



PEPITA DIEGUEZ

Es una sensibilidad esta joven violinista. Su expresión nos comunica todo lo que evoca en nosotros lo puramente bello de la sana música. El oír a Pepita Diéguez proporciona una sensación sincera y profunda.

Hará como cosa de unos cuatro años, se consideraba a esta violinista como una esperanza: hoy se ha podido comprobar que el pronóstico se ha convertido en una realidad.

Si lo más difícil en arte es hacer olvidar lo mecánico, Pepita Diéguez, por vía de milagro de su sensibilidad ha logrado a lo que nosotros conceptuamos como indispensable en la música: que el artista nos haga vivir y convivir con los sentimientos nobles y bellos.

El nombre de esta joven concertista es conocido no solamente en España, si que también en el extranjero. En París, recientemente, la señorita Diéguez sedujo a exigente auditorio. Su ejecución vigorosa y colorida, así como su comprensión y lo elevado de su estilo cautivaron a los parisinos. El insigne Mateo Crickboom—al que Barcelona tanto debe—, y Mariano Perelló, así como Eduardo Toldrá, justo es reconocerlo, muy satisfechos pueden quedar de los triunfos de aquella niña que en otros días a todos asombraba y que a muchos el arte de Pepita pareció inexplicable misterio, y que a nosotros se nos presentaba, en aquellas fechas, como la resultante lógica de depuradas enseñanzas.

Todo ello unido a la exquisita sensibilidad de la violinista, condujeron a Pepita Diéguez al franco éxito corroborado por las largas aclamaciones que surgen cuando la artista cesa de exteriorizar los pensamientos profundos y las visiones sonoras de los grandes compositores.



BUENAVENTURA DINI

Allá, en nuestra juventud, una mañana de junio, en el Teatro de Novedades, el maestro Mateo Cricbom dirigía un concierto. En el programa se leía: «Adagio», primera audición. Y después, el nombre del autor: Lekeu. Y algo más abajo: «violonchelo solista, Buenaventura Dini.» Aquella obra, que por cierto no acusaba poca consistencia, llegaba ampliamente al auditorio como una visión romántica por mediación de un vibrar tierno y apasionado. Era el violonchelo de Dini...

Volvamos a otro recuerdo juvenil. En la «Associació Musical», en unión del desventurado Enrique Granados, el violonchelista interpreta a Beethoven. En seguida nos encontramos con el estreno de la «Sonata», de Ricardo Strauss. A Dini, le acompaña al piano el maestro Pellicer, el inteligente profesor de nuestra «Escuela Municipal de Música» y el asiduo concurrente a la «peña» del Ateneo, que integran sus amigos, el doctor don José M.^a Roca, el notario Guillermo Tell Lafont, don Francisco de A. Permanyer, don Enrique Ferrer Casagemas.

En fin, recordamos que una noche, Dini, cantó en el Liceo, las «Beatitudes», de César Franck; que en el foso de la orquesta de nuestro primer coliseo, cantó «Pulcinella», de Strawinsky; que en el primer atril de los «cellos» de la admirable «Orquesta Pau Casals», Dini figura noblemente; que lo mismo Brandia, que Vilaclara, que Rabentós y Marrugat, alcanzaron de Dini sabias y provechosas enseñanzas.

Hoy, este hombre sensible e inteligente, interviene poderosamente en la propagación del noble estilo musical. Su honradez en el aleccionar podría justificarse, afirmando que Buenaventura Dini somete el hombre al artista. Y por tal sumisión logra mostrarnos las obras musicales con la transparencia y estilo que requieren los autores por el comprensivo Dini interpretados.

niendo más semejanza con una gran casa de Córdoba o de Sevilla que con las viejas mansiones moras de Tetuán o de Fez. Sólo algunos detalles de arquitectura y ornamentación dan a entender al curioso viajero que aquellas estancias fueron dedicadas a los hábitos de la vida mora.

—Aquí—señala oficioso el guía,—dormía el Sherif en aquel otro salón dormía Mustafá.

Y entonces es cuando piensa uno aunque no lo pregunte por no ofender los sentimientos de esta gente, donde dormirían las bellas compañeras de aquel ogro, feroz, brutal, sanguinario, que supo hacer construir tan deliciosa residencia y no supo anteponer sus encantos el grato vagar de sus horas de reposo, a la vida áspera y aventurera del monte.

A lo largo de un gran salón de prolijo artesonado, una larga galería cerrada con cristales se abre sobre lo más alto de la muralla; a sus pies, rompe el mar. A la derecha se ve el pequeño puerto de Arzila, donde dormitan algunos cárabos, y luego se prolonga hacia el horizonte la blanca cinta de la playa que llega hasta Tánger.

Abriendo una cristalera del mirador, entra el aire fresco y aromático del Atlántico. La vista se solaza en la contemplación de la infinita extensión de mar que a lo lejos recibe el beso de una extensión igual de cielo. Algún vapor, alguna blanca vela, rompe la monotonía de la perspectiva azul. Y se siente el placer de esta soledad vivificante, de esta quietud saturada de sedancias acariciadoras. En un torreón que avanza hacia la ribera, se ven dos viejos cañones, uno cabalgando en su cureña, otro caído como luchador que ha perdido la vida en el combate. Una sutil ironía nos hace sonreír ante aquel alarde de un inútil poder en un ambiente todo luz gloriosa y todo paz calmante.

¿Fueron aquellos cañones, imagen tentadora de la fuerza, los que excitaron al león domesticado a volver a las antiguas andanzas de la selva? Pudiera ser. Allí bajo aquella galería de palacete de la Costa Azul, desentonan el torreón y los cañones. Y el Sherif, atacado de la vulgar dolencia de la ambición, dejó un día la placidez de su retiro, hizo rumbo a las rudas barrancadas montaraces y anduvo a la ventura hasta que pudo, nuevamente, lograr algún descanso en Tazarut. Pero en Beni Arós estaba al alcance de las dentelladas de los lobos del Rif. Y aunque dicen que lobos con lobos no se muerden, se mordieron y cayó el más débil, el más gastado por las irregularidades de la vida.

¿Cuántas veces debió de pensar el achacoso Sherif en su dulce refugio de Arzila! El tardío arrepentimiento de todos los ambiciosos debió enroscarse a su corazón endurecido. Tal vez entonces interpretó el simbolismo de los dos cañones del viejo torreón de su palacio: uno cabalgando orgulloso sobre su cureña, otro caído e inútil como un inválido.

¿Por qué no comprenderán los ambiciosos que todo esfuerzo ha de tener un límite y todo deseo una prudente contención? ¿No tiene para ellos existencia real el fracaso de tanto y tanto codicioso de medro, de gloria y de poder como ha caído por no saber parar a tiempo en la loca carrera de sus vanidades?

Un recuerdo de la infancia nos trae la admonición de nuestro venerable poeta:

«¿Qué ganaré ambicionando
si cuanto más subo entiendo
que me he de cansar subiendo
y me he de caer bajando?»

En el encanto de este silencio, de esta visión áurea y azul, de este gallardo aislamiento del palacio, nos parece más meduna y digna de lástima la pasión ambiciosa de los que no aciertan a comprender la grandeza que hay en saber ser como los demás ni discernen la miseria esencial que se encarna en el ansia morosa de querer estar, sea como sea y sea por lo que sea, a más altura que los demás.

L. LAFUENTE VANRELL

Vida musical

Debussy y el Leitmotiv

Quando no hay batallas campales no faltan escaramuzas en el reino de la música, que debiera ser el reino pacífico por excelencia. Por Wagner y contra Wagner se peleó encarnizadamente antes no fué reconocido como miembro legítimo de la dinastía de los grandes músicos. En la actualidad, pasadas las luchas heroicas, todavía existen wagnerianos destemplados; con todo, ellos son dignos de respeto y sus exageraciones suelen ser cuestión de temperamento personal. Los que se cubren de

ridículo son los espíritus mezquinos que aun se entretiene en arrojar chinas al pedestal del coloso. Un reciente biógrafo de Wagner pretende en el día de hoy aminorar sus méritos como implantador sistemático y consciente, genial por añadidura, del *leitmotiv* en el arte dramático musical, rastrea una vez más las huellas de tal procedimiento en los compositores anteriores a Wagner, desde el mismísimo Monteverdi hasta el Berlioz de «l'idée fixe», pasando por el Mozart del final de *Don Giovanni* y el Weber del *Freischütz* y de *Euryanthe*, atribuyéndoles una precisión de intenciones que no pudieron tener, sea esto dicho sin querer tampoco discutir los merecimientos de tan ilustres maestros.

Nada nuevo se nos dice; ni ha de sorprender a nadie que el advenimiento del «leitmotiv», como el de toda innovación y avance fecundos, fuese de largo tiempo preparado.

Cabalmente ahora, después del cuarto de siglo de existencia de *Pelléas et Mélisande*, el distinguido crítico musical M. D. Calvocoressi vuelve a poner sobre el tapete una cuestión que se provocó sobre esta obra a raíz de su aparición, pero que pronto se abandonó por ociosa por parte de los inteligentes, que prefirieron entregarse, sin disquisiciones mayores, al singular encanto del *chef d'oeuvre* de Debussy. Indirectamente tribútase un homenaje a Wagner.

¿Tiene Debussy alguna filiación wagneriana; o, cuando menos, su sistema dramático fué influido en alguna manera por el «leitmotiv» wagneriano? Un NO rotundo es la primera respuesta que se le ocurre a uno. La influencia del maestro de Bayreuth salta a la vista en la música de otros compositores franceses; así, D'Indy, con todo y ser tan personal aún en sus primeras obras, sufrió de grado esta influencia y no tuvo reparo en reconocerlo. Pero, Debussy quiso sustraerse a ella a toda costa y proclamó su independencia sin ambages y a veces usando términos violentos, especialmente en sus folletones del periódico *Gil Blas*. La escuela rusa le vino de perlas para oponerla a Wagner; y descubrió una armonía y una poética vaguedad de conceptos musicales, tan personales, que con ellas pareció romper toda relación con Wagner.

Con frecuencia se elevó Debussy contra el principio del «leitmotiv», y Pierre Lalo, el crítico de «Le Temps», al ocuparse de *Pelléas*, afirmó que en este drama lírico no se hacía uso de tal principio. Si alguien contradijo a Lalo (Frederic Spigil en *La Revue Blanche*), no se logró modificar una opinión dada por buena desde el primer momento.

Calvocoressi intenta ahora una rectificación; según él, en *Pelléas et Mélisande* Debussy usó los «leitmotivs» «abundante y sistemáticamente.» Los personajes no los cantarán con énfasis, como ocurre en *El Anillo del Nibelungo*, pero circulan por la orquesta cuando aparecen en la escena esos personajes o cuando se alude a ellos. Los motivos debussystas no son de por sí organismos musicales; son breves indicaciones de ritmo, de melodía o de armonía. —Wagner tiene también motivos de esta índole, al lado de los más desarrollados y grandilocuentes.

No pretende el crítico francés hacer la disección de la música de Debussy, tan exquisita; pero propone cinco «leitmotivs» que se descubren fácilmente sin ahondar mucho en la partitura. Los motivos de Golaud y de Mélisande, inconfundibles, aparecen en seguida en la introducción (compases 5 y 12, respectivamente). Otro motivo, que Calvocoressi denomina «la amenaza», es asimismo significativo en los incidentes del drama: constitúyelo cuatro acordes sobre un bajo que desciende por intervalos de tono y medio. Sólo cuatro notas forman el motivo de Arkel y cinco el de Pelléas ambos tienen aplicaciones no menos significativas.

«No diré que la partitura de Pelléas et Mélisande haya ganado o perdido con el empleo de los leitmotivs—concluye el preopinante;—ni siquiera diré que la práctica y la teoría son para Debussy dos cosas diferentes. En todo caso, debemos estar agradecidos por la práctica que nos dio Pelléas tal cual es, más que por una teoría que nos convidaría a sentirnos molestados por la manera peculiar de Wagner, malgastando energías y privándonos de reconocer ecuanimemente su genio.»

La moraleja de lo que hemos expuesto someramente es que no se puede decir: «De esta agua no beberé» y que es de sabios escuchar «Del enemigo el consejo». Debussy desde luego obró bien aceptando el principio del «leitmotiv», que supo utilizar de una manera personalísima, y hubiera hecho mejor en callar sus antipatías. Ni podía Debussy escapar a la ley constante de relación y encadenamiento entre las manifestaciones de arte.

VICENTE M.^a DE GIBERT