto* para arpas y *cuarteto* de instrumentos de arco, etc Fué Hoffman el traductor del *libretto* de la *Olimpia* del famoso Spontini: (1821). Las partituras de los *Lustige Musikanten*, de *Saul*, y de *Aurora*, fueron encontradas en el archivo teatral de Bamberg, en 1907.

Hasta aquí la lista incompleta de sus obras musicales Las obras literarias de Hoffmann y, singularmente, *Phantesiestücke in Callots Manier* (1814) y *Kater Murr* (1820-1822) contienen numerosas y geniales apreciaciones sobre la música, por cierto, poco conocidas.

Se sabe que Hoffmann renunció á la proyectada publicación de una revista musical. Sus escritos puramente musicales, no todos, fueron publicados en ediciones especiales por H. von Ende (Colonia, 1896), adicionados, después, por E. Istel (1907). Las *Fantasias á la manera de Callot* han sido traducidas en francés, por Enrique de Curzon; del mismo es la edición de *Musiciens du temps passé* (1893) en cuyas páginas aparece á menudo el nombre del genial cuentista-poeta compositor.

FELIPE PEDRELL

La obra de Franz Liszt

121

Es evidente que había en Liszt una tendencia, no por cierto a la juglería, sino al énfasis y a la grandilocuencia, y no creo faltar al respeto que siento por un maestro que me atrae sobre todos, reconociendo la verdad de este cargo. Mas, si es fácil censurar los defectos, es mucho más interesante averiguar el aspecto en que completan los rasgos de un carácter. Para mí, el énfasis de Liszt, aparte de que es signo general del romanticismo, se debe sobre todo a su ardiente deseo de transmitir todo el colorido de la orquesta por medio de un instrumento cuya paleta contiene apenas algunos tonos, por otra parte deliciosos. Aquello que quizás nos parezca exagerado en el piano, lo encontramos natural y magnífico en la orquesta. Y si Berlioz hubiese escrito para el piano, tal vez hubiéramos visto todavía cosas más osadas, puesto que no le bastaba la propia orquesta.

Además, creo que Liszt no podía darse cuenta de eso que nos parece enfático, o demasiado pianístico, o recargado de adornos, porque la naturaleza le había dotado de una facilidad inaudita lo mismo para tocar que para componer. Para él no existía dificultad ninguna, y en cambio nosotros nos obstinamos largo tiempo en vencer las dificultades más formidables, mientras pensamos malhumorados: "¡He aquí un tema que no valía la pena de rodearlo de tantos obstáculos!" No olvidemos que para los dedos de Liszt, aquel sencillo trazo, aquel arabesco, no tenía la menor importancia. Si hubiera tenido que tomarse alguna molestia al componerlos o al ejecutarlos, es seguro que los hubiera simplificado, prefiriendo ocuparse del fondo de la obra que del refinamiento de los detalles pianísticos.

Por otra parte, el mismo Chopin prodigaba los primores en sus obras destinadas a los conciertos, y aquella era la ley de la moda. Y además, es sumamente difícil retenerse después de verse lanzado a toda máquina a la composición o ejecución de obras como las "Rapsodias" o el "Mephisto", tratándose de un pianista de altura. No es cosa fácil, de paso, resistir al placer de salirse de sus casillas, con un gesto fácil, rápido, fastuoso. Pero cuando se observa lo que es, en general, la música escrita por los pianistas, no puede en verdad decirse nada más sobre los defectos de la de Liszt. Tiene éste demasiado color, demasiada fuerza, demasiadas cosas por decir, conformes; pero en el arte el solo defecto irremisible es la pobreza.

Por eso puede decirse que Liszt no ha creado una escuela técnica del piano, sino más bien una escuela de transcripción; y cuando ha querido escribir transcripciones, las ha realizado de manera genial, con un sentido de la amplificación, del esfuerzo de los timbres, muy significativo. A él todo le parecía sinfonía dramática, y en este respecto había nacido para compenetrarse con Berlioz y con Wagner. De los tres, Wagner fué el único que pudo abordar triunfalmente la escena, y sin Liszt no lo hubiera realizado jamás. Pero una obra como la "Sonata a Schumann" es una tetralogía concentrada, donde surgen ya los temas esenciales de un arte wagneriano. Y la "Sinfonía Faust" es, con el "Faust" de Schumann, la transposición musical más fiel, más penetrante que se haya hecho del pensamiento íntimo de Goethe; y la "Sinfonía Dante" es una concepción de carácter estrictamente trágico; y cuando yo toco el "Mephisto-Walzer" me es imposible dejar de figurarme que interpreto un fragmento de partitura de ópera. Todo me aparece claramente definido sobre una escenario: veo en torno al ritmo del pesado

vals lugareño, las toscas faces de los aldeanos y de los violinistas que el demonio hechiza, trocando la ingenua diversión del domingo en desenfrenada bacanal. Veo la imagen de Margarita trastornando la ociosa melancolía de Faust en medio de aquella fiesta, en una frase exquisitamente dolorosa, como el tema de la adorada en la "Sinfonía fantástica" de Berlioz (escena de la danza); vislumbro la silueta de Mefistófeles cuando, después de desfallecer esta frase, resuena el estallido de la carcajada satánica que desencadena todo el final. Podrían dibujarse todos los personajes y el decorado, todo está a punto, todo habla a los ojos igual que al oído en esta obra maestra.

Es natural que yo haya estudiado a Liszt sobre todo en su obra de piano y que me incline a hablar de él particularmente bajo este punto de vista; y sin embargo, la primera impresión que recibí y la última que retengo, es la de que toda la obra de Liszt constituye una orquestación condensada.

Nadie había antes que él asimilado hasta tal punto la orquesta al piano; así como Chopin, su rival y amigo, se apodera de las riquezas de la música polifónica para comunicarlas a su instrumento favorito y parece como si las reintegrara a este estuche, así Liszt, animado del espíritu opuesto, las hace surgir de él y traspasa constantemente la línea que se le había señalado siempre al piano, para acercarse a la sinfonía y a veces igualarla.

La gloria de Liszt pianista, sus prestigios de virtuoso excepcional, su larga vida de hombre ilustre, la diversidad y la fecundidad de su fogosa carrera de pianista, de compositor, de crítico, de director de conciertos, capillas y teatros, de amante y de clérigo, todo ello ha hecho extraviar respecto a su verdadera grandeza y su verdadera misión. Liszt había realizado tanto, había maravillado al mundo en grado tal, que éste pudo llegar a creer que todo acababa con su vida, y, en efecto, era ya más de lo necesario para perpetuarse en el recuerdo admirativo de las multitudes y de los escogidos. Pero se le consideraba como un meteoro; y ha sido preciso, después de su primitiva gloria seguida de un período de olvido, otorgarle una segunda gloria, la permanente, la real, que aquella otra había ocultado y perjudicado.

Liszt pianista, consejero y protector de Wagner, Liszt caballeroso, gran señor, prodigio individual, es lo pasado. Liszt compositor, es lo imperecedero. Creo de justicia considerale como un gran clásico, el digno continuador de Bach y de Beethoven, al propio tiempo que se le considera como el más ilustre de los románticos de la música. Liszt ha sido, junto con Schumann y Chopin, el fundador y revelador de una nueva música de piano, relacionada con otra autoridad tan grande como ellos, Juan Sebastián Bach. Ha sido el creador del poema sinfónico, al propio tiempo que Berlioz. Ha sido el preparador del drama wagneriano, y bien sabemos cuánto le debe Wagner, material y moralmente, a pesar de que Liszt no haya jamás compuesto nada para el teatro, a parte de su "Don Sancho", obra de la primera juventud. Pero toda su sinfonía es teatro, como toda su obra pianística es sinfonía. Y cuanto más se estudian obras como "San Francisco de Paula", como "Mephisto Walzer", como las "Variaciones sobre un Salmo de Bach", o como la "Sonata a Schumann", más se convence uno del sentido dramático de Liszt: lo ha poseído en tan alto grado como los más grandes dramaturgos, y su alma ha contenido todo el heroísmo de una enorme tragedia interna.

Liszt, al revés de Chopin e incluso de Schumann, era nacido para la orquesta de un modo harto evidente para que pudiera considerar el piano como un instrumento personal y completo. Vió en éste la transposición impersonal de la orquesta, y todos los nuevos recursos de que le ha dotado no fueron más que el medio de forzar, de apurar la cualidad expresiva de este instrumento.

La música de Chopin y de Schumann parece concebida como si, llamada a desaparecer la orquesta, quedara el piano encargado de comportar y expresar todos los sentimientos musicales. Este instrumento es para ellos el punto central, el instrumento rey. Liszt, por el contrario, hace del piano tan sólo el evocador de la magia orquestal. Se apodera del instrumento, lo domeña, lo trastorna por medio de un huracán de sonoridades, y descubre en él potencias de transcripción polifónica que nadie sospechaba.

Se piensa constantemente en la orquesta, por encima del piano; y las pretendidas juglerías de la virtuosidad de Liszt, atribuídas largo tiempo a su potencia personal tan extraordinaria que casi es monstruosa, no son en realidad más que síntesis rápidas y múltiples de la polifonía que él escuchaba al componer. Una obra única en la literatura del piano, cual su "Sonata", no puede comprenderse plenamente más que en este sentido.

Nada hay, incluso en la música religiosa de Liszt, que no atestigüe este carácter teatral de su espíritu. Y esta música religiosa es de un fervor sincero, de una alta gravedad, de un estilo insospechable de la menor declamación; es hija de un creyente respetuoso y profundo, que después de haber gozado de la vida llena de pasiones y de glorias, retorna a la fe como la más bella voluptad del espíritu. Sin embargo, la colosal "Misa de Gran", el "Christus", los "Preludios", las "Variaciones sobre un Salmo de Bach", el "San Francisco de Paula", son sonoros frescos, donde se agrupan los coros, donde se adivina constantemente al héroe que va a aparecer, y donde todo alienta una vida dramática. Jamás el músico experto en las más subtiles combinaciones armónicas os propone el goce de la sonoridad por la sonoridad; todo tiene un sentido intelectual, como en la obra de Wagner.

Esta música maravillosa no tiene su finalidad en sí misma. Ocurre lo propio que con las obras puramente descriptivas y pintorescas, en las que el espíritu abierto a todo ha tratado de expresar sus amores pictóricos o literarios: los años de peregrinaje, las evocaciones italianas, justas como los cuadros de Hubert Robert y líricas como los versos de Byron; las rapsodias en que ruje el genio eslavo y nos pone de manifiesto su fantasía, su fiereza, su efervescencia y su puerilidad; todo ello es una especie de drama sinfónico, una orgía de ritmos.

En una palabra: no puede comprenderse al Liszt pianista más que como un glosador de su propia orquesta. Tocaba el piano con tal brillantez y había conquistado así tal gloria, que estuvo a punto de ser ahogado por su propio triunfo y de poner en peligro su gloria. Pero le vemos renacer poco después. Ha sido precisa la aceptación, el apogeo, y, por fin, el análisis razonado de Wagner, para que Liszt nos reapareciera verídico y completo.

Heredero de Bach y de Beethoven, émulo de Chopin, de Berlioz y de Schumann, inspirador e impulsador de Wagner, precursor de Franck y también de Strauss y otros modernos, divulgador de los ritmos eslavos al propio tiempo que Chopin y antes que Borodine, Dvo-

rak y Smetana, infatigable misionero de arte, Liszt habrá sido en el seno del siglo XIX uno de los hombres más representativos, una fuerza inaudita, un ser inolvidable.

Su obra, que evolucionó del concierto a la catedral, sin detenerse en el teatro, habrá constituído la base de todos los dramas que en su teatro interno se han representado los más grandes poetas de su siglo, y la dramaturgia de Bayreuth no es otra cosa que su desenvolvimiento y consolidación. Casi asusta el considerarlo: solo una pieza de piano de Liszt es de tal manera concebida para la orquesta, que uno no sabría ejecutarla sin evocar todo el pasado tan complejo de este autor.

Nada aparece aislado; en todo se reconoce y se afirma esta grandeza fogosa, esta poliritmia nerviosa y flexible del genio eslavo, esta caricia de la sonoridad alternante, esta amplitud del canto, del tema, del desarrollo, esta solidez y claridad, este don de los planos y gradaciones que prestan a Liszt un carácter tan clásico, en medio de las audacias pianísticas más extravagantes. Clásico, lo fué en verdad, si por ello se entiende que toda audacia era en él el efecto externo de un razonamiento previo, y cada una de estas audacias venía a confirmar una experiencia que él había efectuado en sí mismo. Apenas si existe el menor desorden ni negligencia alguna en su increíble producción. Liszt había sido el definidor de un determinado género de sinfonía.

Pero todo está dicho de él en una palabra: ¿no es realmente formidable ser el hombre que ha hecho posible a Wagner? Esta es en todo caso la sensación que se apodera de mí cuando, como simple virtuoso, trato de hacer surgir otra vez del piano esta música frenética, decorativa, cuyo lirismo se impregna a veces de una ternura tan penetrante, la ternura que sólo es patrimonio de los seres muy fuertes y muy sanos.

JANE MORTIER

(*Traducción del francés.*)

Publicado en

Los libros de notación cifrada

Son admirables los de órgano, pero más admirables, todavía, los de vihuela, el instrumento que ocupa en el siglo XVI el puesto que para las aficiones musicales ocupa en el nuestro el piano. Representan dichos libros un breve espacio en la Historia de la Música española. Desaparecen, después, cuando el instrumento indicado se homologa en la guitarra por obra y gracia del tratadillo de un médico catalán que lo pone en manos del pueblo: Carlos Amat.

Señalan los libros de notación cifrada, los de *vihuela de mano* singularmente, que se tañían *punteados* y *rasgueados*, con mejor derecho que las llamadas *vihuelas de péñola* y *de arco* aquel momento singular histórico en que el elemento *acorde* iba á promover y facilitar el surgimiento de la monodia acompañada, que era todo un problema irresoluble para el mismísimo arte áureo del polifonismo, por obra inconsciente de trovadores y troberos, completada por los cantores populares de *laúd* y sus representantes genuinos, los vihuelistas españoles que encauzan, unos y otros, el arte por el camino de la harmonía, desde que presienten la importancia del elemento constitutivo de la harmonía moderna y, en suma, desde que adivinan, nuestros vihuelistas, notoriamente, que ha de venir, que ha venido ya, un arte de *favellare in musica*.

Abrid uno solo de estos libros de notación cifrada, el primero de todos, que data cronológicamente del año 1534 de Luis Milán, el *Libro de Música de vihuela de mano* intitulado: «*El Maestro*», *dirigido al muy alto y muy poderoso é invictísimo príncipe don Juhan. . rey de Portugal y de las islas...* cuya estampación en cifra musical, hecha en Valencia, es anterior á la traducción del mismo Milán del *Cortigiano* de Castiglione cuyo texto traducido, dedicado á Felipe II, supera al mismísimo original, tanto que así se explica la boga que la traducción obtuvo en España

Hablemos un poco de Luis Milán.

Fué caballero de ilustre cuna, gentil hombre de la casa del Duque de Calabria, gran músico y, según Cerdá y Rico en sus notas al *Canto del Turia*, tan diestro en el arte de tocar toda clase de instrumentos de cuerda que le apellidaban *el Orfeo*. Mereció ser llamado á la corte del rey de Portugal, quien lo retuvo en ella «y tanto fué lo que se aficionó á su gran habilidad que le hizo también gentil hombre, y le asignó siete mil cruzados de renta». Así se explica que intercalase en el *Libro* algunos documentos curiosos, literarios y musicales del arte galaico portugués: canciones, villancicos, esparzas, redondillas, diálogos festivos, etc. No se olvide que Gayangos y Vedia, en sus notas á la *Hist. de la Lit.* español de Tickuor, ya llamaron la atención sobre las noticias de todo género que se pueden sacar para la historia de nuestra poesía y música popular, y la especialísima de las formas musicales que se han de buscar, exclusivamente, en tales libros.

El *Libro* de Milán, *el Maestro*, no es precisamente un libro didáctico, como pudiera creerse, sino una verdadera colección ó antología de las *fantasías, zarabandas, corrientes*, (sic, por corrandas), *gigas, tientos, alemandas*, etc. de letras de nuestros romances nacionales, de algunos romances y letrillas portuguesas y otros cantos con letra francesa é italiana, todo anotado en cifra para vihuela de mano sola, ó como acompañante de la voz.

Una y otra vez he dicho que se escribió el libro, de Milán, como otros de la cohorte de nuestros vihuelistas, para *vihuela de mano*, instrumento que se tañía *punteado* y *rasgueado*, y que por es diferenciaba de otras *vihuelas* que esto se tañían con *péñola* (plectro ó púa), con *arco*, etc., pero no he hecho notar que era instrumento altamente expresivo, de índole muy superior al *laúd* y á *la tiorba*, coetáneos de la *vihuela de mano*, tan expresiva como lo es la *guitarra* moderna por razón de su construcción organográfica (sobre todo la de la caja armónica, algo mayor que en la *guitarra* la de la antigua *vihuela*) y, sobre todo, por la manera de producir el sonido, la mano, el alma del tañedor, puesta en contacto directo con la cuerda, como plasmando y modelando el sonido, circunstancia expresiva capital que no poseerá jamás el piano, sopena de modificar el principio de su construcción. Por esto no me cansaré de lamentar que, dada la restauración de la guitarra á que asistimos modernamente, siguiendo los horizontes técnicos abiertos por los Sors, los Aguado, los Costa y Hugas, etc., hasta llegar al incomparable Tárrega, no hagan obra de sana y completa restauración, remontándose á los *Libros de notación cifrada de vihuela* seiscentistas, haciendo obra en sentido más patrióticamente técnico español que no en el ecléctico contemporáneo, yendo á pedir de prestado temas á la literatura del piano, cuando existen inagotables tantos y tantos en la literatura organográfica propia de este instrumento.

Pero ya es hora de conocer más íntimamente á nuestro músico orfeico, cultivador de un arte cortesano y, á la vez, semi-popular y doméstico: á ese perfecto caballero, perfecto por educación caballeresca, y por obediencia á los códigos de

124

su noble estirpe, y á las doctrinas que como tal habia de practicar; las armas, en expeculaciones científicas y habituales en acción, las letras, la cetrería ó la caza la música, y el arte de acompañar su propia voz cantando... (así, cantando y tañendo, acompañándose, conoceríamos más íntimamente á nuestro caballero y gentil hombre vihuelista). Pero ya que esto no sea posible, leamos cuando menos la *Dedicatoria* de su propio libro, que nos ha de dejar refrescado ambiente en el concepto que formemos de su simpático autor.

«Muy alto cathólico e poderoso rey e señor: el muy famoso Francisco Petrarche dize en sus sonetos y triumphos: que cada uno de nosotros sigue su estrella, con estas palabras: *Ognium seque sua stella*. Affirmando que nascemos debaxo de una estrella, a la qual somos sometidos por inclinación. Muy bien consideravan esto los Romanos en tiempo passado, en el nascimiento dellos: que hazian mirar por natural filosophia, en qué estrella nascían: para saber a qué eran sometidos: y sabido esto hazian exercitar a sus hijos en aquello que eran inclinados: y por esta sabia ocasión, avía entre ellos muy excellentes hombres, o en letras, o en armas, ó en musica, y otras virtudes. Agora en nuestros tiempos, aunque los padres no tengan esta diligencia en los hijos: natura como a madre de todos la tiene: pues trahe a muchos que se exerciten en aquello que son naturales. Y que esto sea verdad, en muchos se vee: y en mi lo he conoscido: que siempre he sido tan inclinado a la música, que puedo afirmar y dezir: que nunca tuve otro maestro sino a ella misma. La qual ha tuvido tanta fuerça conmigo, para que fuesse suyo: como yo tenido grado della, para que fuesse mía. Y siguiendo mi inclinación, heme hallado un libro hecho de muchas obras que de la vihuela tenía sacadas y escritas: y teniéndolo entre las manos, pensando lo que del haría: vínome a la memoria lo que un filósopho griego hizo de una muy estimada piedra preciosa que se halló: a la qual teniendo entre sus manos, dixo estas palabras. Si yo te tuviesse perderías tu valor. Y si tu me tuviesses perdería yo el mío. Y dicho esto la echó en la mar. Siguióse después que de allí a poco tiempo fué hallada una balena *(sic)* muerta a la orilla de la mar: y abriéndola le hallaron la sobredicha piedra. La qual vino en poder de un rey: y fué tenida en tanto por él, que siempre la traya consigo. Y offreciéndose después oportunidad, vió el dicho filósopho en poder de aquel rey aquella piedra de tanta estima que él avía echado en la mar: a la qual con gran admiración dixo estas palabras: Tu eres agora de quien es tuyo: mostrando que la piedra estava en su lugar. Este filósopho propiamente me paresce que soy yo: que he hallado este libro, al qual he dicho las mismas palabras que el filósopho dixo a su piedra. Y con razón las puedo dezir: porque si yo sólo tuviesse este libro perdería su valor: pues él dexaría de hazer el provecho que puede. Y si él me tuviesse para que ninguno pudiesse gozar dél, perdería yo el mío, pues sería ingrato á quien me dió saber para hazerlo. La mar donde he echado este libro, es propiamente el reyno de Portugal, que es la mar de la música pues en él tanto la estiman y también la entienden. No querría que lo tragasse alguna vallena *(sic)* que propiamente son los embidiosos: porque creo que se hallará muerto y confuso a la orilla de la mar de su embidia: quando verá el presente libro delante vuestra real alteza: cuya favor le defenderá de todo enemigo. Y por esto y muchas otras causas le presento y dirijo a vuestra real alteza. Diziendo aquellas palabras que el filósopho dixo quando vió su piedra preciosa en poder de aquel rey que arriba he dicho. Tu eres agora de quien es tuyo. Que quiere dezir, que el libro está en su lugar, pues no podia ser mejor entendido ni más estimado...

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

El "primo tempo" de la sonata

De la *canzone da sonare* y del *ricercare* se llegó á la *toccata*, á la *sonata* y al *concierto* para órgano ó para clavicordio. La obsesión de los antiguos compositores iba dirigida, especialmente, á establecer las líneas principales de la forma, que, á nuestro entender, es la soberana de la música instrumental. La forma, en suma, del *Primo Tempo* de la *Sonata*, y de la *Sonata* toda, tendían á que otra nación se la asimilara, suplicándo a, y estableciendo bases constitutivas de la *Sonata clásica*.

La conquista de aquel *Primo Tempo*, emanación de la futura obra de arte más grande de la música, es creación italiana; y del pueblo alemán los elementos tonales é ideológicos, que no sólo se reflejan enteros en los componentes instrumentales de tiempos posteriores, y que no persisten sólo en la época clásica sino en la misma música romántica.

Comienza ya á diseñarse esta tendencia en las obras de Bernardo Pasquini (1637-1710), á quien los italianos contemporáneos colocan en el séptimo cielo, especialmente como clavicembalista excepcional. Nótase en ellas la subdivisión de los tres *tempi*, que no sólo aparecen ideológicamente sino gráficamente.

Juan María Bononcini (1640-1678), en sus *Divertimenti da camera*, editados en Lóndres en 1722, nos presenta el *tempo* subdivido en dos partes, ambas todavía con mayor evidencia que en Pasquini, y la conducción tonal con la misma forma de cadencia: la primera vez á la tónica, y la segunda á la quinta, advirtiéndose en la segunda parte un simulacro de desarrollo del tema, ó de los temas si el *tempo* sólo tiene dos.

Los dos temas se señalan más claramente en Juan Bautista Bassani (1657-1710), á quien pertenece el principio estético de contraponer á un primer tema brioso y brillante, un segundo tema *cantabile* y expresivo: principio de antítesis que, dentro de un siglo, fecundará el genio exquisito de Mozart.

La música para clavicembalo se despoja, de cada día más, de las suntuosas vestiduras de toda suerte de adornos, que le endosan los organistas, y vístese de tenues velos de encaje cuando llega Alejandro Scarlatti (1653-1713). Una breve sonata para clavicembalo de este autor, dotado de una claridad rítmica toda meridional, ofrece ya las siguientes subdivisiones: 1.ª) *Adagio*, unitonal y unitemático; la mano izquierda, con el *continuus*, ha hecho desaparecer toda traza polifónica; la melodía de carácter instrumental, *canta;* después, un *ritornello*. 2.ª) *Allegro* en dos partes; de la tónica á la dominante, *ritornello;* después, de la dominante á la tónica; y nuevo *ritornello*. 3.ª) *Grave:* dos partes con *ritornello*. 4.ª) *Vivace:* una primera idea melódica, apoyada sobre el *continuus*, que modula á la quinta: una segunda idea que de la quinta vuelve á la tónica: ninguna modulación; termina con un *ritornello*.

Después, por obra de Domingo Scarlatti (1683-1757), hijo de Alejandro, la música instrumental se desviste de todo arcaísmo y escolasticismo; en contacto con la música dramática, despliega sus alas a lírica del clavicembalo (que pronto será *piano forte*), sin traspasar los límites de la naturaleza agena de las afectaciones y de lo falso.

Recapitulemos las invenciones conque este genio excepcional enriquece la *Sona-*

ta. Recibe definitiva sanción, y constituye la base de la composición instrumental del porvenir, la forma de *sonata duotemática*. La *Sonata* de Scarlatti presenta en sus varios *tempi* la fases de un único sentimiento fundamental del alma conmovida por un afecto particular. En la *Sonata* de Scarlatti tenemos los dos esquemas ideológico tonales á dos *partes*, desde entonces, definitivamente establecidos. Y lo mismo el esquema consagrado de la forma *monotemática*.

Desde aquel momento la vía está abierta para que se presenten al palenque de la *Sonata* otros maestros italianos: Benedicto Marcello (1686-1739), Francisco Durante (1684-1755) y Domingo Paradisi (llamado, vulgarmente, Paradies (1710-179); luego, Haendel, principalmente, y la tría de áurea alemana, Juan Kuhnan (1667-1722 , Juan Sebastián Bach, y Juan Stamitz (1717 1757); los Marchand (1669-1732; Francisco Couperin, llamado el Grande (1668 1733), Rameau(1683-1784)etc. creadores en Francia de la escuela de música imitativa, descriptiva y pintoresca para *clavecin* (clave), engalanada con embellecimientos de todas especies.

Y ya se presentaron antes, figurando entre el grupo de perfeccionadores de la música para *clavicembalo, clavecín, clavicordio y piano forte*, los que dieron celebridad al *virginal* y renombre á los tiempos de la reina Elisabet, los Bull (1563-1628); los William Bird (1537-1623), anterior de medio siglo á Gerónimo Frescobaldi (1583-1644), que en una aria para *virginal* ofrece el tipo más antiguo, según se cree, de *aria variada*, olvidando que Cabezón lo había presentado ya antes de su viaje á Inglaterra, acompañando á su soberano, Felipe II.

Abramos nuevo capítulo, para recibir y festejar á los perfeccionadores ulteriores alemanes de la *Sonata*.

Después de escrito esto á guisa de introducción de la historia de la *Sonata*, me reservo para una próxima *Quincena* hablar de los perfeccionadores ulteriores alemanes de esta forma capital de arte, los Kunau, Haendel, Bach (Juan Sebastián), y Stamitz.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Perfeccionadores alemanes de la sonata

I

Se ha dicho repetidas veces que los maestros italianos fueron los venturosos inventores de muchas formas, pero que la perfección ulterior la debemos á los alemanes.

El primer perfeccionador de la *Sonata*, bien reconocido por la historia y la crítica, es Juan Kuhnau (1667-1722), antecesor inmediato de Juan Sebastián Bach en la cantoría de Santo Tomás, de Leipzig, que le sucedió en todas las funciones que desempeñaba Kuhnau. Fué no sólo excelente músico, sino notable filólogo. En la historia de la literatura del piano ocupa un puesto de preferencia, porque fué el primero que adoptó, destinada al clave, la forma de la sonata de cámara en distintas partes.

El gran genio de Haendel, soberano en todo, no dejó de ejercer su influencia en el perfeccionamiento de la *Sonata*, pues con él la composición para instrumentos de teclado de su época, órgano ó clavicembalo, alcanza nuevos atributos de severidad, elevación y elegancia.

La obra instrumental del sublime autor del *Mesías*, es copiosísima y fuerte. Al lado de los enérgicos *allegri* de concierto, de los pomposos *adagi*, *corrandas*, *minuetti*, brillan las formas lujuriantes de la *zarabanda*, de la *chacona*, y de la vertiginosa *giga*. En los espléndidos castillos señoriales del Reino Unido, creó Haendel gran número de sus composiciones, y en particular, entre los deportes de caza de Cannon-Castle, rodeado de los más preciados y célebres artistas de su tiempo. Era objeto de la común admiración, y le halagaban los honores que se le rendian en las grandes fiestas, inspiradoras, verdaderamente, de su mente, creada para toda suerte de grandezas. En Cannon-Castle parece que escribió la mayor parte de su música para clavicembalo, antes de entregarse al teatro, en el cual sólo halló disgustos y pérdidas de intereses, tanto que, apesadumbrado, se refugió en el *Oratorio*, que le hizo grande de toda grandeza.

Haendel tiene curiosísimas *Lessons* para clavicembalo, *sonatinas*, *sonatas*, *ouvertures*, numerosos *conciertos*, un *concerto grosso*, y composiciones orquestales más desarrolladas, entre otras, la *Música da fuoco*, la *Musica da acqua*, curiosidades en forma de *Suites*. La denominación de la primera viene por haber sido ejecutada en el gran salón de los espejos, de la corte de Inglaterra, fantásticamente inundados de luz y ejecutada nada menos que por la potencia sonora de nueve trompas, nueve trompetas, veinticuatro oboes, que quedarían... *ahogados* de vergüenza, doce fagotes y tres timbales. La pieza principal de esta ruidosa *Suite* es la *ouverture*, con su *estrepitoso allegro*, que se repite después del *lento*. Los otros fragmentos son en estilo de danza y de *canzone*. Las veinte pequeñas composiciones de la *Wasser musik*, ejecutadas por el estilo de las serenatas venecianas, colocada la brigada de ejecutantes en una barcaza, que surcando por el Támesis seguía á la góndola del rey Jorge, tuvo la fortuna de calmar las iras del soberano, resentidísimo contra Haendel, porque en una ocasión abandonó su servicio como huyendo de los honores y del empleo. *¡Música de reconciliación*, habría debido titularse, en vez de *Música del agua!*

La forma haendeliana de la *Sonata* sigue comúnmente el esquema ideológico-tonal italiano, pero con más vigor lírico, desarrollado con gran amplitud de ideas. Sus *ouvertures* constan de tres tiempos: *Largo*, *Allegro* (fuga) y *Lento*. Sus *Suites* se desarrollan en el programa de un *Præludium*, *Allemanda*, *Corranda*, *Zarabanda*, un *Aria variada*, *Minué* y *Giga*.

Son numerosos sus conciertos para diversos grupos de instrumentos, algunos con órgano é instrumentos varios; otros tienen dos órganos constantes; y otros con dos grupos de instrumentos de viento, aparte de los del cuarteto de cuerdas y arco. Forman una poderosísima literatura que sorprende hoy día, aun cuando rara vez se ejecutan tales conciertos cuando se oyen aquellas sonoridades potentes, severas, al lado de las cuales las obras de muchos autores de hoy, considerados como grandes y hasta colosales, y formidables, suenan huecas si no chillonas con timbres de pipitaña.

Era un ejecutante fenomenal, con el brío y á la vez, elegancia que reclamaban los instrumentos de teclado de su época: el *clavicembalo*, el *harpicordio*, y sobre todo el *órgano*. En los grandes *festivales* musicales de Londres, antes de la ejecución de uno de sus magnos oratorios, por ejemplo, el *Sansón*, ó el *Mesías*, Haendel, el adorado hijo de adopción del pueblo londinense, como si tratase de preparar al público para la audición de los imponentes cuadros bíblicos de sus oratorios, abandonaba el teclado del harpicordo y se sentaba, de repente, en la tribuna del órgano, como para empeñar una batalla de poesía grandilocuente entre las sonoridades de la orquesta y las radiantes torrentadas sonoras que hacía estallar en el teclado del rey de los instrumentos, que lo era, verdaderamente, pulsa-

126

do por el sajón, coloso de genio. Terminado el concierto de órgano y orquesta, entonaban centenares de cantores el oratorio; corona luminosa de la creación haendeliana; el cuadro de gran potencia lírica que desarrollaba ante la mente embargada del público las grandiosidades del cuadro bíblico. ¡Qué público, qué cultura, y qué educación de público realizada por un artista en plena misión de arte! Se siente tristeza y amargura al comparar aquellas solemnidades con las nuestras, mezquinas, migradas, sin otro incentivo que el de... ganar dinero, á todo trance.

Al aparecer Haendel y Bach, se siente que Italia ya no es la única legisladora de lo bello musical.

Corramos al encuentro de Juan Sebastián Bach, que cierra una era de arte, y abre otra nueva.

Su influencia se deja sentir, principalmente, en cuanto al mejoramiento de la *Sonata*, en estos extremos:

En que el clavicembalo se emancipa, se emancipa de las antiguas tonalidades de los modos litúrgicos, y en que el *temperamento* es ya cuestión que vale lo que una ley. Y no importa nada para el caso que Bach, circunscribiese la tonalidad solamente á 24 tónicas en lugar de 30; lo cual prueba que consideraba homólogas seis tonalidades, y otras seis contenidas en las veinticuatro dichas. Aunque no se ha de perder de vista que las tonalidades homólogas ya eran conocidas en tiempos de Domingo Scarlatti, si no se ha de evocar el empleo que hace anteriormente de ellas el maestro italiano Juan Bautista Vitali (1644-1692), quien en una composición que modula de *Do sostenido* á *Sol sostenido*, escribe esta última tonalidad en *La bemol*.

Tampoco se ha de perder de vista al hablar de esos extremos, del siguiente, que si bien á Bach le agradaba el *piano-forte a martelletti* lo posponía al *cembalo* de plumas recortadas y al clavicordio, en cuales instrumentos las cuerdas vibraban al golpe de una *tangente* metálica: y por eso se dice que creó la verdadera técnica del pianista, formando una innumerable cohorte de alumnos que difundieron las enseñanzas de su maestro. Todos estos discípulos tocaron *con todos los dedos de las manos*, sin excluir el pulgar ni el meñique.

El que no comprenda el alcance de ésta, al parecer, perogrullada, estudie la historia de la digitación, y comprenderá que los discípulos de Bach tocasen *con todos los dedos de la mano*. En suma, que Bach modificó el mismo clavicordio de manera que cada nota fué independiente. Cuenta el historiador Burney que, durante su visita á Hamburgo, Carlos Felipe Emanuel Bach tuvo la amabilidad de hacerse oir en el clavicordio. «En las piezas lentas y patéticas—dice—cuando era cuestión de expresar una nota de cierta duración, lograba sacar de su instrumento un grito de dolor, que sólo podía reproducir un clavicordio».

Dos categorías de obras para clavicordio nos legó Bach, *didáctica* la una, de libre fantasía la otra: esta última, bien se deja comprender, bajo las formas más diversas.

El catálogo de todo lo que produjo Bach ¡quizá, aun, no todo, porque no todo se ha descubierto, lastimosamente! ha de estudiarse con la edición *Bachgesselschaft* á la vista, por supuesto, colocando en agrupaciones especiales las obras de una y otra categoría.

A la categoría *didáctica*, agrúpase aparte, todo lo que se refiere á la segunda, á las obras de clavicordio que comprenden la *Fantasía y fuga cromática*, las *Seis grandes Suites francesas* (ya sabemos que Bach no las denominó así). *Seis Suites*, llamadas inglesas, composiciones de formas más amplias, casi sinfónicas, comparadas con las otras de forma más ligera; diversas *Fantasías*, *Fugas*, *Tocatte*, dos *Sonatas* en *Do menor* y *Re menor*, seis *Sonatas en Do menor*, once *Conciertos* sin acompañamiento sobre conciertos para violín, de Vivaldi, los primeros nuevos *tempi* del *Musikalischen Opfer*.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Perfeccionadores alemanes de la Sonata

II Y ÚLTIMO

Hay que añadir á esos trabajos aquellos en que el clavicordio se asocia á otros instrumentos. Bach, el inmortal maestro, aumenta de cada día en sus obras las agrupaciones instrumentales, *violín*, *viola di gamba*, *flauto*, un segundo *clavicordio*, y hasta *tres clavicordios*, sin olvidar que en los últimos acoplamientos instrumentales llega hasta el *cuarteto* de arcos. Y luego, los *grandes conciertos* para uno, dos, tres y cuatro clavicordios con acompañamiento. Crecen las formas, que ya son vastas en las *Seis Sonatas «per clavicembalo con violino obligatto»*, en *Si menor*, *La mayor*, *Mi mayor*, *Do menor*, *Fa menor* y *Sol mayor*... Recuérdese que en las obras de Bach el vocablo «concierto» suple á veces al vocablo *Sonata*, como por ejemplo en el conocido *Concerto nello stile italiano*, en *Fa mayor* (*Vide* n.ª 1 de la segunda parte del *Klavier-Uebung*, bajo la denominación de *Italienisches Concert o Concerto italiano*). No han de olvidarse los otros conciertos en que Bach transforma obras de Vivaldi sino qne compone fugas sobre temas de Legrenzi (1625-1690), Corelli (1683-1713), Albinoni (1674-1745), imita las famosas canciones de Frescobaldi (1583-1644), empeñado siempre en el estudio de los mejores maestros italianos. «Sabida es la influencia saludable que los italianos, con su exquisito sentimiento de la forma, han ejercido sobre el maestro, tan profundamente aleman», ha escrito Cart, el sintetizador y divulgador de Spitta, el ilustre biógrafo de J. S. Bach. El genio de Bach no se formó, exclusivamente, con la música nacional germana, habla no tan sólo de la docta y de la popular tradicional, sino estudiando las obras de otros y otros autores no alemanes.

Es error muy difundido que Bach sólo fué un... escolástico: más que un error es la blasfemia de la ignorancia. Bach es un lírico, un gran lírico del sentimiento, un idealista, un altísimo poeta. «El *YO* de los románticos, expresado en imágenes musicales, ora bajo la forma de *preludios* y *fugas*, ora bajo la forma do *sonatas*», se ha llamado á los cuarentiocho *preludios* y *fugas* en todos los tonos y en todos los modos mayores y menores del *Clave bien temperado*. Es una de las obras más grandiosamente monumentales que ha creado la mente humano. Lo que en esta creación no llega á lo sublime del arte, no ha sido superado por otra mente. Si no fuese así, podéis estar seguros de que el maestro, que se juzgaba con una severidad sin precedentes, habría rechazado y destruido sin piedad lo que no había sido digno de figurar en la obra.

Lo que notará el estético consumado de arte, con admiración y sorpresa, sin cesar renovadas y acrecidas, la variedad de las veinticuatro fugas, cada una con la expresión propia, de una vida potente, serena, y grande, expresión de bellezas de arte comunicativas, íntimas, seráficamente consoladoras...

En las *sonatas* de Bach, especialmente, el elemento humano alcanza horizontes hasta aquella época inexplorados: la pasión se acucia, se expande: ahí están el

Adagio de la *Sonata* en *Do*; el *Adagio* de la *Sonata Mi mayor*; la *Chacona* en *Re menor*, que manifiestan como sabía Bach idealizar danzas antiguas, á las cuales no puede oponerse como valor artístico, inspiración y genio más que la celebradísima *Passacaglia*.

Diremos algo más de la sonata de Bach y es, que no corresponde del todo con la forma de la actual, pero que se acerca mucho á la forma definitiva, mucho más que la *sonata-canzone* italiana más antigua, con su conocida extructura fragmentaria, resultado de toda suerte de elementos diversos.

En Köthen, si no precisamente en Weimar, Bach, que sonaba bastante bien el violín, como resulta de haber desempeñado en Weimar el cargo, primeramente de violinista de capilla, y después de violinista *di spalla* escribió seis sonatas para violín y *cembalo*, tres para *viola de gamba* y *cembalo*. y tres para flauta y *cembalo*. Difieren todas estas composiciones de las italianas de su tiempo, ora por el interés polifónico vocal, ora por la sólida elaboración. Se acercan ya á la futura sonata de Beethoven, porque aparecen como una fusión del *aria* italiana con el estilo fugado empleado en este género de composiciones.

Al citado periodo pertenecen algunas sonatas para flauta con acompañamiento no obligado de *cembalo*. Sabido es que Bach no tenía grandes simpatías por este género, que de hecho no era un género de arte perfecto, porque la participación del *cembalo* acompañante era, completamente, autónoma.

Vivían aún los grandes perfeccionadores de la *Sonata*. Haendel y Bach, cuando nacía en Deutsch-Brod (Bohemia), en 1717, el creador del estilo instrumental moderno Juan Wenzel-Anton Stamitz, muerto, probablemente, en Mannheim, en 1757. Su creación genial influye, desde luego, en la dirección definitiva que prontamente alcanzará la *Sonata clásica* de Haydn, Mozart y Beethoven, que, secundando la dirección trazada por el genio de Stamitz, hará fecunda el silesiano Juan Schobert clavecinista de Cámara del príncipe de Conti, muerto envenenado en París (1767), lo mismo que su mujer, un hijo, un criado y tres amigos, por setas venenosas que él mismo había cogido) que adapta á la *sonata* y al piano los procedimientos del estilo instrumental preconizado por Stamitz (*Vide, Un maitre inconnu* de *Mozart* par T. de Wyzewa et G. de St. Foix, en que los autores prueban, entre otros extremos, que los cuatro primeros conciertos para piano, de Mozart, son reales y verdaderos «estudios» sobre las *sonatas* de Schobert). Pero volviendo á Stamitz, ha de consignarse que la celebrada Capilla de Mannheim, debe su fama y reputación de orquesta la mejor del mundo, allá por los años de 1747, y que realmente el realza el renombre de la capilla el afamado compositor de música de cámara Francisco-Xavier Richter (1709-1789), que toma parte efectiva en la reforma del estilo instrumental iniciado por Stamitz Esta reforma fué adoptada inmediatamente por los Juan Schobert, los Ernesto Eichner, J. Cristóbal Bach, Boccherini, Dittersdorf, Gossec, etc.

Tratábase, ante todo, de la adopción de contrastes expresivos más precisos, que pudieran sucederse más rápidamente en el cuadro estrecho de un movimiento ó de un mismo tema de la *Sonata*. La innovación encontró grandes oposiciones, sobre todo en la crítica musical del Norte de Alemania, pero fué admitida inmediatamente en los grandes centros de la época, París, Londres... que se disputaban el honor de publicar los originales ó las imitaciones falsas de éstos, con tal que procediesen de la Escuela de Mannheim. Ya es sabido hoy que Haydn y Mozart fueron influidos poderosamente por Stamitz. En cuanto á Schobert, nos consta que adoptó el nuevo estilo á la música de cámara (con piano obligado) y al concierto de piano

Llegado á este punto de estudio conviene oponerse á la importancia que se ha dado á la intervención de Carlos Felipe Emanuel Bach (1714-1788) en el perfeccionamiento definitivo de la *Sonata*. Contribuyó en gran parte, no hay que dudarlo, á los progresos de la técnica de la composición en los dominios de la *Sonata*; pero hay que tributar honores al precursor del estilo moderno instrumental, y por lo tanto al precursor-creador de la *Sonata clásica*, á Juan Stamitz, á quien sobrevivió más de treinta años, Carlos F. E. Bach, atribuyendo á aquél gran parte de los méritos si no todos, atribuidos antes al hijo segundo de Juan Sebastián (creación de la forma sonata; extructura temática; partes de la sonata, etc.) Dedicó más atención al estudio del Derecho que á los fundamentales y sistemáticos de armonía, contrapunto y fuga. Como espíritu libre que era, no le acomodaban los rigores de la regla. Ha dicho con mucha gracia mi amigo el culto musicólogo de buen sentido, F. Gascue *(Historia de la Sonata-Conferencias Musicales)*, que Carlos F. E. Bach «no da un paso atrás ni un paso adelante, en *tesis general*, sino un paso de lado, hacia el Occidente, porque es un enamorado de la cultura francesa... Es hijo legítimo de Juan Sebastián, pero... se viste á la moda francesa.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Los genios de la sonata clásica

Todo está preparado para la llegada de la Sonata Clásica. Hasta el instrumento que la ha de interpretar.

Ya no lucharán los nuevos compositores contra las deficiencias del clavicordio y el clave, sin nombrar para nada á los virginales, espinetas, arpicordios destinados, desde aquella hora en adelante, á los recordatorios históricos de los Museos instrumentales, ni dejarán de lamentar las deficiencias organográficas que tanto influyeron en los variados estilos de la primitiva *sonata*. Así trataba la escuela francesa de ocultarlos por medio de los adornos, por el exceso de adornos y de *maniores*, que mal disimulaban la imposibilidad de sostener las notas. Así procedía Scarlatti acudiendo al incesante movimiento para disimular aquella imposibilidad, huyendo, como quien dice, de los movimientos lentos. Así, también, se veía forzado el pobre Juan Sebastián á buscar el remedio en la ondulación constante de los sonidos, en los dibujos formados por las imitaciones; y aún en los *ariosi*, ó sea en los tiempos de movimiento lento, no prescindía de su sistema, en cierto modo obligatorio é impuesto por la construcción de los instrumentos que empleaba.

Todo está preparado, he dicho, para la llegada de la *Sonata clásica*, hasta el instrumento que ha de interpretarla, y los genios de esta gran forma de arte.

127

HAYDN

I

Haydn (173-1809) es el primer ingenio que imprime á la *sinfonía* y al *cuarteto* la forma que será definitiva, y no lograrán alterarla más que en ligeros detalles, ni los románticos, ni los modernistas. Y como la *sonata* es la reducción para piano de la forma de aquellas creaciones, en las características de aquel género de composiciones se halla el desarrollo que Haydn dió á la *sonata*, aunque á decir verdad, no fué sonatista á pesar de que escribió 35, buenas, inmejorables obras, sí, pero en las cuales no puso toda su bella alma como en sus célebres cuartetos. Por eso se ha escrito que Haydn «pensaba en sonata». Esto no es del todo exacto. Más acertado habría sido decir que «pensaba en cuarteto» y en sinfonista. Porque, aparte de otras influencias que en la música pura experimentó Haydn, notoriamente la de Sanmartini y otros maestros italianos (no recuerdo si fué Sthendal, que dijo había encontrado en Sanmartini al inspirador de Haydn), y, sobre todo, á los maestros de la escuela de Mannheim, J. Holzbaur (1711-1783), Juan Stamitz, tantas veces nombrado, Antón Fitz (m. en 1760), y Cristián Cannabich (1731 1791), que influyeron, poderosamente, en la dirección que tomaron entre los más señalados Haydn, Mozart.

Por lo tanto el mérito de Haydn tocante al *cuarteto* y á la *sinfonía*, está en haber perfeccionado la estructura de los *tempi* de la *sonata*, y las ideas musicales temáticas. Y por eso fué llamado con razón el padre de la verdadera *sinfonía*, porque, en realidad, sin regatear el valor musical de sus predecesores inmediatos, la importancia del contenido de esta forma fué elevado á una altura que antes de él no había llegado, ni vislumbrado nadie. Y esto no sólo en los intermedios y finales de la sinfonía, que antes de la aparición del maestro eran brevísimos y poco cuidados sino que dió al minueto un carácter esencialmente diverso del que tenía como danza galantemente ceremoniosa, aquella forma jugosa que había de preparar su última transformación en *scherzo*, realizada por Beethoven.

Retratan á Haydn, á la adorable dulzura de su música, á la diafanidad de sus ideas musicales, á la bondad y honradez del hombre y del artista, las palabras que estampó al final de sus últimos cuartetos, con celeste resignación: «Ahí están todas mis fuerzas...»

Dice Gascue, trazando con noble arranque, los rasgos finales de la biografía del gran músico vienés: «Veintiocho años llevó con paciencia la librea del conde Esterhazy, protector suyo, pero cuyas impertinencias tuvo que sufrir el buen Haydn... Durante muchos años tuvo que sufrir, también, el carácter agrio y atrabiliario de su mujer, de la cual no tuvo más que un hijo, que murió siendo niño aún. Fallecido Esterhazy, emprendió Haydn, á los cincuenta y ocho años de edad, su primer viaje á Londres: no había entonces ni trenes *expres*, ni confortables coches camas. Muy anciano ya, la última salida que hizo fué para oir parte de su famoso Oratorio *La Creación*. Allá le llevaron sentado en un sillón. Cuando la orquesta que dirigía Salieri (1750-1825) entonó el fortísimo que señala las palabras, «la luz se hizo»; Haydn se incorporó: levantó penosamente el brazo en alto y exclamó, refiriéndose á la palabra evocada por el texto y la música: «¡Viene de lo alto!». Hubieron de retirarle del salón entre las frenéticas aclamaciones del auditorio, del cual se despedía el bondadoso anciano saludando con las manos á modo de última bendición».

A los 65 años escribió la *Creación* y las *Estaciones*, sus dos obras maestras.

Entre tanto sobrevinieron, poco á poco, los malos años de la vejez: debilitáronse sus fuerzas, y pasó recluido en sus habitaciones en los últimos días de su vida.

Murió pocos días después de la entrada de los franceses en Viena.

La ocupación enemiga fué un gran dolor para su corazón fiel al emperador y á la patria.

Considérese que la diafanidad, la honradez, inocencia é ingenua alegría de la música de Haydn, que sonríe hasta entre lágrimas; considérese, repito, que todo proviene de la canción popular eslava y croata que arrulló los tiernos años de Haydn. El hijo del humildísimo carretero de Rohrau, inmortalizó las melodías populares de su raza, y éste fué su título de gloria más preciado y duradero. (*Vide* en *Lírica Nacionalizada*, el artículo *El elemento popular en las obras de Haydn*, dedicado al estudio de este hecho.

Pero no hemos de terminar la impresión anterior, dado el empeño que tenemos de huir de la biografía, porque en la documentación referente á Haydn, especialmente, como en la de Mozart, y en la de Beethoven, todo está dicho y estudiado; sin añadir algunas palabras referentes á los contemporáneos de Haydn que ocupan un puesto de honor como compositores de música pianística, notoriamente de los tres aclamados *virtuosi* (y algo más que *virtuosi* de los de buena ley), Clementi, Dussek y Hassler.

Mucio Clementi (n. en Roma 1752, m. en 1832 en Eveshan (Warwickshire), donde fué trasladado en edad infantil, y donde, descontando viajes de *virtuoso*, pasó toda su vida como renombrado maestro de música. Perfeccionó la sonata para piano, sobre todo por la *virtuosità*, y fué quizá el primero que escribió verdaderamente música pianística, perfeccionando, además, el carácter de los pasos y ejecuciones figuradas. Su gran obra de estudio, titulada *Gradas ad Parnassum*, tiene un valor imperecedero. Educó una cohorte de alumnos, al frente de Juan Bautista Cramer (n. en 1771 en Mannheim, m. en Londres en 1858) que se inmortalizó con esas modestísimas composiciones, llamadas *Estudios*, de más subido valor que centenares de óperas y música de salón que no merecía salir de la cuadra; John Field (n. en 1782 en Dublin, m. en 1837 en Moscou), creador y precursor de Chopin como compositor de *Nocturnos*, de quien nos ocuparemos al llegar á esa forma de arte; Luis Berger (n. en 1777 en Berlín, m. en la misma ciudad en 1839), maestro del celebrado Honselt; Alejandro Klengel (llamado «Kanon Klengel»(y durante algún tiempo maestro, también, de Moscheles y de Kalkbrenner; Juan Ladislao Dussck (n. en 1761 en Tschaslau, m. en 1812 en París), insuperable sobre todo en la ejecución *cantada* sobre el teclado del piano, sin olvidar sus composiciones substanciosas (sonatas, conciertos, etc.) en las cuales es de admirar la «cantilena»; Juan Guillermo Hassler (n. en 1747 en Erfurts, m. en 1822 en Moscou) que ocupa una posición intermedia, pero muy señalada, entre Carlos Felipe Emanuel Bach y Haydn, pues se distingue de un lado por el empleo de nuevos estilos de ejecución (repartición de diseños entre ambas manos) y de otro por la ejecución patética que poseía, extremadamente cuidada, minuciosa, y clara en el frasco. Cabe mencionar todavía, á uno de los primeros compositores de *cuartetos* y *sinfonías*, Francisco José Gossec (n. en 1734 en Verguiéres del Hainant, m. en 1829 en París barrio de Passy) que recogió merecidos laureles como compositor de óperas.

128 D

Mozart

II

Juntad estas dos fechas; 27 de enero 1756—5 de diciembre 1791. Son el brevísimo lapso de tiempo concedido á la existencia del tristísimo Wolfango Mozrat. (Wolfango Mozart, ó, más bien Crisótomo, Wolfango, Teófilo: su padre traducía Teófilo por Gottlieb, y él, más tarde, traducía Amadeo: Segismundo era su nombre de confirmación).

Nació en Salzburgo.

Murió en Viena.

Vivió, pues, apenas treinticinco años, para mostrar que ese lapso de tiempo le bastó para que la humanidad admirase en él al modelo de una de las personalidades musicales más extraordinarias que hayan existido jamás.

La música, la creación musical, era una necesidad de su corazón. Componía, porque no tenía más remedio que componer lo que le dictaba su alma.

Vislumbres de niño prodigiosos, que persisten y llenan de admiración en la obra, en la magna obra que crea el hombre, más prodigioso, si cabe, por la mayor nobleza del sentimiento, y por la refinada educación psíquica que le coloca más alto que su predecesor Haydn. Este es un hijo del pueblo, y en las voces lejanas y misteriosas ha inspirado la sinceridad de sus melodías. Mozart es hijo de un buen músico que sabe guiarle y conoce el extraordinario valor de aquel tesoro que la Providencia ha puesto en sus manos. Haydn supo adivinar, sobre todo en la música absoluta, lo que valía la mayor extensión de la labor temática en el primer tiempo de las sinfonías, sonatas y cuartetos, empleando los motivos consecuentes del empleo de dos temas, y por esto, Mozart, y Beethoven mismo, juzgados como compositores instrumentales, son los herederos directos de Haydn.

La importancia histórica de Mozart, lo mismo que la de Beethoven, no quedan amenguadas porque, para alcanzar la grandeza de sus creaciones, no tuvieron necesidad de inventar nuevas formas artísticas.

Fué un lírico latino encarnado en el conceptismo musical de un germano. Predominan ambas tendencias en sus obras, y en alguna de las más célebres, la savia latina pura en un raudal de ideas que no envejecerán jamás. Viajó de un lado para otro sin encontrar jamás una colocación que le pusiera á cubierto de las eventualidades de la vida.

Tempestades de aplausos prodigábanse sin tasa á todas sus obras, pero no había un alma que le librase de la angustiosa pobreza que fué la compañera de su triste existencia. Repasad en vuestra mente, dolida ante esa elegia lamentable de la vida del hombre de genio, la gesta de creaciones del último año de su vida. Escribió para Praga *La clemencia de Tito* para solemnizar la coronación de Leopoldo II (6 septiembre de 1791), y para Viena *Il flauto mágico* (representado el 30 de septiembre del mismo año): y el *Requiem* que quedó incompleto. Su canto del cisne fué un bellísimo *Lacrimosa*. La obra fué terminada por su discípulo Süssmayer.

Fué sepultado en una fosa común, sin una piedra, siquiera, ni una simple cruz que señalara donde fué arrojada la reliquia de sus despojos fúnebres.

Y venga aquí el comentario de mi excelente amigo F. Gaskue, que, como el más piadoso, elijo entre varios: «Así es que el cráneo que se conserva en la casa-museo de Sababourgo, á pesar de las minuciosas investigaciones históricas, que parece atestiguan su autenticidad, no se puede asegurar sea verdaderamente el que contuvo cerebro tan admirablemente organizado para la más hermosa de las bellas artes».

«Pues bien: ni miserias, ni malos tratos, ni decepciones recibidas, ni intrigas de perversa índole, ni contrariedades de todo género, incesantemente repetidas, pudieron empañar su carácter optimista, ni arrugar su frente más que por excepción... El hermoso sol de su arte, siempre joven, luce espléndido iluminando su vida. Jamás se enoja: jamás siente odios, ni aún hacia los intrigantes que le roban el pan necesario de la vida. Esa amabilidad, que no es de forma sino que brota de lo íntimo de su noble alma, se refleja en su música, y precisamente constituye una de las causas del entrañable amor que le profeso»—añadamos—que le profesamos los que tenemos por una verdad inconcusa que «el cariño es el sol del alma: sin él»—sí, amigo Gaskue,—¿que agrado tendría el trato con nuestros semejantes?»

Contemplando con admiración la rica herencia que nos ha dejado este maestro, muerto tan prematuramente, queremos repetir lo que con tanta firmeza y sanidad de crítica escribió, ya hace tiempo, Riemann: «El—Mozart—supo emplear con insuperable maestría todos los medios de la expresión musical y las formas musical A su individualidad la caracterizan la gracia y la profundidad del pensamiento. la felicísima fusión de la riqueza melódica italiana con la solidez y profundidad Su estilo es alemana. Las personalidades musicales que más se acercan á él, son Schubert y Mendelssohn, que poseen como él la prodigiosa fecundidad y facilidad de creación, y la brevedad de su vida.»

Mozart tiene, como compositor, una importancia universal. En todos los campos, en el de la ópera, en el de la composición sacra ha creado obras de belleza inmortal. Aplicando á la ópera la profundidad expresiva de Gluck, creó tipos que se tomaron como modelos durante mucho tiempo. Los siglos (el XIX y lo que va del actual) que siguieron á su aparición no han podido arrebatar á sus obras aquella sorprendente cualidad de frescura y juventud que se desbordan. Ni una sola pautada del *Don Giovanni*, de *Fígaro*, de *Cosifan tutte*, de *Il flauto magico* ha envejecido.

En suma, no busquemos en la creación mozartiana al inventor de formas. Admiremos al compositor en su importancia universal que nos ha dejado así en el campo de la ópera como en el de la música orquestal y de cámara y de la composición sagrada, obras maestras de belleza inmortal.

BEETHOVEN

En el III Catálogo de la obra musical de Beethoven forma grupo aparte la Música de piano, *a)* á dos manos, y *b)* á cuatro manos. Extractamos del grupo las que compuso con el título de *Sonatas*, que son éstas:

SONATAS a) á dos manos

3 *SONATINAS mi* bemol, *fa* menor, *re* mayor. Sin número de obra.

SONATINA (en *do* mayor; el segundo tiempo fué concluído por Ríos, sin número de *op.*

ORFEÓ CATALÀ BARCELONA

2 *SONATINAS* (*sol* mayor, *fa* mayor), sin número de *op.* Autenticidad dudosa.

32 *SONATAS*. Op. 2, núms. 1 al 3
Op. 7
Op. 10, núm. 1 — 3
Op. 13
Op. 14, núm. 1 — 2
Op. 22
Op. 26
Op. 27, núms. 1 — 2
Op. 31 núm. 1 — 3
Op. 49, núms. 1 — 2
Op. 53
Op. 54
Op. 57
Op. 78
O. 79
Op. 81
Op. 90
Op. 101
Op. 106
Op. 109
Op. 110
Op. 111

SONATAS b) á cuatro manos
SONATA. Op. 6.

Teniendo á la vista este extracto de la producción tocante á la Sonata se concebirá, fácilmente, lo que hizo en esta forma, por poco que se haya saludado el indicado género de música. Sí, aceptó la forma de la sonta, pero la modificó, tanto en la extructura general hasta entonces seguida, como en su esencia, y esto porque la despojó de su dogmatismo dándole toda la elocuencia de que era susceptible. Puesto á dar una idea sintética de la transformación que Beethoven realizó en esta forma, hago mías las ideas que expone sobre este extremo Juan Chantavoine en su libro intitulado «Beethoven». «No hay ley perteneciente á este género músical—dice—que Beethoven no haya decretado de una vez para siempre, ni que haya permanecido intacta en sus manos. De treinta y dos sonatas para piano (no comprendiendo en esta relación la *sonatinas* de 1784, la *sonata* inacabada, á Eleonora de Breuning, ni la sonatina á cuatro manos), sólo trece de ellas tienen cuatro tiempos (obra 2, núm. 1, 2, 3; ob. 7; ob. 10, núm. 3; ob. 22, 26 y 27, núm. 1; ob. 28; ob. 31, núm. 3 — obras núms. 101, 106 y 110), entre las cuales falta á lo mejor el *adagio* (Ob. 31, núm. 3), ó éste no constituye más que una especie de introducción al final (Ob. 27, núm. 1; ob. 101) ó bien se encuentra unida á este de modo más estrecho (Ob. 110). Trece sonatas no tienen más que tres movimientos (Ob. 10, núms. 5 y 2; ob. 13; ob. 14, núms. 1 y 2; ob. 27, núm. 2; ob. 31, núms. 1 y 2; obras 53, 57, 79, 81 y 109); el minué ó el *scherzo* faltan diez veces (op. 10, núm. 1; ob. 13; ob. 14, núm. 2; ob. 31, núm. 1 y 2; obra 53, en donde el *adagio* no es más que una introducción para el final; ob. 57, 79, 85 y 109, en donde el final tiene la forma de un *andante* variado), el *adagio* falta dos veces (op. 10, núm. 2; ob. 14, núm. 1), una vez falta el trozo inicial en forma de *sonata* (op. 27, núm. 2), y, por último, seis *sonatas* no tienen más que dos movimientos (op. 49, núm. 172; ob. 57; obras 78, 90 y 91). Una estadística semejante establecida para cada una de las reglas del género nos llevaría á desarrollos demasiado lentos y áridos (véase el *Diccionario* inglés de Grove, el artículo dedicado á Beethoven); y también nos demostraría que, Beethoven, empleaba libremente las relaciones entre diferentes tonalidades en los diversos tiempos de una *sonata*, ó entre los diferentes temas de un mismo tiempo. La famosa *forma-sonata*, el arquetipo sagrado del género, sufre metamórfosis, y aun eclipses, en Beethoven. Hasta cuando Beethoven observa las prescripciones de forma y de tonalidad, parece que se esfuerza en disimiular su carácter imperativo, y procura presentarlas como decretos de su propia fantasía... Examinando los procedimientos, «desde lo más exterior hasta lo más interno», como el mismo Bethoven quería que se hiciese, he aquí cuáles serían algunos de sus principales caracteres. Ante todo, Beethoven, á las «conducciones» que enlazan entre sí los temas ó las secciones les da un interés musical más grande, más independiente, y disimula de tal modo esas soldaduras que el segundo motivo se presenta, á veces, muy tarde y con el aspecto un tanto borroso de un episodio (Véase, por ejemplo, la sonata ob. 31, núm. 2)».

Por otra parte, los dos temas de la exposición que, entre los predecesores de nuestro músico no tenían ninguna afinidad especial, en Beethoven adquieren, á su vez, cierta afinidad de estilo obtenida bien por contraste ó bien por semejanza; el primer caso es más frecuente, y así, desde el comienzo, la obra presenta una lucha entre dos principios (el conflicto éste, incluso se presenta con frecuencia antes de la intervención del segundo motivo, propiamente dicho), uno de los cuales acabará por triunfar después de diferentes peripecias con las que sabe Beethoven sorprender á cada instante nuestra atención. En otros casos los dos motivos se parecen hasta el punto de confundirse, como sucede en el primer tiempo de la *Sonata op. 71* (conocida vulgarmente con el sobrenombre de *La despedida)* cuyos elementos melódicos se derivan todos de las tres notas iniciales, bajo de la que aparece escrita la palabra *lebewohl* («adiós», en alemán)».

Por último, si sabemos que Beethoven daba algunas veces la forma de sonata á sus improvisaciones, en cambio se esforzaba por conservar á sus sontas el estilo de una improvisación; de ahí los numerosos calderones que suelen aparecer después de la exposición del primer tema; de ahí, también, los silencios ,las censuras en el transcurso de la idea musical, y durante las cuales parece que el compositor está buscando al azar la continuación de lo que va á decirnos; de ahí esas largas introducciones meditativas, en las cuales se nos figura ver á Beethoven que viene á sentarse al piano, y se pone á preludiar una lenta *rêverie* para llamar á la inspiración. Asimismo, de ahí proceden los calderones, que en el momento preciso de la conclusión la retardan, la interrumpen, la suspenden, la vuelven vacilante antes de que ella se imponga con una impetuosa precipitación; de ahí proceden, igualmente, los recitativos instrumentales que vienen á exhalar su libre lamentación en medio del desarrollo (op. 31, núm. 2 y op. 90), ó las soñadoras cantinelas que parecen escritas para la voz, y á las que apenas falta la palabra (op. 90 y 91); finalmente, de ahí proceden composiciones enteras como las dos *sonatas* que llevan el número de *op.* 27, en donde la fantasía se suelta libremente sin preocuparse de los modelos tradicionales, y aun el título mismo, *quasi una fantasia*, nos indica bien á las claras que se trata de una improvisación, toda vez que, en alemán, el verbo *fantasiren* significa «improvisar»... «Si Beethoven ha visto en la sonata un modo de dialéctica capaz de dar á sus emociones musicales su elocuencia suprema, antes que un tipo de arquitectura sonora; si el contenido de la sonata moldea, por decirlo así el reci-

piente que lo encierra, en vez de ser moldeado por éste; si consideramos así las sonatas, éstas se nos presentarán como *poemas líricos*, en donde siempre aparece reflejado algún matiz viviente de la alegría ó de la tristeza humanas».

Me satisface grandemente lo que acaba de apuntar el autor de este fragmento, llamando a las *sonatas* de Beethoven «poemas líricos». En el estudio que publiqué el año 1873, hoy agotada la edición, dedicado, precisamente, á dichas sonatas, intitulé dicho estudio *Los Poemas del pianista*.

Terminaré el largo extracto anterior sobre las sonatas, transcribiendo lo que el mismo autor apunta hacia el final de su estudio: «Estas sonatas expresan estados de ánimo cuya propiedad consiste, precisamente, en no poderse expresar por ningún otro medio que no sea el de los sonidos que han inspirado á Beethoven. En una conversación dijo Holz á Beethoven: «En la música de Mozart pueden imagi»narse tres ó cuatro textos diferentes: en »la vuestra sólo puede imaginarse uno. A »las sonatas no les falta más que la pala»bra; y les faltará siempre, á pesar de lo »cual no perderán nunca nada; alcanzan »sin ellá el grado más alto de la expre»sión musical; alcanzan el acento especí»fi o.»

Bien dicho. Pero en realidad de verdad les falta á las sonatas el grado más alto de la expresión musical, que no puede realizar el piano, instrumento convencional, nuevo *reproductor* de timbres sonoros uniformes. A las sonatas les falta el instrumento superior orquesta. Sobre la tortura del teclado del piano, evócala, siempre, y continuamente, Beethoven, no tan sólo en sus últimas sonatas, en que el misérrimo Titan, encadenado por su sordera y miserable existencia, ha debido construirse un mundo aparte en que ha de cobijarse nacido para amar y ser amado. Los tristes poemas de aquélla su aterradora soledad, necesitan las coloraciones trágidas, desesperadas, dolorísimas, que sólo puede rendir y expresar la orquesta. La segunda fama de Beethoven está allí, en la magna creación de la Sonata, quizá más grande y personal que la misma Sinfonía. No se ha querido elevar el monumento de esa segunda fama, no se si por miedo, por cobarde respeto ó por rutina. En Alemania existe una literatura de transcripciones para orquesta de unos y otros fragmentos de las Sonatas, pero no de todas las Sonatas. Liszt tuvo el intento de realizar esta adaptación; la tuvo, también, Wagner, y, sin duda, algún otro maestro de viso. Pero los tiempos de esa segunda y más grande fama de Beethoven, no parecen cercanos.

Las Sonatas de Beethoven—diré apropiándome una frase de Lenz—son un *cosmos* demasiadamento prodigioso para el *microcosmo* del piano.

He citado á de Lenz porque su obra *Beethoven et ses trois stiles* de la cual me he apropiado la frase citada (edición de la obra primitiva del autor citado, 1855-1860 y hay una edición revisada por Culoocoresi, 1909), me recuerda una carta dirigida por Liszt desde Weimar (2 de diciembre de 1852) al señor W. von Lenz, «*segundo inventor* de los *tres estilos* atribuidos á la producción general del maestro». La carta de Listz es una de las más hermosas páginas de alta crítica que se haya conocido respecto de la obra de Beethoven. Dice así Listz:

«Para nosotros, los músicos, la obra de Beethoven es como la columna de humo y de fuego que guiaba á los israelitas á través del desierto: columna de humo para guiarnos de día, y de fuego para guiarnos de noche á *fin de que caminemos noche y día*. Su obscuridad y su luz nos trazan igualmente el camino que debemos seguir; una y otra son un perpetuo mandamiento y una infalible revelación. Si yo hubiera de clasificar los diferentes aspectos del pensamiento del gran maestro manifestados en sus sonatas, de seguro que no me atendría mucho á la división en *tres estilos*, demasiado generalizada actualmente y que usted ha seguido; antes bien, tomando acta de los problemas presentados hasta hoy, yo plantearía con decisión el gran problema que es eje de la crítica y de la estética musical desde el punto al cual nos ha llevado Beethoven. á saber: ¿En qué grado es necesariamente determinante del organismo del pensamiento la forma tradicional y convencional?

»La solución de este problema tal como ella se desprende de la obra de Beethoven, me llevaría á dividir dicha obra no en tres estilos ó períodos (las palabras *estilo ó período* no pueden ser aquí otra cosa que términos reducidos, subordinados, de significación vaga y equivoca, sino en dos categorías: la primera, aquella en que la fórmula convencional y convenida contiene y gobierna al pensamiento del maestro, y la segunda aquella en que el pensamiento de éste extiende, rompe, vuelve á crear y á formar á medida de sus necesidades y de sus inspiraciones, la forma y el estilo. Sin duda que procediendo así, llegaremos derechamente á los incesantes problemas de la *autoridad* y de la *libertad*. Pero ¿por qué habían éstos de asustarnos? En la región de las artes liberales, no entrañan, felizmente, ninguno de los peligros y desastres que sus oscilaciones ocasionan en el mundo práctico y social: porque en el dominio de lo bello solamente el genio tiene autoridad, y por lo tanto, desapareciendo el dualismo, las nociones de autoridad y de libertad quedan reducidas á su identidad primitiva». (*Franz Listz's Briefe, heransgegeben von La Mara*, Leipzig, Breitkopf, t. I, páginas 123, 124).

FELIPE PEDRELL

La sonata postclásica

WEBER

II

La escuela vienesa se nos aparece inspirada por el color del ambiente, el *Wiener Localten*, como lo llamó Kretzschmar. Dió al arte varios astros menores, entre otros Eberl, nada menos que comparado por su estro á Beethoven. A todos esos astros menores venció Schubert.

Preséntase frente á frente de esta escuela del Norte de Alemania, que respondió á los himnos de «gloria á Haydn», con el grito de guerra *¡Bach!* Los grandes representantes de esta escuela, fueron Mozart y Beethoven.

Representan la dirección docta de la escuela, Kimberger y el abate Vogler, éste maestro de Weber, que no ha sido ni será en mucho tiempo olvidado, sobre todo como autor dramático-lírico nacionalista, y como gran *liederista*; y lo que parece imposible, Meyerbeer, otro discípulo de Vogler. A esta escuela pertenecen los dos dos Romberg (Andrés y Bernardo), el genialísimo autor de una veintena de sinfonías, Federico Schneider, y Kallidovas, superior en técnica é ideas originales, que, como Schubert, se distingue en el proceso de los desenvolvimientos ideológicos, aunque peca alguna que otra vez de desigualdad.

En el advenimiento de esta escuela hay que buscar las raíces del romanticismo musical. Esta palabra, reclama una

131

explicación. «Entendemos por romanticismo», ha dicho Amintore Gallino, las manifestaciones parciales de arte musical, asociadas al romanticismo literario, sino aquellas creaciones de arte que son superiores á nuestra inmediata comprensión: para nosotros es sublime, en igual gradación admirativa, toda *gran música*, porque la música, por sí misma, es esencialmente romántica. Todos los grandes creadores de *gran música* han seguido una misma ley suprema de belleza y sus creaciones dependen de principios naturales que ha acentuado nuestra naturaleza estética: leyes fisio-psíquicas y, como tales, eternas. Destruid estas leyes y destruiréis la música».

Admitido que la música es arte esencialmente romántico, fácil es entender que su subdivisión en dos géneros, clásico y romántico, es de orden relativo que proviene de la mayor ó menor comprensibilidad de una composición: así Beethoven es clásico ó romántico según tal ó cual de sus obras, y, aparte de eso, y por múltiples razones, los románticos de ayer son los clásicos de mañana.

«Weber, Mendelssohn y Schumann, principalmente—ha dicho también el citado musicógrafo Galli—supieron conciliar las formas, llamadas clásicas, con los apasionamientos de los románticos, si los apasionamientos románticos consisten en la naturaleza subjetiva del contenido musical, un contenido saturado de sentimiento, de sensibilidad del corazón, y de exaltaciones de la pasión». Pero el hecho es que la literatura romántica unció á su carro triunfal el arte músico. El hogar de esa transformación es Alemania. Y esa transformación coincide con la revolución francesa y con el movimiento romántico de la patria de Schiller, Korner y Goethe, al cual corresponden los músicos de estos altísimos poetas, en primera línea Beethoven (el Himno á la *Alegría de la Novena Sinfonía)*, Weber *(el Canto del Caballero y la espada)*, y Schubert (todos los textos poéticos del autor del *Fausto*, musicados por Schubert).

Diríase que con los músicos románticos de aquella época el piano, en lo esencial, es siempre clásico. Los temas son más subjetivos, más pensados, como si los remontaren la contraposición de ideas, de diseños y de colores. Todos estos vuelos, que se dirían pindáricos, de fantasía y de sentimiento, se traducen perfectamente en la música instrumental de aquellos ingenios altísimos antes citados.

Hablemos del primero de aquéllos, de Carlos María von Weber, nacido el 18 de diciembre de 1787 en Eutin, muerto en Londres el 5 de junio de 1826, músico extraordinario, pianista formidable, como le llama alguno de sus admiradores, litógrafo, *liederista*, compositor dramático, y compositor nacionalista, escritor, etc. Ya llegará el momento de hablar de él como creador de un drama verdaderamente nacional, sin olvidar los nombres de Spohr, Marschener, Wagner, que son los que representan las fases principales de tal actividad creadora.

Hablemos, pues, de Weber pianista y compositor de música de piano, que nos dejó preciosas obras para piano solo ó asociado á otros instrumentos. Poseía una mano muy desarrollada, tanto que podía producir, sin ningún esfuerzo, acordes de posturas extensas, las más extremadas. Todas sus obras pianísticas ofrecen esta particularidad técnica. Enumerémo las. Primero sus cuatro sonatas calificadas de distintas maneras, caballerescas, románticas, etc. en realidad hermosas, la sonata en *Do mayor;* la en *La bemol* mayor; la en *re menor* y la en *mi menor;* varias piezas á 4 manos: 2 Conciertos *(Do mayor*, y *Mi bemol mayor);* 2 Conciertos (*Do mayor*, y *Mi bemol mayor;* un *Concertstück:* una *Polonesa* (en *mi bemol* mayor, op. 21); un Rondo brillante (op. 62): Variaciones (op. 5, 6, 7, 28, 48 y 55); la célebre *Invitation a la Valse*, varias *Allemandas*, *Escocesas*, y otras piezas. Paso por alto las composiciones en combinación con instrumentos varios, y lo mismo sus obras sinfónicas, *lieder*, etc. Pronto llegará el momento de volver á encontrar á Weber, predecesor del teutonismo lírico-teatral, de Wagner.

MENDELSSOHN

III

Se ha dado á entender antes, que un mismo autor puede pertenecer al sistema de arte clásico y á la vez al romántico, porque una solamente puede ofrecer una entera evolución y transformación estética: y el hecho que se menciona puede darse hasta en un mismo trabajo de conformidad con las especiales razones que gobiernan el desenvolvimiento de una obra de arte.

Así, por ejemplo, Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), el autor del *Paulus* y del *Elías*, es puramente clásico en su *ópera prima*, á pesar de que aso a aquí y allí la influencia weberiana. Pero en cambio, ¿qué derivación del estilo beethoveniano aparece en la Sinfonía en *Do menor*, op. 2? Proyéctanse luminosamente en esta obra la *ouverture* del *Coriolano*, y de la *sonata* de Waldstein. Envuélvenos aquí el ambiente clásico. En cambio respiramos aires más ó menos desasosegados de romanticismo, en cuanto al contenido, pero no en la forma, en la *Sinfonía Escocesa* (1842), en la *Italiana* (1830) ó en la de la *Riforma*. Los distintos tiempos de la sinfonía *Escocesa* síguense sin interrupción: ejemplo seguido por otros, entre ellos Schumann: es visiblemente un retorno al estilo de los primeros clavicordistas italianos y españoles. En la Sinfonía Italiana siéntese la juvenil alegría del viajero del Norte contemplando la campiña romana, alegría temperada por la nostalgia germánica, con sobresaltos de romanticismo weberiano. Dos elementos informan la *Sinfonía della Riforma*, el cristiano y el luterano. Descartadas las ideas descriptivas y programáticas queda siempre una obra de arte elevado, clásica en la forma, romántica en el contenido. Diríase, en suma, que la estética de Mendelssohn, esencialmente clásica, ha sido conturbada por la transfusión romántica del soplo goethiano. Quien se entregó decididamente á la influencia avasalladora romántica, ya lo veremos luego, fué Roberto Schumann, coetáneo del autor del *Paulus*. Recordad su *Genoveva*, sus *Escenas del Faust*, su *Paraíso y la Peri*.

Mendelssohn era un distinguidísimo pianista. Sus *Romanzas sin palabras* son famosas. Crearon una nueva y extendida literatura de pequeñas composiciones pianísticas, cuyas fuentes poéticas de origen se hallan en los *Momentos musicales* de Schubert. Son muy dignos de mención sus piezas características de la op. 17, el *Rondó caprichoso* op. 14, las *Variaciones serias* op. 54 los conciertos para piano en *Sol menor* y *Re menor*, etc.

Bellaigue en su monografía de Mendelssohn escribe: «La música de Mozart es serenidad. Se siente en la de Beethoven una fuerza poderosa que arrastra y triunfa. En Mendelssohn hay algo que con gracia y debilidad encantadora se abandona y se entrega». Dice también: «Genio original y nuevo, Mendelssohn es á la vez un genio conservador y clásico. Se mueve y avanza dentro de la ley, pero encerrándose en ella. Se comprende que los ingleses le hayan amado».

Resulta extraño que un verdadero *virtuoso* elegante y fino como era él, que poseía, además, una portentosa facilidad de creación y de ejecución, que tenía en su haber las *Romanzas sin palabras*, sólo escribiese cuatro únicas sonatas para piano, apenas conocidas de los mismos pianistas concertistas. ¿Acaso le causaron respeto y temor las treintidós que escribió Beethoven? ¿Acaso, también, su romanticismo tibio y atenuado, pero de expresión clásica, le empujó hacia la sinfonía?

Félix Mendelssohn-Bartholdy nació el 3 de febrero de 1809 en Hamburgo; murió el 4 de noviembre de 1847 en Leipzig. Era sobrino del filósofo y reformador israelita Moisés Mendelssohn, é hijo del banquero Abraham Mendelssohn, que en 1812 fué á establecerse en Berlín. Reveló prontamente sus aficiones musicales, que fueron objeto de cuidados cariñosos de parte de sus padres, ricos y dotados de fino sentido artístico. La que primero reveló un gran talento musical fué su hermana Fanny, que tenía tres años más que Félix, pero éste no tardó en competir con ella.

Tanto que presentan semejanzas notables la afinidad de talentos precoces que existen entre los dos hermanos Mendelssohn y los dos hermanos Mozart, Nanerl y Wolfango. La madre de Mendelssohn fué su primera institutora musical, á la cual sucedieron prontamente como maestro Luis Berger (piano), Henning (violín), Zelter (teoría). Así se comprende que Félix se dejase oír en público el año de 1818, y que su actividad regular como compositor empezara ya dos años más tarde. En tal año de 18.0 escribió una *sonata* para violín, dos para piano, una pequeña cantata, una pequeña ópera con acompañamiento de piano, diversos *lieder*, dos coros para voces viriles, etc. En 1821 conoció á Weber, de quien fué gran admirador, y esto le atrajo á la corriente romántica representada por el simpático autor del *Oberon*, *Preciosa*, etc. Hacia fines del mismo año, Zelter presentó al jovencito á las reuniones de casa Goethe, que demostró por él vivo interés. El año 1824, en ocasión de su cumpleaños, fué ejecutada, íntegramente, en la casa paterna, su cuarta escena-cantata «Los dos sobrinos»; y el buen Zelter promovía, solemnemente, al jovencito, de alumno á colega, en nombre de Bach, Haydn y Mozart. A poco de esto, al cumplir apenas 17 años, escribió la *Ouvertura* de «El sueño de una noche de verano», y al año siguiente 1827 hizo representar en Berlín su primera y única ópera *Las bodas de Camacho*, retirada, prontamente, del teatro, á pesar de su acogida, porque no estaba satisfecho. Durante algún tiempo frecuentó la Universidad de Berlín. Llega 1829 y prodúcese un gran acontecimiento en la vida de Félix; la ejecución de la *Pasión según San Mateo*, de Bach, cantada en la Academia de canto bajo su dirección. Después, su viaje á Inglaterra, y las composiciones, sinfonía en *Do menor*, y *ouverture* del *Sueño de una noche de verano*.

Largo viaje á Escocia y regreso á Londres, llena el alma de inspiraciones. Otro largo viaje á Italia en 1830. Llega á París en 1832, y enferma del cólera. Pasa de nuevo á Londres donde dirige su *ouverture* «Le Ebride», y se deja oír ejecutando su *Concierto* en *Sol menor*, y el *Capricho* en *Si menor*. En aquel preciso momento aparece el primer fascículo de *Romanzas sin palabras*. Regresa á Berlín; nacen *Mar en calma y feliz travesía;* la *Sinfonía de la Reforma*. En 1833 encárganle la dirección de las fiestas del bajo Rhin, en Düsseldorf. Reaparece otra vez en Londres, donde dirige su *Sinfonía Italiana*, y regresa, escriturado por dos años, á Düsseldorf. En 1835 dirige la fiesta musical de Colonia, y se le ofrece la dirección del *Gewandhaus* de Leipzig, donde despliega sus raras dotes de director de orquesta, refulge su gran cultura musical y alcanza toda su importancia el artista creador. Gracias á esas bienhadadas excepcionales circunstancias, Leipzig se convierte en centro musical, no sólo germano sino europeo. Durante el mismo año la Universidad le otorga por unanimidad el título de *Doctor philos, honoris causa*. Al año siguiente contrae matrimonio con Cecilia Carlota Sofía Jeanrenaud, matrimonio afortunado, del cual nacieron cinco hijos. Fundó en 1843 el Conservatorio de Leipzig, figurando en el brillante claustro de profesores Roberto Schumann. A ruegos de Federico Guillermo IV de Prusia, en 1841 demoró temporalmente en Berlín donde hizo ejecutar, á ruegos de aquel soberano su música compuesta para *Antígone*. Volvió á su centro de acción, Leipzig, en donde permaneció, salvo ligerísimas ausencias, hasta su muerte.

SCHUMAN

IV

Ya se dijo antes que el representante romanticismo trascendental en Roberto Schumann, coetáneo del autor del *Paulus* y del *Elías*!

Schumann por sus dolores puede llamarse hermano de Beethoven, aunque más infortunado que éste, pues ¡acabó miserablemente sus días en el manicomio de Eudenich! Fué, como Beethoven, el poeta de su propia desventura. Y como cantor del dolor fué lo mismo que Beethoven, compositor esencialmente subjetivo, psicólogo, y poeta de lo verdadero.

Puede afirmarse que sus propias obras de piano (las op. 1 á 23, exclusivamente para este instrumento) fueron las que le dieron repentina fama de compositor. Dióse á conocer con las miniaturas. Luego con los grandes cuadros. Entre aquéllas sus primeras obras hállanse las sonatas, la en *fa sostenido menor*, op. 11: la segunda, en *sol menor*, op. 22: la tercera, en *fa menor*, etc., y, además, las *Variaciones* sobre ABEGG, op. 1: *Papillons*, op. 2: Estudios sobre los *Caprichos*, op. 3: los *Intermezzi*, op. 4: los *Impromptus*, sobre un tema de Clara Wieck, op. 5: los *Davidsbündler*, op. 6: la *Tocatta*, op. 7: *Allegro*, op. 8: el *Carneval*, op. 9: los 6 *Estudios de concierto*, op. 10: la *Phantasiestücke*, op. 12: los *Estudios en forma de variaciones*, op; el *Conciertos in orquesta*, op. 14: *Kinderscenen*, op. 15: *Kreisleriane*, op. 16: *Fantasía*, op. 19: *Humoresque*, op. 20: *Novelleten*, op, 21: *Nachtstücke*, op. 23, etc. Omitimos las op. posteriores á la 23, porque no puede entrar en nuestros intentos la catalogación de toda la producción pianística schumanniane,

Schumann hubiera sido señalado como un excelente pianista, pero perdió el uso del segundo dedo de la mano derecha á consecuencia de una experiencia insensata que había de dar por resultado apresurar la completa independencia de los dedos, á cuyo fin había puesto un nudo corredizo al tercer dedo y sólo empleaba los otros cuatro. La insensatez de la experiencia le obligó á renunciar á la carrera de *pianista-virtuoso*, á pesar de que el accidente fué beneficiado por el arte, pues desde aquella hora Schumann se entregó completamente á la composición. Sus primeras composiciones pianísticas fueron poco apreciadas, fuera de un círculo de amigos, y de su inspiratriz, pianista de genio, Clara Wieck. La inclinación amorosa de Schumann hacia la mujer elegida, el amor, inspiró á Schumann el sentido del *lied*, y prontamente aparecieron las primitivas, pero ya extraordinarias perlas de lirismo musical, que sorprendieron al mun-

133

do de la música. Esto le invitó á emprender la conquista de formas musicales más amplias que acentuaron la fogosidad de su pasión, y la explosión de íntimos sentimientos que por delicados se avenían bien con la factura técnica, cuidadosa, fina hasta sus menores detalles.

Más que en ninguna obra deja adivinar esto su obra pianística, pues llegó á crear lo que se llama toda una literatura musical para este instrumento, literatura que se condensa en la miniatura, la pequeña composición de género que no aparece, ó si aparece, se dibuja, pero no se adivina del todo, ni en Schubert ni en Mendelssohn. A esta tendencia se la ha llamado con razón escuela schumanesca; tendencia natural lírica; factura que caracteriza la abundancia y riqueza de elementos diversos delicadísimos; ideas musicales concisas pero concentradas, que si no se prestan á amplios desarrollos llenan, á la perfección, cuadros restringidos. Por esto es en el *lied* que Schumman derrama toda la intensidad de sentimiento en desconocido

poderío «que no sólo igual[illegible] sino que á veces lo supera, ayudándole en esto no sólo la exaltación del sentimiento romántico sino la acción viva de una armonización potente, deslumbradora en ocasiones». Por esto las obras de grandes dimensiones de Schumann no superan á sus miniaturas de piano ni á sus *lieder:* hay en ellas algo forzado, preocupado por la rebusca; algo falto de líneas, que no llegan jamas á los sublimes serenos vuelos de Beethoven. Lastimosamente, las obras últimas del maestro dejan adivinar la tragedia en que debía acabar lo que comenzó como un poema de amor, de ensueño y felicidad.

Como á Platón, le complacía á Schumann dar relieve, bajo la forma de diálogo, á los diferentes puntos de mira de una obra, para apreciar ó explicarse las ficciones que ofrecen los personajes que intervienen en la obra misma; el entusiasmo impetuoso de *Florestan*, la dulzura de carácter de *Eusebius*, y la reñexión sensata y equilibrada de *Raro*, el maestro. Las letras ABEGG y ASCH (son á veces, sobre todo las últimas las «letras musicales» de su propio apellido, que ocultan el nombre y lugar de nacimiento de un amor juvenil de Schumann. Dejan sentir su influencia las obras de Juan Pablo y, no menos las de Hoffman, no sólo como cuentista extraordinario sino como músico de fantásticas adivinaciones.

Schumann (Roberto), n, el 8 de junio pe 1810 eu Zwickau de Sajonia, m. el 29 de julio de 1856 en Endenich, cerca de Bonn. Su padre, librero, secundó su vocación musical, tanto que escribió á Carlos María von Weber para inducirle á que se encargase de la educación de su hijo. No se mostró reacio Weber, pero no resultaron los proyectos de enseñanza por muerte del padre de Schumann. Por deseos de su madre cursó la segunda enseñanza en el liceo de Zwickau, y en 1828 se inscribió en la Universidad de Leipzig como *studiosus juris*. Su vocación aumentó cuando aprendió á sonar el piano bajo la dirección de Federico Wieck. Después de pasar alegremente un verano en Heidelberg, obtuvo de su madre el permiso de dedicarse por completo á la música, y regresó á Leipzig en otoño de 1830 para proseguir sus estudios musicales con Wieck, en cuya misma casa fué admitido, y Enrique Dorn. Ya sabemos que llamado á ser un excelente pianista se estropeó la mano por el afán de obtener la independencia de los dedos.

Fundó en 1834 con Knorr, Luis Schanke y Federido Wieck, su maestro, la *Neue Zeitschrift für Musik (Nueva Gaceta Musical)*. La Gaceta estaba destinada á ser órgano del progreso musical, á combatir el esquematismo de las reglas anticuadas, que contenian el libre desarrollo del arte sin reparar que, al par, corrompían el gusto, y bien era de notar esto en las obras de los operistas italianos, y en las de los franceses y los mismos alemanes, especialmente en las composiciones de piano; y proponiéndose esto señalaban los redactores de la Gaceta á los compositores de piano Herz, Hunten y *tutti quanti*. De 1835 á 1844 fué Shumann el único redactor de la Gaceta, y escribió gran número de interesantisimos estudios, en uno de los cuales reveló al público el genio de Chopin, y, más tarde, desde Dusseldorf, y y de un modo análogo, la aparición de un nuevo astro, Brahms.

La simpatía de Schumann hacia la niña y genial pianista Clara Wieck, hija de su maestro, trocóse pronto en amor. Ya en 1837 Schumann había pedido su mano; pero su padre, como hombre de buen juicio, se la había negado á causa de la posición incierta del joven pretendiente. Con la idea de obtener más emolumentos trasladóse con su Gaceta á Viena (1837). Salio fallido el intento y al año siguiente regresó á Leipzig. Obtuvo en 1840 de la Universidad de Jena el título de *Doctor en Filosofía*, y en el mismo año se casó con la estimada de su corazón, á pesar de la obcecada oposición del padre. El amor fué el que abrió la vena de la canción, de la cual brotó el portentoso y desbordante lirismo musical que conoce toda Europa.

Ello le excitó á tentar formas más amplias, y del 1841 datan su primera sinfonía, su cuarteto, su quinteto con piano, y su bella obra coral, *El paraíso y la Peri*. Produjose de repente un cambio en su vida cuando en 1843 Mendelssohn fundó el Conservatorio de Leipzig en el cual desempeñó la cátedra que le reservó el autor de *Paulus*. Trasladose en 1844 á Dresde, después de un viaje artístico, acompañado de su mujer, á Rusia. A poco de su dirección en la *Liedertafel*, en la Sociedad coral que fundó en 1848, fué llamado á Dusseldorf como director de la música ciudadana que había dejado vacante, para pasar á Colonia, su amigo Fernando Hiller, fué atacado de la enfermedad cerebral que ya se había manifestado, desgraciadamente, dos veces, en 1833 y en 1845. Empeoró de repente de un modo inquietante, primeramente con angustias y terror de la muerte, y á no tardar con amenazas á la pérdida de sus facultades mentales. En 1858 estalló la locura cuando se arrojó al Rhin. Después de lo cual vivió todavía dos años, pero ¡ay! encerrado en el manicomio de Endenich.

Deberían figurar en este capítulo destinado á la *Sonata postclásica* los nombres de compositores que han producido en esta forma de arte obras de gran relieve, y no solamente accidentales, y de escasa difusión en la historia general de la música instrumental y en la particular de la productividad de cada compositor. Así aparecerían los nombres de Franz Lachner (1803-1890), el gran amigo de Schubert; el de Federico Kiel (1821-1885); el de Enrique Herzogenberg (1843-1890); el de Josef Rheinberger (1839-1901; el danés Niels Gade (1817-1890); el inglés W. St. Bennett (1816-1875) y Fernando Hiller, glosadores de Mendelssohn; Carlos Reinecke (1824-1895) que es al mismo tiempo, un continuador de Schumann y de Mendelssohn. Son de la misma época otras y otras notables personalidades, especialmente Berlioz (aunque éste no tiene ninguna relación con la música instrumental de que tratamos), Liszt, Chopin, (á quien hemos de dedicar capítulo aparte cuando llegue el momento de tratar del nacionalismo musical), y Brahms, pues según entiendo en estos últimos tres autores se resume la hisioria moderna de la Sonata postclásica.

FELIPE PEDRELL

LISZT

V

Acerquémonos con respeto y admiración á ese hombre extraordinario, extraordinario en todo, gran compositor genial, pianista virtuoso ídolo de los salones, mujeriego, galante, Tenorio de mil y una aventuras amorosas; desprendido, altruiste, que para proteger á su semejante se olvida de sí mismo; padre cariñoso; representante de la escuela neo-tedesca; protector de artistas y no artistas, escritor musical, apóstol de Berlioz y de Wagner... ¡Basta! ¿No he señalado bastante á ese... extraordinario en todo, á *Franz von Liszt?*

Nació en Raiding, cerca de Edenbourg (Hungría) el 22 de octubre de 1811. m. en Bayreuth el 31 de julio de 1886. Su padre, intendente de los dominios del príncipe Esterhazy fué el primer institutor músico del infante, que nacía señalado, visiblemente, como niño prodigio de raro talento. A los nueve años recibía la pensión de varios magnates húngaros para proseguir la educación musical en Viena; y tuvo la suerte de estudiar con Czerny (piano), y con Salieri (armonía), durante los años de 1821 á 1823. Tan encantado quedó Beethoven del maravilloso infante que lo besó públicamente. Aconsejaron á su padre que lo llevase á París, y llegaron aquel mismo año de 1827, padre é hijo, con la idea de presentar á su hijo en el Conservatorio. Se estrelló su deseo ante la negativa de Cherubini, que no podía sufrir á los niños-prodigio. Continuó perfeccionándose en el estudio del piano, alternándolo con el de la composición con Paer, y más tarde con Reicha. Pronto apareció el enseñante de piano. Se bastaba él, y su campo de acción y experiencias fueron los conciertos mismos, su verdadera escuela de perfeccionamiento.

La alta sociedad y el público en masa aplaudían admirados al «*petit* Liszt» tanto que á consecuencia de un concierto en que habia electrizado al público parisiense, su padre resolvió presentarlo al de Londres. Dicho y hecho. Mientras la madre de Liszt regresaba á Viena, padre é hijo se presentaron en la capital de Inglaterra, emprendiendo, después, una *tournée* por las provincias principales de Francia. En eso, hallándose el año 1827 en Boulougne-sur-Mer, como allí murió el autor de sus días, estableciόse con su madre en París, á punto que iba á terminar su pensión concedida años antes por los magnates húngaros. Se trataba de asegurar la existencia de su madre y la suya propia, y Liszt se hubo de dedicar forzosamente, prontamente, á la enseñanza, en la que por fortuna fué solicitado por su reputación de pianista sólidamente establecida. Como compositor quedó establecida también, desde que la Opera le dió prueba de confianza representando en 1825 una composición en un acto, intitulada *Don Sancho*.

La revolución de julio, que saludó entusiasmado, y el sansimonismo, con el cual simpatizó algún tiempo, tuvieron gran influencia en el singular desarrollo de su individualidad. A todo esto el misticismo, que le atraía hacia el sacerdocio, conturbó, por algún tiempo su vocación artística, saliendo al fin triunfante de estas luchas, su pasión por el arte. Oyó en 1831 á Paganini, y poco después á Chopin; y de ambos artistas nació la impulsión que se tradujo luego en un perfeccionamiento de su técnica, más vigoroso cuando oyó, al regreso de Berlioz de Italia, el *Episodio de la vida de un artista*, cautivándole y dando una forma definitiva y luminosa á lo que había sido hasta entonces sólo una persuasión latente, puramente intuitiva. Desde aquella hora, Liszt, creyó con Berlioz, «que la música ha de expresar ó representar algo que fuese así como una paráfrasis de ideas poéticas». Así, y por tal modo, quedó convertido, como Berlioz, en el sostenedor radical de la idea de la música de programa. Las ideas de Berlioz, que estaba convencido de que «toda música no destinada á la representación de cualquier cosa determinada, no era un juego vacío de sonidos»: esto provenía de la pretensiosa estética de Lesuer. Digamos que halló en Liszt un admirador que se apropió sus ideas, pero manteniéndose independiente.

A todo esto la vida de Liszt entró en una nueva faz. El ídolo de los salones y de las muchedumbres, había alcanzado aquella simpática hombría social que explica sus aventuras amorosas y el carácter serio de las mismas. Sus relaciones con la condesa de Agoult, escritora conocida bajo el pseudónimo de Daniel Stern, adquirieron durable importancia, pues abandonó á su marido y vivió con Liszt distintos años (de 1835 á 1839), primeramente en Suiza y luego en Nohant, dándole tres hijos, un varon muerto prematuramente, Cosima, que fué la mujer de Hans de Bülow, y más tarde de Ricardo Wagner; y Blandina, casada con Emilio Olivier, secretario de Napoleón III. A fines de 1839 envió á la condesa con sus hijos á París, mientras él reanudaba su carrera de *virtuoso*, realizando una prolongada *tournée* triunfal por toda Europa. La espléndida victoria ganada como pianista venciendo noblemente á sus más importantes rivales, hizo que Europa le declarase rey de los pianistas y sin rival.

Una bella acción de Liszt señala el año 1839. Merece consignarse. Escribió á la Junta de erección de un monento á Beethoven en Bonn, ofreciendo costear la suma que faltase, que, en realidad, era bastante considerable. Sin él, habrían pasado algunos lustros, y el monumento habría quedado, quizá, en proyecto.

El 2 de noviembre de 1847 fué nombrado maestro de capilla de la corte de Weimar, donde se instaló desde el año siguiente hasta el de 1861. De aquel momento data la influencia considerable de la princesa Carolina de Sayn-Wittgenstein en la vida de Liszt. La princesa había abandonado su marido, y eligió estancia en Weimar (en el llamado «Alte-Burg»). Lo primero que hizo fué invitar á Liszt á que abandonase su carrera de *virtuoso* para entregarse á la composición. Así fué desde entonces Weimar, un nuevo centro de vida intelectual y artístico á donde acudieron varios importantes y animosos jóvenes músicos de gran talento, entre otros. Raff, Bülow, Tansig, Cornelius, que crearon una especie de vanguardia de la escuela neo-alemana. Allí empezó Liszt á trabajar sus poemas sinfónicos, que representan el punto culminante de su individualidad creadora. La resistencia que hallaron en ciertos centros sus tendencias, profundamente reformistas, le rindieron y decidieron á abandonar súbitamente su puesto.

Dirigióse en 1861 á Roma, en donde permaneció hasta el día en que, en 1890, fué llamado á Weimar para dirigir el Festival Beethoven. en donde reanudó, en aquel momento, solamente, sus relaciones interrumpidas con la Corte, pasando desde entonces cada año una parte de la estación veraniega. Cuando en 1865 quedaron interrumpidas las últimas tentativas de divorcio de la princesa de Wittgenstein, Liszt tomó las órdenes menores siendo elegido abate, y por esto gozó durante los últimos años de su vida las prerrogativas de un canonicato; y en este período se dedicó, no exclusivamente pero particularmenie á la música religiosa. Pasemos por alto los honores de todo género que se le concedieron como á ningún músico antes que él. Y de sus obras, registre-

mos muy por encima la *Música de Piano* (omitiendo los *Poemas Sinfónicos*, la *Música de órgano*, la *Música vocal*, y los *Escritos*, bastante numerosos) y no dejemos siquiera de mencionar su *Sonata* en *si menor*, su *Fantasía y fuga sobre B-A-C-H*, sus *Rapsodias húngaras*; 2 *Ballades*: *Berceuse*; 2 *Leyendas*; 2 *Elegías*; *Impromptu* en *fa sostenido*, *Consolations*; *Apparittions*; *Harmonies poetiques et religieuses*; *Annos de pelirinage* (22 piezas); 3 *Nocturnos*; 3 *Caprichos-valses*' etc. Una Edición completa de las obras de Liszt hallábase en curso de publicación al empezar en 1914 la guerra actual, en casa de los señores Breitkopf und Härtel de Leipzig.

Sean cuales fueran las opiniones que puedan formularse respecto al genio creador de Liszt, no puede negarse la alta originalidad que ofrecen sus obras merced á cultura extensa, á sus extraordinarios conocimientos de literatura musical, y á sus entusiasmos vibrantes por un ideal de progreso incesante, que se traduce, especialmente, en la négación de toda regla estrecha, y la búsqueda de lo característico. Es preciso confesar, sin embargo, que si ese gran artista excepcional ha hallado nuevos horizontes que ha beneficiado la técnica del piano, se ha dejado arrastrar, no pocas veces, por la *virtuositá* y por ciertos juegos de sonoridades no bien avenidos con sus gustos artísticos ilustrados.

CHOPIN

VI

El advenimiento de Chopin está colocado, cronológicamente, entre el de su anterior inmediato, Félix Mendelsshon-Bartholdy (1809-1847), y entre los de sus inmediatos posteriores Roberto Schuman (1810-1856) y Franz Liszt (1811-1886). Agrupemos á todos estos memorables artistas á título de confrontación de fechas, sin olvidar la agrupación de Ricardo Wagner (1813-1883), porque la obra general de Chopin, compositor, exige, también esta agrupación, á título de confrontación.

Federico Chopin, uno de los pianistas más sobresalientes de no importa que tiempo, compositor de gran originalidad, creador de obras delicadas y de conmovedora inspiración, n. en Zelanowa-Wola (Varsovia) el 22 de febrero de 1810, m. en París el 17 de octubre de 1849. Su padre, francés de origen polaco, Nicolás Chopin, que fué, sucesivamente, preceptor de los hijos de la condesa Skarbek, después, maestro de francés en el Liceo de Varsovia (1810), y luego de la Escuela militar de la misma capital. La madre de Chopin, Justina Krzyzanowska, era polaca. Prematuramente, á los nueve años, se hacía oir del público que lo admiraba como niño prodigioso. Tuvo entonces por maestros á Alberto Zywny, un tcheque, y á Josef Elsner, el director de la Escuela de Música de Varsovia. Cuando hubo terminado sus estudios en el Instituto ó Liceo, allá por el año 1827, bien prontamente, como se vé, apareció por la primera vez, ya como pianista formado, en Varsovia, dando después, en 1829, dos «academias» con éxito extraordinario.

Entre tanto habian aparecido sus dos *Rondos* de las op. 1 y 5, y cnando en 1830 abandonó su patria, era lo que se llama un perfecto pianista. Dirigióse á París dando conciertos á su paso por Viena y Munich. Chopin apareció en el horizonte artístico como un metéoro que brilla con extraordinario fulgor, sino para apagarse al cabo de cierto tiempo, lastimosamente demasiado corto. Su educación artística estaba terminada. París no tenia que enseñarle nada. Tenia ya en cartera la gran mayoría de sus obras, entre otras sus dos conciertos de piano. Aparecieron entonces las variaciones sobre un tema del *Don Juan* (op. 2). Entusiasmaron grandemente á Schumann, y fué un dia de fiesta cuando Chopin llegó á Leipzig para hacerse oir. Y no hay que decir el entusiasta círculo de amigos que encontró al llegar á París: Liszt, Berlioz, Heine, Balzac, Ernest, Meyerbeer, hombres de gran renombre artístico que le comprendieron en seguida, siendo para él algo más que insulsos admiradores. Llegó á París, é instantaneamente conquistó á todos el pianista-compositor, el pianista puesto en moda, especialmente por la alta sociedad. Desgraciadamente, la enfermedad traidora que no perdona, echó un velo sombrío sobre su alma sensible, no hay que negarlo, pero nada melancólica, diga lo que quiera la leyenda que se formó desde entonces, engrosándola amigos, literatos, novelistas, etc. El romanticismo exacerbado, álgido, aunque tristemente risible de la época, porque era la época de las extravagancias, principalmente de los artistas que brillaban por esas mismas extravagancias, los Liszt, los Berlioz (éste á la cabeza de todos), los Teo Gautier y su chaleco, rabiosamente rojo, etc. etc., dieron crédito y vigor á esa atmósfera falsa que se formó alrededor del desgraciado artista polaco, especialmente cuando la compasión, causada por la tisis pulmonar, aconsejó al desgraciado Chopin un viaje á Mallorca en compañía de su «verdadera admiradora»—según la leyenda—«que tan bien y con tala fección le cuidó...» abandonáadole, como un estorbo, que tosia y ponia nerviosa á su enfermera, á aquella especie de marimacho (eso sí, marimacho de gran talento literario) llamada Aurora Dudevant, alias Jorge Sand. Y ¡para que se vean... la época y el caso! Liszt, sí, Liszt, el mujeriego impenitente, formó y protegió las relaciones de Chopin con ese tipo de *mulierem fortem*, que no tenía nada de mujer ni de... fortaleza.

La enfermedad era incurable, y progresaba espantosamente. Por la primavera de 1849, no obstante, parecía que el estado del pobre enfermo no era tan grave, y Chopin realizó el deseo acariciado, desde larga fecha, de visitar la metrópoli de Inglaterra donde, en efecto, dió varios conciertos. Sin inquietarse por el estado delicado de su salud, aceptó una y otra invitación y dió una escapada á Escocia. Regresó á París en un estado tal de languidez y decaimiento que murió al caer las primeras hojas de otoño. Como había dispuesto, fué ejecutado el *Requiem* de Mozart durante la ceremonia fúnebre de sus exequias. Fué enterrado en el cementerio del Père-Lechaise, no lejos de las tumbas de Habeneck, de Cherubini, y de Boieldieu.

Hay que considerar á Chopin como un poeta músico dotado de una sensibilidad poco común. Escribia la música sin esfuerzos de ningún género, como oyendo voces sobrenaturales que hablaban á su alma palabras de un lenguaje, comprendido tan sólo de los elegidos. Liszt, el gran Liszt, que dedicó á Chopin una monografía fantástica (1) no pudo comprender de donde arrancaban las voces sobrenaturales de aquel lenguaje. Sólo comprendió que allí había la creación de un género particular, de un estilo que podía adoptar y lo adoptó sin vacilaciones, difundiéndolo, pero realmente sin perfeccionarlo, porque el estilo característico de Chopin no fué susceptible de perfeccionamiento desde que aparecieron sus primeras obras, como no lo fué el mismo artista desde el instante de su llegada á París. Aquel problema de origen y carácter genuino de estilo se había resuelto en su patria; el espíritu de una raza habían creado la *voz*

136

de aquella melodía, y el ambiente que rodeaba sus *modos* expresivos. Unos y otros modos, una melodía nueva que se dejaba envolver de una armonización más nueva, que no se había oído jamás en las exangües y anémicas inspiraciones del arte corriente. Buscad una obra de la época y no hallaréis una sola esencia armónica de las que desbordan en la creación chopiniana. Schumann lo quiso copiar una ó dos veces. Sabido es que Liszt pretendía armonizar como armonizaba Chopin. Si, *aquello* era el estilo de Chopin, pero la armonización no aparecía. No quiera asegurarse por esto que la inventiva de Chopin provenga de procedimientos especiales ó de ciertas frases características originales; todo lo contrario: nace precisamente de la gran riqueza de ideas y de la variedad en el arte de presentarlas; aquí está la clave de ese misterio que rodea la obra del artista incomparable. Obra magna de *folklore*.

FELIPE PEDRELL

(1) Edición francesa original, 1852. trad. alemana de La Mara 1880.

QUINCENAS MUSICALES

Historia abreviada de la Sinfonía

En la antigüedad griega *Sinfonía (Symphonia)*, era el equivalente de lo que nosotros llamamos «consonancia de los intervalos». Parece que la aplicación del término de *Sinfonía* á una obra instrumental polifónica viene de muy lejos. A principios del siglo XVII se estableció una distinción entre *sinfonía* y sonata (canzone), en el sentido de que se reservaba el título de *sinfonía* á las piezas escritas nota contra nota de marcha harmónica y en forma de *lied*, en dos partes repetidas. Pero transitoria esta calificación, la forma de la *sinfonía* fué largo tiempo idéntica á la de la sonata. Poco á poco, no obstante, solamente el uso estableció la costumbre de dar el nombre de *sinfonía* á las sonatas que servían de preludio ó de intermedio á las obras vocales, *ópera*, *oratorio* y *cantata*. Lo mismo sucedió con la *Suite* alemana *(Partita, Partie)*, que se utilizaba como primer tiempo ó movimiento, á partir de 1650, ora de una *sinfonía*, ora de una *sonata*.

En tiempos de Lulli, por haber adoptado éste una forma determinada de sonata como introducción de la ópera francesa *(ouverture)*, el término de *sinfonía* caracterizó especialmente la introducción, diferentemente construída de la ópera italiana. Como, por otra parte, la *Suite* alemana, desde 1680, prefirió la *ouverture* francesa y sus fecundos contrastes á la *sinfonía* italiana, sucedió que el nombre de *ouverture* venció al de *sinfonía*. Tanto y tan bien que esta denominación fué aplicada á toda pieza de orquesta á distintos movimientos, y que en Inglaterra á fines del siglo XVIII, las sinfonías de Haydn se intitulaban *ouvertures*, cuando la *ouverture française* había ya caído en desuso, allá por 1750. Fué destronada esta forma en dicha época por la *sinfonía*, cumplido el período decisivo de su evolución. Pero ésta no se realizó en el campo de la *sinfonía de ópera* sino en el dominio de la música de cámara, precisamente en la sonata para varios instrumentos ó para un grupo orquestal.

La aparición de Juan Stamitz con sus *Trios de orquesta*, op. 1, realizó la transformación capital de la *sinfonía clásica*. La audacia de su estilo se impuso inmediatamente á todos, gracias á la oportuna aplicación de los grandes conjuntos instrumentales á la *sonata*, iniciados, precisamente, en la citada op. I. Los movimientos á cuatro aparecieron consecuentemente y por este orden: *Allegro*, *Andante*, *Minueto* y *Presto*. Puede afirmarse que las obras de Stamitz creadas en este sentido, son el prototipo no solamente de la *sinfonía* sino también del cuarteto y de toda la música de cámara ulterior. (Reitero á título de recuerdo biográfico y mención de época, las fechas de nacimiento y muerte de Stamitz: 1717-1757.) Como Stamitz mismo añadió á la orquesta, influído por su propia reforma, partes obligadas de oboes, flautas, trompas, trombones y timbales; y como murió en la primavera del año 1757 citado, no se le puede disputar la paternidad de la *sinfonía clásica*. Sus audacias de reforma se impusieron inmediatamente á todos y aparecen ya entre los imitadores de sus tendencias (las tendencias llamadas de «la escuela de Mannheim», patria de Stamitz), Borcherini, Gossec, Malder, J. Oris, Bach, Dittersdorf, Leopoldo Mozart, Cannabich, etc. En cuanto á Mozart, Haydn y Beethoven puede afirmarse que, si encontraron un estilo y una forma precisa y bien determinada, la pujanza de sus talentos y grandeza de sus genios les hizo entrever y posesionarse de horizontes novísimos hasta entonces cerrados á todos.

Los tres grandes clásicos vieneses continuaron y ampliaron la reforma de la orquestación iniciada gloriosamente por Stamitz, notoriamente en la individualización de los instrumentos de viento: ellos enriquecieron el material sonoro, haciéndole capaz de expresar los sentimientos más elevados. Beethoven, además, aumentó notablemente los efectivos de la orquesta, reemplazado el habitual *minueto* de Haydn y de Mozart por el caprichoso y fantástico *scherzo*, dando al *final*, hasta entonces simplemente sonoro y brillante, un valor artístico infinitamente superior que le acerca en importancia al primer tiempo ó movimiento de la obra. En cuanto á la adición de coros en la orquesta *(IX^a sinfonía)*, á la inversión del *adagio* y del *scherzo*, no pueden considerarse como valores esenciales porque no tienen relación con el principio mismo de la *sinfonía*. Y es por esto que estos valores no esenciales sólo han sido imitados muy de tarde en tarde, y puede afirmarse, que después de Beethoven ningún sinfonista ha podido desarrollar la forma de la *sinfonía clásica*, lo cual no significa, naturalmente, que esta forma ha cesado de evolucionar: las mismas sinfonías de Schubert, de Schumann, de Brahms, de Bruckner, de Mahler, C. Franck, etc., prueban que la forma es susceptible de recibir nuevos contenidos.

Los *Poemas Sinfónicos* modernos que ilustran los nombres de Berlioz, Liszt, Saint-Saens, Ricardo Strauss, Stravinsky, etc., no son una continuación de la forma de la sinfonía antigua ni de la clásica. La idea misma de cosiderarles como postrera evolución de la *sinfonía*, parece excluída puesto que no tiene forma obligada. Adáptanse á un asunto poético, que suele seguirse ordinariamente hasta los detalles insignificantes, como sintiéndose libres, porque sí, de las leyes que rigen la composición musical pura.

Bajo la denominación de *Sinfonía concertante* se perpetuó, después de la evolución del estilo instrumental, allá por el año 1750 el *Concerto grosso*. Sabido es que se trata de una obra orquestal en la cual colaboran varios instrumentos concertantes. La forma tiene relación absoluta con la de la *sinfonía*, tal como la estableció la Escuela de Mannheim. Es de creer que los últimos *Concerti grossi* en el estilo de Corelli, datan de la misma época que las *sinfonías concertantes*.

FELIPE PEDRELL

CATALANA BARCELONA

137

QUINCENAS MUSICALES

El Concierto

I

Es una pieza de dimensiones ordinariamente bastante desarrolladas para un instrumento solo acompañado de una masa, mayor ó menor, de instrumentos de orquesta.

Presenta al artista solista dificultades suficientes para que pueda hacer gala de *virtuosità* en un instrumento de su predilección.

La forma de esta composición, á partir del tiempo de Mozart, corresponde á la sonata ó á la sinfonía con las modificaciones que exige la adaptación al fin indicado. A la ordinaria doble ejecución de los temas, corresponde al concierto la presentación de los mismos de una manera concisa para la orquesta, á fin de que brille en sus desarrollos el instrumento á solo. Poco antes de finalizar el primer movimiento, á veces también antes del último, un calderón sobre un acorde de dominante (cuarta y sexta) permite colocar en el concierto una cadencia ó una fantasía libre sobre los principales temas oídos en el decurso de la peroración musical. Los antiguos conciertos de Haendel, de Bach y de sus hijos, que no presentan los desarrollos que después alcanzaron, se basan en un tema en *tutti* entre las repeticiones del cual, de ordinario en los tonos vecinos del fundamental, se colocan los *soli* á modo de improvisación como una especie de rondó.

Evoluciones del Concierto.—De la *suite* alemana y el *consort* inglés, se derivan las evoluciones posteriores alcanzadas por esta forma. Conocemos ya los precedentes de la *suite* alemana, que al lado de las series de danzas, practicó á partir del 1670, á lo menos desde los tiempos de Juan Petzold (mediados del XVII), la *Partita* compuesta á dos, tres, cuatro ó más piezas en dos repeticiones, sin mezcla ni combinación ninguna que recordase una serie de danzas.

En cuanto á los *Consorts ingleses* ó la *Consort lessons*, designaba esta forma ejercicios organográficos instrumentales de conjunto, y así se titulan las más antiguas colecciones de música instrumental para un grupo de violas, laúdes, etc. En este sentido se emplea en una y otras series de manuscritos del 1599 ó en otras publicaciones posteriores fechadas en 1609 y aun en 1621. Finalmente la palabra *Consort*, que se emplea, también, substituida por el vocablo *Consert*, designa el círculo de amigos que se reunen para practicarse en el ejercicio de la música.

El Concierto eclesiástico (Concerto da chiesa)—El término *Concerto* ha designado en sus primeras evoluciones una obra vocal religiosa acompañada con instrumentos, ó por lo menos por un órgano. Recuérdense las obras de Andrés Gabrieli (¿1510?-1586), de Juan Gabrieli (1557-1612), las de Adrián Banchieri (1565-1634) y las de Viadana (1564-1645). La misma denominación del vocablo concierto parece que aluda á la rivalidad, á la concurrencia de los dos grupos sonoros, al grupo vocal del principio, y al grupo instrumental. El concierto eclesiástico ha llegado á su apogeo en las famosas cantatas de Juan Sebastián Bach, que el *cantor* ha designado siempre con el nombre de *Concerti*. En cuanto al concierto de cámara vocal, no aparece hasta 1635 en tiempos de Juan Jacobo Arrigon.

Concierto de Cámara (Concerti grossi y Sonatas de orquesta).—Como el *Concierto eclesiástico* para instrumentos solos son de origen relativamente reciente. Sin embargo, Francesco de Milano ya suele dar antes de 1550 á la parte de segundo laúd de una *Fantasía* el nombre de *liuto in concerto*, y el título de *Sonata concertata* aparece frecuentemente á partir de 1629; y aun más, pues en 1616 P. F. Melli escribía un *Balletto concertato*, una especie de *suite* á 3 partes. Las primeras obras de este género en las cuales se distinguen partes de *solistas* y partes *ripienistas* ó de *tutti* son las de G. M. Bononcini (a violino solo e 2 Violini di concerto, 1677) de José Torelli (dobles conciertos los primeros aparecidos con el título de *Concerti da camera*, los últimos (1709) con el de *Concerti grossi*, aquéllos para dos violines y bajo, y éstos para dos violines concertantes, dos violines de acompañamiento, viola y bajo continuo; y cabe no olvidar los de Lorenzo Gregori (*Concerti grossi a più istrumenti*, op. 2 (2 *Violini concertati* con i ripieni etc.) Sin embargo se sabe de cierto, por noticia de Jorge Muffat (1701), que Corelli es el verdaeero iniciador del *Concerto grosso*, y que Torelli se ciñó á seguir sus huellas. Corelli enriqueció además esta forma desde un principio, aumentando á tres el número de los instrumentos concertantes, y esta fué la regla, y cuando se aumentaba el número, formando una pequeña orquesta, llamáronse *Concerto grosso*

Hay todavía otro género de conciertos, aparecidos, igualmente á fines del siglo XVII; en los cuales se abandonó la oposición de los dos grupos sonoros, formando una especie de sonatas polifónicas sin solistas, sin subdivisión de la masa, como puede estudiarse en Torelli y en en Taglieti, autores italianos de fines del siglo indicado; son tentativas hacia la riqueza de la instrumentación y hacia la plenitud sonora, que por eso las llamaron los italianos *Sonatas de orquesta* y los alemanes *Starke Sonaten*.

Conciertos para un instrumento solo con acompañamiento de orquesta.—Es un *Concierto grosso* en el cual la oposición se establece entre los *ripienistas* y un solo instrumento. Fué creado, allá por 1700 por Albinoni, Torelli y Jacchini (conciertos de violoncelo) después ampliados y definitivamente establecidos por Vivaldi. A Juan Sebastián Bach deben atribuirse los primeros conciertos de piano, pero ya se sabe que el ejemplo cundió rapidamente por considerable número de compositores.

Conciertos dobles ó triples (Sinfonías concertantes).—Débense estas formas á los miembros más jóvenes de la Escuela de Mannheim; son restos del *Concerto grosso* dentro del cuadro más y más difundido de la sonata

Los seis conciertos dedicados al Margrave de Brandebourg por J. S. Bach.—En marzo de 1721 terminó Bach una colección de seis conciertos que tuvo suerte muy particular. Conoció en Carlsbad al margrave de Brandebourgo, Cristian Luis, príncipe esclarecido, aficionadísimo á la música, que habiendo oído á Bach no resistió al deseo de pedirle alguna composición para su capilla. Hallándose el margrave en Berlín, recibió durante la primavera de aquel año los seis consabidos conciertos con esta dedicatoria en frances de Bach: «*Six concertos avec plusieurs instruments, dédiés à Son Altes* (sic) *Royale Mgr. Chrétien-Louis, Margrave de Brandebourg*, etc. *par son trés humble et trés obeissant serviteur Jéan Sebastien Bach, mâitre de chapelle de S. A. le prince regnant d'Anhalt-Cœthen.* Habiendo muerto el margrave en 1734, el precioso manuscrito estuvo á punto de ser vendido á vil precio, junto con otras piezas de música, cuando un verdadero azar preservó la pérdida del manuscrito. Gracias al recobro del original ha podido reconstituirse una gran parte de la historia de los conciertos.

FELIPE PEDRELL

Viejas páginas traspapeladas de un viaje á Italia

I

(Paseos por las calles de Roma)

«¿Quieres saber si hay en tu alma una chispa de aquel *sentimiento divino* que se inflama al calor de la inspiración?—escribía Rousseau, en estos ó parecidos términos.—«Corre, vuela á Nápoles á escuchar las obras de Leo, Durante, Jomelli, Pergolesi: si tus ojos se llenan de lágrimas, si sientes palpitar tu corazón, si un temblor extraño te agita, si la opresión te sofoca cuando te sientes arrebatado por celeste transporte, toma el *Metastasio* y trabaja: su genio conmoverá el tuyo, crearás obras tan admirables como las suyas, y los ojos de los que escuchen tus inspiraciones te devolverán luego las lágrimas que aquellos grandes maestros te hayan hecho derramar: tienes genio».

Recordaba estas palabras en uno de mis solitarios paseos, habiendo hallado por casualidad en una de las calles de Roma la casa en que nació Metastasio.

Rousseau no es una autoridad de gran monta en materias musicales, aunque los franceses le hayan atribuído la paternidad, que creo merece, de uno de los espectáculos favoritos de su pueblo; con todo esto, no cabe duda de que las palabras evocadas en mi recuerdo son justas, son dignas de la noble causa que las inspiró.

Si para Rousseau había un rey (de la música, se entiende) aquél era Pergolesi, y su primer ministro el buen Pietro Trapassi, llamado Metastasio.

Si no lo sabes; lector, este es nombre griego, que vale lo que *traspassamento* en italiano: era la moda en aquel tiempo de aficiones griegas esta clase de bautismos póstumos. Se parecería al maestro del joven Trapassi, el célebre Gravina, el que le colgó el nuevo y sonoro apellido, que con el prestigio del nombre griego, por el cual le conoce la posteridad, el muchacho que había tomado bajo su tutela y protección se hallaría en mejores disposiciones para emprender el estudio de la literatura de aquella lengua y, luego, la de la latina é italiana.

Al cabo de algún tiempo, no sin haberse dado buenas panzadas de filosofía y de jurisprudencia, perdió á su maestro y protector, quien le nombró heredero de todos sus libros y de quince mil escudos. Con esta suma redonda en el bolsillo, Metastasio pudo dedicarse desahogadamente al estudio de los clásicos griegos, latinos é italianos, entre los cuales prefirió al inspirado cantor de la *Jerusalemme Liberata*. Le hallamos luego en Nápoles estudiando leyes y componiendo epitalamios, arietas, cantatas y melodramas. Es fama que la Venus de los *Orti-Esperide*, Marianna Bulgarelli, la Romanina, hizo presa del corazón del egregio vate, quien, según le aconsejaban altas consideraciones hospitalarias y sociales, la llevó á su casa, albergándola en aquel *asilo* de las Musas. La Romanina reunía en ella la flor de los artistas, entre los cuales distinguíase en primera fila el célebre Porpora, á quien Metastasio tomó por guía para darse un paseo por esos otros *Jardines de las Hespérides* de la música, llegando á componer *canones*, sí, amigo lector, nada menos que *canones;* yo he visto treinta y seis de ellos, firmados con el nombre y apellido del poeta.

La Bulgarelli y Metastasio pasaron después á Venecia, y luego á Roma, donde hizo representar su *Catone*, en el teatro llamado entonces *delle Dame*. La obra parece que no terminaba con unas bodas (aunque no acababa tampoco con un entierro), y no gustó á los romanos del 1727. Fué censurada duramente, y *Pasquino* habló en estos términos: «*E invitata la Compagnia della Morte a dar sepoltura al cadavere di Catone che giace estinto nel Teatro delle Dame*». Metastasio furioso, enrisca la péñola, y, en menos de dos años, aparecen en las tablas de los teatros de Roma, convenientemente puestos en música, cuatro *libretti*, cuatro héroes dos llegados nada menos que del Asia y de la India, y otros dos, romanos, gente de casa

Su fama resonaba en toda Europa, cuando he aquí que se le ocurre á Zeno, poeta oficial de la corte de Viena, su predecesor inmediato en la historia literaria del melodrama, se le ocurre, digo pedir la licencia absoluta, retirarse á la vida privada, lo cual no hizo sin recomendar previamente á Metastasio como el primer poeta dramático de Italia. Es llamado éste á la corte, y el emperador le señala el sueldo anual de tres mil florines, deducidos además los gastos de viaje. Los Césares de aquella época eran una especie de *beneméritos* de la música, de la poesía y de las artes en general. No es una alusión á los Césares modernos...

El poeta *cesáreo*, digno de emperadores y emperatrices, como le llamaban, y que escribió un diluvio de obras, vivió tranquilo y coronado de laureles en la corte imperial, hasta que murió de edad provecta á mediados del año 1782.

Metastasio, ya lo veis, mereció bien de su siglo, y es digno de la fama que todavía conserva. No pudiendo adoptar la música, por razones especiales de estética, más allá de seis ó siete mil palabras de las cuarenta y cuatro mil radicales que posee la lengua italiana (traslado la cuenta á Salvini, y á un moderno lexicógrafo que ha tenido la humorada de contarlas;) pues bien, con ayuda de tan poca cosa supo hallar el arte de expresar nuevos conceptos poéticos, enmendarle la plana á su antecesor. Apostolo Zeno, y levantar el desacreditado edificio del melodrama inventado por *Rinucini*, y que había caído en descrédito pasando por manos de los Guidi, los Testi, los Maggi y otros.

En efecto, querido lector (y presiento que ahora van á empezar mis genialidades de viajero) *Quantum mutatus ab illo?* el melodrama de los tiempos de la *Dafne* y la *Palinodia á Nice*, y el moderno libro de la *Aida*, asunto inspirado por el egiptólogo Mariette-Bey!

Estas reflexiones me hacia contemplando la lápida conmemorativa, cuando advirtiendo que la calle era estrecha y no muy limpia, eché á andar fijándome en los carteles del *Apolo* que anunciaban la *Aida* para aquella noche.

Ya me tienes, pues, murmurando por lo bajo otro monólogo, pasando revista mental á aquellos héroes, que nadie ha podido echarme en cara no los considere como buena y muy sencilla gente, eso si, aún llamándose tiranos; pero que no los aprecio, no los estimo, porque en tantos años no se permitieron la travesura de saltar, una vez siquiera, por encima de los bandos de buen gobierno de los códigos poéticos de la época.

II

(Paseos por las calles de Roma)

Yo os saludo *Ifigenia* y *Temistocles*, *Andromaca* y *Sisara;* habéis hecho disputar con tanto encarnizamiento sobre el número de versos que debíais regalarnos cada noche; el número de actos que debíais asomar por detrás de los bastidores vuestros graciosos rostros, para no faltar á lo que os imponían las reglas aristotélicas, que me dais lástima; ¡pasad, pasad!

Ahí vienen *Endimione*, los *Orti-Espéride*, la *Galatea*, la *Angelica*, llevando á cuestas una carga de *ariette;* habéis vuelto locos á dos ó tres generaciones, disputándose de qué género de ária debíais echar mano en un caso de apuro; de qué clase debía ser la que terminara en un ac-

138

to; si después de una podía cantarse otra en boca de un mismo personaje, que os aseguro, por mi mala estrella, que estoy enojado con vosotros; pasad, pasad.

Y vosotros, también, tú primero, *Didone abandonata*, fruto de esa *razón social* literaria que se llama Metastasio y la Romanina; y después vosotros, *Zenobia*, *Olimpiade*, *Egeria*.. ¡pasad, pasad! Ya ni siquiera me divierte veros en ropas de casa; los modernos vándalos, los de la *música del porvenir*, os lo han robado todo, y, lo que es más gracioso, la rapiña no les ha hecho más ricos. No quiero ver vuestros torsos de cartón, vuestras cabezas vacilantes sobre las cuales parece haya caído la maldición de las leyes dramáticas. Los revolucionarios modernos ni siquiera os han dejado el inocente é incontrovertible derecho que tenían sobre ese manjar celestial que se llama *duetto*, ¿qué les importaba á ellos que el *duetto* fuera solamente bocado de héroes, y aun de héroes macho y hembra? ¿Pues qué, dos personas de un mismo sexo no corrían grave peligro de una indigestión? ¿Qué les importaba á ellos, también, veros aguardar con impaciencia el segundo acto, en el cual era de *ene* un recitativo *romoroso* seguido de un ária *di trambusto*, y después un *duetto* ó un *terzetto?*... ¡Oh! ¡pasad, pasad! No son capaces de desenojarme contra vosotros ni aun ésos soberbios mantos de música con los cuales los Pergolesi, los Cimarosa y los Pasiello cubrieron vuestros huesos.

Regocíjase mi corazón cuando veo asomar por el horizonte del melodrama las figuras de Damiani, Fattiboni, Olivieri, Parini y Coltelini; traen cogidos por las orejas aquél su *Ascanio*, éste (poeta cesáreo como Metastasio) su *Amore e Psiche*. Rezzonico lleva colgados de ambos brazos á sus héroes *Alesandre e Timoteo*. De-Rogati se acerca con su *Armida abbandonata*, ¡medio desmayada, la pobre criatura!, y Casalbigi, que, para descansar á su fatigado *Orfeo*, carga complaciente con la lira del melódico personaje á cuestas.

No sè qué amigo mío me aseguraba con toda formalidad, ¡hágase á un lado el retrógrado! que el último héroe que ha desfilado delante de nuestros ojos, el *Orfeo* de Casalbigi, es el *non plus ultra*, la piedra clave del edificio melodramático: es fama que el buen Metastasio no era de su opinión; habiéndose reservado el derecho de adivinar las condiciones esenciales de esta forma de poesía, y en vista del peligro que se corría apartándose de las vías que él había trazado según parece, no veía sino tinieblas, tempestades y el diluvio, después de sus obras: más aún, pues según cuentan lenguas murmuradoras, del *Orfeo*, de Casalbigi, dijo: *Nell'Orfeo ci a tutti i Novissimi, eccetto il guidizio*. No me opongo á esta opinión ni á la de mi amigo cuando afirma que la obra de Casalbigi es la piedra clave del edificio lírico-dramático: antes bien, le ruego, y se lo rogara al mismo Metastasio si viviera, que cierren aquella piedra con cal y canto y que se reserven para ellos, para ellos solamente, el derecho de entrar en el museo histórico retrospectivo del melodrama musical del siglo diez y ocho y anteriores, hasta la *Dafne* inclusive. No les envidio esa felicidad... *prehistórica*.

Otros héroes llegan: éstos nos vengan de los anatemas que nos han lanzado los furibundos apasionados del *statu-quo* de las cosas; vedlos. Los más gentiles y galanes son los que conduce el simpático Felice Romani. ¡Es mucho hombre mi bravo Romani! El bellísimo idilio de vida campestre, que nos hace sentir la fragancia y la paz de los montes helvéticos, se presenta con la *Sonámbula* ¡la dulce Almina! *L' Elisir d' amore* sigue después: ¿habéis visto cosa más graciosa que ese solapado *Dulcamara?*, ¿nada más sencillo que ese *Nemorino?* Pero á la risa sucede el llanto: la obra maestra de Romani se acerca; la obra maestra por ese sentimiento y ese heroico valor femenil que revela la antigua Roma, mejor que... estoy por asegurarlo, lo aseguro, terminantemente, mejor que la moderna y decantada *Roma Vinta* de Parodi. Compadezcamos las debilidades literarias de ese par de desgraciados jóvenes, hijos de *I Capuletti ed i Montechi*, que me enojan, si, me enojan: no siento el aura y la inspiración shakesperiana orear las sienes calenturientas de los infelices y tiernos amantes!... ¿Para qué más citas? ahí vienen *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia*, el *Pirata*, la *Parisina*.

Y no pasemos de aquí, habiéndonos propuesto no hablar, ó hablar muy poco, de artistas modernos Los poetas de la época, que han puesto su pluma al servicio de la música, se ofenderían si no los tratáramos como ellos sin duda esperan. Los literatos italianos lo han invadido todo, han querido espigar en todas las obras del humano saber, y no siempre lo han hecho con gran fortuna. Sin ir más lejos, ahí están los poetas de Verdi, que ha tenido una legión á sus órdenes. Han bebido en todas las fuentes de los teatros modernos.

En el de nuestro García Gutiérrez, convirtieron un delicado *Trovador* en un maniquí sin movimiento alguno; de un atribulado *Simón Bocanegra*, hicieron un personaje falto de carácter. ¿Quién puso las manos en nuestro *Don Alvaro ó la fuerza del sino?* Yo no conozco á los bandidos de Schiller en los *Masnadieri*, ni encuentro en la *Luisa Miller* ninguna clase de parentesco con la del poeta alemán. ¿Qué pensó Víctor Hugo de su *Triboulet* convertido en un flamante *Rigoletto?* Le llegó el turno á la literatura de los *extraviados (traviati)* y Dumas, hijo, prestó materia para hacer vivir en notas á la *Dama de las Camelias*, que no me gusta ni en prosa ni en verso, aunque sí en música con reticencias mentales. ¿Para qué cansarnos? Las obras de Manzoni, las de Guerrazzi, las de Niccolini, las de Grozzi, las de Shakespeare, se han prestado á las complacencias de todos los libretistas. ¿Cesará este estado de cosas? No lo creo; mientras queden asuntos que espigar, habrá *libretistas* que sin encomendarse á Dios ni al diablo harán versos, y maestros que los pondrán en música desechando caudales de inspiración que quizá les harán falta el dia de mañana... el día de la crisis.

III Y ÚLTIMO

(Paseos por las calles de Roma)

Y sucedió, amigo lector, que al día siguiente dí con otra lápida conmemorativa (ya me iba yo maravillando de mis encuentros arqueológicos); el municipio romano la había mandado erigir algún tiempo atrás en la misma casa en donde Rossini *encontró*. *(sic:* ni pongo ni quito Rey) las inspiradas melodías de su *Barbiere di Seviglia*, que es un barbero muy campechano de la tierra de María Santísima, aunque hijo de padre francés.

Y sucedió, pues, que como rezaba el cartel, la noche anterior dieron la *Aida* en Apolo, ópera que vi con todo el recogimiento y compunción debidas, sin distraerme la vecina de enfrente ni la del lado... ni siquiera las evoluciones, los círculos y romboides que trazaba la *battuta* del *signor Mancinelli*. No fué extraño, digo, que la mañana siguiente me sugiriera alguna meditación la vista de la lápida conmemorativa del *Barbiere*, y el recuerdo de la audición de la *Aida*, muy bravamente ejecutada, por cierto, por el simpático De-Sanctis.

Y sea dicho así como disparo á boca de jarro. ¿Sabéis lo que pienso de la última obra del cisne de Busseto? Pues, pienso que Verdi es un gran maestro, el príncipe de todos los contemporáneos; que empezó muy flojamente... pero con mucha suerte; que á ser posible haberse inaugurado con una *Aida*, la posteridad le llamara el maestro de los maestros; la *Aida*

supondría entonces una porción de *spartitos* futuros en los cuales no se hubieran dejado sentir ni las *imitaciones* ni las *influencias* Meyerberianas. El asunto mismo de esta ópera es una paráfrasis de la *Africana*. La Princesa etiope es *Selika* diluída: *Aida* y *Amneris* aman y se disputan á *Radamés*, tal como se disputan *Vasco, Inés* y *Selika*. Pero demos de barato todas esas comparaciones, puesto que nada dicen á mi entender, por más que la crítica moderna haga de ellas un consumo extraordinario; es innegable que en la *Aida* hay algo del antiguo Egipto, evocado por el genio taumaturgo de Verdi, que de sus variados talentos, ese, es el que más me admira y debiera loarse. La breve introducción (no estoy por la marcha, lo advierto), los *duetti, Amore! amore!, Morir si pura e bella*, los á *solo, Celeste Aida, L'insana parola*, la romanza *O cieli azzurri!* etc., son piezas que honrarian no solamente á Meyerbeer sino al mismo Mozart.

Dicho esto volvamos á Rossini.

¡Pobre *Joachimo*! ¡qué desastres la noche del estreno del *Barbiere*! ¡qué de desastres, desde la serenata, cantada por nuestro célebre Manuel García, hasta la aparición del gato y la historiada y flamante casaca de color verde botella! ¡Oh qué noche tan calenturienta y de insomnios pasarías después de tanto silbido, tanto grito y tanto escándalo! Pero... gracias que debías tomar muy pronto la revancha y ser quizá el único de los artistas que en vida haya gozado de los honores que por lo regular se guardan... para que sea verdad lo de aquel refrán que asegura que «después de muerto Pascual...»

No te hago cargos, no, querido maestro: hiciste muy bien: no tomaste el mundo por lo serio, y ¡claro!... sucedió lo que debía suceder: que las espinas dorsales de todos los *virtuosi* franceses, italianos, españoles, ingleses, se doblaron como si tuvieran goznes en el espinazo, y tú te mofaste y te reiste de todo y de todos, ¡caramba!, lo repito... te alabo, sí, sí, Joaquinito, hiciste muy bien.

En tus primeros pasos, para tus obcecados contemporáneos, no había más Dios que Paisello y Cimarosa su profeta «Esa sí que es música verdaderamente italiana: te decían, grande por su sencillez, por su gracia y su verdad; grande por la melodia *é la padrona*, y la armonía *la serva*. ¿Cómo se entiende que la armonía lo domine todo? La armonía *che non fa effecto se non quando imita la melodia!*», te repetian en todos los tonos de la escala del ¡ay del osado que se atreve á *barbarizar* la edad de oro de la música! Y tú la barbarizabas, como ellos decian, caro *Joachimo*, la barbarizabas y te echaban en cara, además, que «la maestría y el verdadero arte no consiste en amontonar notas y acordes extraños *ricercati*, sino en inventar motivos nuevos y graciosos, adaptados al efecto que se quiere expresar, adornándolos con acompañamientos que ayuden en vez de sofocar.» Esto te lo decía un historiador serio, tan serio como el mismo Botta, que quiso echar su cuarto á espadas en la cuestión; y tú, entretanto, impávido maestro, llenabas tus partituras de *fioreture* y de acordes *extraños* (¿estás bien seguro, querido maestro, de que eran extraños, *ricercati*? sin que las declaraciones de Botta y demás te quitasen el apetitto, ni los bríos á tu pluma, que parecía una maga, evocando cada quince días nuevas ediciones de óperas del calibre de la *Gazza ladra*.

¿Pero recuerdas, maestro, á uno de los que te combatieron con más encarnizamiento? ¿Recuerdas á *Eleuterio Pantologo, Conte Joriglione*? En pleno 1828 se atrevió á asegurar que eras *fervidissimo e brillantissimo inventore* (¿inventore?) creo que te defendió) *ma non del pari scrupuloso contrapuntista ed avvduto filosofo.*» Este señor se conoce que lo tomó por lo serio, pues no paró aquí: ¿no tuvo la osadía de poner por epígrafe á su librito los siguientes versos de la *Epistola á los Pisones*?

> Accesit numerisque modisque licentia major
> Sic priscœ motumque et luxuriem addidit arti
> Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestam.

Pero á todo esto soltabas grandes carcajadas, previendo que la eterna cantinela del *Nova cedant vetera* arrastraría á tamaños ultrajes á los que se encargasen de criticar á los que te siguieran. Cambiando la fecha del folleto del buen *Eleuterio Pantologo*, y adaptándola al principio de la carrera de Verdi, ó al año de gracia de 1876, el año que ha visto «la *estupenda trilogia del Mefistofélico alemán*»; donde dice Rossini pudiera leerse Verdi ó Wagner, añadiendo tres ó cuatro calificativos de *realistas, bárbaros, asesinos*, y otras lindezas por el estilo, y el folleto seria todavía de actualidad.

Al público no le trataba menos mal, diciéndole, que si tu habías perdido la cabeza «él había perdido el corazón, convirtiéndose verdaderamente en *gente da tamburi e da cannoni*«.

¿*Risum teneatis*, caro maestro, y tu, malhumorado Verdi, y tú, más que todos, rabioso Wagner ¡entregado en cuerpo y alma al diablo?

Pero perdóname, querido cisne de Pesaro, perdóname si me atrevo á decirte cuatro cositas en confianza: todos somos de casa. ¿Creerás que nunca me ha hecho gracia pensar que después del *Guillermo* tirases la pluma (¡oh! eras muy joven todavía), y te dedicases á inventar *calembours* y á escribir fantasías, canciones, y una porción de obritas que dejaste inéditas, bautizándolas con títulos estrafalarios: creerás que esa picardía que te han echado en cara todos ¡todos, querido maestro! es una cosa que me hace asomar los colores á las mejillas? ¡Ah! tú tenías á tu lado al octogenario Auber, que en tan respetable edad sabia encontrar melodías apacibles para cantar *Un dia feliz:* ahí tenías al valiente decano Meyerbeer que iba bebiendo los vientos para *orientalizar* con todos los colores de su ex-ardiente fantasía á *Selika*...

¡Ah! maestro, maestro! Ese gran pecado, ese pecado gordo de tu vida no te lo perdonaré yo, no te lo perdonará la posteridad: te perdonará los veniales; haber acibarado los últimos momentos del misántropo de Bonn, cuando vió á los vieneses enloquecidos con las *roulades* de tu compañía de ruiseñores humanos; haber vaciado en un mismo molde una infinidad espantosa de *sinfonías;* haber abusado de ciertos recursos del *mestiere*... ¿me entiendes?; haber escrito un *Stabat Mater* en el cual no lloras verdaderamente más que dos ó tres veces: todos estos pecados te los perdonará la posteridad, te los perdono yo: pero aquel pecado gordo será el borrón de toda tu vida.

FELIPE PEDRELL.

QUINCENAS MUSICALES

21-8-1918

Formas musicas complementarias

I

BALADA O BALLADA.—En un principio la Balada ó Ballada (ballata ó baylada) fué un aire de danza, brotada de formas populares las más sencillas. Su desarrollo artístico data de la época trovadoresca de los siglos XII y XIII. Andando el tiempo transformóse la *ballada*, entrando en el campo de la literatura vocal é instrumental cuando se escribió tal composición para una voz con piano ú orquesta, sobre un poema que se bautizaba con este nombre. Después se aplicó el

mismo nombre á una obra puramente instrumental en la que se conservaba el elemento narrativo de origen popular propio del género, como envolviendo la alegria ó el dolor dentro de la atmósfera propia del cuento ó de la leyenda. Así fué á parar esta forma á manos de Chopin, y así la utilizó su genio de músico nacionalista para cantar el sentir y el alma y espíritu de su patria, intensificando este anhelo de de creación en la *ballada*, como en la *mazurka*, en el *nocturno*, y en toda la literatura de su magna obra, casi toda inspirada en los recuerdos y nostalgias de la patria amada. Puede imaginarse que en el fondo de la *ballada* de Chopin se trata de música de programa, aun cuando éste no revista una forma literaria, sin duda para alcanzar su máximum de vaguedad. Esto hace que la *ballada* se distingue del *romance* (más sentimental ó más grandioso) por el elemento místico, por la punta de pesimismo que introduce la presencia de fuerzas naturales superiores á las del hombre, la lucha contra el destino etc.

RONDO. — Ronda cantada *(rondeau* (francés), *rondellus* (latín), *rotundello* (italiano) propia de la Edad Media, alternada, ordinariamente, de una voz sola *(copla)* y coro *(estribillo)*. El *rondó* es antiquísimo: data del siglo XIII.

Sucedióle el *rondó* instrumental. Evidentemente fué aplicado al clave por Couperin. Tiene una única regla, la aplicación de un tema que reaparece varias veces, oponiéndole, sucesivamente, varios motivos secundarios de carácter jocoso y que reclaman una ejecución fina y espiritual.

FANTASÍA.—FANTASÍA CROMÁTICA.—FANTASÍA SOBRE MOTIVOS DE OPERA.—Pieza de música instrumental que no tiene relación con ninguna forma determinada. Sin embargo, las primeras piezas de música á las cuales se dió el nombre de *fantasía*, eran lo que se llamó *ricercari*, es á saber, piezas en estilo fugado. Cuando la *fuga* tomó forma precisa, se le opuso la *fantasía* en forma libre (recuérdese la *fantasía* y *fuga* en *la* menor de J. S. Bach). La *fantasía* se distingue de *sonata* en que ella evita las construcciones esquemáticas *(Vido* la *Fantasía* y *Sonata* en do menor de W. A. Mozart). Si la sonata renuncia excepcionalmente á su extructura estereotipada, ó si invierte el orden tradicional de sus movimientos, se acerca á la *fantasía* (téngase presente la *Sonata quasi una fantasía*, op. 27; I y II, de Beethoven, título que el autor habría podido emplear perfectamente en las op. 78 y 90, y lo mismo en las cinco sonatas últimas).

Puede citarse como modelo inimitable la *Fantasía cromática* de J. S. Bach. Todo depende, en esta obra magna de la abundancia de ideas. Aquellas sucesiones armónicas arpegiadas forman la riqueza, proporción y extrañeza de los acordes que la componen. Bueno es recordar aquí alguna apreciación del musicógrafo Forkel en la *Vida, talentos y trabajos de Juan Sebastián Bach*, éste, especialmente: «Para dar una idea de la extensión, penetración y meditación que Bach desplegaba en su manera de tratar la melodía y la harmonía, y para hacer resaltar el empeño que ponía en agotar los recursos, no tengo más que señalar su tentativa de imaginar una simple melodía construida de manera que no podia ser harmonizada junto á otra parte contuviese siquiera una semejanza de melodía que pudiese dañar al conjunto de la composición.»

Y pensar que después de esta creación se daría el título de *fantasía* á los arreglos y adaptaciones de temas de óperas en forma de *potpourri* (sí, olla podrida), olvidando que bastaba para intitular esas fantasías sobre temas de tal ó cual ópera, paráfrasis ¡que este era el verdadero título á que obligaba la moda de la época! ¡Y pensar que en esos extremos, que francamente son de deplorar, cayeron todos los que no supieron ver que convertían aquella forma musical libre de la primitiva fantasía, en la forma más esclava que jamás les ha ocurrido inventar á los músicos! En este error cayeron todos Dioses grandes de la *fantasía sobre motivos de ópera*, lo mismo que los Dioses mínimos; entre aquéllos, y al frente de todos, el mismísimo Liszt, Thalber, y hasta Chopin, que, ciertamente, no había nacido para escribir obras que serían perdidas para el arte á pesar de las grandes bellezas de técnica instrumental que las avaloran, y que por cierto nadie las ha recogido, como merecían recogerse en una antología destinada á salvar lo que era digno de salvarse del olvido.

CAPRICHO.—Primitivamente era sinónimo de *Fantasía*, y designaba una pieza instrumental en imitaciones. Los ejemplos abundan desde Stivori, del año 1594, y numerosos autores hasta nuestros días, en que el nombre de *capricho* significa una pieza instrumental sin forma definida, pero de ritmo marcado y de extructura harmónica ó melódica llena de frases imprevistas y originales. Examinando á fondo el capricho se ve que no difiere gran cosa del *Scherzo*. Así es que una obra tal como el *Scherzo* en *si bemol* menor de Chopin, podría intitularse sin reparo, según afirma Riesmann. *capricho*.

Al hablar de esta forma de composiciones recuérdese sobre los *Capricci instrumental* de Vitali, lo que escribe A. Galli en su *Estética della Música*. «El primer capricho reviste el carácter de *estudio* por las figuraciones á contratiempo, pero preciosamente desenvuelto: el segundo tiene más carácter y es más melódico; sus intervalos atrevidos, sus peregrinas modulaciones reclaman la atención del estudioso. Adviértase que los otros dos caprichos no son menos interesantes y originales.

PROELUDIUM.—(sinónimo de Tiento *en las prácticas de la música española.*— Del latín *proeludio* (de *proe y ludo)* ensayarse, probarse para alguna cosa. Las varias denominaciones de *Preludi, Intonazioni* ó *Fantasie*, eran las composiciones para órgano ó instrumentos policordos de teclado destinadas á ser ejecutadas antes de una pieza, al medio ó después, y de aquí las denominaciones de *interludium, postludium*, etc. breves composiciones que se formaban de acordes alternados con pasos más ó menos animados.

Dábase habitualmente esta denominación desde fines del siglo XVII á una pieza que sin ser un aire de danza, precedía á la serie de danzas de una *Suite*. La forma correspondía ora á la del *lied* en dos partes, ora á la de la *sinfonía* italiana ó de la *ouverture* francesa.

Mas ya antes de esta época, en pleno comienzo del siglo XVI la voz *preludio* correspondía al *tiento* de la escuela española, como puede verse en las obras para órgano ó clavicordio de Cabezón. Correspondía la voz *tiento* á la acción de tantear, intentar, cuasi improvisar, un *preludio*.

Andando el tiempo llamóse preludio á la pieza de introducción de la fuga. Finalmente, se da hoy el nombre de preludio á la introducción instrumental ó coral, á la de una simple melodía ó á la obra vocal de cualquier orden, hasta la introducción de una ópera, con tal de que este preludio de introducción no esté concebido en la forma de la *ouverture*.

FELIPE PEDRELL

142

Formas músicas complementarias

4-9-1918

II

PRELUDIOS E INTERMEDIOS.—Vienen estas voces del latín, *postludo* ó *interludo*, tocar, sonar después ó entre, y en su acepción más lata, preludiar, intermediar algo, antes, ó entre una composición.

En el *Orfeo* de Monteverdi la pieza instrumental que servía de introducción á la ópera no se llamaba *sinfonía* sino *toccata:* en cambio el vocablo *sinfonía* lo daba el citado compositor á los *interludios*, ó lo que se entiende por intermedios.

Finalmente se da el nombre de *interludio* al paso de órgano que une dos versillos de un mismo salmo ó cántico.

IMPROMPTU.—Del vocablo latino *in promptu*, esto es, cosa que se ofrece de repente al espíritu, sinónimo de improvisación, pero que se emplea, sobre todo, como título de una composición para piano ó para otro instrumento en forma de *lied* desarrollado. La estructura A—B—A de la forma puede utilizarse ora en conjunto, ora en cada una de las subdivisiones de la obra, tal como puede constatarse en las creaciones de Schubert, hopin, Heller, etc.

Quieren otros definidores de este vocablo que equivalga á *improviso*, improvisación, es decir, calificación de la pieza musical de forma libre, que *se supone* improvisada y creada espontáneamente, abandonándose al estro propio, esto es, sin preparación previa ni estudio.

El nombre de *impromptu*, según otra opinión no parece bien aplicado si el inventor de la aplicación de esta palabra entendió significar la definición generalizada, que es la corriente. Pero el caso es que el *impromptu, a, um* latino significa todo lo contrario, esto es, lento, que no es pronto, y una improvisación que se solicita y acude con lentitud y no es pronta, no es tal improvisación.

IMPROVISACION.—Del latín *ex improviso*, sin preparación, aplícase este vocablo á la ejecución musical no preparada ni notada con anterioridad. La gran mayoría de los grandes maestros del arte musical, especialmente los antiguos, son considerados como notables improvisadores de órgano ó de instrumentos polífonos de teclado. Claramente acusa el sentido del vocablo indicado, el *Tratado* de nuestro Fray Tomás de Santa María, intitulado, *Arte de tañer Fantasía (Libro llamado)*, tomadas las voces *tañer de Fantasía* como sinónimas de improvisar.

Hay dos especies de improvisación: la que se apoya sobre una forma precisa, como la improvisación de una fuga sobre un tema dado; arte que era considerado antiguamente como una prueba de la perfecta maestría de un compositor, y en la cual, J. S. Bach, debió de ser sorprendente como nos asegura la tradición: la otra improvisación es la que se despliega libremente, bajo la impulsión directa de la imaginación en una sucesión caleidoscópica de elementos enlazados por un hilo á menudo tenue. Entre esos dos aspectos de la improvisación, puede colocarse, todavía, el tema variado. La fantasía sobre un tema impuesto, forma la más corriente de la improvisación y que ha de saber realizar, más ó menos afortunadamente, todo músico digno de este nombre. Conviene no olvidar que algunos autores utilizan el nombre de improvisación como sinónimo de *impromptu*.

SCHERZO.—Designación de una pieza musical caprichosa, ligera, burlesca y de cierta tendencia á la divagación, rápida, generalmente, y agitada, de gran fineza harmónica y rítmica, construída delicadamente, y como tal, reclama una interpretación delicada. El nombre mismo de *scherzo* es mucho más antiguo que su forma pues ya aparece, como el *capricho*, designando ora melodías vocales profanas en el siglo XVI, ora composiciones de música instrumental, como alguna de Blas Marini fechada el año 1622. El *scherzo* ocupa su puesto entre el movimiento lento y el final *(rondo)*, ó bien, y esto es muy frecuente en nuestros días, entre el primer movimiento y el movimiento lento de la sonata, la sinfonía, etc.: en suma, ocupa hoy el puesto reservado antes (en la época de Haydn y Mozart) al minueto. Esta transformación, si no de forma de colocación ó de la plaza que le asigna Beethoven, puede observarvarse hojeando sencillamente las sonatas de este autor. Es entonces una forma musical transformada del antiguo minueto con *trio* en bovimiento brioso y vivaz.

SERENATA—DIVERTIMIENTO—CASACION.—Serenata ó festejo de música nocturna, vocal ó instrumental. La serenata instrumental fué adquiriendo, poco á poco, mayor importancia comparada con la *serenata* vocal revistiendo una forma especial, sin consideración á la etimología del mismo término. La instrumentación de las antiguas serenatas de Haydn y Mozart adopta á menudo algunos instrumentos de viento, oboes, fagotes, trompas, clarinetes, disposición organográfica ventajosa para una audición al aire libre; mas siendo la tendencia de la *serenata* penetrar en la sala de conciertos, tanto más los instrumentos de cuerda disputan á aquellos su primitiva acción. Otra característica tenía la antigua serenata instrumental en el hecho de que todos los instrumentos eran concertantes, es decir, sin parte de *ripieno;* pero aun esta particularidad ha desaparecido en las *serenatas* más recientes. Un solo rasgo une la antigua serenata á la moderna, y es que el número de movimientos es más extenso y variado que en la sonata y la sinfonía, y la factura de la composición es más libre y ligera. La *serenata* comprende generalmente varios movimientos en el género del minueto, y como piezas de resistencia uno ó dos movimientos lentos. Los dos movimientos extremos tenían originariamente la forma de marchas.

Fuera de estas dos formas de la *serenata*, practicábase antes, en Viena notoriamente, una forma de composición vocal, muy en boga, de forma análoga á la de ópera, sobre todo de la pastoral, que para el caso no exigía representación escénica. Fácilmente se comprende que este género de composición vocal no difería gran cosa de lo que entendemos por cantata dramática. Esta clase de composiciones se disponían para un limitado número de personajes.

DIVERTIMIENTO.—Tiene varias significaciones este término. La denominación francesa de las danzas intercaladas en las óperas. También se aplica á la reunión de varias piezas de música instrumental análoga á la *suite* ó á la *partita*, que se compone de cinco, seis ó más movimientos.

CASACION.—El verdadero significado de este término, es el de partida. Nombre aplicado desde el siglo XVIII á una pieza de música en varios movimientos para cierto número de instrumentos *soli:* la ejecución se celebraba al aire libre, generalmente de noche, por estilo de una serenata.

FELIPE PEDRELL

143

Formas músicas complementarias

21-9-1918

III y último

NOCTURNO.—Sinónimo de serenata, cassation, divertimiento, et., en varias partes para instrumentos de viento, y especialmente para trompas, y algunas veces para instrumentos de arco, como se ve en obras de Vogler, Viotti y hasta Verdi. El mismo título fué adoptado más recientemente por Field y Chopin para designar ciertas obras de piano de fondo soñador é indeciso pero que no implica la idea de una forma especial. La adopción de este término, como título de obras vocales, á una ó varias partes, fué adoptada por algún autor italiano, entre otros por Assioli, Blengini, etc.

John Field uno de los tipos de pianistas los más originales, n. en Dublin (1782), m. en Moscou (1837). Fué hijo de una familia de músicos y, desde su infancia, discípulo de Clementi, con quien visitó en 1802 á París, y después á San Petrsburgo, en donde permaneció hasta 1831, estableciéndose luego en Londres donde dió numerosos conciertos emprendiendo después viajes por Bélgica, Francia, Italia, etc. Su vida desordenada é intemperante le recluyeron en cama en un albergue de Nápoles. Una familia rusa le restituyó á Moscou donde á no tardar murió. La gloria de Field débese á los *Nocturnos* que escribió y sirvieron de modelo á Ccopin para componer los suyos. De los veinte *Nocturnos* que corren por ahí y figuran en una edición como originales suyos, doce, solamente, recibieron el mismo título que les dió su autor; lo demás es cuestión de codicia editorial.

INTERMEDIOS (INTERMEZZI).—Denominación que se debe en el siglo XVI, en Italia, á los musicales que se intercalaban en las tragedias, que, por supuesto, no se escribían en el *stilo rappresentativo* del futuro drama musical florentino. El estilo imperante en esos intermedios era el del madrigal. Más tarde se tuvo la idea de intercalar semejantes intermedios en las representaciones de las grandes óperas, llamadas *opere serie*. Andando el tiempo el intermedio se transformó en una segunda acción, que no tenía nada que ver con aquella en que figuraba como intermedio. Tanto es así que *La serva padrona* de Pergolesi es un intermedio, por el estilo de los mencionados que tarde ó temprano se confundieron con la *opera buffa*. El baile-divertimiento ocupó más tarde el puesto del intermedio. En fecha reciente volvió á ocupar su puesto: ahí están los ejemplos que lo confirman: la *Serenata* del *Mercader de Venecia*, y el *Intermezzo* de *Cavalleria rusticana*.

INTERMEZZO.—La misma voz, en singular, fué utilizada por Schumann para designar una serie de piezas para piano, op. 4, estrechamente unidas entre sí. Quizá quiso indicar que las consideraba como un simple *intermedio* en un programa de concierto. A ciencia cierta no se sabe.

Heller, Brahms y otros han empleado en sus obras el título de *intermezzo*.

EJERCICIOS - ESTUDIOS - ESTUDIOS DE CONCIERTO.—Titúlanse ejercicios una serie de piezas ó piececillas de música escritas, generalmente, sobre pasajes más ó menos difíciles para la voz *(vocalizaciones)* ó sobre la digitación y mecanismo peculiar de cada instrumento, compuestos de escalas, arpegios, posturas, etc. No todos los ejercicios son difíciles, pues se comprende que para iniciarse en las grandes dificultades del mecanismo vocal o instrumental debe procederse de lo fácil á lo complicado, empezando por ejercicios fáciles para llegar por grados á los difíciles.

ESTUDIOS.—El estudio representa para el mecanismo general de los instrumentos, dominado ya, un grado de perfección que raya en superioridad de ejecución é interpretación. Craner adoptó, antes que nadie, este título, que se lo disputó Clementi. Ambos alcanzan un grado de elevación superior, que sólo ha sido superado, posteriormente por Chopin. Algunos estudios han sido calculados en vista de la ejecución para concierto, y por eso se llaman

ESTUDIOS DE CONCIERTO.—Se apoyan éstos con la variedad temática, en contraste el más melódico con el más brillante, etc.

Los orígenes del *estudio* (piano, violín, órgano, instrumentos de tañido y viento) son de época lejana; para el órgano el *Fundamentum organisandi*, de Paumann; para el clave, el *Transilvana*, de Diruta, etc.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

21-6-1919 La Vanguardia

Aclamaciones extranjeras á nuestros músicos antiguos

El maestro italiano Antonio Tirabassi, el musicógrafo belga Carlos Van den Borren, y si les parece á ustedes que yo me coloque entre ellos, formamos un grupito de artistas tocados de la monomanía de hacer obra de reintegración musical; poniendo en predicamento lo nacional y tradicional de nuestro arte, haciendo fecundo, para los fines de la sana educación é instrucción, aquel deseo que el gran artista Verdi, patriota insigne, predicaba dando sólido ejemplo de alta cultura: *tornate all' antico e sarà progresso*, no para saber hacer música renovada aunque abrevada en fuentes viejas si no para saber andar mejor y con pie firme por los derroteros poco ó mal afirmados del arte moderno.

Tirabassi y Van den Borren hacen actualmente en Italia y en Bélgica lo yo estoy haciendo, ya desde lejana fecha, en España, resucitando muertos, muertos criminalmente por nuestra incultura supina, legendaria, tozudamente incomprensible, como si cada uno de los músicos de hoy hubiese creado algo que pudiese ponerse en confrontación, por ejemplo, con una de las magnas obras de un Morales, un Guerrero, un Victoria, etc., etc. ¿Ha podido acercarse á las más altas regiones de aquellos sendos musicazos nuestros, sin acordes aumentados ni disminuídos, sin séptima ni novenas, ni novenas alteradas? ¿Han llegado jamás á subir esas excelsas alturas los Strauss, los Strabinski á pesar de sus disonancias, que transforman á esos y otros autores en una especie de enanos de la venta?

No sé qué lances de la vida llevaron á Tirabassi á Bélgica. Y como buen musicógrafo no puede dejar de difundir y hacer obra de cultura, conociendo nuestra España musical, bien informado por mis obras de vulgarización y las de Barbieri, mi colega en estos achaques; púsose en relación con el musicógrafo belga Van den Borren, inspirado autor de la historia de los instrumentos de teclado, y en pleno desastroso período como el pasado, y á pesar de él, dieron en hacer obra de vulgarización de arte español y belga, sin reparar casi en que el entonces *dominador* de la pobre Bélgica, tan dolorosamente puesta

á prueba, no estaría para consentir fiestas, y menos para fiestas en las que el asediador ni siquiera les permitiría imprimir programas impresos de sus conciertos. No se eliminaron y se pasaron sin ellos, *suscribiéndolos*. Los tengo á la vista. Uno de ellos coquetonamente, hasta con tinta encarnada los títulos, nombres de autores y obras.

Cojo uno de los programas: el del tercer Concierto, celebrado en la sala del Palacio de Stoclet. Encabeza el programa la inscripción *Université Nouvelle de Bruxelles.—Cours d'Histoire de la Musique, de Mr. Charles Van den Borren, professeurs à l'Université Nouvèlle.* Este ilustre profesor fué el orador-conferenciante de la audición. Puso en predicamento al autor de la *variación*, nuestro gran organista-clavicordista de la cámara de Felipe II, Antonio de Cabezón, reseñando su viaje á Inglaterra, realizado como gala especial de la Corte que acompañó en aquel viaje á su soberano, y la influencia capital que ejerció en la formación y dirección artística de la escuela de virginalistas ingleses, fundada por Wiliam Bord (1538-1623).—*Audition musicale sous la direction de Mr. Antonio Tirabassi, avec le concurs d'un groupe de choristes.—Solistes:* Mme. Felix Janlet, y Mellé Galler.—*Programe:* A) — *Musique Espagnole.*—1. *Trois* Lecciones *à 4 voix. C. Morales.* a) *Parce mihi, Domine. b) Teedet animam meam.* c) *Manus tuae.* 2. *La Passion selon St. Mathieu. (Soli et choeur à 5 voix.* F. Guerrero.—3. *Cantiques pour voix seule, avec orgue,* J. del Encina. a) *A quien debo.* b) *Ya no quiero.* Encina. c) *Arcángel S. Miqual,* Lope de Baena. d) *Tierra y cielos,* Aónimo. e) *Ave, Virgo,* Idem. f) *Adoramoste, Señor,* F. de la Torre.—4. *Salve, Regina,* F. Guerrero.—5. a) *Pangæ lingua, plain-chant mozárabe.* b) F. Guerrero. Genitori. Th. L. Victoria. — B) *Musique Belga. 6. In illo tempore,* A. Willaert.— 7. *Kyrie et glorie de la Messe de doloribus, à 5 voix,* P. de la Rue. Iustradas musicográficamente por el sabio historiador de la música de teclado, ejecutándose en el gran órgano de la sala numerosas composiciones de Cabezón; entre otras las *Diferencias* (variaciones) sobre la canción popular *El Canto del Caballero;* las de la *Gallarda milanesa;* las de la Pavane; varias Fugas, Preludios y Tientos de nuestro insigne tañedor, hijo de Castrojeritz, etc.

¿Comentarios?

No quiero hacerlos. Cedo la palabra á mi ilustre colega Tirabassi extractando de la última carta que me ha escrito, lo que convenga á quien trate de... ilustrarse y quedar... *edificado.*

«... Ha sido para mí consoladora la música durante las horas sombrías de estos cuatro años de angustia. La música, he dicho, pero he de particularizar señalando la española de los siglos XV y XVI. Esto explica la organización de *tres* conciertos; el primero en la iglesia de la Anunciación, en la cual he puesto en confrontación la estética ibérica y la de los Países Bajos. Ya comprenderéis que mi guía ha sido vuestra... *Hispaniæ Schola.* La música de vuestra nación ha suscitado todo el interés que merecía. Figuraos que la *seance* se ha repetido *tres veces:* la primera, como os he dicho, en la iglesia de la Anunciación; la segunda en la Universidad Nueva, de Bruselas, y la tercera en la admirable *salla* de música del Palacio Stoclet. Verdaderamente, el *Parce mihi, Domine,* de Morales, la *Salve Regina* de Guerrero, y sobre todo la *Pasión según San Mateo,* de Victoria, produjeron dentro de este cuadro maravilloso, una impresión inmensa de belleza. ¡Cuán grande hubiera sido mi alegría si hubiese sido posible saber que vos presenciabais esta solemne ejecución! El público al terminar el concierto quedóse en la sala, deseoso de pedir, como pidió, más música. ¡Y era la tercera vez que se repetía esta *seance!* ¡Querido Maestro! La *Pasión* dejó pasmados á los oyentes. Tomé yo la precaución de hacer interpretar por cantores gregorianistas, á fin de que resaltasen las responsiones corales á las recitaciones que forman *la maravilla musical* de esa obra única. Entretanto, como la sala del Palacio Stoclet posee un soberbio órgano, un discípulo mío alternó con el elemento polifónico de la sesión la audición de varias obras de Cabezón, sacadas de vuestra importante Antología de sus obras, mientras vuestro amigo Van den Borren pronunció una soberbia conferencia poniendo de relieve lo que vos habéis hecho por vuestro gran arte...» etc., etc.

Y aquí termino poniendo mi firma, *por copia,* al pie de esta QUINCENA.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

10-R-919 —

Intimidades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón

La Vanguardia

I

La antipatía que me producía el nombre de Cabezón — porque *uno* que teníamos, decía yo, no ha salido rana — rayaba en aversión. Esto explica que á la cabecera del extenso trabajo dedicado á la publicación y estudio de sus obras, escribiese este párrafo: «Cada vez que recordaba el nombre del organista y clavicordista de cámara de Felipe II, no podía desistir de afrentar con denuestos la memoria del que sus contemporáneos llamaban *el único en este género de música, otro Orfeo de aquellos tiempos*». No podía perdonarle que hubiese compuesto un libro de música para tecla, en el cual, al decir de un historiador extranjero, «la enumeración de los maestros neerlandeses utilizados por Cabezón *y sus colaboradores,* llena casi toda la tabla del libro».

El historiador extranjero, después mi entrañable amigo, fué Edmont Vander Straeten, y la historia los dos buenos volúmenes que dedicó á *Les Néerlandais en Espagne.* La aversión, pues, provenía de la afirmación de Vander Straeten. ¿Era razonada? No me paré por entonces á reflexionarlo. Confieso que tuve el libro original, impreso en notación cifrada, entre mis manos. Lo encontré en el rincón de un armario de la Biblioteca Universitaria de Barcelona: leí la portada del libro, lo abrí, fijándome, en efecto, en la notación cifrada; lo cerré haciendo una mueca, y como, por entonces, el bibliotecario, mi entrañable amigo don Mariano Aguiló, tan *chiflado* como yo en cuestiones de *folklore,* iba reuniendo en un armario colocado en la sala de la dirección todas las rarezas bibliográficas que iban saliendo de los interesantes y á veces ocasionales rebuscos del fondo de libros confiado á su custodia: — «Tome usted, amigo don Mariano—le dije;—aquí tiene usted un libraco raro, de los más raros que hay en la

ORFEO CATALÀ BARCELONA

145

Biblioteca, y póngale por raro, aunque reniego del libro y de su autor, en el armario de privilegiados».

El buen don Mariano cogió el libro y fué a parar, en efecto, al armario, que cerró cuidadosamente, guardando en sitio seguro la llave. Renegaba del libro y del autor, «que me había salido rana», con igual razón que los húngaros, pongo por caso, hubieran abominado de Liszt si en vez de *Rapsodias húngaras* le ocurre dedicarles una serie de rapsodias sobre la *Jota aragonesa*. No le perdoba a Cabezón que hubiese utilizado para un «libro de tecla» unas y otras obras de autores neerlandeses, tantas, que «llenaban casi toda la tabla del libro».

Pasó algún tiempo. Y a poco de haber publicado el primer volumen de mi antología *Hispaniae Schola Musica Sacra*, recordando que el Morales biográfico que había trazado no se parecía a ninguno de los Morales que antes habían trazado a la buena de Dios biógrafos poco aprensivos y mal documentados, por el mero hecho de no aceptar ningún dato que no estuviese comprobado y confrontado por mí, hube de preguntarme de repente: ¿Acaso Cabezón se hallará en el mismo caso que Morales, y podrá *salirme* otro Cabezón, como me salió otro Morales?

Vamos á probarlo,—añadí.—tomando el camino de la Biblioteca Universitaria, con ánimo de emprender una exploración bibliográfica en regla y comprobar, *de visu*, si la afirmación de Vander Straeten era cierta ó influida por la mal entendida honrilla inspirada por el amor al terruño. Sabía yo, al llegar á la Universidad, que don Mariano había sido jubilado de Real orden. Los sabios, las lumbreras, los hombres de mérito tienen edad reglamentaria, que no se puede transgredir en beneficio y honra del país que los produce, siquiera sean contados y excepcionales; porque eso sería barrenar los reglamentos, y, en realidad de verdad ¿qué sería de un país, aunque fuese el nuestro, sin reglamentos, sin esos dignos salvadores que nos preservan, nos nutren y nos regeneran? Don Mariano había sido jubilado, y el que entró—me dijeron—dispuso que todos aquellos libracos, que se custodiaban en el armario de privilegiados, pasaran á las secciones correspondientes.

—«En la sección de obras de música andará el libro que le interesa á usted»—añadió el oficial del cuerpo de Archivos y Bibliotecas que me dió la anterior noticia.

Allá fuimos ambos en busca del libro, y como son muchos los que hay en la referida sección, vimos pronto que el ejemplar en cuestión no se hallaba entre sus compañeros. Quedó allí buscando y rebuscando el oficial, y mientras yo consultaba no sé qué otra obra, me dí á pensar si el libro, viendo que contenía cifras y más cifras, habría ido á parar, acaso, á la sección de libros de matemáticas. ¡Todo era posible! Me acerqué al oficial y le expuse mi sospecha.

—«Pero ¿si sabré yo lo que son solfas?»—me repuso un tanto amostazado.

—«En efecto»—contesté; —«pero hay solfas y solfas: unas son las solfas en cifras, y otras las solfas que todos conocemos».

Refunfuñando y encogiéndose de hombros en signo de incredulidad:

—«Vamos—dijo—á la sección de libros de matemáticas.»

Era una inmensa sala llena de estanterías hasta el techo, atiborradas de volúmenes. Pensaría el buen oficial que me asustaría, como en realidad me asusté, al ver tan espantosa multitud de libros. Buscar un libro determinado, en el caso de que por equivocación hubiese ido á parar allí, era, como se dice en catalán, *buscar una agulla en un paller*.

—«Ni que hiciéramos una cata cogiendo un libro de acá y otro de allá»—dije, cogiendo, al azar, un ejemplar de la estantería. Abro el libro y ¡oh, sorpresa! era el ejemplar codiciado, era el libro de Cabezón! ¡Me quedé viendo visiones, temblando de emoción! Explique quien pueda y sepa tan sorprendente caso de... ¿telepatía?

24-7-919

El caso fué que tenía entre mis manos el cuerpo del delito. Tenía yo permiso para sacar de la Biblioteca los libros que necesitase para mis estudios, y con el libro debajo del brazo me marché á mi casa, diciéndole al libro en cómico monólogo todo cuanto me ocurrió, increpándolo, sobre todo, y hasta amenazándolo por si acaso me salía huero, y resultaba cierto lo que avanzó Vander Straeten.

Llego á mi casa. No me las había habido jamás con notaciones en cifra. Probé traducir algo de la página que salió abierta al azar.

—No puede ser—dije á los pocos compases de traducir un pasaje en el cual tomé por un error de traducción lo que era una libertad genial de Cabezón.

—No puede ser. No se escribía así en tiempos de Cabezon.

Abro el libro por otra página, y traduzco, admirado, un versillo de la *Salmodia para principiantes*, que rezaba el título.

—¡Si me habré equivocado!,—pensé al notar con asombro *lo que salía*. Repasé lo traducido y lo que salía era cierto, á pesar de mi asombro.

Aquella noche estábamos invitados Granados y yo á comer con Gigout, que se hallaba instalado en casa del buen amigo don Antonio Geanbernat, y había venido, como solía, habitualmente, á dar unos conciertos en los órganos eléctricos del Palacio de Bellas Artes. Salió á recibirnos el buen Gigout, con el volumen primero de mi antología *Hispaniae Schola Musica* debajo del brazo, como queriendo honrar así á Morales, autor de las obras contenidas en el volumen, y á su colector, deshaciéndose en elogios acerca de la genialidad y expresivismo de nuestros polifonistas vocales clásicos, dudan o que nuestros organistas, «si los hubo notables por aquel tiempo, superasen en este punto á los franceses». Eché mano de la página traducida, el versillo de Cabezón, y se lo enseñé. Lo leyó con atención.

—¡Oh!—exclamó;—¡esto es bello, aunque moderno; bello en todas partes, lo mismo en Francia que en España!

—Pues, amigo mío,—repuse yo,—esto es *nuestro* y no moderno, sino de principios del siglo XVI.

—*¡Pas possible!* — añadió maravillado, leyendo de nuevo el fragmento, y haciéndome prometer que le iría comunicando del libro en cuestión cuanto de notable

fuese saliendo, después de aquella preciosa primicia. Y así sucedió, que Gigout, y después César Cui, y Guilmant fueron los primeros en Europa que *conocieron*, íntima y artísticamente, á Cabezón, salvo aquel discípulo mío, el citado Granados, que al llegar á mi casa, sin reparar que tenía un libro abierto delante de mí, me preguntaba, al recoger del suelo las hojas que febrilmente iba traduciendo, «para qué componía aquella música tan bonita y tan curiosa por su arcaísmo de forma y fondo». Me costó trabajo darle á entender que no componía, sino que traducía lo que había en el libro que tenía abierto delante. En cuanto al libro que tenía delante, no lo creía, porque aquello *no eran solfas:* lo positivo para él era lo que yo escribía en las hojas de papel pautado, y á las hojas se atenía.

En breve espacio de tiempo se tradujo la amplia selección de obras que contenía el libro, especialmente todas las de Antonio de Cabezón; las de su hijo Hernando, *el editor del libro de su padre;* las de Juan, hermano de Antonio, etc. Sabía que Hernando era el editor de las obras de su padre porque lo leí en la portada de la edición, con el preconcebido intento de que nadie influyese en mí, ni el mismo prologuista, si lo hubiere, fuese quien fuere, en el juicio que yo hacía de la mentalidad del autor conforme iría traduciendo. Así fué que terminada la traducción de la cifra del libro, dispúseme una tarde á leer sosegadamente y con toda atención el prólogo.

Al llegar á aquel pasaje en que el prologuista, su hijo, dice: «Fué (mi padre) natural de *la montaña* y ciego desde muy niño», sentí un movimiento de conmiseración, fácil de explicar, que se trocó en admiración, cuando me dí á pensar en lo engrandecida que se me aparecía la figura de aquel sublime ignorado, más sublime y portentosa, precisamente, porque la admirada obra la había creado un «ciego desde muy niño». Y ¿cómo no vieron esto los ciegos con vista que la tuvieron al alcance de sus manos? ¿Cómo no dieron muestras, cuando menos, de que sabían leer, si no la cifra, la letra? Y ¿por qué azar se me reservaba á mí la revelación de aquel descubrimiento por el sencillísimo arte de saber leer, tener bien sentada sobre los hombros la cabeza y sentir allá en el fondo del alma el natural calor de quien ama al arte del país y á la patria?

Todas estas y otras reflexiones me hice en aquel momento, que hube de repetir una y otra vez con renovada indignación, cuando me dí á estudiar los hechos de la vida de aquel ciego maravilloso, que habían contado desatinada y desaforadamente, sin pizca de criterio, de sentido común ni de temor á la verdad, los malhadados ciegos con vista que me precedieron en esta tarea. Los había de dos clases en esos que yo llamo ciegos con vista: los glosadores, que aceptaron sin preocuparse de confrontar cuanto afirmaron los que les precedieron. Culpables eran éstos, no cabe duda: pero más culpables fueron los que tuvieron el libro á su alcance sin dignarse abrirlo. Así se explica la parte indignada de mi estudio preliminar, cada vez que el hecho arbitrario de un comentador ponía acicates y palabras airadas en mi pluma, que mal podían contener los gritos de la conciencia sublevada. Para sublevarme más y más, dió la casualidad, que á fin de realizar con rigurosa exactitud la corrección de pruebas del primer volumen de la colección de obras de Cabezón (que se completan en el tercero, cuarto, séptimo y octavo de la antología *Hispaniae Schola Musica Sacra),* me prestó don Jesús de Monasterio el ejemplar de dichas obras que había pertenecido á Eslava. ¿Es posible que este autor escribiese en el famoso *Museo Orgánico* la serie de tonterías que dijo respecto de Cabezón? Doy de barato que pudo poseer, después de publicado el *Museo Orgánico,* las obras de Cabezón; pero el amor á la verdad debió de obligarle á rectificar, digo mal, á desautorizar cuanto allí avanzó, puesto que todo es falso y escrito—como decía el jesuíta P. Eximeno—*in file parentum.*

FELIPE PEDRELL

146

6-8-914

Intimidades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón

III Y ÚLTIMO

En la tarea de desbroce, espurgo y sajamiento que hube de emprender, podadera y aun hacha en mano, para dejar bien roturado aquel enmarañado campo de biografía cabezoniana, secundóme con sus felices y afortunados hallazgos (recuérdense los cervantinos que llenaron de asombro á todo el mundo) mi excelente amigo el sabio bibliófilo don Cristóbal Pérez Pastor. Desde el primer día en que metió mano y ojo avizor en las oficinas ó archivos de protocolos, fuente de sus futuros hallazgos, teníale yo entregada una lista de *personajes*, cuyos rastros, cualquiera que fuesen, me interesaba husmear, y al encontrarle, de tarde en tarde, en aquella librería de la calle de Carretas, cuyo nombre se me escapa ahora, le preguntaba, indefectiblemente:

—«¿Qué noticias han salido de aquellos *caballeros* recomendados míos?»

Estos *caballeros* eran Cabezón y Victoria, principalmente. De Cabezón aparecieron los testamentos de Antonio y de su hijo Hernando, el contrato con el impresor del libro de sus obras, etc., y de Victoria lo que, Dios mediante, se publicarán en el último *tomus* de sus *opera omnia*, que espero ha de dejar sorprendido á propios y extraños.

Y quiero contar el lance cómico que originaron las averiguaciones biográficas de Cabezón, entabladas cerca del secretario del Ayuntamiento de Castrojeriz (barrio ó castro de Matajudíos) patria de Cabezón, á fin de obtener copia de su partida de bautismo, que no pudo obtenerse porque no existía, aunque se sabe positivamente que nació el año de 1510.

Como en las notas que yo comuniqué al secretario para ponerle en la pista se hablaba de ciertas tierras de pan cocer, que poseía la familia de Cabezón, sucedió que se interpretaría mal este extremo ó que se haría la comidilla de las gentes del pueblo, y el caso fué que vi inundada mi casa de Madrid de individuos descendientes de los Cabezón, que venían á informarse qué parte de aquellas benditas tierras de pan cocer les había tocado, puesto que yo, decían, era el encargado de hacer el reparto. ¡Figúrese el lector qué sorpresa fué la mía ante aquel asedio! Entonces averigüé que un Cabezón de los tiempos modernos es un «maestro sastre», que tiene establecimiento abierto en la calle Mayor, de Madrid, y cuyo rótulo, á pocos pasos de la Casa de la Villa, podía leerse, todavía, cuando hace algunos años abandoné la villa del oso y del madroño.

Sería cuestión de no acabar nunca si fuera á contar las sorpresas, asaeinetadas algunas, que produjo la aparición de las obras de nuestro «organista y clavicordista de la cámara de Felipe II», y antes, de Carlos I, su padre, el de Gante; las de Gigout, César Cui y Guilmant, á quienes comuniqué, como he dicho, las primeras muestras de mis transcripciones en nota-

147

ción moderna, conforme iba *traduciendo* el original; las que produjo á los historiadores ingleses de *sus* clavecinistas *(virginalistas)*, á partir de William Bord (1538-1623), considerados entonces los *primeros*, cronológica é históricamente hablando; las más asainetadas, todavía, de los que ignoraban que el autor de tales obras fué ciego, y que no fué, como suponían, sin pruebas, un solemnísimo y reverendísimo *pater*, sino un hombre civil, casado con una Núñez y con hijos, que por esto escribió Zapata en su famosa *Miscelánea:* «casó por amores, que fué gran maravilla en un ciego, bien que con los amores —añadía el muy guasón—«todos lo están (ciegos); y también lo es que los enamorados no se quejan; así, pues, el ciego amor tiene dominio en los ciegos»; las nobles palabras de elogio que dedican á las obras de nuestro organista los autores del notabilísimo *Método de órgano*, Tebaldini y Bossi, que tantos entuertos históricos han desfecho; y, en fin, el efecto que la audición de algunas composiciones de Cabezón produjo en los críticos de París, cuando nuestros pianistas, primeramente Nin y luego Ricardo Viñas, alentados y dirigidos por mí, incluyeron en sus respectivos programas dedicados á exponer las formas musicales primitivas del piano, aquellas memorables composiciones, intituladas: *El Canto del Caballero*, la *Gallarda Milanesa*, la *Pavana italiana*, etc., que ya, mucho tiempo antes, incluyera yo mismo en la parte ilustrada de una de mis lecciones en la Facultad de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid que, por cierto, interpretó, hábil y delicadamente, Granados. Y, sea dicho de paso, acerca de las audiciones de París, á las que asistió el querido amigo Gibert ¡qué de cosas podría contarnos el joven y simptico maestro sobre el efecto que le produjo la audiciáón de algunas de las citadas obras cabezonianas!

Pero esto se va haciendo demasiado largo, y enojoso, que es peor, y aunque quisiera, no podría soltar la pluma sin mencionar, siquiera á título de recuerdo, el caso, ciertamente extraordinario, de las obras de un ciego del siglo XVI *consolando* á un organista de nuestros tiempos, ciego también de nacimiento, y que por la eficacia de esos consuelos, ignorados, sin duda, por los que gozamos de los dones de la vista y de la luz, ha convertido en culto la difusión de las obras de su colega ciego cincocentista por los países de Alemania. En el libro *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*, reproducción de algunas de mis *Quincenas musicales*, publicadas en LA VANGUARDIA, he contado los lances peregrinos de este caso extraordinario en el artículo intitulado *Bernardo Pfannstiehl*, que es el nombre del organista á que me refiero, que se sabe de memoria, y ejecuta, á voluntad, en sus conciertos, todo el repertorio de las escuelas alemana, francesa, italiana y española de órgano. ¡Un ciego *consolando* á otro ciego á través de los tiempos, y por el verbo del arte de los que creen, aman y esperan ¡El caso es, realmente, extraordinario!

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES.

23-8-1919 Vanguardia

Otro liederista de la tierra

La canción es la misma historia de la Música. Desde que el hombre primitivo asoció el lenguaje hablado al canto quedó establecida una forma, una emanación potente de artes que en evoluciones sucesivas constituiría el *lied*, una creación aparte de todo «un poema en múltiples actos» que no se representan en teatros sino en aquel pleno ambiente del sentimiento, el exquisito sentimiento que forma el *Gemüth* de los alemanes. Tanto es así que los magníficos líricos, antiguos y modernos, los más prestigiosos, son los que han cultivado á la par que la ópera, engrandeciéndola, rehabilitándola de sus errores y convencionalismos, la canción, desde Monteverdi, pasando por el mismo Gluck, hasta Wagner.

Pero, apenas, sin saludar á la ópera y ni casi tampoco al drama lírico, dos *liederistas* de los actuales tiempos han fundado la nueva literatura de la canción lírica, y creado, en consecuencia, el lenguaje cantado de la declamación lírica, dúctil como la palabra poética, que ponía la sólida cimentación de dicha declamación, beneficiada, prontamente, por la misma ópera y el drama lírico de la actual tendencia... ¿Quién no adivina, sin necesidad de soltar nombres, que me refiero á las grandes ilustraciones del *lied*, Schubert y Schumann?

La historia actual del *lied*, empieza en estos autores sin necesidad de remontarse á Schütz, llamado «el padre de la música alemana», ni á Haendel ni á Bach, que compusieron música de este género, ni siquiera á los muy conocidos *lieder* que produjeron Haydn, Mozart y el mismo Beethoven. Pero no puede pasarse por alto lo que caracteriza á uno de los dos precursores modernos de la declamación lírica; á Schubert, cuando se trata de ponerlo en confrontación con Schumann, á fin de señalar el objeto y síntesis del estudio histórico de la Canción y su última evolución actual. «Schubert— se ha dicho —se apodera de la poesía de una canción, y trata de extenderla y apropiarse el espíritu de la misma. Su empeño incesante es crear una transposición de la propia sensibilidad á través de la del poeta, ó mejor dicho, de la anulación de esta sensibilidad personal para substituirla con la del poeta puesto á contribución del *lied* imaginado; como si en la pluralidad de los casos se tratase de un esfuerzo negativo en el temperamento del músico, experimenta, á pesar suyo, y sin quererlo, dolorosas contradicciones. En cambio, Schumann, no renuncia jamás á su personalidad, porque escoge siempre aquella poesía que en determinado momento representa, como reflejado, su estado interior; y, además, porque se complace, ante todo, en revelarse él mismo preferentemente al espíritu del poeta elegido; por tal modo que su sensibilidad, sus apasionamientos, su alma, son lo que prepondera en su *lied*, y jamás lo que expresa su coautor poeta. De modo que en Schumann, en el hombre y en el artista, quién da el tono á la melodía es él, no el poeta, y de aquí aquella sinceridad, conquistada trabajosamente, no la verdadera, que raramente no aparece en los *lieder* de Schubert. El ideal de la creación del *lied* será, acaso, el de Hugo Wolf, que traduce al poeta, y sin dejar de ser él, sabe fundir su alma con la del poeta, formando de dos artes una sola y única superior manifestación.

Señalé, hace ya algún tiempo, el advenimiento entre nosotros de un extraordinario cultivador del *lied*, Roberto Gerhard, autor de la colección de 12 *lieders*, *L'Enfantament meravellós de Schahrazada*, que conocen toda España y muchos países del extranjero.

Hoy he de señalar el advenimiento de otro *liederista*, el autor de la colección recién publicada, *Once lieders*. El merecido título de gran pianista que bien ganado posee Federico Longás, este jovén artista lo ha empleado dando adecuado relieve á la característica de este género de música, que es el acompañamiento, no el acompañamiento concebido para secundar simplemente á la voz, como todos los acompañamientos usuales, no para comentar pedestremente las ideas del texto, antes bien para fundirse en el verbo expresivo de la canción y crear un todo estético, deliberadamente estético, que eso es, técnicamente, el *lied*, de modo que con toque certero queden delineados los rasgos del drama interior, el impresionismo del alma, como se ha llamado á ese concepto, en cierto modo absoluto, porque *pinta* cada esfumadura pasional de la sensación, y cada detalle de la esfumadura. No hay más que fijarse en el fondo sentimental de cada uno de los *once lieders* de la colección de Longás, que para que alcanzase todo lo que necesita, ha tenido la fortuna de hallar una intérprete excepcional cual es Mercedes Farri, egregia y genial cantante que bien señala todos los deliciosos toques que soberbiamente pone de relieve como intérprete *excepcional*, y reitero con placer el calificativo. La buena elección de poesías escogidas por el autor es otra condición que recomiendan la colección de Longás, avalorada con textos de Campoamor; del mismo autor que nos resulta un sentidísimo poeta; Romeu; Arús, Olivar, (Marzal); Paul Verlaine; Jean Lahor y Lorenzo Stacchetti.

Vea el curioso lector que se sienta buen aficionado á esas especulaciones de arte, si puesta su mano sobre el corazón, halla ó no justos mis elogios y recomendaciones. Lea por dentro ese inspirado *Nocturne*, de Jean Lahor, y hallará plenamente justificados mis avances críticos.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Recuerdos

Cuando se ha llegado á reunir la (digámoslo finamente) respetable cifra de abriles que yo represento (en buena hora lo digo) vive uno, principalmente, de recuerdos. Y como en mi vida los ha habido y hay de todos géneros y condiciones, al título ordinario de *Quincenas musicales* que escribo hace ya un número también respetable de años, añadiré el subtítulo de *Recuerdos*, los que vayan apareciendo en mi memoria, y, desde luego sea el primero, que inauguro hoy, el de *La Festa de Elche*, que presencié en la propia localidad de la famosa *Illice*, la Damasco española, el año 1900.

La Festa d'Elche.—Viajes

Los alicantinos se disponían á celebrar fiestas extraordinarias el año 1900. No podía faltar el obligado concurso de bandas, ni la batalla de flores, ni las corridas de toros con *maestros* de cartel, y todo lo demás del caso. El buen amigo Ernesto Villar Miralles me invitó á presidir el concurso en nombre del señor barón de Petrés y del Ayuntamiento. Acepté gustoso la invitación porque, principalmente, quería asistir á la famosa *Festa d'Elche* para dar fé de cómo resultaba *aquello* representado. Conocía la *Festa* por lo que de ella hab a leído en unos y en otros escritos: en el *Discurso de recepción en la Academia de la Historia* del marqués de Molins (1869); en el estudio consagrado á la *Festa* por don C. Vidal y Valenciano y publicado en el *Diario de Barcelona* (12 de agosto y 1.° de septiembre de 1870), en el artículo *Excursión á Elche* que dió á luz mi amigo don Adolfo Herrera en el *Boletín de la Seciedad Española de Excursiones* (Madrid, 1896), etc. Conocía, también, la música de la *Festa*. Pedí una copia, que me fué denegada, al Ayuntamiento; y como esta denegación no hizo más que excitar los deseos que tenía de conocer la música, consulté el caso con Ernesto Villar, y él se las arregló de manera que no sólo me facilitó una copia del original sino una reproducción fotográfica de la consueta del año 1709, escrita sin duda para conservar el original deteriorado por el uso.

Gustoso, pues, acepté la invitación para presidir el concurso que había de celebrarse en la simpática capital, porque terminado éste podíamos trasladarnos de un salto á Elche (y hablo en plural porque fuimos varios los excursionistas: Ernesto Villar, Pepe L. Salaberri, etc. Además de los que llegaron por la parte de Valencia y Murcia: Teodoro Llorente, el barón de Alcahalí, sin olvidar á Adolfo Herrera que, como todos los veranos, se hallaba en Santa Pola, y como apasionado de la *Festa* no podía faltar á la cita, y así lo hicimos tomando el primer tren, que salía por lo mañanita del día 14 de agosto, primer día de los dos que dura la fiesta, el citado y el siguiente.

El barón de Petrés había telegrafiado al rico propietario de Elche don Luis Cruz y Pascual de Bonanza, que nos alojó en su grandiosa y noble mansión, modelo de antigua casa señorial en la que se respiraba, á la par que el ambiente del pasado, todo el *confort* moderno y, lo que vale más, la galante y cordial hospitalidad, sin artificios ni convenciones sociales. Su ilustre dueño nos recibió como hombre de mundo y de ilustración no vulgar: en suma, como descendiente de la familia de los Bonanza.

No he de hablar de la famosa *Festa d Elche*. La casa Breitkopf et Härtel, sabedora de que yo tenía deseos de asistir á la representación del curiosísimo drama lírico litúrgico, me invitó á publicar un extenso estudio del mismo, que en lengua francesa apareció en la *Sammelbande der Internacionaien Musik-Gesells-chait* (Januar-Marz 1901), y allí hallará el lector cuanto desee para satisfacer su curiosidad; el texto del drama lírico litúrgico actual, y la música del siglo XVI compuesta para la primera transformación que se hizo del texto; y los orígenes *probables* del drama, expuesto el estudio en estas partes: *Introducción: Representación de la primera parte; Representación de la segunda parte; El poema; La música; Otra música y otro poema más antiguos; Lo que es actualmente la representación, y lo que debería ser; Apéndice: Bibliografía del Drama.*

***

Proponíame ampliar el estudio haciendo documentación, los textos expurgados, la documentación, los textos exprgados, la

149

música toda, etc., y así lo indiqué al Ayuntamiento de Elche. Yo les cedería la edición, que debería destinarse á la propaganda y restauración plástica de la representación, aconsejándoles el traslado de la *Festa* á otra temporada más propicia, al mes de septiembre, por ejemplo, á fin de señalar á la atención de España y á la gente extranjera la supervivencia de una representación tan interesante como la *Festa*, y conseguir que se viese concurrida como las representaciones decenales de la *Pasión de Ober--Ammergau*, no tan interesante como la *Festa*, ni con mucho. Tomóse la cosa á pecho; abrióse suscripción pública para costear la edición; encabezaron la lista el Ayuntamiento, la familia Bonanza, el barón de Petrés, etc., y de este buen propósito no pasó la cosa porque se mezcló en ello el caciquismo local, y la modorra é indiferencia habitual del moro que lleva dentro cada ciudadano español.

El lucidísimo y siempre estimado amigo Teodoro Llorente, volvió á hallar en aquella ocasión las finas mieles y gracias delicadas del cronista, que tan conocidas son de todos, escribiendo para *Las Provincias* una serie de correspondencias tan hermosas como las que escribiera desde Montpellier en celebración de las Fiestas latinas, siempre recordadas con simpatía.

El año 1906 publicó el amigo Carlos Bordes una edición ampliada del estudio en cuestión (texto francés, con ejemplos de música), en las oficinas de la *Schola Cantorum*, de París, como conferencia destinada á las fiestas musicales de la *Schola Cantorum* en Montpellier, intitulando la nueva edición *La Festa d'Elche ou le Drama Lyrique liturgique, Le Trèpas et l'Assomption de la Vierge*. Como no asistí á las citadas fiestas ignoro si se leyó la conferencia. Así acabó la historia de vulgarización artística de la *Festa d'Elche*, tan perfectamente desconocida hoy como ayer, salvo dos ó tres docenas de españoles desocupados.

Pues no acabó la historia de vulgarización del drama litúrgico. Tengo entendido que la *Schola Cantorum* de Nueva York trata de repetir en aquellas lejanas tierras la representación del drama litúrgico de Elche, á cuyo fin el ilustre director de la citada *Schola*, el señor Kurt Schindler, prepara la traducción inglesa del texto, del cual, junto con la música ya ha publicado algún fragmento, (el *The Virgin's Plaint*) el editor de Boston, Oliver Ditson Company.

FELIPE PEDRELL

QUINCENAS MUSICALES

Vanguardia 29-9-1909

Evoluciones de la armonía

Cristofori, el violero florentino, es el creador del *Forte-Piano* ó *Piano-Forte*, llamado, después, simplemente, Piano. Era un instrumento de cuerdas que resonaban *temperadas*, mediante el principio de aquel hijo de Baeza, Ramis de Pareja, descubridor de las leyes del temperamento sin cuyo descubrimiento no era posible la dirección que tomó la música desde aquel instante. Dichas cuerdas resonantes *temperadas*, funcionaban por medio de un teclado, que tañían los dedos y las manos de un tañedor: podía éste graduar el tañido desde el *forte* al *piano* haciendo funcionar unos *apagadores*, así llama Cristofari á los que decimos hoy *pedales*. Es decir, que los *apagadores* podían apagar el sonido, instantáneamente, apianándolo, á voluntad, obteniendo del doble uso de ambos, ciertas gradaciones de sonoridad de las cuerdas colocadas sobre una caja de resonancia.

Porque el instrumento era de resonancia sonora que podía, y hasta era necesario *temperarla*, de acuerdo con lo que se ejecutaba en él, especialmente en los tonos sobrecargados de sostenidos ó bemoles, por eso el viejo Bach, que no tendría á mano como nosotros un afinador de oficio, se tomaba la pena de *temperar*, de acuerdo con las teorías acústicas del temperamento, las cuerdas del clavicordio sobre cuyo teclado había de ejecutar tal ó cual *Preludio* ó *Tocata* de sus múltiples composiciones, todas maravillosas como manifestaciones de su gran genio. El órgano no reclamaba instantáneamente esos cuidados, pero los reclamaban sus organeros, y por eso aconsejaba á los suyos, tales ó cuales leyes de temperamento con preferencia á otras, que él sabía y conocía, dada su grande y extraordinaria competencia.

Implica esto, que cuando vino la orquesta, hubiera sonado mal, ó atrozmente mal, toda agregación de unos y otros instrumentos si, dado el perforé ó el taladro distinto de cada uno de ellos no pudiese rectificarse, temperarse, en seguida, sintiéndose el tañedor alto ó bajo, por medio de prácticas que debían de conocer, más ó menos empíricamente todos los profesores de una orquesta, sonando, conjuntándose todos los sones que pueden producir para tocar afinados. Sin esto, la audición de un conjunto de instrumentos sonaría con una disonancia horrible dada la constitución del oído humano. Y lo que se dice de los instrumentos de una orquesta, obsérvese que sucede lo mismo cuando sólo son dos los instrumentos conjuntándose, al extremo de que si ambos instrumentos resultan afinados cada uno según las leyes de distintos sistemas de temperamento, se rechazan y no pueden oirse

La combinación de los elementos de construcción sobre la cual se basa el piano, una caja resonante *temperada*, con la facilidad de apagar, gradualmente, el sonido, atenuándolo, ampliándolo á voluntad; á la corta ó á la larga, parece, principalmente, que había de modificar la técnica en general de los acordes, en el sentido de ser posibles unas y otras nuevas combinaciones, puesto que la construcción del piano se prestaba á ello, dados los elementos que entraban en juego. No fué así, por más que sorprende el hecho. Los pianistas, como los músicos de todos los tiempos, siguieron los códigos de reglas trazadas por todos los tratadistas habidos y por haber; desde los más antiguos á los más modernos, todos los músicos obedecieron á los decretos de la técnica, que ordenaban que según las leyes corrientes impuestas por gramáticos, casi nunca escritas por músicos compositores, que eran los únicos que debían dictarlas; no entraban ni podían entrar ciertos intervalos por la razón de que eran disonantes y como tales prohibidos, como si el contraste de la dinámica estética de los acordes consonantes y disonantes no fuese la causa principal de esa vaguedad constitutiva del arte, que vive de la acción de esa vaguedad del elemento sonoro de armonías que se buscan, se encuentran, se rechazan, se funden, se crean, instantáneamente, y vuelven á crearse diversificadas de mil diversas maneras en la obra del autor.

¿No indica nada aquella anécdota de la vida del coloso Beethoven, quien intrigado por las suspicacias y temores de escándalos que aquejaban á su pacato discípulo Fernando Ries, aquellas tales ó cuales malhadadas quintas ú octavas que

aparecian en un cuarteto del maestro, quedaba confundido al escuchar de labios del propio maestro, que él, Beethoven, no las condenaba sino que las permitia? ¿No hay en la anécdota algo y aún algos de aquella ordenación que ni en música, ni en ningún arte puede haber más reglas que las del sentido común?

Fieles á la tradición técnica trazada no a *priori* por compositores sino á *posteriori* por Aristarcos, todos, todos los compositores que sabian y podian fueron enriqueciendo la sinfonia y la música pianistica, principalmente pianística que posee una bibliografía admirabilisima de obras maestras que representan un monumento de creación honor del genio humano, pero dentro del *conservadorismo* de la tradición de aquel *conservadorismo*, empero, que no tosa ransgredir, ni se atreve á soñar despierto en la existencia de horizontes nuevos, inconquistados...

El dicho de Beethoven «yo los permito esos acordes», significa, precisamente, eso que estaba latente, desde que la música fue música.

Llegaron aquí de repente sendos chispazos varios de transformismo vagos, no influídos por la insinceridad corriente del Debussysmo, o del Ravelismo de moda ahora. Tenian esos chispazos algo, no por cierto de Strawinsky, sino más bien de otro orientalismo más puro, el de Akimenko, discípulo, por cierto, de Rymsi-Korsakoff, maestro que estuvo una temporada dirigiendo la capilla rusa, en Paris. Señalé, hace ya algún tiempo, los transformismos armónicos de Gerhard en el *lieder*, y no sólo en el *lieder*, sino en el campo del sinfonismo. Tómese nota de lo que ha pasado en la asimilación profunda que ha hecho de su primer *Trío* el público americano. La misma sorpresa causará el segundo *Trío*, más ardientemente transformista que el primero. Hoy me toca hablar, como voy a hacerlo, del transformismo técnico intentado victoriosamente por las últimas composiciones de María Infiesta y por las de Federico Longás, ambos discípulos de Granados, los más salientes entre todos. El pianismo de María es evocador, puro, ideal en el pulsado de las manos. Posee aquel arte del canto aplicado al piano con más idealidad que la que predicaba el famoso Talberg, a quien le faltaba para ello la elevación de un gran compositor, que no lo era. Todos los encantos del piano de la señorita Infiesta avalóralos la elevación del arte de una gran compositora a la altura de una armonista, y de una armonía que no se enseña en ningún tratado, sino en el autodidacticismo callado de un piano, que habla tan sólo a los que saben entender lo que habla! Es, para decirlo de una vez, la gran avasalladora de armonizaciones que no han entrado jamás en la técnica del piano. Así, los intervalos de segunda, menores y mayores, las transformaciones de los de séptima y de novena... todo ha sido posible y asequible, dado el *temperado* gradual que puede obtenerse de los elementos sonoros del instrumento de Cristofori. Cito de memoria algunas de sus composiciones. Una de las más trascendentales su *Danza oriental*, el *Impromptu*, en letra que nos ayude a *leer* lo que nos cuenta su autora y que sin embargo, se entiende perfectamente. Me falta espacio para hablar de sus originalísimos *lieder*. En suma, ¿quién ha hecho el milagro? El oído que ha percibido fina, poéticamente, los insustituibles encantos de la *música natural*, la más superior de todas las músicas, y la vigorosa sinceridad que gana a su percepción el autodidacticismo de todo lo que ha pasado por sus dedos de hada, para dejarnos oir la autora cómo canta su alma.

Y lo que digo de ella, aplíquese á la creación expontánea, casi brotada de repente del autor de esas *Escenas Andaluzas*, que dejan atrás cuanto hay de conocido, hundiendo de un golpe certero todo el andalucismo falso de hoy, que ha ido á parar en esas *españoladas* que nos deshonran como artistas y nos rebajan como hombres. ¿Qué hay en las *Escenas andaluzas* de Longás? Lo que ya se presagió en aquel su *Zapateado*: lo que se persiguió en sus *Once Lieder:* lo que ahora ha brotado, casi de repente, repito, como un estallido sonoro grandilocuente de la patria, en la voz de la raza diciéndonos, en lengua de la *fons et origo* que todos sabemos, y que desde el fondo del oriente llegan hasta nosotros, conmoviéndonos con los ayes de dolores innominados pero de *carácter de eternidad*, como todos los cantos de aquella región. Eso, eso hay en Cádiz, en Sevilla, Málaga, Granada... ¡qué se yo!

Vayan siguiendo consultando, entretanto, su librito único los hombres de un solo libro; y que no les preocupe ninguna de las evoluciones trascendentales que señalo... únicamente para pasar el rato.

FELIPE PEDRELL

151

QUINCENAS MUSICALES

Vanguardia 2-XII-919

El uso del "lied „ entre nosotros

La forma musical *lied* ha llegado apenas entre nosotros, especialmente en las prácticas o experiencias artísticas de los músicos. Apenas si pueden citarse algunas colecciones de *lieder*. Pero es el caso que pueden citarse, y esto ya es algo, y nos basta esa poquedad de autores practicantes de la forma *lied* para regocijarnos y señalar en este hecho un progreso evidente, real y significativo, en el que hemos esperado años y más años, cuando los que confiábamos en ese progreso técnico éramos rechazados de los aficionados al canto, y no sólo rechazados, sino hasta vilipendiados por esos benditos aficionados que mandaban, representaban lo mejor de lo mejor de esa forma que ellos cultivaban en los salones, en los centros domésticos de gentes que recibían y daban reuniones, regalando, como si fuese chocolate con gotas de jarabe y agua fresca de una fuente cercana, arias de la ópera de moda que se oía en el teatro de Santa Cruz, vulgo Principal, o alguna que otra *romanza de salón*, lo cual era signo de adelantamiento y del revolucionarismo del aficionado o la aficionada al canto de la romanza de la fuerza de la *Stella confidente*, *Il libro santo*, *La leyenda valacca*, de Titto Mattei, Fabio Campana y otros genios sueltos que tenían la virtud de inflamar a intérpretes y oventes.

Aquellas musiquitas de *tararira* eran lo que Pérez Galdós calificaba de *basura de salón* en una de sus novelas. Eso sí, había que cantar esos estropicios mus cales, por supuesto, estropeando la lengua italiana en que estaban escritos. El catalán, desde luego, no era admitido en los códices domésticos de aquellas prácticas corrientes. ¿Qué dirían los cantantes aficionados? No que en lugar de estropear el catalán cantando preferían estropear el italiano masculiándolo, sino porque la razón corriente, persuasiva, que abonaba esa ridícula práctica, se manifestaba así: «¡Ay, ay! ¡Cantar en catalán! ¡Uf!» Bien sabíamos esto los que nos sentíamos ganosos de cultivar esa forma elevada del *lied*, los que habíamos sentido nuestra mente conturbada y agitada al leer por dentro en el libro (oirlo en boca de un cantor de talento no nos lo había concedido la suerte) de aquellas selecciones de *Lieder* de Schubert, de Weeber, del mismo Beethoven... que acababan de entrar tardiamente aquí por las aficiones musicales del hijo de un viejo editor.

Cuando los músicos les presentábamos á cualquiera de esas aficionadas ó aficionados a la *Stella confidente* ó *Il libro santo* (que yo he oido cantar en una de las *veladas sucras*, que se celebraban en los principales templos de la capital, escogida la romanza del tal *libro santo* por el título y no, ciertamente, por el asunto del texto italiano, ya no nos despedían con el consabido—*ay! ay! cantâ en catalâ!*... cuando les presentábamos, decía, algún ensayo en aquellas formas nativas del *lied* extranjero; si se dignaban contestarnos nos manifestaban que aquello... «no era música de cristianos». ¡Cuántos anécdotas podría contar por este estilo! Sólo referiré una. Lo que el fino instinto del malogrado Antonio Opisso dijo, con clarividencia que hoy todavía me sorprende, de las seis melodías (que no me atreví á llamarles *lied*) de una colección que titulada *Noches de España*, «que se quedaba con todos los seis números, pero que ponía sobre su cabeza la tal ó la cual... etc. Moraleja de esa tentativa del *lied* (databa la tentativa del año de 1868): que el editor fundió las planchas de la colección, porque sólo vendió... tres ó cuatro ejemplares. Dado este halagador resultado, ya comprenderá el lector que no me atreví á tentar segunda vez... al diablo.

Miento. Si que me atreví muchos años más tarde de aquella fecha. Considerando que salvaría, quizá, otra y otra tanda de *lieder* si las publicaba en forma de regalo á los subscritores á mi publicación, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, que mantúvose en pié ¡cosa excepcional! durante nueve años, gracias á los deseos de la gran mayoría de subscritores que querían en vez de páginas de *lied* música de baile, fueron á pudrirse mis flamantes *lieder* vaya usted á saber si,—como decía Valera,—sirvieron para envolver alcarabea.

Gracias á la egregia cantante de ese hermoso género de composiciones, Conchita Badía de Agustí, que me hace oir con singular deleite y agrado, alguna que otra obrita de esas que suele encontrar perdidas por ahí. Dios se lo pague y me aumente a mí el agradecido don.

FELIPE PEDRELL

Indice.

F. Pedrell. Reintegración de obras olvidadas. pag. 1
" Dos recientes <Cleopatras>. 3
" El <lied> contemporáneo. 4
" De etnografía musical. 6
" El <Arte> de los ruidos. 7
Crónicas de arte. Música. 9
R. Perez de Ayala. Sobre el concepto de barbarie. 10
F. Pedrell. Donde digo <Digo>.... 11
Parsifal.. Parsifal. 13
" El misticismo de Parsifal. 15
" Un precursor de Wagner. 16
" La música. 19
" El decorado. 25
F. Pedrell. Chopin descubierto por un discípulo. 28
" Edgardo Cinel. 29
" Glinka en España. 30
" Los <lieder> y la declamación lírica. 32
" Gaillparzer crítico, poeta y músico. 33
" La canción danzada. 35
" Los cantos de <Alalá> gallegos. 36
" La harmonización de la canción popular. 37
" La antigua música de teclado. 39
" Locos desmandados. 40
" Un gran poeta músico, 41
" Obras musicales de autores itálicos primitivos. 43
" Un libro de crítica. 44
" Nulla est redempto. 46

F. Pedrell. Audacias de un tratadista músico I 47
" " " " " II 48
" Los conservatorios. 50
" Un músico de pelo en pecho. 51
" Tolstoi y la Música. 52
" El anti-wagnerismo de hoy. 53
" Preludios Vascos. 54
" Folk-lore de la comarca de Urgel. 56
" Los virtuosos de ahora ayer. 57
" Nuevos preludios vascos. 58
" El último sinfonista italiano. 59
" Pep Ventura. 60
" El canto popular montañés. 62
" Profesores músicos de antaño. 64
" A la conquista de una historia. 65
" Paremiologías musicas. 66
" Salinas. 67
" Advenimiento de la Opera. 68
" Semblanza íntima de Barbieri (de 70 a 73
" Tárrega. 74
" En plena parándula (de 75
V. M. de Gibert. José Haydn y las Estaciones 78
F. Pedrell. Calendarios y Efemerides. 80
" Precedentes y fuentes de folk-lore musical. 81
" Enrique Bossi. 82
" Música y músicos portorriqueños. 83
A. Opisso. Los XVII cuartetos de Beethoven. 84

F. Pedrell. Juan Carlos Amat. 86

José Alsina. Los bailes rusos. 88
F. Pedrell. La personalidad artística de Granados. 90
" Fiestas de ayer. 91.
" Músicas olvidadas. 94
" La Furlana. 92
" Juan Brahams. 93
X Nietzsche. 94
F. Pedrell. Haendel y Bach. 97
Orquesta sinfónica de Madrid I y III concierto. 99
F Pedrell. La copla. 100
Crónicas de Arte. Música. 101
F Pedrell. Beethoven y el pesimismo. 102
" Oratorios. 103
R. de Maeztu La música y la plástica 105
R. Villar. Las últimas tendencias del Arte musical 106
F. Pedrell. De Psicofisiología (La continuación en el tomo siguiente.) 104
Fontanes. El <Lied> 108
F. Pedrell. La Meloterapia 113
" Tendencia actual de los cinco 114
" Tendencia actual de los sucesores de los cinco 115
J. F.[ena?] La Gran Fuga de Beethoven 116
F. Pedrell. Las 33 variaciones de Beethoven 117
" Rousseau músico 118
" Historia abreviada del estampado de música 119
" Hoffmann 120
Jaime Mortier. La obra de Franz Lizt 121

F. Pedrell.	Los libros de notación cifrada	123
"	El "primo tempo" de la sonata	124
"	Perfeccionadores alemanes de la sonata	125
"	" " " "	126
"	Los genios de la sonata clásica	127
"	La sonata postclásica	130
"	Historia abreviada de la sinfonía	136
"	El concierto	137
"	Viejas páginas traspapeladas de un viaje a Italia	138
"	Formas musicales complementarias	140
"	Aclamaciones extranjeras a nuestros músicos antiguos	143
"	Intimidades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón.	144
"	Otro liederista de la tierra	147
"	Recuerdos	148
"	Evoluciones de la armonía	149
"	El uso del "lied" entre nosotros	151