

IMPRESIONES Y RECUERDOS.

CÁRLOS GOUNOD

POR

ANTONIO PEÑA Y GOÑI.

SEGUNDA EDICION.



ZOZAYA

EDITOR.

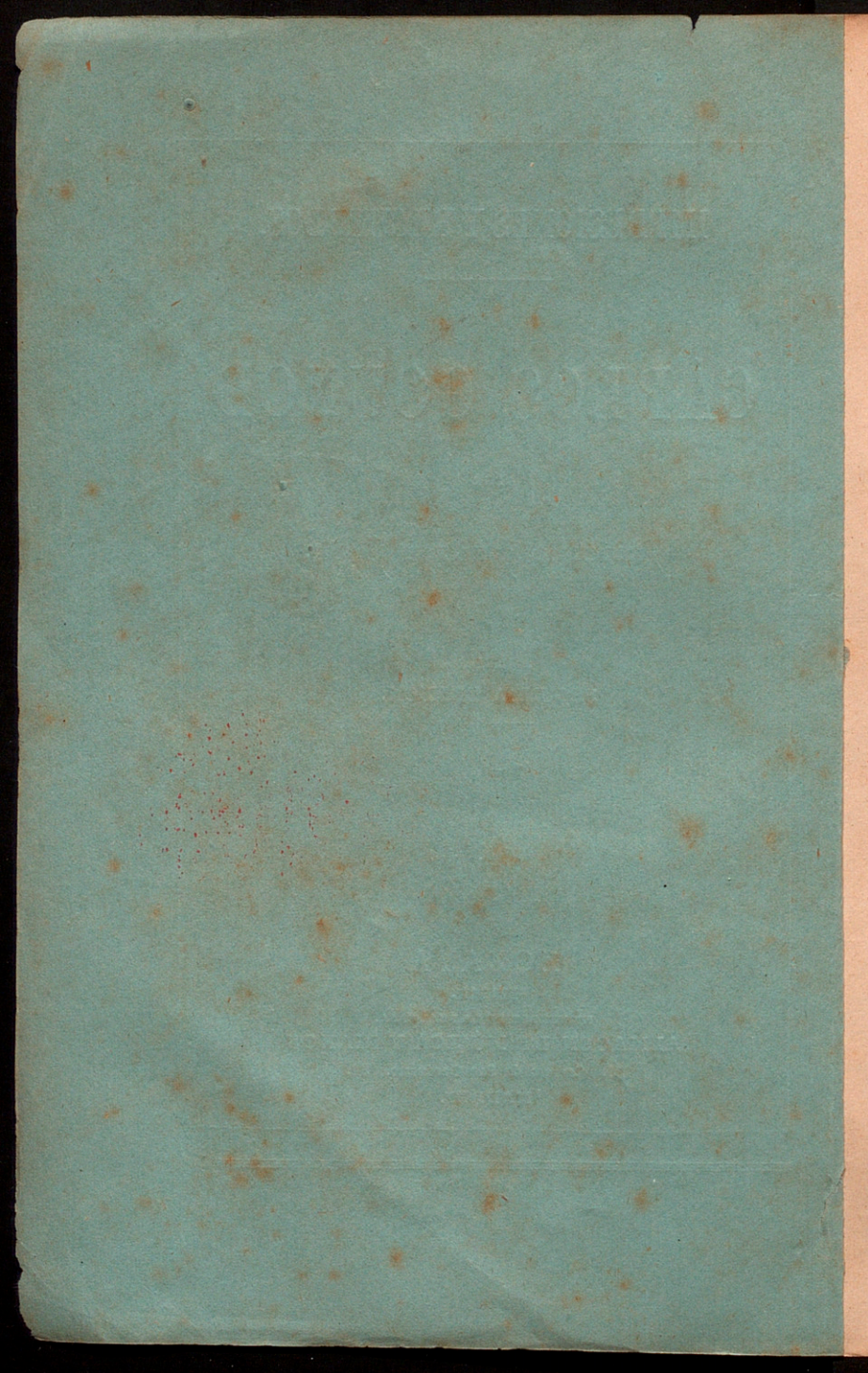
PROVEEDOR DE LA REAL CASA.

ALMACÉN DE MÚSICA Y PIANOS

34. Carrera de San Gerónimo. 34.

MADRID.

3



IMPRESIONES Y RECUERDOS.

CÁRLOS GOUNOD

POR

ANTONIO PEÑA Y GOÑI.

SEGUNDA EDICION.



ZOZAYA

EDITOR.

PROVEEDOR DE LA REAL CASA.

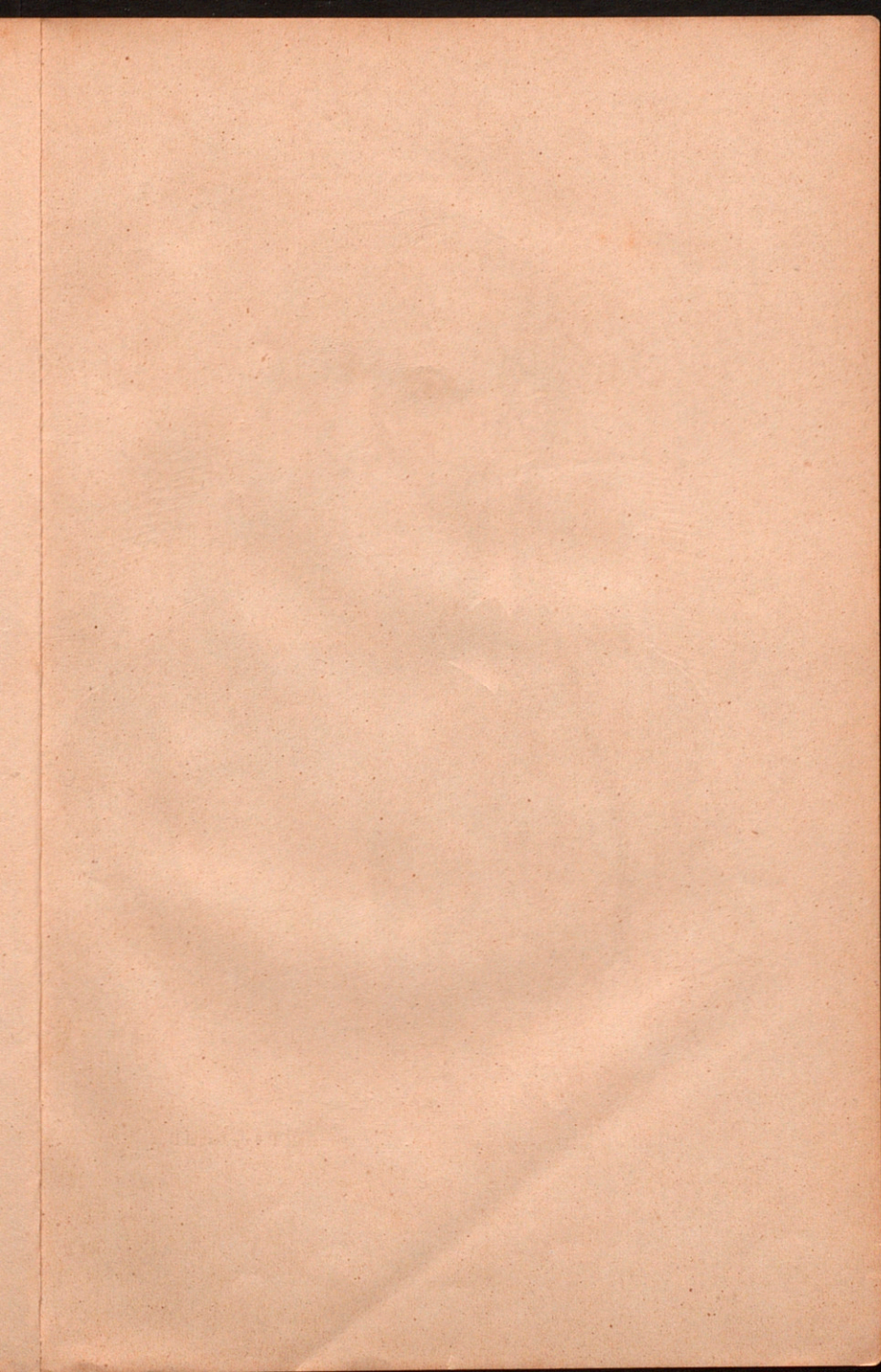
ALMACEN DE MÚSICA Y PIANOS

34. Carrera de San Gerónimo. 34.

MADRID.



MADRID: 1879.—Imprenta de J. M. Ducazcal, P.^a de Isabel II, 6.





Ch. Lounce

Lundi 10 Mars 179 -

Mon cher Peña,

Je ne suis pas chez moi en ce moment : je suis retiré chez un ami, afin de pouvoir acheter en vain mon nouvel opéra que je dois livrer le 1^{er} mai pour être joué au commencement de l'hiver : c'est un travail énorme, et il m'est impossible d'avoir un moment de tranquillité quand on me fait chez moi - J'ai reçu une aimable lettre et un « Recuerdo » - merci.

l'un et pour l'autre - Je n'ai
gu' un reproche à vous faire ; c'est
d'avoir racc de moi un portrait
tellement avantageux, que le modèle
ne puisse pas supporter la comparaison
avec la copie -

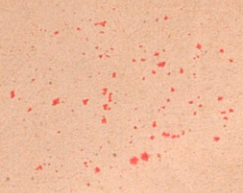
Dites à M^{re} de Cárdenas l'excellent
souvenir que je garde de sa visite
de l'été dernier, et présentez lui
mes plus affectueux compliments -

Toute ma famille va bien, et bien
merci - Quant à moi, je suis en
santé comme avant, quoique je

Commence à me répertir un peu
de la fatigue de mon grand
travail qui m'occupe souvent
une partie de la nuit. Si en
aidant, j'espère aller jusqu'au
bout.

adieu, mon cher Sena,
envoyez à ma chère attention.

Ch. Gounod



AL EXCMO. SR. CONDE DE MORPHY



MI DISTINGUIDO AMIGO:

Este pequeño estudio, dedicado á examinar la poderosa individualidad de uno de los más ilustres hijos de la Francia musical, no es una biografía, ni es tampoco un trabajo crítico de la obra tan interesante y compleja del autor de Fausto.

Mis propósitos son mucho más modestos; se reducen, como el epígrafe lo expresa, á indicar, nada más que á indicar, los rasgos salientes de la doble fisonomía artística y personal de un maestro á cuyo génio rendimos los dos culto entusiasta.

El plan de mi trabajo, que no vacilo en someter á la aprobacion de V., para poner las cosas en órden, es el siguiente:

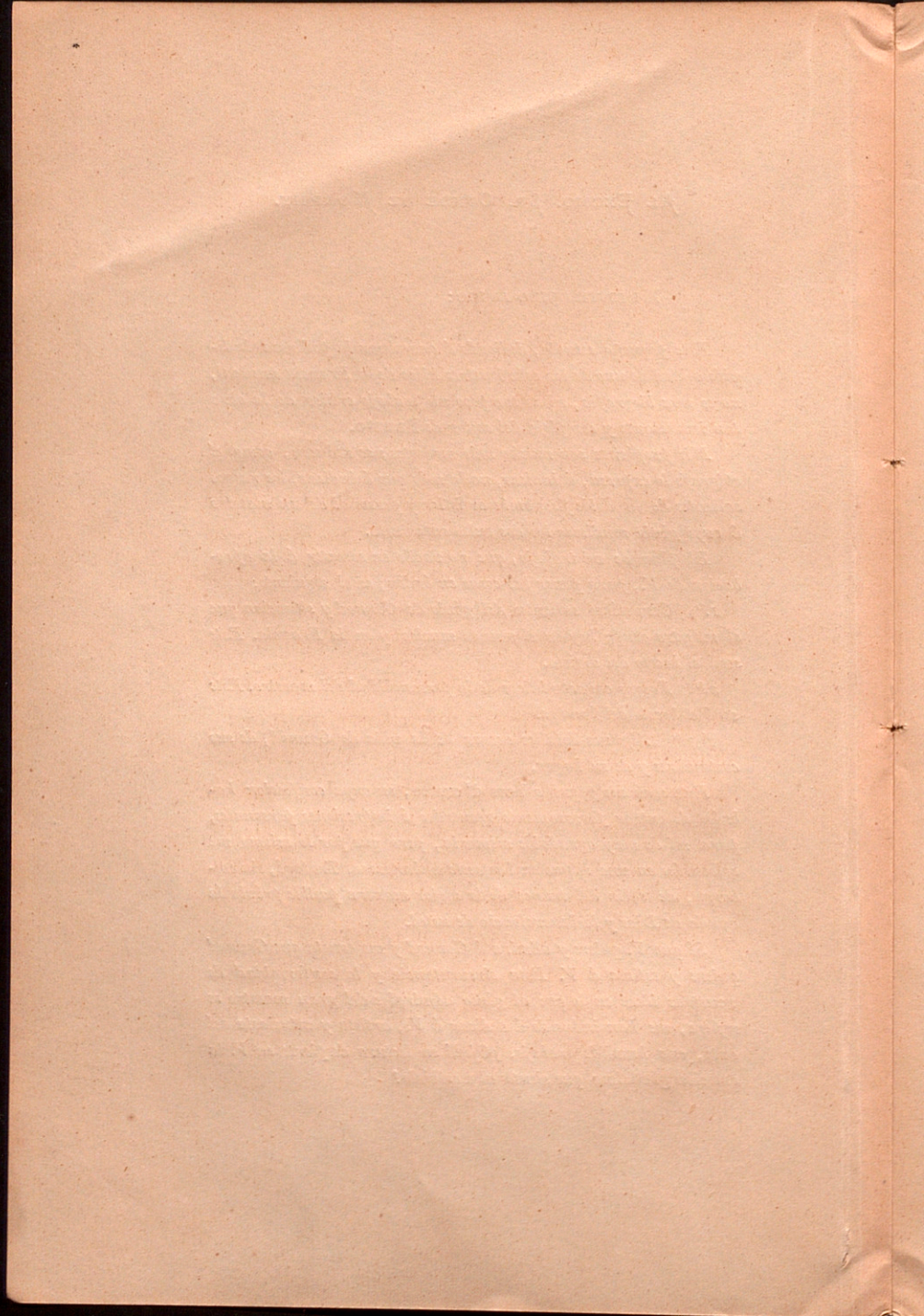
1.º *Carácterés salientes del génio de Gounod y situacion que el maestro ocupa hoy en el mundo musical y en la Francia. Este será el boceto del artista.*

2.º *Rasgos característicos de la personalidad del maestro. Este será el boceto del hombre.*

Y 3.º *Algunos detalles acerca de la vida de Gounod, de sus costumbres y de su hogar.*

Este será un pequeño hors d'œuvre, en cuya confeccion habrán de entrar forzosamente recuerdos é impresiones personales, para mí de muy agradable memoria, pero que por lo mismo me colocarán en una situacion bastante embarazosa. Trataré, sin embargo, de salir del trance de la mejor manera posible prévia la ayuda de Dios y la benevolencia de usted.

Sé que V. quiere y admira á Gounod y me consta que Gounod quiere y estima á V. Esta circunstancia y la conformidad de nuestras ideas en lo que al génio admirable del gran maestro se refiere, me han inducido á dedicar á V., artista y entusiasta del arte, este humilde trabajo. ¡Ojalá su lectura despierte en V. la emocion gratísima que siento al escribirlo!



I.

EL ARTISTA.

¿Se conoce en España á Cárlos Gounod? Hé aquí una pregunta á la que no me atreveria á contestar afirmativamente. Una obra del maestro, una sola, ha bastado, es cierto, para reunir en torno de su génio, tan exquisito, tan patético y tan delicado, los sufragios entusiastas que otros compositores no han alcanzado sino á fuerza de tiempo y de trabajos diversos; pero el *Fausto*, con ser la creacion más popular y más extendida de Gounod, no puede dar una idea completa de su obra, no puede abarcar las fases todas de su vastísimo talento, ni presentar todas las formas ricas y variadas de su poética y dulce inspiracion. Es una de sus obras, quizá la más perfecta, pero de ningun modo constituye su obra.

Otro tanto ocurre con Mozart. Madrid conoce al autor de *Don Juan*, pero no conoce *Las bodas de Figaro* ni conoce *La flauta encantada*; conoce una obra, pero de ningún modo la obra. Bajo este concepto el público reducido que asiste á las sesiones de la Sociedad de cuartetos está mucho más adelantado. Como compositor *di camera*, ese conoce la obra de Mozart, porque conoce el número de ellas suficiente para apreciar en conjunto la ductilidad asombrosa de aquel maravilloso génio.

Bien puede decirse que, exceptuando á Meyerbeer, los diletantes de Madrid se hallan en idéntica situación cuando se trata de juzgar á los maestros alemanes y franceses. Sólo Italia ha tenido el privilegio de poder presentar de un modo conveniente el repertorio de sus músicos más ilustres. En cambio, para conocer á Wagner nos dieron el *Rienzi*, para conocer á Weber nos dieron una caricatura del *Freyschütz*, el *Don Juan* brilla por su ausencia en los carteles porque *no da dinero* (sin duda lo dan el *Ernani* y la *Traviata*), la *Hebrea* de Halevy aparece sólo por casualidad y es la única ópera que se conoce en Madrid del

autor de *Guido y Ginebra*, *Cárlos VI* y *La Reina de Chipre*, el *Hamlet* de Thomas figura triunfalmente en los principales teatros de Europa, el *Rey de Lahore* de Massenet comienza de un modo brillantísimo sus excursiones por Italia, y sabe Dios cuándo llegarán aquí esas importantísimas producciones del arte moderno.

Gounod en realidad ha sido más afortunado, pero su fortuna se ha circunscrito al *Fausto*, discutido también aquí en un principio, pero discutido solamente, como el *Roberto el Diablo*, por los feroces contrapuntistas, esos alquimistas de la estética, sobre los cuales se elevó formidable el clamoreo entusiasta de las almas sensibles.

Romeo y Julieta, con haber arrancado frenéticas explosiones de admiración en muchas escenas de esa hermosísima obra, no ha llegado sin embargo á vencer los escrúpulos de los que se empeñan en someter el genio á no sabemos qué fórmulas arbitrarias, que serían indudablemente su más perfecta y elocuente negación.

Fuera de España, Gounod es el autor de *Fausto* y *Romeo y Julieta*; en España no ha

pasado todavía de ser el autor de *Fausto*. ¿Por qué? porque entre las dos óperas hay gran semejanza de estilo. Hé aquí la razon suprema, hé aquí el *defecto* de *Romeo y Julieta*. Se parece *demasiado* al *Fausto*.

Las consecuencias que se deducen de esa pretendida semejanza han llegado á arraigarse en algunos con la fuerza que presta la preocupacion, creando á Gounod algunos enemigos y más de un desconfiado. Los primeros, que no son muchos en número, pertenecen, en general, á esa raza especial, á esa *coterie* del diletantismo para la cual, fuera de la melodía escueta y descarnada, no existe belleza en música, y que dice, haciendo con esto su mismo proceso, que admira sin restriccion á Bellini, Donizetti, Rossini y... ¡¡¡ Beethoven!!!

Las censuras sistemáticas de estos pseudo-diletantes, cuando se dirigen á una creacion genial, son la sancion definitiva de su belleza. Libreme Dios del contacto de ellos y quiera el cielo conservarlos por mucho tiempo á los grandes maestros en todas las artes.

Los desconfiados obran de buena fé y á estos se dirigen las breves consideraciones si-

guientes sobre la semejanza de las obras musicales.

Si todas las producciones de la inteligencia humana no llevaran en sí el sello del espíritu creador; si el alma conmovida del artista, tanto como la razón fría, metódica y severa del sabio, carecieran de esa huella eterna que la plena posesión de sí mismo comunica á las obras del arte y de la ciencia; si, en una palabra, el ser sensible al ponerse en contacto con la bondad, la verdad ó la belleza, no dejara, fruto elocuente de esa misteriosa cohabitación, algo distintivo, algo característico, indeleble é inconfundible que fuera como el reflejo vivo de su ser entero, como una parte integrante de su vida intelectual, entonces el célebre aforismo de Buffon "el estilo es el hombre," no tendría razón de ser.

Un artista no lo es realmente, no llega á serlo en la grande, en la verdadera acepción de la palabra, hasta que es él mismo y no otro alguno, hasta que descubre de un modo evidente su propia y exclusiva individualidad.

Sea esta inmensa, múltiple, variada hasta lo infinito como en Beethoven, ó redúzcase á

ciertos límites como sucede con gran número de maestros ilustres, ninguno que no la posea, en parte ó en todo, podrá llamarse jamás artista creador, podrá legar á la historia una obra del génio.

El génio crea, y toda creacion, en el mero hecho de serlo, lleva en sí el sello de la originalidad. Señalar con toda exactitud en qué consiste ésta, es lo difícil, es, puede decirse, lo imposible. La originalidad, como el arte mismo, se siente, no se expresa. Sus formas varían, porque varias son las manifestaciones del sentimiento, de la emocion estética, y la música, arte de sentimientos y sensaciones como ninguno, no puede sujetarse á fórmulas matemáticas de expresion que, de existir, facilitarían mucho las rudas faenas de la crítica.

¿Se pueden expresar acaso los medios de que se ha valido Pradilla para crear, por medio de los colores, la emocion indefinible que revela la fisonomía de Doña Juana la Loca?

Pero si en absoluto seria una verdadera temeridad tratar de dar una pauta segura para determinar los caracteres de la originalidad en un arte como la música, hay, sin

embargo, en la obra del compositor de génio algo que se impone desde luego al espíritu, algo que hace latir, vibrar una nueva cuerda del alma, algo que violenta de un modo insólito nuestras habituales sensaciones é ilumina con resplandores desconocidos todo nuestro sér moral.

Ese algo, que es uno en su esencia y vario en su forma, constituye en las artes la individualidad, es la creacion, es lo original, acusa la fisonomía del artista, constituye la marca de fábrica, la rúbrica indeleble que deja el génio al abrigo de toda falsificacion.

Aun en medio del aroma característico que exhalan las obras de Bellini y Donizetti, es muy fácil reconocer en las producciones de los dos grandes maestros la huella del génio rossiniano, así como las creaciones del autor del *Barbero* revelan desde luego su origen, descubren á Cimarosa y Paisiello, á Haydn y Mozart, filiacion poderosa de los grandes maestros que hoy nadie se atrevería á negar.

Confieso que tengo una especie de debilidad por la primera sinfonía de Beethoven; creo que el coloso musical de todos los tiempos de-

bió disfrutar al componerla de uno de esos días contados de felicidad que el destino le concedió á título de contraste. La frescura y claridad de Mozart resplandecen en todo el primer tiempo desde el *debut* del *allegro* hasta la cadencia final; pero del conjunto de la composición, en la cual la inmensa individualidad de Beethoven desaparece ante la luz radiante del autor de *Don Juan*, se destaca concentrado, tétrico, sombrío, un inciso en *sol menor*, repetido más tarde en *do menor*, fragmento episódico de muy cortas dimensiones que rasga repentinamente las claridades del modo mayor que dominan en la obra, y va por medio de una hermosísima y sencilla armonía, realzada aún más por la oposicion de los timbres, á buscar el motivo capital del primer tiempo.

Hé aquí un caso en el cual dos individualidades distintas se destacan en una misma obra de una manera evidente. Mozart domina en el conjunto, Beethoven aparece en un detalle, larva informe que sacudirá muy pronto el yugo de la imitacion para perderse en las alturas inaccesibles de lo sublime, donde nadie le imitará, donde á nadie será dado alcanzarle.

Ahora bien, ¿en qué se conoce á Mozart?
¿En qué se conoce á Beethoven?

Yo no lo sé, ni nadie podría precisarlo, como nadie podría precisar en qué consiste la emoción producida por lo bello, el sentimiento de la alegría ó del dolor.

Las sonatas de Mozart ¿no revelan claramente en mil y mil fragmentos, que se citarían sin trabajo, al autor de *Don Juan*, de *Le nozze di Figaro* y del *Flauto magico*?

¿No tiene acaso la melodía belliniana un perfume especial de que carecen la melodía de Rossini y la de Donizetti?

El génio de los grandes clásicos de la música sagrada ha legado á la historia una tradición de estilo que aún se conserva en nuestros días. ¿Qué significan si no las palabras *alla Palestrina* y *á Capella* con que se marca el carácter de algunas composiciones religiosas?

No me detengo en citar más ejemplos. Sobran los dichos para demostrar que el parecido que ostentan las producciones del génio es consecuencia natural y directa del génio mismo, sin la cual no existiría esa cadena incomparable de obras maestras unidas entre

sí por las misteriosas afinidades de lo bello, ni existiría tampoco el fundamento y razon de todas las grandes escuelas.

¿Por qué entonces lo que es título de gloria para otros maestros parece implicar censura al tratarse del autor de *Fausto*? ¿En qué fundan los que tal dicen la razon de sus opiniones? No lo saben ellos mismos.

Decidles que Rossini se ha parecido á Cimarosa y á Paisiello, á Haydn y Mozart antes de parecerse á sí mismo; decidles que Donizetti, Bellini y Verdi son resultados inmediatos del génio rossiniano. Este es un elogio que se hace de aquellos maestros. Decidles que el *Don Juan* se parece á *Le nozze di Figaro*, como la *Vestale* se parece al *Hernan Cortés* y el *Freyschütz* al *Oberon*. Todo esto es natural y lógico.

La semejanza del *Fausto* y del *Romeo* les hace, en cambio, torcer el gesto. Gritan que las dos obras se parecen demasiado, y se indignan si se trata de establecer entre ellas la menor comparacion.

Contradiccion semejante no puede aparentemente reconocer más que una causa. Voy á exponerla con la brevedad y claridad posibles.

Independientemente de la delicadeza, de la poesía y del supremo buen gusto que caracterizan la individualidad de Gounod, ha introducido éste en sus obras ciertas marchas armónicas, y sobre todo una manera de preparar y resolver las cadencias, que raya algunas veces en sistema. Las primeras se imponen á la inteligencia de los músicos, pero las segundas obran con extraordinaria insistencia sobre los oídos profanos.

La cadencia en música es como el punto final en el período literario, el descanso, el reposo, y se hace asequible al más limitado entendimiento. La *fermata* de los italianos, que tanto contribuye aún en España al éxito de insoportables romanzas y cavatinas, no es más que una cadencia adornada, una añagaza que suspende por completo todo el interés é hilación del discurso musical, á fin de que el cantante haga ostentación de sus mejores notas, una especie de mascarada en la cual los *pierrots* y los arlequines de la vocalización acompañan grotescamente á la verdadera cadencia y la hacen desear durante más ó ménos tiempo.

Y como la posesión de una cosa gusta

tanto cuanto más trabajo cuesta conseguirla, de aquí el éxito de la *fermata*, de aquí el absurdo proverbio italiano: *finisce bene e ti batteranno le mani*, que debe ser obra de algun sopranista de la raza de los Vellutti ó Crescentini.

Gounod detesta la *fermata*, y si alguna se encuentra en sus obras está justificada por la situacion ú ostenta formas sóbrias y dramáticas que la convierten en melodía sin rigor de tiempo, en fragmento no ritmado; pero fuera de estas excepciones insignificantes, el autor de *Fausto* tiene su manera especial, característica de cadenciar, manera tan bella y atractiva, que ha llegado á formar, puede decirse, escuela, y es el error gravísimo de los que, bajo tal concepto, la han adoptado.

La impresion poderosa, definitiva que la cadencia ejerce en el alma y en el oido es la causa primordial de ese error. El inteligente podrá dar á esto un valor secundario, pero el profano toma como un plagio, cuando no por un robo, lo que no es más que un procedimiento admitido y sancionado por Voltaire en su célebre *Je prends mon bien où je le trouve*.

Hé aquí en qué se parecen *demasiado* el *Fausto* y el *Romeo*. ¿Habría necesidad de rebatir tan absurda preocupacion? Tanto valdria afirmar que el sello característico de los grandes maestros italianos de fines del pasado siglo reside en la cadencia *felicitá*, que la individualidad de Haydn y la de Mozart se acusa en las semicadencias que tanto desesperan á Wagner, y la de Rossini se halla condensada en las infinitas *fioriture* que adornan sus óperas desde el *Barbero* hasta el *Conde Ory* inclusive.

Esto seria confundir lastimosamente la adopcion de ciertos procedimientos generales que han caracterizado siempre á las grandes escuelas, con los rasgos particulares que son patrimonio exclusivo de la inventiva, de la originalidad del génio. Estos son indefinibles; aquellos se pueden precisar con exactitud matemática.

La cadencia gounodiana, en la cual el maestro emplea frecuentemente una fórmula armónica que recuerda al titan de la armonía en que Gounod parece haber templado su vastísimo talento, á Juan Sebastian Bach, no constituye, no puede constituir en modo al-

guno, la fuerza creadora del eminente compositor francés, por más que dé muy alta idea de su naturaleza artística, siempre impulsada hácia lo que es realmente bello.

Los que tal crean son incapaces de sentir la belleza y caen en el número de los que juzgan el valor de una obra artística al nivel de su ignorancia, de sus preocupaciones, ó de su mala fé; de los que no contentándose con el efecto, tienen la necia pretension de investigar las causas; de los que se extasían ante la espontaneidad de Beethoven y Bellini é ignoran que costaba al primero tres meses la composicion de una sonata, mientras el segundo hacia *diez versiones distintas* de la *Casta diva* de la *Norma*; de los que proclaman *génio* el discurso melódico (que ellos llaman *melodía*), esto es, el detalle, y *talento* la expresion acabada del pensamiento musical, esto es, el conjunto.

Para ellos la palabra talento tiene una acepcion convencional, fria, casi despreciativa, una importancia muy secundaria, y si se fuera á depurar el significado del talento y del génio, que son naturalmente tributarios de la mezquindad de miras artísticas y del

completo desconocimiento del arte que caracteriza á los que tales absurdos sustentan, resultaria que el génio es la melodía que se impone al oído sin esfuerzo alguno y libre de toda traba armónica é instrumental, mientras el talento es la concepcion atrevida del artista que en grandioso conjunto hace vibrar más pronto ó más tarde las cuerdas del alma. Es decir, el génio es la sensacion; el talento es el sentimiento. ¡Y esos señores admiran á Bellini y á Beethoven!!! Es decir, admiran á dos génios absolutamente opuestos, refractarios el uno del otro, antitéticos.

Se comprende que las adorables melodías del primero hallen en ellos, como en la mayor parte, una admiracion entusiasta, porque no soportan ninguna labor extraña; se destacan limpias y puras, sin ayudas ni esfuerzos, y sus formas son asequibles á primera vista; pero que esos miopes del diletantismo sean capaces, no ya de ver, sino de adivinar la melodía de Beethoven á través de los adornos de una instrumentacion maravillosa, de los artificios innumerables del contrapunto, de las riquezas exuberantes de la armonía y de la variedad prodigiosa del ritmo; eso es lo que nadie cree,

por más que ellos lo digan y repitan en todos los tonos.

Ayer tocó á Beethoven morir de hambre, desconocido de sus contemporáneos; hoy toca á nosotros proclamarle génio inconmensurable. ¿Quién se atreve ya á decir lo contrario? A decirlo, nadie; á pensarlo, muchos, entre ellos todos esos aficionados que forman la montaña blanca del diletantismo.

Ellos son los que dicen que Gounod no tiene génio, ellos son los que escriben que falta *algo* (?) al *Fausto* para ser obra maestra, ó lo califican de ópera... *distinguida* (!!!) En verdad que si faltara *algo* al *Fausto* para ser obra maestra, sobraríale ya todo, despues de tamaños dislates.

Entendámonos de una vez para siempre acerca de lo que son y significan el génio y el talento, y pongamos de manifiesto los groseros errores en que incurren los que asignan al segundo un papel denigrante y á todas luces absurdo.

Si entre el génio y el talento hay algo secundario, esa parte corresponde precisamente al génio, que no es fruto de la voluntad, ni producto del esfuerzo humano, sino

don divino que la naturaleza regala con justificada avaricia á un reducido número de predestinados. El génio es la presciencia, la divinacion, es el gérmen innato, el destello de Dios; se revela á la criatura sin molestias ni fatigas, repentinamente, como esos relámpagos fugaces que surcan la atmósfera plomiza en dia de tempestad.

La labor humana, la iniciativa del sér intelectual, la mano del artista que se apodera del gérmen divino y lo examina, lo mira, lo estudia en todos sentidos, lo pule, lo retoca y lo somete á un trabajo de mejoramiento y de perfeccion, amoldándolo á los principios eternos de lo bello y de lo bueno, la semilla de Dios convertida en fruto lozano por el hombre, ese es el talento.

El génio por sí solo carece de valor; no puede producirse sin la ayuda del talento. El primero concibe, el segundo ejecuta; la belleza surge de la reciprocidad de ambos.

Gluck, Beethoven, Meyerbeer, Mendelsshon y otros muchos génios de primera fuerza, ¿han de quedar reducidos acaso á compositores de talento porque se mostrasen ávidos de la perfeccion y sometiesen sus admirables

creaciones á un trabajo lento y penoso de modificaciones, de correcciones, de sumas y restas, tanto en el fondo como en la forma?

A esto habrá quien conteste que Rossini escribió su *Barbero de Sevilla* en trece dias y que Mozart fué Mozart. ¿Y qué? Porque Rossini y Mozart hayan sido dos naturalezas artisticas maravillosas, dos prodigios del arte, ¿habrá que deducir que los demás no hayan sido génios incomparables? ¿Dejan de serlo Rafael y el Tiziano al lado de Miguel Angel? ¿Acaso la belleza es mayor cuanto ménos tiempo haya tardado en producirse? Que el duo del cuarto acto de *Los Hugonotes* hubiera costado á Meyerbeer diez años de trabajo en lugar de dos dias. ¿Seria por eso más ó menos bello?

Si génio y originalidad son términos inseparables, armónicos, preciso es confesar que la manifestacion del génio de Gounod comenzó áun antes de los albores de su carrera. Y si el génio estuvo siempre sujeto á las preocupaciones é ignorancia de las masas, no podrá negarse que el autor de *Fausto* ha bebido como otros tantos ese cáliz de amargura que el público ofrece casi siempre á los artistas verdaderamente creadores.

En Roma escribió Gounod, muy jóven á la sazón, la mayor parte de esas deliciosas melodías que hoy son populares y forman un género nuevo entre el *lied* alemán y la canción francesa.

Nadie quiso publicarlas; su *rareza*, su forma inusitada asustó á los editores cuya fortuna habian de hacer más tarde. Gounod era un compositor *estravagante*. Primera etapa.

Fué al teatro con la *Sapho* y cayó.

Escribió los coros para el *Ulises* de Ponsard y tomó una brillante revancha; pero el libreto de la *Nonne Sanglante*, rechazado por varios compositores, entre ellos, por Berlioz, oscureció completamente el mérito de la obra de Gounod. Segunda caída.

Circunstancia digna de notarse. El público encontraba monótono el estilo del maestro, se discutía su manera de tratar los elementos melódico y armónico, había diversidad de opiniones respecto á las inclinaciones que el jóven compositor revelaba, y juzgábanse éstas según el criterio y los gustos de cada uno; pero nadie acusaba á Gounod de plagario, de imitador; no se decía que se inspiraba direc-

tamente en este ó en el otro maestro, que seguía estas ó aquellas tradiciones. Gounod se presentaba ya con un estilo más ó menos acusado, más ó menos definido, pero con un estilo propio, era él mismo, el génio se vislumbraba.

Le médecin malgré lui, ejecutada en el aniversario del nacimiento de Moliere (15 Enero 1858) y acogido con entusiasmo extraordinario, fué el brillante heraldo de la obra maestra, precedió de un año al *Fausto*.

Séame permitido aquí entrar en algunos detalles que en Madrid se ignoran y han de interesar mucho á los admiradores de Gounod. Voy á hacer la historia de una de las obras más perfectas del arte contemporáneo. Respecto á su autenticidad, sólo diré que quien me la ha relatado es el único que puede saberla mejor que nadie.

Los ensayos del *Fausto* constituyeron un período no corto de angustias para Gounod. Entre todas las personas que le rodeaban, sólo dos habían penetrado en las poéticas bellezas de la partitura; esas personas salvaron la obra; esas personas la impusieron al público, al mundo entero. Esas personas eran

Carvalho, el empresario á la sazón del Teatro Lírico, y la Miolan-Carvalho, la eminente artista que había de llegar al apogeo de la fama, creando el papel más admirable de todos los de su repertorio.

Los demás artistas, sin exceptuar la orquesta por supuesto, si no decían, como la Grisi en los ensayos del *Don Juan*: *Non capisco niente di questa maledetta musica*, lo pensaban seguramente. Se hablaba de un bonito vals, y Sax, que había construido el instrumental de la banda para la marcha de los Soldados, encontraba esta pieza excelente. Ni más, ni menos. Un bonito vals y una marcha excelente. Lo demás era oscuro, amanerado, churrigueresco, era un fárrago incomprensible de notas. Entre tanto, Berlioz escribía á un amigo: "Se ensaya el *Faust* de Gounod: *espero algo bueno*;" apreciación inverosímil tratándose del autor de otro *Fausto* y detractor casi sistemático de la escuela francesa.

Llegó el ensayo general. Silencio absoluto, nadie se atrevía á pronunciar una palabra favorable. Al terminar el ensayo, Gounod salió del teatro acompañado de algunos ami-

gos. No habian andado cuarenta pasos, cuando el maestro se encontró solo; sus amigos se habian separado instintivamente de él, y Gounod, entregado á las meditaciones, no se habia apercebido de ello. Claras y distintas llegaron á sus oídos las siguientes palabras: *¡Pauvre Gounod! ¡Il croit avoir fait de la musique!* (¡Pobre Gounod! ¡Cree que lo que ha compuesto es música!) ¡Ni aún concedian que el *Fausto* fuera música!!!! Y esto lo decian los amigos del autor.

Un paréntesis. Despues de la *tercera representación* del *Profeta*, Meyerbeer, que tuvo siempre la debilidad imperdonable de temblar ante los críticos y literatos musicales, invitó á un gran banquete á varios de estos y á algunos reputados maestros de aquella época. Verificóse la comida y durante ella nadie se atrevió á hablar *ni una sola palabra* del *Profeta*, ni á pronunciar siquiera el título de la ópera. Meyerbeer, afable con todos y con aquella cortesía que le era característica, habló de Mozart, de Beethoven, de Rossini, de las artes en general, y terminado el banquete tuvo una frase amable para todos y cada uno de los convidados.

Salieron estos, y uno de ellos, el más jóven de la reunion y el mismo que me ha referido el suceso, se acercó á Adolfo Adam y le dijo:

—¿No le parece á usted, maestro, que ha sido una verdadera crueldad no haber dicho una palabra del *Profeta*?

—La verdadera crueldad hubiera sido ocuparse de la ópera, contestó el autor de *Giralda*.

Lo del *Profeta* sucedia despues de la tercera representacion. Lo del *Fausto*, despues del ensayo general. Segunda etapa.

El 19 de Marzo de 1859, el público acogia con silbidos la primera representacion del *Fausto*, y Scudo cometia la supina impertinencia de decir que no habia encontrado en toda la ópera más que *un bonito vals*. Cuando más tarde cantó la palinodia, dejó sin embargo escrito que el quinto acto *no existia*. ¡Y hubo entonces bastantes Scudos!

Terminóse aquella temporada y se cerró el teatro, despues de cuarenta representaciones del *Fausto*, durante las cuales el fiasco de la ópera de Gounod se mantuvo constantemente.

La obra parecia muerta y enterrada, y hubiéralo estado realmente á no ser por la fé ciega que Carvalho tenia en las bellezas del *Fausto* y en el génio de su autor. Se empeñó en resucitar á ambos, y lo consiguió brillantemente para satisfaccion suya y gloria del arte.

Llegó el otoño y volvió el Teatro Lirico á abrir sus puertas. *Fausto* apareció de nuevo en los carteles. Poco á poco comenzaron á disiparse las tinieblas; el público fué cayendo en la cuenta de que el prólogo era admirable, que habia en la obra de Gounod algo más que un vals y una marcha, que el cuarteto del jardin era una maravilla, que lo que antes parecia monstruoso y soporifero resultaba ahora bellissimo.

En una palabra, hízose en el público el *fiat lux*, y el *Fausto* surgió triunfante como una de las creaciones más perfectas del arte musical contemporáneo.

La Europa entera sancionó muy pronto con entusiasmo extraordinario el fallo algo tardío del diletantismo francés, y como nunca es tarde si la dicha es buena, y *tout est bien qui finit bien*, que dicen nuestros vecinos, Gounod

fué saludado como un génio superior y su fama no hizo sino crecer al calor de los sufragios unánimes del público de ambos mundos. Fué una resurreccion luminosa, un *hosannah* entusiasta que entonaron en unísono todas las almas sensibles.

No voy á entretenerme en analizar el *Fausto*. Ya he dicho antes que este trabajo no era un trabajo crítico, sino una série de impresiones y recuerdos que vierto sobre el papel tal como van acudiendo á mi mente; pero sólo apuntaré una circunstancia especial que se refiere á la ópera de Gounod y que recomiendo á la atencion de los que dicen que falta *algo* al *Fausto* para ser obra maestra y lo califican graciosamente de ópera *distinguida*.

El *Barbero* de Rossini mató al *Barbero* de Paisiello; el *Fausto* de Gounod mató al *Fausto* de Sphor. ¿De dónde procede el *Barbero* de Rossini? De Mozart y de Cimarosa. Esto no es una crítica, ni puede serlo; ya he hablado antes del encadenamiento de las escuelas y de la filiacion de los grandes maestros. Imitando se llega á ser original, y hay muchos que desde Santo Tomás aquí sostie-

nen con razones solidísimas que el génio consiste en decir ó hacer de una manera nueva cosas que no lo son.

Ahora bien; ¿de dónde procede el *Fausto* de Gounod? ¿De Mozart y de Sacchini, como dijo Scudo? No hay más que enunciar esta opinion para comprender que es una de tantas extravagancias del monomaniaco crítico de la *Revue des deux mondes*. Búsquese en todo el repertorio lírico, antiguo y moderno, una produccion, una tan sola, que parezca haber inspirado el *Fausto* en su estructura general y en su estilo. Se buscará en vano, porque no existe.

En mi concepto, lo que da á la obra de Gounod un valor excepcional es que constituye la revelacion espontánea y genuina de un artista original, de una individualidad sin precedente, de una concepcion sin abolengo, de un génio grande, puro, poético, génio, si los hubo, en toda la extension de la palabra.

Todas las aspiraciones, todos los ideales de un alma artistica están en ese *Fausto* de Gounod, *credo* elocuente, sublime, de una naturaleza exuberante de poesia y misticismo, profesion de fé de una conciencia fuerte, de

una moralidad artística intachable, que siente las cosas y las expresa como las siente, honradamente, lealmente, sin apelar á subterfugios ni engaños de ningún género.

Si una obra que ha logrado conmover á la humanidad entera, puede decirse; si una obra que encierra en su seno tesoros de poesía y de sentimiento que sólo una minoría estólida es incapaz de comprender; si una obra que surgió fuerte y poderosa y se impuso después de luchar como luchan las creaciones geniales, cuando el arte parecía haber dicho su última palabra en manos de Rossini y Meyerbeer; si una obra de este calibre (permítaseme el vocablo) es producto de una combinación matemática; si está hecha por medio de raíces cuadradas y logaritmos, y no es una pura y elocuente revelación del génio, digan de una vez para siempre qué entienden por génio los que se lo niegan á Carlos Gounod.

Pero ¿supieron acaso nunca lo que significa el génio? ¿Era posible que comprendieran á Gounod, cuando el génio de Gounod rechaza sistemáticamente todo lo artificioso y no conoce ninguno de esos recursos que tan fácil-

mente entusiasman á los cándidos y á los ignorantes?

Oscar Comettant, de quien hablaré con más detencion en el curso de este trabajo, ha definido admirablemente la idiosincrasia artistica de Gounod al ocuparse del *Polyeucte*. El eminente crítico francés se expresa en los siguientes términos:

“Cuanto más se oye la última obra de Gounod, cuanto más se estudia con la partitura á la vista, se persuade uno más de que quedará como una de las más características de la naturaleza tan impresionable de este compositor genial, de su estilo elegante y puro, sábio y sencillo á la vez, de sus inspiraciones producidas por la sensacion del momento, siempre sinceras, impregnadas siempre de vivísima fé (cándida como todos los géneros de fé) y que jamás llegan á contrastar, modificándolas, los cálculos de la razon ni ningun espíritu crítico.

„Gounod *encuentra* muchas veces, pero no *busca* jamás. Verdadero *medium* musical, acepta (no hago aquí un elogio, consigno un hecho) todo lo que viene de su corazon conmovido, de su imaginacion exaltada por el

amor de lo bello, dócilmente, casi inconscientemente y como si obedeciera á un poder superior. No es jamás, ni podría serlo, el obrero hábil, pero laborioso, que perfecciona difícilmente su trabajo. Gounod ve claramente con los ojos del ideal el fin á que aspira, pero no elige el camino que puede llevarlo hasta allí; se deja llevar por *Aquel* que le dirige, sin saber si ha llegado al fin ó le falta algo para alcanzarlo.„

En ménos palabras no puede decirse más ni de un modo tan acabado. Ese es Gounod, ese es su génio; génio honrado, como antes dije, que no transige con nada ni con nadie, que acepta la inspiracion, tal como Dios se la envía, sin someterla á discusiones racionales, y contentándose con apropiarla á sus aptitudes, que son maravillosas; apóstol del arte que propaga el Evangelio tal como le ha sido transmitido por la palabra divina.

Que esto pueda ser un defecto, tratándose por ejemplo del *Polyeucte*, y aún en tésis general, no seré yo quien lo niegue. La inspiracion pura es un manantial que se agota con facilidad, y que separada de la labor á que el artista por sí propio está obligado, puede

resultar estéril, cuando no extravagante é inaceptable, si el hombre no la encauza; pero de aquí vendria á resultar que Gounod es más génio que talento, mejor dicho, es demasiado génio, se abandona demasiado á *Aquel* que le dirige, como dice Comettant, en cuyo caso los que niegan génio al autor de *Fausto* incurren en un error imperdonable, confundiendo lamentablemente los dos términos.

No es génio lo que falta á Gounod, no es génio lo que falta al creador de una ópera inmortal que tendrá en la historia del arte una página especial, un sitio aparte; lo que falta al autor de *Fausto* no es el génio, es quizá el *ingenio*.

Gounod, naturaleza poética, espíritu atraído por una inclinacion superior á las abstracciones, á los ensueños del misticismo, desprecia, tal vez indebidamente, las necesidades, por decirlo así, de la vida real. Arte y convencion son términos inseparables; el teatro mismo no existe sino en virtud de las concesiones que hace el espectador, y esto no lo quiere saber quien cifra todo su ideal en la manifestacion pura, honrada, intrínseca, si

me es permitido expresarme así, de su génio.

De aquí que su música no admita términos medios: ó es soberanamente bella, ó se pierde en las debilidades de lo indefinido. Cuando acierta, acierta de un modo incomparable. *Romeo y Julieta* es una creacion genial; Shakespeare y Gounod se dan la mano en más de un trozo admirable de la ópera; pero en ese dúo ideal que dura cinco actos, Gounod es egoísta, no hace concesiones, y la sublime escena de los duelos y los deliciosos coros episódicos del segundo acto no bastan á despojar á la obra de cierta monotonía rítmica, que Gounod no ha evitado porque no la ha querido evitar. En cambio el *Fausto* es perfecto, digan lo que quieran los que pretenden que Mefistófeles es poco filosófico, sin duda porque el lenguaje de la música no se presta al de la *Crítica de la razon pura* de Kant, ó los que, como Blaze de Bury, no pueden resignarse á que Goethe y Shakespeare sean patrimonio de todos.

Seria ocioso insistir sobre esto. El *Fausto* de Gounod es la obra más acabada que ha producido la Francia musical desde Rameau hasta la fecha. El mundo entero lo ha pro-

clamado así, y sus detractores no han hecho más que sancionar fallo tan envidiable.

Después del *Fausto*, Gounod ha producido otra creación adorable: *Mireille*, y ha compuesto otra obra maestra, obra llena de frescura, encantadora, inspiradísima, de la cual el público madrileño no conoce más que un entreacto que ha sido acogido con entusiasmo unánime: me refiero al *Philemon et Baucis*, ópera cómica en dos actos.

¡Ah! ¿Por qué, cuando la importación del género bufo vino á herir mortalmente á nuestra pobre zarzuela, no se tradujeron al castellano las obras maestras del repertorio francés *décente*, las obras de Auber, Gounod, Adam, Thomas, Délibes y tantos otros, en vez de pervertir los gustos del público con las grotescas exhibiciones de la musa de Offenbach? ¿Qué hemos adelantado? ¿Tener *El rey Midas*, *Robinson* y *Francifredo*? ¡Buen regalo!

Merced á ellos y otros de su calaña, asistimos hoy indiferentes, casi gozosos, á la triste agonía de la zarzuela, esperando el día en que hayamos de grabar sobre su tumba el fatídico ¡*R. I. P.*!

¿No hubiera valido mucho más que la ju-

ventud musical hubiera tenido como norte de sus aspiraciones futuras el movimiento actual de la ópera cómica francesa? ¿Son acaso de despreciar los nombres antes citados? Si se tradujeron los libros de *L'étoile du Nord* (Catalina), de Meyerbeer; de *El valle de Andorra*, de Halevy; *Le Serment* (El juramento), *Les diamants de la couronne* y *Le premier jour de bonheur* (El primer día feliz), de Auber, ¿no era digna de tanta honra la música de tantas perlas artísticas como registra la historia de la ópera cómica francesa? ¿Acaso el *Zampa*, de Herold; la *Martha*, de Flotow, y *La prova d'una ópera seria* (Campanone), de Mazza, han dado mal resultado convertidos en zarzuelas? ¿Por qué no se ha hecho lo mismo con Gounod, Ambroise Thomas, Auber y otros? ¿Quién sabe si entonces la transición natural de la zarzuela al drama lírico y de éste á la grande ópera se hubiese realizado ó estaria en vias de realizarse!

Pero, como queda dicho antes, en vez de acudir á un remedio sano, ya que el remedio se buscaba fuera de nuestras fronteras, se echó mano á un corrosivo, y el corrosivo ha surtido efecto, se ha introducido en las en-

trañas de nuestra pobre zarzuela y ha dado con ella en el suelo. Si la *Gran duquesa* y *Barba azul* abortaron el *Jóven Telémaco* y *Robinson*, no hay razon para dudar de que *Philemon et Baucis*, de Gounod; *Le pré aux clercs*, de Herold; *Le Chalet*, de A. Adam; *Le Caid*, de A. Thomas; *Le roi l'a dit*, de Délibes, y otras muchas que pudieran citarse, hubieran encauzado las corrientes de nuestro género popular y dirigido hácia el progreso útil y conveniente el talento y el buen deseo de sus cultivadores.

Entonces Gounod no hubiera sido solo el autor del *Fausto*; sería hoy lo que debe ser para todo aquel que juzgue con conocimiento de causa la obra de un artista: un compositor siempre elegante, distinguido siempre, que sabe, fuera del terreno de la ópera, de la música, por decirlo así, pretenciosa y de grandes caracteres, amoldar su inspiracion á la sencillez relativa del género y crear escenas y melodías inmortales, impregnadas de sutilísima poesía, tan pronto dulces, meláncolicas y sentidas, como joviales, frescas, llenas de gallardía y brío, bellísimas todas, exuberantes la mayor parte de gracia genial.

Hable ese *Philemon et Baucis*; hable ese *Médecin malgré lui*, obras acabadas que el público madrileño debía y debe conocer; hablen esas colecciones de melodías que son modelos de sentimiento y de buen gusto; hable esa *Mireille* deliciosa, en la cual tan solo la *Cornamusa* y cancion del pastorcillo Andre-lou en el acto tercero, serian capaces de revelar un génio lleno de lozanía y de vigor.

Y si del teatro pasamos á la iglesia, las misas del Sagrado Corazon y de Santa Cecilia, por no citar más que estas dos en el inmenso repertorio de música religiosa de Gounod, colocarán al maestro en el lugar de los escogidos, mientras su admirable lamentacion *Gallia* quedará como una de las explosiones más sublimes del amor pátrio herido, como una de las manifestaciones más elocuentes del sentimiento nacional.

Sí, sépanlo los que lo ignoran, porque se ven quizá forzosamente obligados á ignorarlo; Gounod es algo más, mucho más que el autor de *Fausto*; Gounod es la personificación del génio musical de la Francia, á la que ha podido legar la obra más *nacional*, más *suya* que registran los anales de la historia

moderna de ese gran país; Gounod es con Wagner y Verdi el último pedestal de un arte cuya inmensa aparente agonía iluminará las almas de muchas generaciones y los sacudimientos de muchos siglos; es la antorcha del progreso que irradia sobre la Francia que le vió nacer y sobre el mundo entero á quien su génio pertenece; ha dado de sí cuanto podia exigirse, ha propagado el bien, la verdad y la belleza despues de haberlos producido, y hoy sólo puede esperar, para que su apoteosis comience, el triste tributo de la última hora, la redencion de los grandes, el reposo del justo: la muerte.

II.

EL HOMBRE.

“Si por su talento y su carácter Gounod es uno de los artistas que honran más á su país, por su bondad natural y su espíritu benévolo es uno de los hombres más simpáticos y más queridos que hemos tenido la honra de conocer.”

Con estas palabras termina Comettant unos breves y recientes apuntes biográficos del maestro; con ellos comienzo yo la segunda parte de este modesto trabajo.

Ante todo, séame permitido presentar al lector una de las fisonomías más originales, una de las individualidades más respetadas de la moderna literatura musical francesa.

Oscar Comettant es quizá el amigo más fiel, constante y querido del autor de *Fausto* y *Romeo*, el sosten más firme y desinteresado

que tiene en la crítica francesa, es para Gounod lo que Morel, d'Ortigue y Reyer fueron para Berlioz.

Escritor de una facilidad admirable, de una imaginación maravillosa, crítico musical competente y sincero, cuyo *esprit* inagotable no excluye para nada la seriedad, Comettant, músico y literato, continúa con Reyer, Joncières, Weber, Pougin, Wilder y algún otro, las tradiciones de la crítica moderna creada en Francia por Castil-Blaze.

Sus conocimientos son vastísimos; ha escrito de todo un poco, de artes, de filosofía, de economía política, y no hay asunto, por complejo que sea, por refractorio que pueda parecer á sus aptitudes naturales, que Comettant no trate magistralmente, adornándolo con las galas de un estilo corriente, fácil y persuasivo, con las mil *fioriture* de una gracia chispeante y sostenida.

Para comprender hasta qué punto es estrecha y cordial la amistad que une á Gounod con el eminente escritor francés, bastará la relación del hecho siguiente, del cual puede decirse que he sido testigo.

Sabido es que Gounod tuvo la desgracia

de fracturarse un hombro á consecuencia de una caída en casa de Comettant, el día precisamente en que éste habia entregado al maestro la partitura autógrafa del *Polyeucte*, devuelta desde Lóndres por una desdichada y extravagante señora.

El mes de Octubre último, y pocos días despues del estreno de la ópera, Gounod, convidado por Comettant y su señora, almorzaba con ambos para celebrar el aniversario de aquella caída, que afortunadamente no tuvo consecuencias. Terminado el almuerzo, Mr. y Mme. Comettant presentaron á Gounod un ejemplar de la partitura para canto y piano del *Polyeucte*.

El maestro cogió una pluma y escribió en la primera página de su obra la dedicatoria siguiente:

“A los señores de Comettant en el aniversario del día en que tuve la *fortuna* de rodar por su escalera de hermanos y fracturarme un hombro.—C. Gounod.”

La palabra subrayada lo estaba por Gounod.

A Comettant debe el autor de estas líneas la insigne honra de haber conocido y tratado

al autor de *Fausto* y de haber podido apreciar hasta qué punto son justificados la universal simpatía y el respeto que rodean el nombre de Gounod.

Hay en París dos grandes artistas músicos, cuya bondad es proverbial: Cárlos Gounod y Ambroise Thomas. Sólo la voz de la envidia, ó el despecho del interés frustrado, murmuran *pianissimo* el ária célebre de Don Basilio; pero son tan apagadas esas voces, que no logran abrirse camino entre el clamoreo general que ensalza el fondo benévolo, la afabilidad, la cortesía, la belleza de sentimientos de los dos nombres ilustres que marcan hoy el apogeo del arte musical francés.

Fisonomía abierta, noble, expresiva, frente espaciosa y ligeramente combada, ojos azules de mirada penetrante, en los cuales diríase que brilla la luz viva y luminosa de la predestinación, una cabeza admirablemente modelada, hermosísima, llena de armonía y de vigor; tal es el maestro en lo físico. No sé quién ha dicho que Gounod tiene en su rostro algo del apóstol y del mártir.

Carácter bondadoso, franco, cordial, que atrae por su naturalidad é impone ese respeto.

cariñoso que la bondad en las personalidades augustas infunde, alma sencilla, cándida, sin dobleces ni reservas, identificada con el bien por inclinaciones naturales, rebelde á los desengaños y refractaria á las lecciones de la experiencia, tal es el maestro en lo moral.

Los franceses expresan con una palabra intraducible á nuestro idioma todo ese conjunto de bellísimas cualidades que nadie se atrevería á negar al autor de *Fausto*.

Gounod est un charmeur, dicen, y con eso, en verdad, lo dicen todo; tal es la altísima idea que de la afabilidad exquisita del gran artista tienen cuantos alcanzan (y esto se consigue sin gran trabajo) la fortuna de hablarle una sola vez.

El público; por lo demás, se encarga de manifestarlo elocuentemente siempre que para ello tiene ocasión. Prescindiendo de las entusiastas ovaciones que se hacen en París á Gounod cuando empuña la batuta para dirigir cualquiera de sus obras, recuerdo un incidente acaecido durante la última Exposición universal; incidente que conmovió no poco á Gounod y puso de relieve las simpa-

tías y el respeto que su nombre inspira á sus conciudadanos.

Era el dia en que el Sr. Bourgault-Ducoudray, recientemente nombrado profesor de Historia general de la música en el Conservatorio de París, dió una conferencia, en el salon destinado á este efecto en el Trocadero, sobre la música griega.

El local estaba completamente lleno. Gounod, rodeado de personas distinguidísimas en el arte y en las letras, presidia la conferencia.

Comenzó Bourgault-Ducoudray el examen de los modos con una sobriedad, con una elocuencia sencilla y natural, con una claridad verdaderamente admirables, que absorbían por completo la atencion del auditorio. El reputado profesor, que es á la vez músico profundo, fué citando, para dar á sus explicaciones mayor atractivo, obras y fragmentos de maestros contemporáneos que en circunstancias determinadas han acudido á la modalidad griega para imprimir carácter á sus composiciones.

Los concurrentes seguian con interes creciente tan sabrosas excursiones artisticas y un silencio profundo reinaba en la sala. De pron-

to, y al llegar el orador al modo hipodórico, citó como ejemplo de aplicacion moderna la cancion del *Rey de Thulé* del *Fausto* y señaló al autor que, como dije antes, ocupaba la presidencia; pero el público se adelantó puede decirse á la exquisita muestra de cortesía y atencion del Sr. Bourgault-Ducoudray. En efecto, un grito unánime se escapó de aquella selecta reunion, un clamor entusiasta resonó por todos los ámbitos del local, y Gounod, profundamente conmovido, tuvo que levantarse y saludar repetidas veces al público todo que lo aclamaba.

Un recuerdo acude á mi mente al ocuparme del incidente anterior. Podria cubrirlo con el silencio por librarme de malévolas ó pérfidas censuras, puesto que tendré que hablar de mí mismo; pero me arriesgo con gusto á pasar por... lo que se quiera, con tal de relatar sucesos recientes que se refieren á Gounod. Por otro lado, la índole especial de este modesto estudio hará más de una vez indispensable (ya lo dije al principio) mi intrusion personal. Lo que procuraré siempre es no abusar de ella.

Terminada la conferencia del Sr. Bour-

gault-Ducoudray, volvieron á Paris Gounod, Comettant y el autor de estas líneas. Durante el trayecto, se habló de música y la conversacion se dirigió exclusivamente á Beethoven.

Gounod se expresa con una facilidad pasmosa, y no se sabe qué admirar más, si la rapidez con que las ideas acuden á su mente, ó la elocuente fluidez con que inmediatamente les da forma.

Como es natural, el génio inmenso de Beethoven tiene en Gounod un panegirista entusiasta. Conoce sus obras de memoria y señala tarareando cualquiera de los fragmentos de sus sinfonías, los menores detalles de instrumentacion. Comettant y yo le escuchábamos embelesados, cuando dirigiéndose á mí, me preguntó:

—¿Conocen en Madrid la novena sinfonía?

Contesté negativamente, y repuso:

—¡Hé ahí una obra colosal que yo daría á conocer con muchísimo gusto al público madrileño!

—Por supuesto, añadió en seguida, que tendria buen cuidado de hacer antes mi *debut* dirigiendo el *Fausto*.

Dejo al lector apreciar en lo que vale el

sentimiento de exquisita modestia que envuelve la última frase del maestro. Bien es verdad que la modestia es un mito sólo en las medianías y en las nulidades.

Gounod no es solamente músico, no es de esas naturalezas mezquinas, de esos espíritus microscópicos que no ven más allá del tecnicismo del arte, y son calamidades vivientes en cuanto no les es dado hablar de *sextas aumentadas* ó *sétimas de sensible*.

Poseyendo una vastísima erudicion y cultura admirable, filósofo profundo, escritor fácil, correcto y elegante, estudioso por naturaleza, atento á la marcha progresiva de todos los ramos del saber humano, escudriñador diligente y sutil, inteligencia dotada de una claravidencia notable, que sabe equilibrar las aplicaciones de la expresion con los principios de una sana doctrina, alma noble y honrada que busca y halla en la práctica y el ejercicio del bien el consuelo de todos los dolores y el galardón de toda aspiracion pura, Gounod realiza el triple ideal de la sabiduría, del arte y de la virtud.

¿Se quiere de ello una prueba reciente?
Héla aquí en la siguiente elocuente y con-

movedora carta que el venerable baron Taylor y todo el comité de la *Asociacion de los artistas músicos* dirigió al maestro á principios de Diciembre último, para darle las gracias por haber dirigido, como tiene costumbre de hacerlo todos los años en el dia de Santa Cecilia, la admirable misa de Gounod que lleva el nombre de la abogada de los músicos.

Dice así la carta:

“Querido é ilustre maestro: si tratáramos de elevar los términos de nuestra gratitud al nivel de los servicios que á usted debe nuestra Asociacion, dificultaria usted más cada año el gratisimo deber de darle las gracias.

Nos ha dado usted cuanto un artista puede dar: su génio, su corazon, su persona; obras maestras que oir y la gran autoridad de usted para dirigirlas.

Con usted y por usted, un santo entusiasmo se apodera de nuestros músicos, y llegamos á obtener, como el viérnes último en San Eustaquio, una soberbia ejecucion de la más hermosa de las plegarias, de esa *Misa de Santa Cecilia*, que parece un guion entre el cielo y la tierra.

Para implorarle y hacer que otros le imploren, Dios ha dado á usted dones divinos.

Es usted la voz que manifiesta.

Un alma como la de usted recibe su recompensa en sus mismos dones, y el mejor de los derechos de autor es, á sus ojos de usted, el bien que sus obras producen.

Nos hacen á nosotros particularmente y á nuestros pobres y queridos asociados mucho bien; nos hacen orgullosos de usted, haciéndonos más dichosos por usted.

El bien, la verdad y la belleza son sustanciales; son las tres virtudes teologales del artista, y usted es, querido é ilustre maestro, el ejemplo de esta verdad. No nos niegue usted el placer de decírselo; nosotros, que desde hace ya mucho tiempo queremos á usted por la primera de esas virtudes, le honramos por la segunda y le admiramos por la tercera.

Bajo la impresion de estos sentimientos, el presidente y todo el comité de la Asociacion de los artistas músicos ofrecen á usted con sus homenajes el testimonio de su más profunda gratitud.

¡Qué satisfaccion, qué legítimo triunfo

para el hombre y el artista recibir mensajes como el que dejó transcrito!

Todo cuanto el carácter de Gounod se amolda á los deberes y á las ductilidades de la vida social, otro tanto se muestra riguroso é inflexible en lo que atañe á sus ideas artísticas y á sus principios religiosos.

Desde muy niño mostró ya una rara firmeza en sus inclinaciones musicales, como lo prueba un hecho citado por Comettant en una reciente biografía.

Á los doce años oyó Gounod el *Otello* primero, el *Don Juan* despues. La obra maestra de Mozart lo llenó de una admiración que nunca se ha desmentido.

Se encaró con su madre y la dijo con un tono que no admitia réplica:

—Quiero componer *Otellos* y *Don Juan*.

Mme. Gounod destinaba su hijo al notariado. Todas las reflexiones que le hizo fueron inútiles. Tuvo una idea que creyó salvadora: fué á buscar á Reicha, el célebre profesor de armonía, y le dijo:

—Caballero, tengo un hijo que quiere aprender la música para escribir óperas.

—Muy bien, señora.

—Al contrario, caballero, muy mal, puesto que vengo á suplicarle me ayude á disuadir á mi hijo de su empeño.

—¿Qué quiere usted que haga?

—Darle lecciones.

—Pues no lo entiendo.

—Ahora lo entenderá usted. Se mostrará usted con él tan severo, tan exigente, le impondrá usted deberes tan áridos y en tan gran número, que acabará por no poder resistirlos y renunciará definitivamente á la música.

—De modo que desea usted que condene á su hijo al suplicio del contrapunto ordinario y extraordinario.

—Justamente; y al secundar usted mis proyectos, prestará á mi hijo un servicio por el cual deberemos á usted gratitud eterna.

Al día siguiente, Gounod comenzaba sus lecciones con Reicha, y éste, cumpliendo las promesas hechas á Mme. Gounod, hartaba materialmente de contrapunto y fuga á aquella criatura de doce años, como se ceba á los pavos. Este tormento duró *dos años*; el niño lloraba á escondidas, pero seguía impertérrito las lecciones, demostrando que tenía la vida dura y la digestion fácil.

Un día Reicha rogó á la madre de Gounod que viniera á verle. No se hizo de rogar y acudió en seguida radiante de alegría.

—¡Gracias á Dios! mucho trabajo ha costado, pero hemos triunfado. Mi hijo renuncia á la música, ¿no es verdad?

—Quien renuncia á continuar las lecciones soy yo, señora, por la sencilla razón de que Cárlos sabe hoy todo cuanto yo podía enseñarle.

La madre se resignó y el hijo escribió más tarde el *Fausto*.

Esa entereza de carácter no se ha doblado jamás ante ninguna exigencia, tratándose del ideal artístico de Gounod. Su criterio es siempre el mismo, y la inquebrantable fé que tiene en sus doctrinas le pone á cubierto de las vicisitudes morales, que tanta influencia ejercen en la carrera del compositor.

Escribe más para sí que para otros, más para hallar un desahogo natural en los goces puros de la producción artística que para halagar por los efectos de éste la sensibilidad del público. La música, el arte, la composición: hé ahí su idolatría.

Aislarse del mundo exterior y vagar suelto,

sin trabas de ninguna especie, por el cielo de la fantasía, remontarse en alas del ideal á esos horizontes divinos en que el sér finito presiente lo absoluto: hé ahí el anhelo constante, el supremo consuelo del autor de *Gallia*.

El éxito le encuentra sereno, un fracaso le afecta poco. Para probarlo, véase en qué términos se expresa el maestro:

“El éxito debe ser un *resultado*, no debe ser un *fin*. Convertir el éxito en fin, es especular, es el agiotaje, es la usurpacion, es la idolatría; es mermar, en provecho propio, el homenaje que se debe al ideal; es querer que se diga y oirse llamar grande hombre; es decir, todo lo Dios que un hombre pueda serlo. No hay grandes hombres; hay hombres en los cuales los dones divinos han sido esparcidos con mayor ó menor profusion. Nada de lo que es grande en el hombre dimana de él ni le pertenece propiamente; por eso la vanidad puede encontrarse en el talento, pero jamás se encuentra en el génio.”

Al lado de estas dignas y elocuentes frases hay que colocar otras que revelan los sentimientos profunda y sinceramente católicos

del autor de *Fausto*, principios ortodoxos que el maestro sustenta y propaga con fé y entusiasmo inalterables.

“Hay tres grandes sacerdocios: el del Bien, el de la Verdad y el de la Belleza; los santos, los sábios, los artistas son como las tres formas distintas de esa unidad sustancial que se llama el Ideal.”

Hé aquí en qué términos se expresa al tratar de la *Tradicion*, de la *Razon de lo bello* y de la *Inspiracion*:

“La tradicion es un rio que corre hacia el Océano de lo bello universal, recogiendo en su curso los afluentes de todas las bellezas particulares.

„El bien, la verdad y lo bello son consustanciales. La razon de lo bello está contenida, lo mismo que la del bien y la de la verdad, en un solo, en un mismo ideal, cuya luz *una* se quiebra, por decirlo así, en tres rayos distintos correspondientes á nuestra manera de entrar en relacion con lo absoluto.

„La inspiracion no es un fenómeno inconsciente; es el apogeo del estado normal, es la cumbre de la razon. El génio es, por lo tanto, la expresion más alta de la razon esté-

tica, como la santidad es la más alta expresion de la razon moral. „

Por muy discutibles que sean, y lo son en efecto, las ideas de Gounod, ¿podrá alguien negar que revelan una inteligencia superior, un raciocinio severo y fuerte, una conciencia honrada y un sábio?

¡Ah, es que sólo así se escriben un *Fausto*, un *Romeo*, una *Mireille* y una *Gallia*; es que sólo ensanchando el espíritu y avivando las luces de la inteligencia es como se llegan á producir obras notables y dignas de eterna admiracion; es que sólo así puede el arte llegar á ser lumbrera de la civilizacion y del progreso, y apóstol el artista, encargado de difundir con autoridad irreprochable su benéfico y atractivo Evangelio!

Para tener una idea de la elocuencia de Gounod, de su erudicion y de su talento tan flexible y escudriñador, es necesario escucharle en cualquiera conversacion y sea cualquiera la materia de que se trate.

Habla siempre con animacion extraordinaria, con rapidez y con una facilidad admirable. Toda su fisonomía parece iluminada, y el alma entera del artista diríase que afluye á

sus miradas expresivas. Arguye con nobleza y sólo en trances apurados se acoge al sofisma, que maneja formidablemente. Sus salidas rebosan gracia y cultura y son citadas siempre con elogio.

—¿Podría, le pregunté en una ocasión, asistir á los ensayos del *Polyeucte*?

—No, contestó inmediatamente. Ni usted, ni nadie. Autores, empresario y artistas nos hemos coaligado para impedir la entrada á los ensayos. Y crea usted que es una buena determinacion. Cuando convide usted á comer á alguien, llévelo usted derecho al comedor, sin hacerle pasar por la cocina.

En otra ocasión, varios amigos se hallaban reunidos en casa del maestro para escuchar á una distinguida artista. Cantóse el duo del acto tercero del *Fausto*, y Gounod ejecutó la parte de tenor en aquella página inmortal de su obra maestra de un modo que no es posible expresar.

Al finalizar la pieza, entre los entusiastas aplausos de la concurrencia, el maestro dijo modestamente:

—Es inútil; por más que yo cante el tercer acto, soy siempre el Fausto del prólogo.

Gounod tiene sesenta años.

Recientemente asistia al estreno del *Torquato Tasso*, de Benjamin Godard, y se distinguia entre todos aplaudiendo con entusiasmo las bellezas de la obra, que fué un triunfo para su autor.

Terminado el concierto, una anciana, vestida de luto, se adelantó á Gounod y díjole sollozando:

—¡Gracias, caballero, gracias! Soy la madre de Godard.

Gounod se acercó respetuosamente, depositó un beso en la frente de la conmovida anciana, y estrechándola entre sus brazos, la contestó:

—Lleve usted eso de mi parte á su hijo.

Miembro del Instituto, agobiado por las consultas, componiendo sin cesar, solicitado por todos, condenado á presentaciones sin cuento, á audiciones, á presidencias, á dirigir una orquesta ó una sociedad coral, á todos atiende con solicitud, aconsejando al uno, evacuando una consulta de otro, escribiendo á éste, contestando á aquel, siempre atareado, en movimiento siempre, arrojándose á veces extenuado sobre un sofá para descansar un

rato, siéndole insuficientes las venticuatro horas del día para cumplir con sus múltiples y continuas ocupaciones.

Ahora mismo ha tenido que huir de París y aceptar la hospitalidad que su colaborador literario d'Ennery le ha ofrecido en Antibes, para poder dar cima á la composicion de la nueva ópera *El tributo de Zamora*, que debe estrenarse en París el próximo invierno.

Esta es la ocasion oportuna para decir, siquiera sean breves palabras, acerca de la manera de componer del gran maestro.

Gounod lleva siempre en el bolsillo un pequeño cuaderno apaisado donde apunta rápidamente con lápiz las ideas melódicas que acuden á su imaginacion, bien sea en la calle, en viaje, en paseo, en cualquier parte donde no tendria quizás medio eficaz de fijarlas. Sabido es cuán fugaces suelen ser esas repentinas inspiraciones; las prevenciones de más de un gran artista lo han justificado sobradamente.

Cuando tiene que componer una ópera, Gounod lee detenidamente y estudia con minuciosidad prolija el asunto en general, el período histórico en que se verifica, el ca-

rácter de cada personaje, el tiempo y circunstancias en que éste se halla colocado. De tan concienzudo estudio resulta, que antes de poner mano á la composicion, Gounod sabe el poema de memoria.

Viene en seguida lo que el maestro llama el período de insomnio, noches crueles durante las cuales se verifica la gestacion de lo bello. Nervioso, sobreexcitado y febril, Gounod entra en comunicacion con el ideal y agítase en esa lucha desconocida, misteriosa, titánica, en que el hombre se lanza temerario, á través de los arcanos del infinito, á buscar un destello de la Divinidad.

La inspiracion se presenta á veces sin esfuerzos, pero es con frecuencia rebelde á todo llamamiento. A veces el maestro pugna en vano contra la obstinacion de la idea que no acude con la rapidez ó la eficacia deseada.

—Anoche, me dijo una vez, no hace mucho, he pasado un terrible período de insomnio. A las cuatro de la madrugada me he levantado y he escrito diez cartas.

El insomnio era producido por la composicion de *El tributo de Zamora*. ¡Y aún no se habia estrenado el *Polyeucte*!

Cuando Gounod se sienta ante su mesa de despacho, con la pluma en la mano y el papel de partitura delante, toda fatiga ha desaparecido; el gran artista, el didáctico profundo, el músico eminente se muestran en todo su poder.

Generalmente Gounod escribe la idea melódica, que va desarrollando con el método, con la sensualidad que todos conocen. La melodía se ve en la partitura, esparcida; hay que ir la siguiendo por los instrumentos ó por la voz, pero la casi totalidad de los pentágramas está en blanco.

Tuve ocasion de ver en este estado una porcion de páginas de *El tributo de Zamora*, un acto entero. El maestro me explicó la razon de aquella avaricia de notas.

—*Quand j'écris la mélodie, j'ai tout le remplissage dans ma tête.* (Cuando escribo la melodía tengo en mi cabeza todos los acompañamientos.)

El sustantivo *remplissage* quiere decir literalmente *relleno*, y es equivalente á la palabra italiana *ripienno*, con la que se designan las partes de armonía que sostienen y fortifican el discurso melódico.

La inmensa ciencia musical de Gounod y

su instrumentacion *toute germanique*, como la califica Lavoix, hijo, en su excelente obra *Histoire de l'instrumentation*, justifican la facilidad asombrosa del maestro.

En efecto, Gounod escribe con una notacion caligráfica, con una limpieza incomparable. Una raspadura, un tachon, una enmienda cualquiera, son cosas que se encuentran rarísimamente en sus partituras, que revelan en todos sus detalles la seguridad y el aplomo de la ciencia. Si la concepcion es á veces trabajosa, queda compensada con la rapidez y la facilidad de la ejecucion.

Yo quisiera que todos esos señores que pregonan por ahí la ciencia matemática del autor de *Fausto*, que llaman á sus óperas lentas y pesadas operaciones de cálculo, cúmulo de dificultades vencidas á fuerza de esfuerzos y fatigas inverosímiles, música sobada, rebuscas de trapero, cromos, miniaturas y no sé cuántas cosas más; yo quisiera que todos esos señores vieran componer á Gounod para que pudieran convencerse de qué manera tan sencilla, natural y fácil resuelve el maestro el intrincado laberinto de problemas en que algunos le suponen perdido.

Y si se cree que mis asertos son apasionados, no tengo inconveniente, antes bien, mucho gusto, en enseñar á quien lo desee una partitura autógrafa de Gounod para orquesta, banda y coro, cuyo exámen probará lo que dije antes acerca de la notacion clarísima, de la limpieza y del desembarazo y facilidad de composicion que revelan las obras del maestro. En cambio, he visto la partitura manuscrita original de la *Sonámbula*, en la que tachones, correcciones y raspaduras abundan que es un portento, todo lo cual no prueba nada en contra de la bondad y belleza de la obra de Bellini, pero hace muy discutible la espontaneidad portentosa que los belliniómanos de por acá gratuitamente le atribuyen.

Y téngase en cuenta, al hablar de Gounod, que éste no escribe jamás sus óperas para piano. Escribe siempre para la orquesta, y Héctor Salomon, el distinguido autor de *L'aumônier du regiment* y jefe de canto del teatro de la Ópera de París, es el encargado de hacer las versiones para piano.

Á la hora presente, Gounod tiene compuesta una cantidad considerable de música inédita; entre ella, dos actos completos del

Maitre Pierre (Abelardo y Eloisa), y segun se dice, gran parte de una ópera *en prosa*, el *Georges Dandin* de Molière, para la cual escribió un curioso prefacio que se publicó en París y dió márgen á sabrosas é interesantes polémicas.

Á pesar de sus sesenta años, el maestro disfruta excelente salud, y su constitucion vigorosa y género de vida metódico y sóbrio, su entereza artística, su vehemente imaginacion y la bondad de su carácter, hacen esperar todavía dias fructuosos para el arte musical francés.

Hoy vive al abrigo de toda necesidad material, rodeado de la consideracion y de las simpatías universales; su nombre ha sido aclamado por el mundo entero en ese *Fausto* inmortal que hará por mucho tiempo las delicias de la humanidad. Entre los poquísimos que quedan, Gounod forma en primera línea; empezó como empiezan los grandes y acaba como acaban los buenos.

Despues de esto, otras generaciones se encargarán de hacer su historia imparcial, de escudriñar sus facultades artísticas con los sanos razonamientos de la crítica verdadera,

exenta de las preocupaciones del momento y de las rémoras inherentes á la actualidad, de calcular la parte importante que al maestro ha cabido en el progreso y mejoramiento del arte de su país, de examinar, en fin, en su conjunto y en sus detalles, la obra vasta y compleja de Cárlos Gounod.

Basta hoy á mis propósitos haber tratado de delinear, con ayuda de recuerdos personales, la gran individualidad de un artista creador y los rasgos salientes del carácter de un hombre bueno.

El sér social, el hombre, completando al sér ideal, al artista, es hoy, como ha sido siempre, ejemplo bastante raro para que no se tome uno la molestia de darlo á conocer.

Y mucho más cuando, como en la ocasión presente, la molestia se convierte en verdadero placer.

III.

EL MAESTRO EN SU CASA.

Gounod habita en París dos casas distintas: una situada en el número 17 de la calle de Larochefoucauld, que es la morada de invierno, y una preciosa quinta, propiedad de Mme. Zimmermann, esposa del célebre pianista compositor, con una de cuyas hijas contrajo matrimonio el maestro.

La quinta de Mme. Zimmermann, que se halla en Saint-Cloud, cercana á la estacion del ferro-carril y contigua al vasto y hermoso parque de Montrétout, fué incendiada por los prusianos. La casa actual fué levantada en el emplazamiento de la antigua.

Toda la familia de Gounod se traslada á Saint-Cloud en cuanto llega el verano, y el maestro puede disfrutar allí de una atmósfera benéfica y de un reposo y bienestar relativos,

sin desatender por eso cualquiera obligacion urgente que haga necesaria su presencia en París, á donde puede trasladarse en veinte minutos por el ferro-carril de Versailles.

Para dar una idea de la quinta de Saint-Cloud, baste decir que es, al natural, la decoracion del acto tercero de *Fausto*. La casa ocupa el lugar que en el Teatro Real tiene la vivienda de Margarita; á su frente se abre un frondoso bosque, que se extiende por la izquierda hasta un pequeño y lindo pabellon que habitan los cuñados del maestro; el todo lleno de copudos árboles y de pequeños jardines. El bosque termina por su frente en una pequeña terraza situada encima de la verja que da entrada al parque de Montrétout y desde la cual se ve el panorama de París en un poético desvanecimiento.

La casa consta del piso bajo y dos cuartos.

El piso bajo, colocado al nivel del bosque, tiene como habitacion principal una elegante sala, que comunica con el jardin, y donde el maestro recibe á sus visitas y á sus amigos. El mueblaje de la sala es sóbrio y severo y tiene por principal adorno un piano de cola, Pleyel, si mal no recuerdo, ante el cual Gou-

nod se sienta con frecuencia para cautivar la atencion de los que tienen la fortuna de escucharle.

Allí, en aquel apacible lugar, fuera del tumulto ensordecedor de París, ha erigido Gounod un santuraio al arte y á la familia. Esta se compone de Mme. Zimmermann, excelente y bondadosa anciana, que como diríamos en España, se pasa la vida mirándose en los ojos de su hijo; de Mme. Gounod, cuyo talento, discrecion y delicado *esprit* la hacen digna del gran artista cuyo ilustre nombre lleva, y de los dos hijos del maestro, candorosa niña la una de quince años, educada bajo los preceptos sanos y rigurosos que caracterizan la moral de Gounod, y jóven de veintidos años el otro, inteligente y simpático, que se dedica con amor al arte de la pintura.

—¿No ha tenido usted nunca inclinaciones hácia la música? le pregunté un dia:

—*Je porte un nom écrasant* (Llevo un nombre abrumador), me contestó.

Componer música, adorar á su familia, fumar en pipa y jugar al dominó: tales son las ocupaciones y deberes en que el maestro

busca reposo á sus fatigas durante los meses del estío. Los domingos y fiestas la familia toda oye misa en la iglesia de Saint-Cloud, y el autor de *Fausto* se posesiona modestamente del órgano, donde ejecuta ó improvisa *ad maiorem Dei gloriam* más de una obra maestra en el género religioso.

Y así pasan rápidas y bienaventuradas las largas horas y los largos días de la estacion más calurosa del año. No se crea, sin embargo, que Gounod conoce las delicias del sibaritismo, los goces enervantes del *far niente*, nada de eso. Naturaleza refractaria á la inaccion, espíritu sometido á una ebullicion continúa, hay épocas en que el maestro busca inútilmente el descanso reparador de una incesante fatiga. Una de esas épocas fué precisamente el último verano, la época de la Exposicion universal, que Gounod recordará seguramente entre las más agitadas de su vida.

Los ensayos del *Polyeucte* en la Ópera y los de *Romeo y Julieta* en la Ópera cómica, un orfeon que presidir, la *Gallia* en los conciertos del Trocadero, hoy una conferencia, mañana un festival de sociedades corales. Y en medio de este correr sin tregua aún hallaba el

maestro tiempo para adelantar en la composicion de su ópera futura.

.....

Aquí tengo que abrir una especie de paréntesis destinado á cerrar definitivamente mi humilde trabajo, que espero haya hecho soportable el esclarecido nombre que lo encabeza. Es una narracion de carácter puramente personal, es el relato de una visita hecha al maestro por D. José de Cárdenas, á quien tuvo el gusto de acompañar el autor de las presentes líneas.

Los incidentes á que esta visita dió márgen y los curiosos detalles que á ella se refieren tienen bastante interes para que valga la pena de que uno se arriesgue á ciertas censuras.

Es el caso que durante la corta permanencia en París del actual director general de Instruccion pública, á donde le llamó el pasado verano su elevado cargo de presidente de la comision española en la Exposicion universal, manifestó vivos deseos de conocer personalmente al autor de *Fausto*, deseo más que justificado, conocidas como son las aficiones musicales del Sr. Cárdenas y su elevado criterio en materias artísticas.

Con el objeto de que la visita fuera bien

aprovechada, pusímonos de acuerdo con Comettant, á quien rogué escribiera á Gounod manifestándole que el Sr. Cárdenas tendria especial gusto en ver su gabinete de trabajo, sus manuscritos autógrafos, etc., y en conversar con el maestro acerca de estos y otros particulares relacionados con su manera de componer.

Comettant escribió á Saint-Cloud inmediatamente, y á los pocos dias nos presentábamos el Sr. Cárdenas y yo en casa de Gounod.

La primera impresion no fué del todo agradable; el maestro salió en cuanto fué avisado de nuestra presencia, pero salió en un estado lastimoso, torcida la cabeza, apoyada la mano derecha en la parte izquierda del cuello y dando muestras visibles de estar bajo el peso de un agudo dolor.

En efecto, despues de estrechar afectuosamente la mano de Cárdenas, nos declaró que sufría hacia dias un verdadero tormento por habérsele declarado intensos dolores en el cuello, que le imposibilitaban para todo género de trabajo y le obligaban á permanecer en quietud continua.

Ya íbamos á despedirnos, contristados al

verle en situacion tan lamentable, cuando volviéndose á Cárdenas, le dijo:

—He recibido una carta de Comettant en la que se me dice que usted tendria curiosidad por conocer mi modesto gabinete de trabajo. Agradezco en el alma la honra que usted me dispensa, y tendré mucho gusto en complacerle.

Nos negamos á ello, objetando que no queríamos molestarle visto los dolores que en el momento le aquejaban; pero insistió Gounod con su bondad exquisita, y á una señal suya comenzamos á subir la escalera de la casa, y llegamos al cuarto segundo, donde se halla el gabinete de estudio del maestro.

Este gabinete es, más bien que despacho, una verdadera celda. Una reducida biblioteca colocada en el testero de la izquierda, un canapé en el de la derecha, unos cuantos dibujos y pinturas desnudas, sin marco, clavadas en la pared escueta al frente de una pequeña ventana á cuyo lado se ve una mesa con algunas plumas de ave, un tintero y un pequeño quinqué con pantalla verde: tales eran los adornos de aquella exígua y severa estancia.

Gounod abrió la parte baja de la biblioteca y comenzó á sacar papeles. Lo primero que nos enseñó fueron varios cuadernos en los cuales, como dije oportunamente, el maestro apunta con lápiz las ideas melódicas que le ocurren repentinamente. Cárdenas los examinó con una curiosidad muy cercana del peligro y aún creo que en uno de los momentos en que Gounod buscaba por la biblioteca nuevos alicientes para satisfacer nuestra avidez, murmuró á mi oído una proposición que creo está algo reñida con el sétimo mandamiento, pero esto no podría asegurarlo de un modo terminante.

Ello es que dejamos los cuadernos para admirar absortos las partituras autógrafas que á nuestra vista ofreció el maestro. Eran estas dos actos, completamente terminados y listos para la copia, del *Maitre Pierre* y un acto de *El tributo de Zamora*. Este último no contenía más que la melodía escueta y mostraba en blanco la mayor parte de los pentágramas; una sola pieza estaba instrumentada por completo, ostentando en el encabezamiento el título siguiente: *Cancion árabe*.

Tanto en los dos actos del *Maitre Pierre*

como en el de *El tributo de Zamora*, no se veía una enmienda, una correccion, ni una mancha, ni una raspadura. Puede decirse que Cárdenas recorrió una por una las numerosas páginas de los manuscritos y dió más de una vez delante del maestro rienda suelta á su admiracion.

Mientras nos ocupábamos en el exámen de las partituras, Gounod se apoderó de un volúmen que tenia en su biblioteca y mostrándoselo á Cárdenas, le dijo:

—Aquí tiene usted un libro con el cual estoy aprendiendo el español.

Tomóle Cárdenas. Era un libro, en efecto, de autor español, libro que debia hallarse avergonzado de ocupar un lugar preferente en la exagerada benevolencia del maestro. Cárdenas lo abrió y quiso la casualidad que al abrirlo mostrara el tomo un estudio en el cual se trataba única y exclusivamente de Wagner.

Bruscamente, repentinamente, sin encomendarse á Dios ni al diablo y cuando ménos podia esperarse, se encaró Cárdenas con Gounod y le disparó (es la palabra) á quema ropa esta pregunta:

—¿Qué le parece á usted Wagner?

Confieso que al oír semejante interrogación, creí que se hundía el pavimento. No es esta ocasión de explicar las causas, que son harto conocidas por desgracia. La virulenta intemperancia de Wagner no ha perdonado jamás á nada, ni á nadie, y no ha sido el autor de *Fausto* excluido de la lista de dicterios que el autor de *Lohengrin* ha lanzado *urbi et orbi* contra los maestros franceses é italianos.

Gounod quedó un instante perplejo, pero fijando muy pronto su incisiva mirada en Cárdenas, contestó:

—*C'est une forte tête* (textual) es una gran cabeza, pero no hay que imitarle.

Y animándose por grados, prorumpió en frases elocuentísimas acerca de las grandes individualidades del arte.

—No, no hay que imitar, decia; hay que huir, al contrario, de ciertos modelos. Miguel Angel y Velazquez tienen cada uno en su género el sello de la grandeza, el soplo de un génio potente, pero su luz intensísima es peligrosa, hay que dejarlos donde están: mirarlos, admirarlos y pasar. En cambio Rafael es un resplandor que ilumina el alma, la caliente,

la fortifica sin alucinarla ni extraviarla. Ese es en música Mozart. Mientras hay que exclamar *vade retro* al contemplar ciertas creaciones, hay otras ante las cuales el espíritu se extasia y el corazón del artista presiente la perfección. El *Don Juan* es el santísimo sacramento del arte y se puede estar ante él en adoración perpetua así.

Y uniendo la acción á la frase, púsose Gounod de hinojos, cruzó las manos sobre el pecho é inclinó la cabeza.

Cuando se levantó, el artista se había impuesto al hombre, todo dolor había desaparecido, y erguido, imponente, nervioso, pronunciaba frases elocuentísimas, llenas de calor, exuberantes de vida, en las que los principios de una elevada estética se unían á las bellezas irresistibles de la forma; frases que no pueden trascribirse, que no pueden oírse sino en labios de artistas como Gounod y que nos tenían á nosotros embelesados.

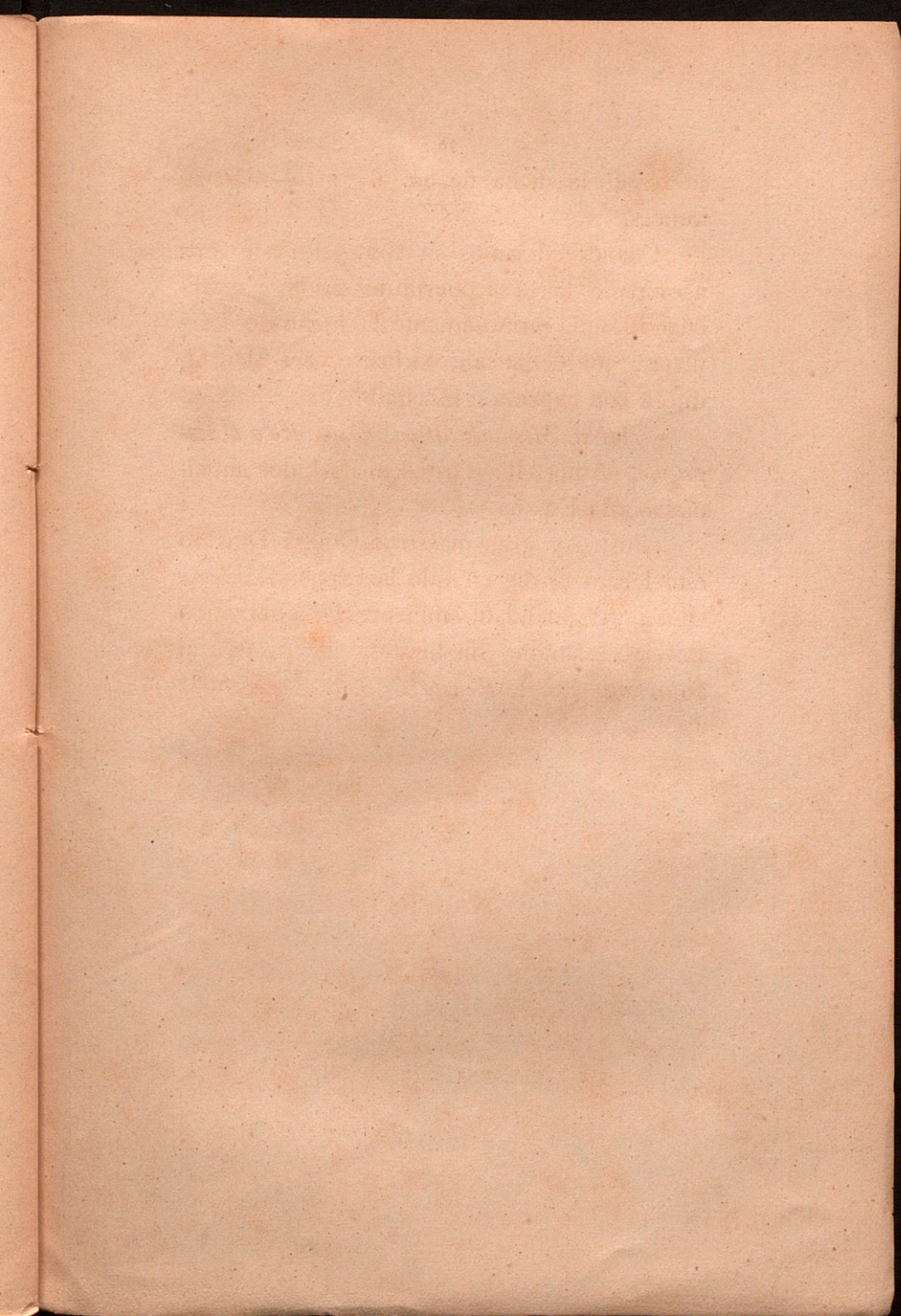
Comencé por estremecerme ante la pregunta atrevidísima de Cárdenas y acabé por agradecer de todo corazón á mi amigo el haberla formulado. Nos valió uno de los más admirables discursos entre los muchos que

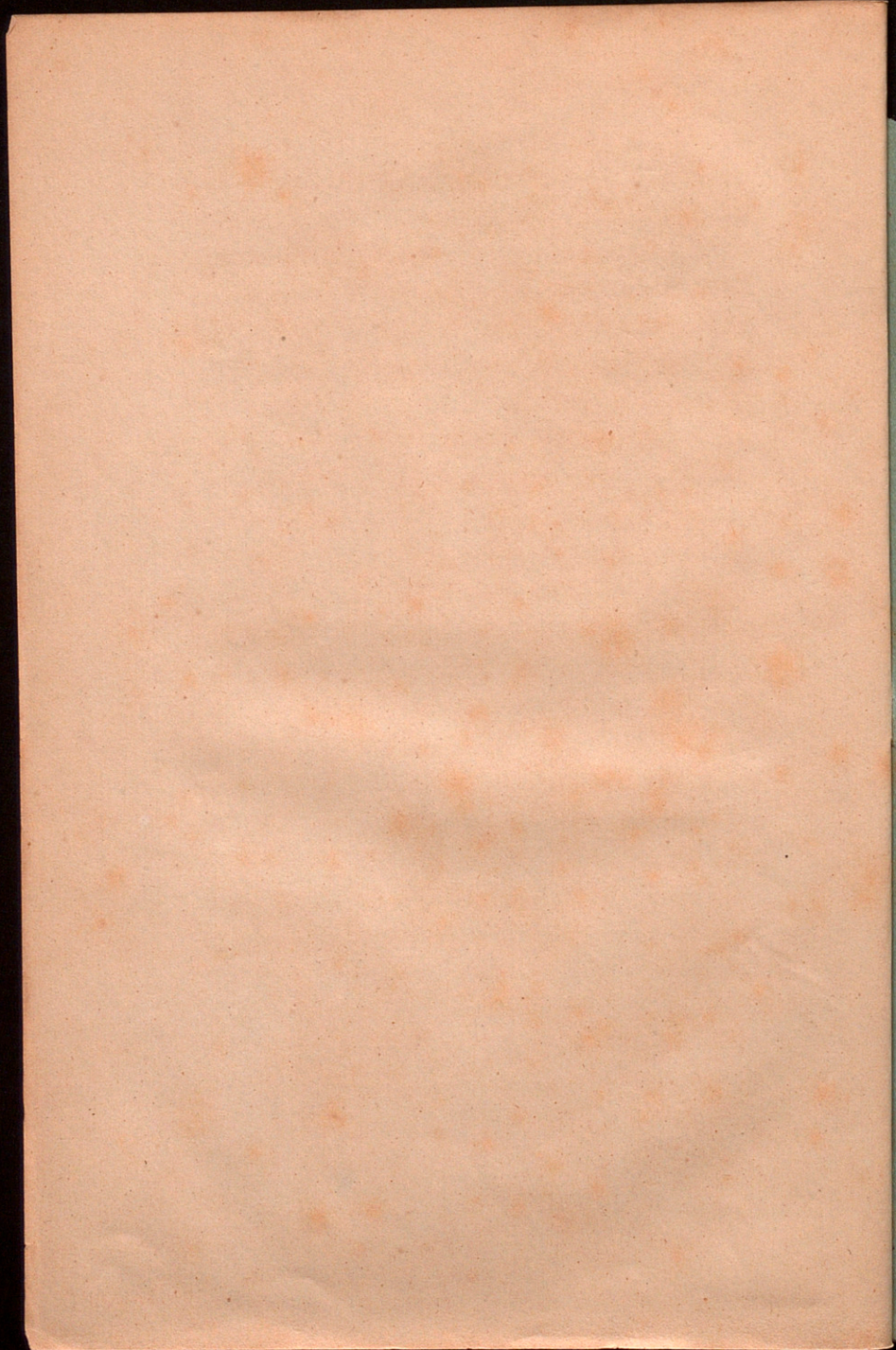
he tenido la dicha de oír al ilustre maestro francés.

Cuando dejamos á Gounod, éste nos acompañó hasta la puerta de salida, y estrechando allí cariñosamente la mano de Cárdenas, que debia salir en breve para Madrid, dijole con expresion indefinible:

—*Adieu. Mes salutations d'avance á l'Espagne.* (Adios, lleve usted mis saludos anticipados á la España.)

¡Ilustre y gran maestro! Quiera Dios no esté lejano el día en que la España sancione en su personalidad eminente la admiracion sincera, unánime, sin límites, que profesa al autor inmortal de *Fausto*!





OBRAS DEL MISMO AUTOR

QUE SE HALLAN DE VENTA EN EL ALMACEN DE MÚSICA Y PIANOS DE

ZOZAYA.

34. Carrera de San Gerónimo. 34.

MADRID.

La obra maestra de Verdi, ensayo crítico-musical.

Nuestros músicos: Barbieri.

Los despojos de "La Africana."

Impresiones musicales (1.^a série).

ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 519⁸⁰

Sig. 78.92(44)

(Gau) Pen

17-VIII-C16

