

BIBLIOTECA «VILLAR»

MÚSICA — HISTORIA — CRÍTICA — ESTÉTICA — DIDÁCTICA

Gabriel Fauré

Y SU OBRA

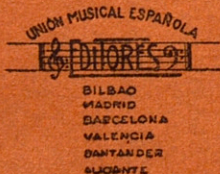
POR

LOUIS VUILLEMIN

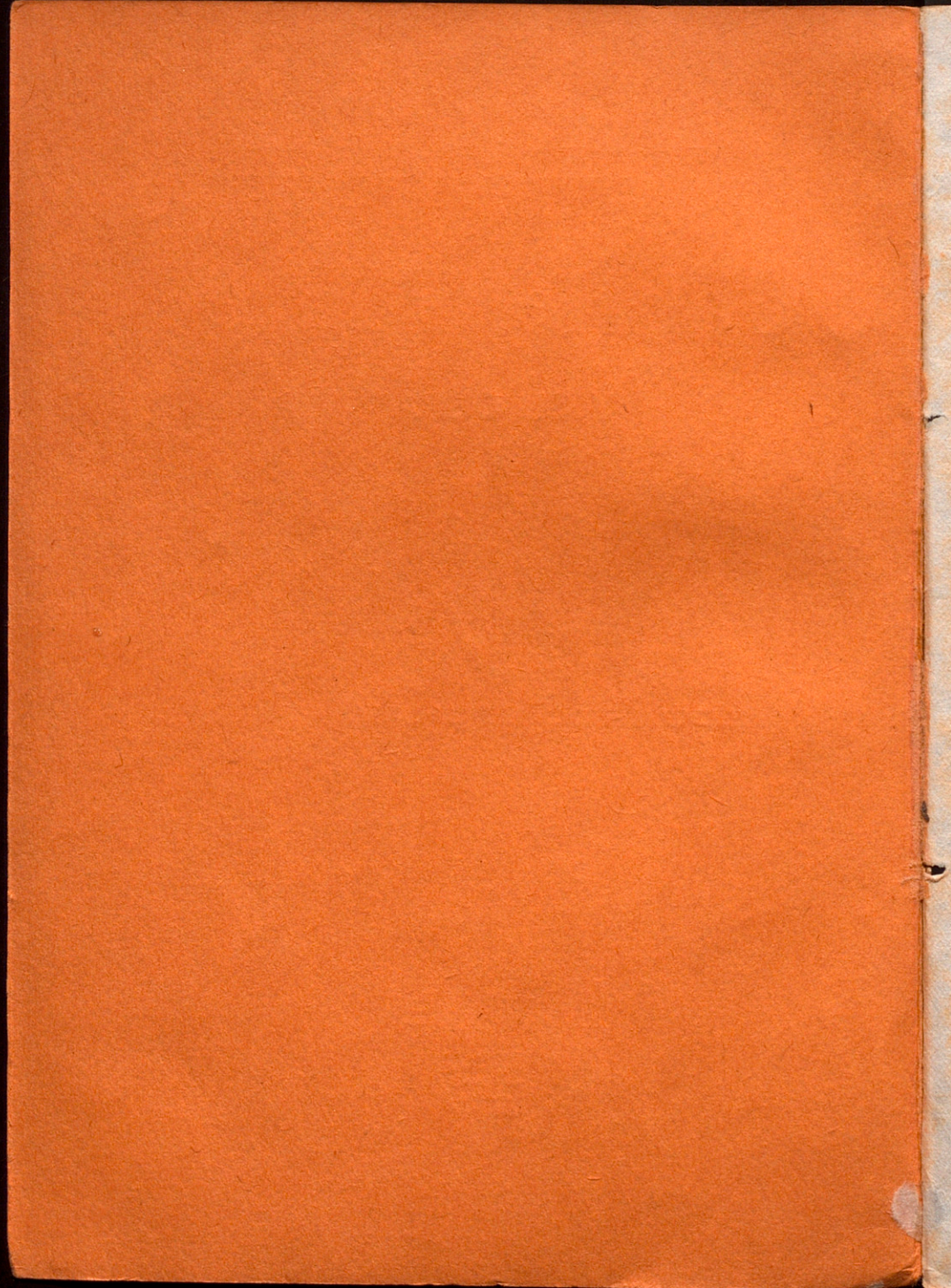
TRADUCCIÓN Y NOTAS

POR

EDUARDO L. CHAVARRI



9



GABRIEL FAURÉ

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

BIBLIOTECA «VILLAR»

MÚSICA — HISTORIA — CRÍTICA — ESTÉTICA — DIDÁCTICA

Gabriel Fauré

Y SU OBRA

POR

LOUIS VUILLEMIN

TRADUCCIÓN Y NOTAS

POR

EDUARDO L. CHAVARRI



MCMXXI

UNIÓN MUSICAL ESPAÑOLA

EDITORES

Bilbao—Madrid—Barcelona—Valencia—Santander—Alicante.

43773

Es propiedad.
Derechos reservados.



A JORGE PIOCH

A JORGE BLOCH



Es presuntuoso el hecho de querer reducir a una corta narración la obra, los actos y todo cuanto encierra la vida de un artista infatigablemente activo y superior. Aquel deseo nada más tiene una excusa: la del impulso de exaltación para contribuir—bien que modestamente—al total homenaje merecido por aquella producción y aquellos hechos de Fauré, haciendo que sean conocidos de quienes, atraídos por el ideal, no hubieran conocido completamente dicha obra y dichos actos.

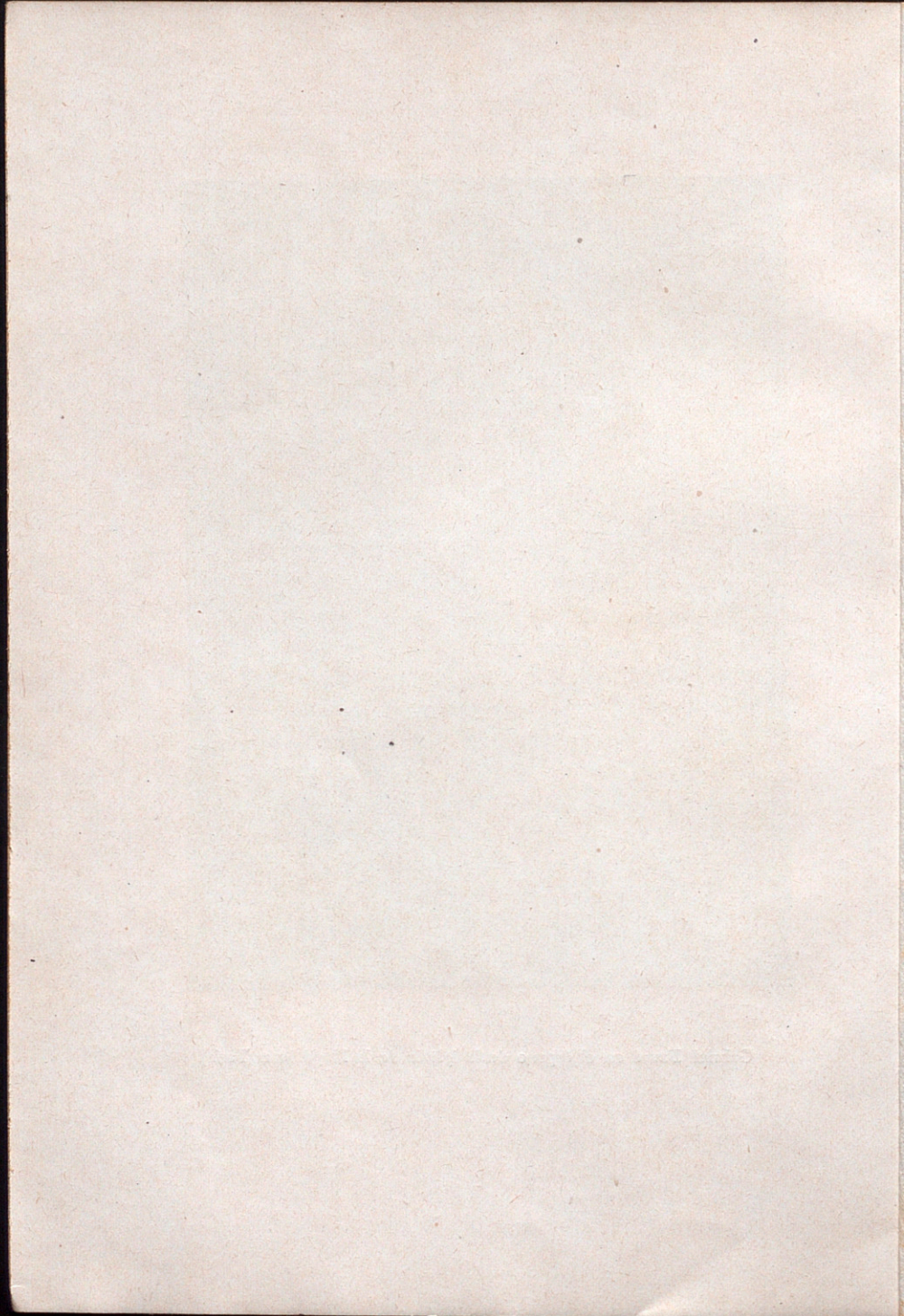
Y aun no se puede negar la vanidad futura de tal deseo. El porvenir no necesita semejantes exaltaciones, por cuanto el artista fué por sí solo el cumplido arquitecto de su gloria, ¡y la obra tiene más elocuencia que no pudieran tener sus glosadores!



que presencios el hecho de que se reduce a un
cuerpo material la idea, los actos y los
to en la vida de un sujeto individual.
mente a uno y a otro. ¿Qué libro nada más tiene que
excepcionalmente la idea de un individuo para convertirse en
que se le atribuye — al tal individuo material por su
la producción y aquellos hechos de la vida, hechos que
sean conocidos de quienes, al estar por el libro, no han
un conocido completamente en dicho libro y dicho libro.
Y aun no se puede negar la verdad sobre la idea.
El porvenir no necesita semejantes especulaciones por tanto
el estado del por el solo el cumplimiento de su fin
no, y la idea tiene más elementos que no pueden ser
que los otros.



Gabriel Fauré en el órgano de la iglesia de la Magdalena (París).





GABRIEL FAURÉ

I

En Panières, capital del partido del Ariège, nació Gabriel Urbano Fauré en 13 de mayo de 1845; pero en Foix vivió su infancia el futuro músico; su padre era director allí de la Escuela Normal.

No parece que el temple de aceros ni el comercio de granos (dos de las causas más directas de la actividad regional) hayan llamado nunca la atención de Gabriel Fauré. Sin duda un genio bienhechor había tocado la frente del recién nacido, para que no tuviera que sufrir ni el rudo calor de las forjas ni el polvo cegador de las harinas.

En el sitio en donde se produjera el inmaterial contacto, las facultades espirituales se desarrollaron; y como eran de ciencia divina, Gabriel Urbano Fauré fué conquistado por la música.

Desde los diez años aprendió a servirla en uno de los más famosos templos de entonces: la escuela Niedermeyer. Sólida es la antigua prosperidad de esta escuela, en donde

más de un compositor hoy glorioso, hizo sus estudios: por ejemplo, Camilo Saint-Saëns. Luego de los primeros trabajos realizados bajo la dirección del director de orquesta Dietsch y del mismo Niedermeyer, estudió Fauré con Saint-Saëns.

Como se ve, una leve diferencia de edad entre maestro y discípulo era entonces bastante. El autor de *Sansón y Dalila* no dejó de recordarlo cuando, ha poco tiempo, al salir de un banquete de aniversario, y designando a sus dos vecinos, Gigout y Fauré, dijo a la concurrencia: "Antes, señores, yo enseñaba música a estos dos jóvenes..."

Salió Fauré de la escuela cuando contaba veintitún años, y estaba premiado en órgano, piano, armonía y composición. Como había de ganarse el sustento, buscó una plaza de organista; la encontró en la iglesia de San Salvador, de Rennes, y tres años después, en París, en la iglesia de Nuestra Señora de Clignancourt.

Acercábanse días tristes: los de la guerra francoprusiana de 1870. Como tantos otros artistas hoy ilustres, y que supieron en su juventud responder al llamamiento de la Patria cumpliendo su deber de hombres, Gabriel Fauré cumplió también el suyo. Soldado en el primer regimiento de la Guardia imperial, se batió en Burget.

Gusta al maestro de recordar las horas de lucha, como les sucede a todos los que las han vivido, porque conserva, como ellos, la íntima alegría del acto consentido. Y, no lo dudéis: a la roja corbata de la Legión de Honor ganada por la pluma del músico, Fauré prefiere, secretamente, la medalla "con pasador" ganada por el fusil del soldado. Eso se adivina oyendo al maestro contar su primera narración de regimiento.

Habíase alistado; por la noche pasaba lista un sargento, deletreando con pena un nombre desconocido: "¡Fortray!",

Nadie respondía. “¡Fortray!”, volvió a gritar. El mismo silencio. Entonces, un recluta se adelanta y dice:

—¡Tal vez será mi nombre el que usted no puede leer! Me llamo Fauré.

—Es posible—replicó el sargento—; pero cuando yo llame Fortray debe usted de todos modos contestar.

La paz quedó firmada. El veterano “Fortray” volvió a Niedermeyer, pero esta vez en calidad de profesor. Fué, sucesivamente, organista en San Honorato de Eylau y maestro de capilla en San Sulpicio; con frecuencia hubo de reemplazar a Saint-Saëns en los grandes órganos de la Magdalena, y cuando dimitió Saint-Saëns, le sucedió Teodoro Dubois, quedando así Fauré maestro de capilla. Cuando murió Ambrosio Thomas y Dubois fué nombrado director del Conservatorio, el maestro de capilla subió a su vez al órgano.

Los músicos, seducidos por las dotes improvisadoras de Gabriel Fauré, no han olvidado la misa de once, en que, de ordinario, tomaba parte el maestro. Más de uno, que no frecuentaría mucho la iglesia, fué desde entonces asiduo concurrente. Cada domingo, a la puerta de la escalera de caracol, esperábale una serie atenta de amigos y admiradores.

En 1896, la dimisión de Massenet le valió a Fauré una de las clases de composición del Conservatorio. Nombrado también inspector de la Enseñanza musical en Francia, desde ahora fué objeto de distinciones y cargos oficiales, que acabaron de poner en evidencia el nombre del compositor, famoso ya en los centros músicos de Europa.

Fauré aceptó asimismo en el diario el *Figaro* una colaboración regular. En 1905, el ministro de Instrucción pública y Bellas Artes consagró definitivamente la nombra-

día del maestro poniéndolo al frente del Conservatorio Nacional.

La solemnidad de semejante cargo hizo que los miembros del Instituto se acordasen de que un famoso compositor no figuraba entre ellos, y fué elegido. En 1909 sentóse Gabriel Fauré en el sillón que antes había ocupado Reyer. El venerable mueble, a pesar de hallarse acostumbrado, debió, sin embargo, asombrarse no poco al ver cómo diferían en las ideas artísticas sus dos últimos ocupantes.

Podría creerse que una carrera tan brillante hubiera bastado para poner a Gabriel Fauré en primer término entre las personalidades musicales de hoy día. Pero no es así. Esta carrera tan noblemente seguida, y las múltiples funciones en que se revolvió, no constituyen sino el aspecto exterior de la gloria del maestro. Esta gloria descansa sobre una labor todavía más noble, más fecunda y duradera; tanto, que no podrá faltar ya nunca: la obra del artista. ¡Y esta obra, que durante mucho tiempo fué mal conocida, es tan grande como el alcance de su luz!

A medida que el tiempo pase, irá brillando más todavía. Es de esas creaciones ante las cuales debemos inclinarnos con emoción profunda y como con un tierno respeto, porque de ellas se desprenden, con suprema evidencia, la fuerza, la gracia, la persuasión, la constancia y la serenidad apacible del genio...

que las Bartolomé y los Nocturnos. Las agrupaciones llamadas de "música de cámara" tienen por clásicos los dos Cuartetos de cuerdas de Beethoven y el Quinteto de cuerdas de Brahms. En todas las iglesias han sonado las nuevas melodías de un maestro que fue maestro del mundo y no del mundo. II

Por muy ilustre que sea Gabriel Fauré, todavía se le conoce imperfectamente. No hay que entristecerse por ello. Se le conocerá mejor dentro de diez años, y definitivamente, dentro de cincuenta. La posteridad cuidará de situarlo dignamente. Gracias a ella, dejará de pertenecer tan solo a la multitud numerosa de artistas y diletantes; su nombre figurará también en las antologías como uno de los más ilustres de la música.

Podemos tener el presentimiento de estas cosas en el mismo grado que lo tuvieron los contemporáneos de Schubert y de Schumann, quienes en vida no fueron desconocidos. Sin embargo, la multitud ignoraba sus nombres, y sólo poco a poco le iban siendo revelados. En cuanto a Gabriel Fauré, tenemos la promesa de igual revelación progresiva. Especialmente desde 1900 a esta parte, sus intérpretes se han multiplicado constantemente. No hay reunión privada en donde no figure el nombre de Fauré, tanto en Francia como fuera de ella. El gran público habrá podido desconocer en parte aquel nombre; pero nadie que por la música se interese (aunque sea poco) lo ignora en la actualidad.

Las melodías de su segundo volumen han estado en muchas bocas; *Adieu, Clair de lune, Roses d'Ispahan*, cantan en muchos corazones. Todos los violinistas aman la *Berceuse* y la *Sonata*; todos los pianistas, los *Improm-*

ptus, las *Barcarolas* y los *Nocturnos*. Las agrupaciones llamadas de “*música di camera*” tienen por clásicos los dos *Cuartetos*, y también se suele ejecutar el *Quinteto*. Por último, en todas las iglesias han sonado las suaves inspiraciones de un músico que fué maestro del órgano; y los grandes conciertos de París y del mundo entero acogen frecuentemente la poética “suite” de *Peleas y Melisenda*.

No he querido en este rápido relato enumerar todas las composiciones de Gabriel Fauré. Son éstas muy numerosas, y hemos de ocuparnos pronto de ellas detenidamente. Sin embargo, diremos que tiene páginas capitales—y acaso éstas sobre todo—que no han conseguido aún toda la glorificación que merecen.

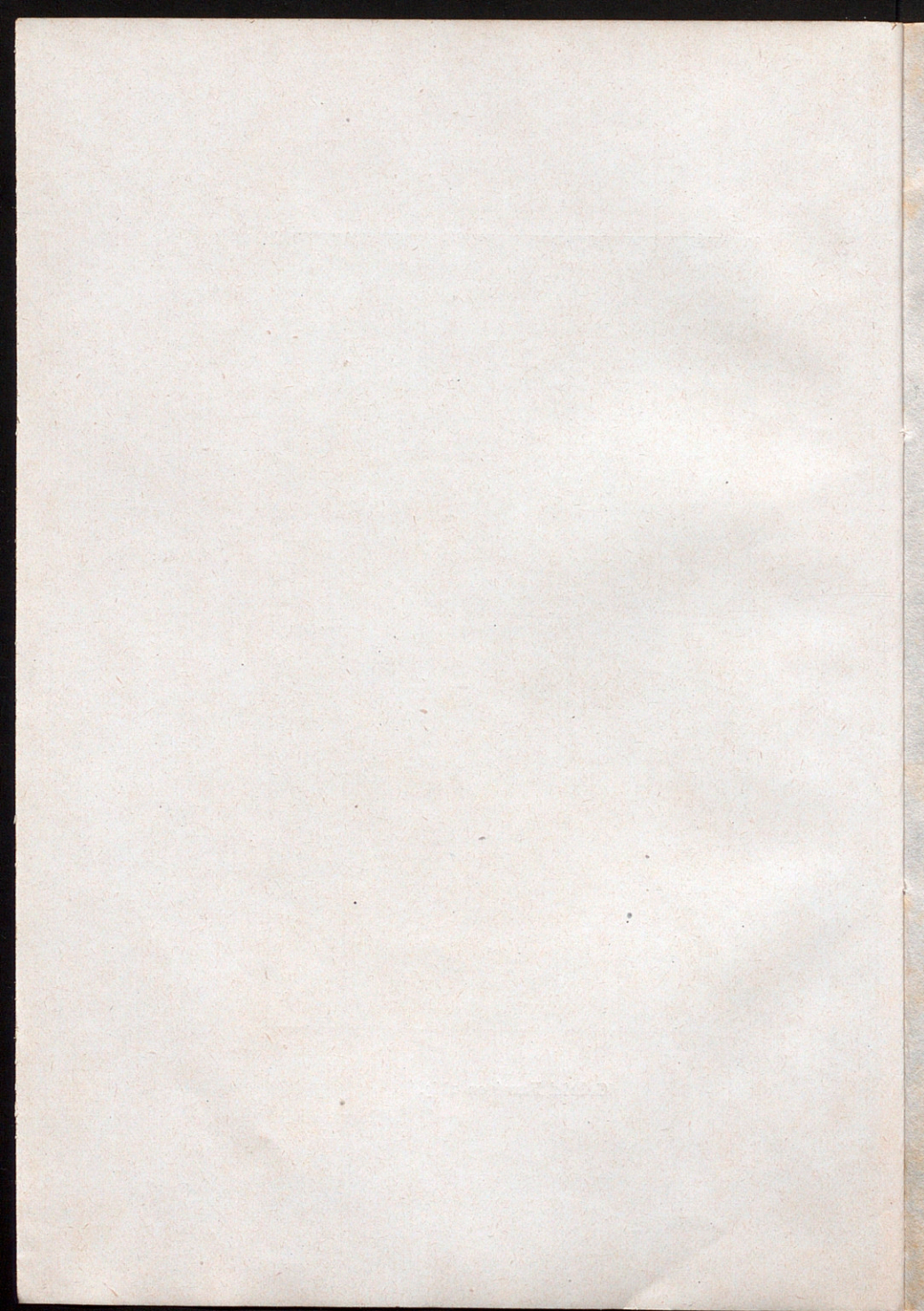
Así, por ejemplo, las *Melodías*, que tanto se cantan, pertenecen a las más antiguas composiciones del maestro. Son deliciosas algunas, y algunas presentáronse ya con suma originalidad. Otras, conocidas después, son más deliciosas y mucho más originales. Entre ellas las hay de una intensa belleza íntima. Por esto son raros los artistas que penetran en su contenido para cantarlas fácilmente; así, se escuchan menos *En sourdine* que *Le secret*, menos *C'est l'extase* que *Poème d'un jour*. Diríamos que, salvo algunas excepciones, no tiene todavía la popularidad que le corresponde la “tercera manera” de Fauré.

No voy a infligirte, lector, la confusión de una musicografía demasiado habladora. Pero antes de penetrar en una producción tan elevada y numerosa como la de Fauré, será útil definir sus etapas.

Primeramente, cuando se hallaba en el comienzo de su carrera, Gabriel Fauré hizo sus primeros ensayos de canto. La melodía para “voz acompañada” le atraía. En consecuencia, produjo una primera colección de canciones (y de



Gabriel Fauré en 1863.



ello hace ya mucho tiempo) que vinieron a dar cierto relieve al nombre del autor. Esta colección era una promesa; sus páginas, bellamente sensitivas, pero de adolescente, dejaban indecisa la personalidad de un músico de talento, que se ignoraba a sí mismo y que permanecía ingenuamente fiel a la manera de Gounod.

¡Cuán temerario no hubiera sido juzgarle sin esperar a más! La segunda colección es ya una obra maestra. Su originalidad musical se afirma de modo notable. Sonoridades atrevidas, inesperadas y llenas de sabor, nacidas de una imaginación excepcional (nunca forzada y solamente intuitiva, en donde la ciencia, también nueva, no interviene sino para acrecer el efecto), envuelven la curva melódica inédita, caprichosa y adorablemente espontánea.

Nunca se podrá describir con palabras el encanto, ligero unas veces, grave otras o a la vez ambas cosas, de las *Veinte Melodías* que componen el segundo volumen de Gabriel Fauré. Primitivamente eran veinticinco; pero un arreglo hecho al publicarse la tercera edición, las redujo a veinte. Ya he citado antes algunos de sus títulos; figuran, como es sabido, entre las más célebres. Constituyen lo que podemos llamar la "segunda manera" del maestro, a la que también pertenecen importantes obras instrumentales, como la *Sonata* para piano y violín y los dos *Cuartetos*, tan vivos, tan tiernos y tan originales.

En cuanto a la "tercera manera", parece que debe comprender las cinco *Melodías* llamadas "de Venecia" y las de la tercera serie, así como también la *Bonne Chanson*. Desde ahora el genio del músico está completamente abierto. Los artistas reciben con admiración cada manifestación sucesiva. Ya no se discute a Gabriel Fauré, sino que se le ama. Y a medida que se le aprecia mejor, asombra la variedad musical, imperiosa y sutil a la vez, que pone de ma-

nifiesto. Queda el ánimo en maravilla cuando ve lo que Fauré ha “inventado”. Los músicos están plenamente convencidos de los tesoros con que este músico excepcional ha enriquecido su arte. Porque en estas *Melodías* y en la *Buena Canción* aparecen en un haz magnífico los famosos “enlaces” peculiares de Gabriel Fauré. Y siempre sirven (ello es lo mejor de su encanto) a una emoción más viva, una inspiración melódica más vasta, más pura y más alada.

¡Pues muy pronto se hará todavía más magnífica! Nuevos “hallazgos”, si vale hablar así, caracterizarán en Gabriel Fauré una “cuarta manera”; y los hallaremos primeramente en esa obra inquieta, a la que no se ha hecho todavía la debida justicia, y que se titula *Canción de Eva*.

A las combinaciones sonoras que había instaurado anteriormente el autor de la *Buena Canción*, añade otras nuevas el de la *Canción de Eva*, las cuales no modifican las precedentes, sino que las completan, acabando de darle al compositor un vocabulario ideal propio para traducir los matices más diversos y las inflexiones más extrañas.

Llegados aquí, debemos notar lo siguiente: a medida que se va acentuando la atención de Fauré por los detalles, en la línea general consigue mayor grandeza, más elocuencia y más sencillez. Así, llega a ser el arte de Fauré uno de los más perfectos que puedan darse. Complejo y claro a la vez, voluntario e impulsivo, emana juntamente del cerebro y del corazón.

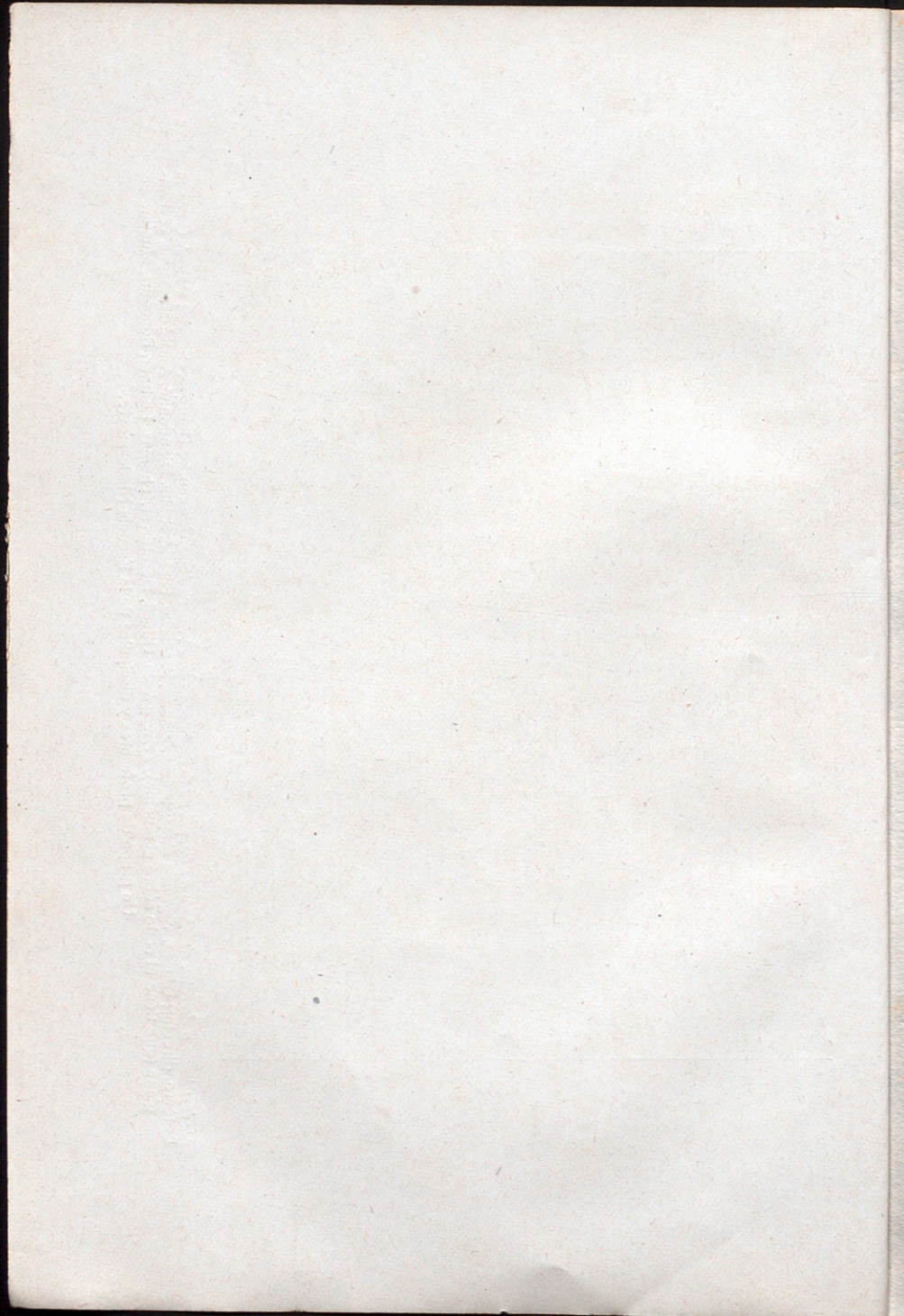
Esta *Canción de Eva* (que, bien mirado, la hallaríamos en germen en el *Bosque de septiembre* y en algunas obras anteriores) adquiere hoy una importancia considerable: ella es, armónica y melódicamente, la manera “actual” de Gabriel Fauré, el término de una evolución completamente realizada, sin duda, y a la cual permanece y permanecerá fiel; ¡es el estilo de una obra espléndida: *Penélope*!

III

Se ha hecho costumbre dar el nombre de "lieder" a las *melodías* de Gabriel Fauré. No creo que semejante denominación sea lógica, ni que caracterice con bastante precisión las obras de que se trata; incluso hay aquí tal vez un mal, y es el de restringir aparentemente la importancia de composiciones más vastas que los "lieder".

No ignoro que en los tiempos en que vivimos, muchas son las palabras que sufren una transformación de su significado inicial: unas se han empequeñecido y significan hoy la mitad de lo que al principio significaban; otras, por el contrario, han tomado mayor fuerza, y se utilizan únicamente ahora en sentido más imperioso: la idea, el sentimiento que traducen, son superiores a las ideas y sentimientos que tradujeron antaño. Hay palabras que han derivado hasta el extremo de que no se atreve nadie a emplearlas según su primitiva acepción, por miedo a no ser comprendido. Decir de una obra que es "considerable", vale tanto como afirmar que es importante en extremo; ya no significa que es digna sólo de ser tenida en "consideración".

La palabra "lied" nos ofrece un caso análogo. Se le aplica para designar de indistinto modo toda composición musical escrita para ser cantada. Un poema corto, puesto en música, se convierte así en "lied". Creo que es ahora el caso de negar la impropiedad de una palabra definitiva y precisa para caracterizar un género especial.



plean la palabra “romanza” aunque se trate de composiciones para canto de dimensiones notables. Sin duda, en la musicografía se admite como hecho corriente el que sean ellos tan ignorantes del lenguaje hablado como de la música.

Puede que las *melodías* de Fauré sean, en general, bien cortas, y, en ocasiones, graciosas; pero no creo que aparezcan con simpleza comparable a la de Paul Delmet. Cuanto a gracia, claro es que la tienen, pero ¡hay gracia y gracia!; y esta palabra, respecto de cuyo abuso también pudiéramos lamentarnos, expresa mal aquello que debiera significar aplicada a las melodías de Fauré. No veo por qué motivo páginas que, respectivamente, son tan profundas, amplias y conmovedoras como *La noche*, *El secreto*, *El perfume que no muere* y tantas otras, han de contentarse con ser “graciosas”.

En resumen: decir que se ha escuchado un “lied” o una “romanza” de Gabriel Fauré, significa que se ha sido poco sensible a la verdadera cualidad de su expresión. Llame-mos, pues, *melodías* a las obras vocales de Gabriel Fauré; acaso el título no sea bastante característico para ellas; pero, al menos, tiene el mérito de no estropearlas con un significado restrictivo, y de haber sido elegido por el autor, lo cual debe principalmente obligarnos o admitirlo.

Por lo demás, ¿no es bastante ese título para tener todo el valor necesario, el haber quedado definitivamente aplicado a las *melodías* de Gabriel Fauré? Ellas lo ensalzan, y le añaden lo que le faltaba por sí mismo, pues le hacen el único apto en el porvenir para designar un género musical que han hecho florecer maravillosamente.

IV

La primera colección de *melodías* de Fauré corresponde, naturalmente, al primero de sus cuatro estilos o "maneras" de que ya hemos hablado antes. No la desdeñemos. Aunque sólo tuviere el valor de un preludio de la obra futura, este valor sería ya positivo, por cuanto muchas de esas pequeñas composiciones son encantadoras. Ellas manifiestan un sentir delicado si los hay, a la vez que anuncian a un músico escogido. Aquí y allá se presentan algunas armonías que no se someten a la regla "de las octavas" o a la fatalidad de los pasos "de grado", y las curvas melódicas son ya primicias de gracia y elegancia.

No es, por lo tanto, injusto que cierta boga favorezca todavía aquellas primeras composiciones de Fauré, y que no se haya dejado aún de cantar *La mariposa y la flor*, *Después de un ensueño*, *Lydia*, etc. Sin embargo, exceptuando el doloroso *Lamento*, conocido también bajo el título de *La canción del pescador* (página de gran belleza y digna de la belleza siguiente), debe ser puesta aparte la primera colección de melodías. Quienes nada más conozcan que estos veinte cantos de adolescencia, no saben gran cosa de Gabriel Fauré: ignoran el verdadero esplendor de monumento que edificó, y apenas tendrían bastante para caracterizar la armoniosa columnata de su pórtico ni el claro reflejo de algunas gradas de mármol rosado...

Desde la segunda colección tenemos ya noción precisa

de lo que Fauré aporta a la música. Ello es de dos órdenes diferentes: tanto se refiere a la novedad del lenguaje musical, como a la novedad del cuidado literario. En estas veinte melodías se proponen a nuestro oído armonías bien diferentes de aquellas a las que estaba habituado. Para hablar con más exactitud: nos ofrece, sobre todo, nuevos encadenamientos de armonías que no son nuevas. Ellas se enlazan unas con otras con arreglo a un original modo de comprender lo que las obras didácticas llaman "resoluciones excepcionales". Y semejante concepción no participa nunca de una idea o de un sistema preconcebido. Solamente procede de la sensibilidad.

Esta sensibilidad, para exteriorizarse a medida que iba adquiriendo conciencia de sí misma, sufría lo estrecho de la técnica clásica; de donde llegó que un día las asociaciones de acordes, tales como los preconizan los teóricos (la mayor parte de los cuales han muerto, y los restantes debieran estarlo ya), evitábanle mucho el quedar complacida; ¡instintivamente sentía repulsión porque las sonoridades fuesen mandadas por los suboficiales de la música!; ¡rechazaba que los modos de modular estuviesen rotulados y alineados por orden inmutable en estanterías cuyos compartimientos quedaban reducidos a la más estricta dimensión! Esta sensibilidad viva, despierta, primaveral, no sentía el mayor placer en arrastrar la cadena del "tritono" para llevarlo forzosamente al nicho del "acorde de sexta"; y le dejó moverse en libertad hacia la "sexta y cuarta" inferiormente conjunta.

Haciendo así dotaba Gabriel Faure a la música de un atractivo nuevo, y daba un golpe definitivo a lo que se había llamado "acompañamiento", y pulverizaba las fórmulas secundarias que hasta entonces habían bastado para sostener un canto; por último, procediendo de tal modo, dá-

bale Fauré importancia a ese canto, haciéndole aparecer con todo su verdadero valor merced al continuo expresivismo de su armonización. Con ello se daba una digna continuación a los *Amores del poeta*. Desde ahora no había una melodía predominante y un “acompañamiento” más en segundo término; habría también, más lógicamente, una “obra musical”, en donde cada uno de los elementos precedentes hallaría su despliegue total, su expansión legítima, y concurriría, por lo tanto, al valor total del conjunto (1).

Por su parte, el canto presentaba una notable reforma, la cual era de gran progreso: de convencional y como tirado a cordel, como lo trataban con frecuencia los músicos de la época (con ángulos y cornisas diestramente puestos en acompañamiento, adornado con infelices calderones puestos al azar, y con florituras que parecían nacerle como setas que ahogaban las flores aromáticas, y guarnecido además con otras malas hierbas), aquel canto se libertaba de pronto de tantas guirnaldas y adornos recargados. Ya no era el canto aquella “cosa” de encargo con que se había abrumado hasta el presente a los versos “puestos en música”. Flexiblemente supeditado al ritmo poético, sufría sus caprichos hasta llegar a ser el complemento directo y digno de aquel verso, y hasta servía para engrandecerlo en su fuerza, en su encanto y en su expresión.

Fauré tenía tanto cuidado por la poesía como por la música. Jamás buscó un poeta de mediana calidad; jamás entorpeció el propio vuelo con rimas que no tuvieran también alas. Para cantar él, escogió siempre cantores poderosos, pensadores e inspirados, como Armand Silvestre,

(1) El traductor se permite advertir que los «lieder» de los románticos, por ejemplo, Schumann, habían ya realizado eso mismo. (Nota del traductor.)

Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Juan Richepin, Alberto Samain, Villiers de l'Isle-Adam y, sobre todo, Pablo Verlaine; a éstos fué a quienes llamó para que volaran con él a los espacios celestes.

Digamos, por último, que, al llevar al detalle el mismo absoluto cuidado que ponía al servicio del conjunto, Gabriel Fauré no podía resignarse a cortar a la buena de Dios las palabras y las sílabas. Hubiera padecido al cortar el impulso de un epíteto hermoso, o al atentar contra la tenuidad modesta de un adverbio. En cada palabra o parte de palabra procuró el compositor reservar en el dominio musical aquella parte que en el dominio poético le había otorgado el poeta. En este punto fué escrupuloso en el más alto grado, y más de una vez no vaciló en modificar la estructura melódica de una frase admirable, para que, al repetir dicha frase, quedara más estrechamente unida con el nuevo verso.

Nell, primera melodía de la segunda colección, es un ejemplo curioso de lo dicho. Notemos que, al llegar de nuevo la entrada en *sol* bemol mayor, a las palabras "el mar que canta a lo largo de la orilla" (1), el compositor ha roto sin pensar, y con tanta suerte como razón, el comienzo de la primitiva melodía.

Así sucederá siempre que lo exigen el sentido o la cadencia poética. Cada palabra, cada pie métrico, tendrán su exacto valor rítmico. No habrá repeticiones del texto; ni sílabas demasiado largas o demasiado cortas, demasiado juntas o demasiado separadas; ni frases mal cortadas o, por el contrario, que se encaballen unas sobre otras; en suma, no habrá ya ninguno de esos contrasentidos en los que se habían complacido sin rubor tantos compositores

(1) «La chantante mer le long du rivage.»

precedentes, primerizos y mal preparados en cuanto se refiere a su comercio con la poesía. Los poetas no tenían por qué temer la colaboración de los músicos. El enfado de un Lamartine, despidiendo a un Niedermeyer, cesaba de ser lícito. Una revolución venía a realizarse en la manera de vestir con música una poesía.

No creo necesario citar en detalle las adorables excelencias de los veinte cantos de la segunda colección. Son los más conocidos y a los que se da más frecuente admiración. Rindamos un homenaje rápido a los más notables de ellos.

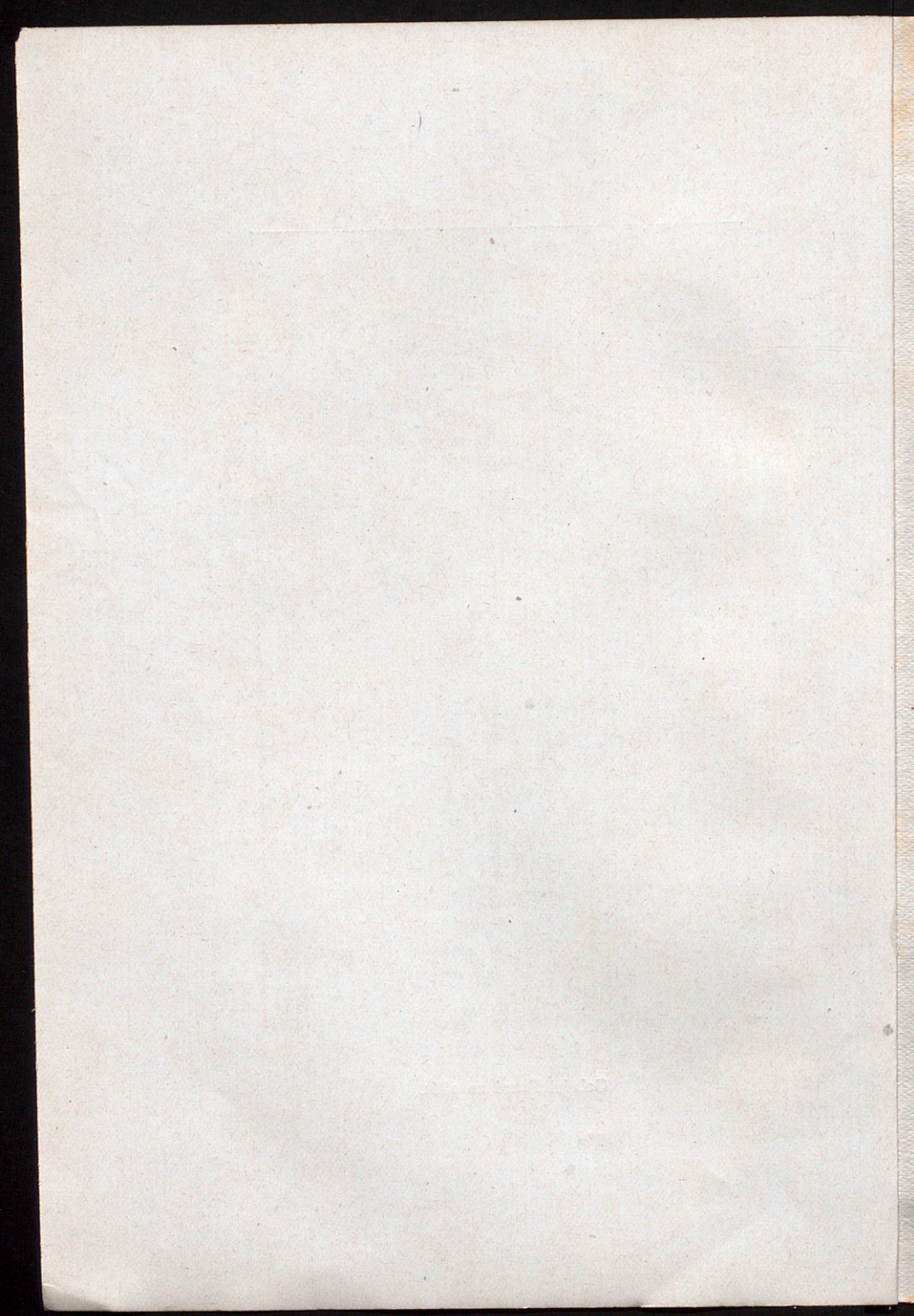
El lector habrá respirado los primaverales perfumes de la citada *Nell*, vibrado con los majestuosos acentos que acompañan el paso del *Viajero* y sentido la melancolía de *Automne* con su amplia melodía sobre síncopas expresivas del bajo.

El lírico *Poème d'un jour*, formado por las tres piezas tan diferentes *Rencontre*, *Toujours* y *Adieu*, ya fuertes, ya delicadas, ya arrebatadas, ya ensoñadoras, le habrá seducido. Y sus ojos creo se habrán llenado de lágrimas, cuando al ritmo fatídico del mar navegan los grandes barcos lejos de las *Cunas* "que la mano de mujer mece..."

Sí; y también *Notre amour* es cosa "encantadora como las canciones de la mañana"; y por estricta obediencia a la voluntad del poeta, el crepúsculo quiere olvidar el *Secret*. En todos los corazones ha sido puesta la saludable verdad por *Aurore*, *Fleur jetée* y *En prière*. Y, sin duda alguna, tan sólo la "pequeña mano desnuda" del hada de las canciones (la *Fée aux Chansons*) ha podido hacer que se inclinasen así en música (en el país de los ensueños, el *Pays des Rêves* con sus jardines de Mossoul) las *Roses d'Ispahan*, bajo la caricia indecible del triste y hermoso *Clair de Lune*!



Gabriel Fauré en 1864.



V

Pretender dividir en períodos la producción de un creador, es exponerse, a menudo, a caer en lo arbitrario. Se concibe que en determinados instantes, un modo de hacer que parece bastante definido, deja pasar, como un indicio anunciador, a la manera que ha de seguir; o que, a veces, no evite dejar que reaparezca un recuerdo de la manera que le había precedido.

En virtud de este libre capricho de que depende en el artista la expresión de su pensamiento, nos parece que en el tercer volumen de melodías de Fauré hallamos algunas páginas nacidas del "segundo estilo" del maestro. También es verdad—yo lo he dicho antes—que, merced a un arreglo de edición, algunas melodías han cambiado de volumen, y son precisamente éstas de que hablo.

Los cuatro números de la obra 51, *Larmes* ("Lágrimas"), entrecortada por los sollozos; *Au cimetière* ("En el cementerio"), emocionante en su desolada grandeza y como provista de rudeza al contacto del cantor de "El Mar"; *Spleen*, tan deliciosamente trabajada, y la por sí sola completa *La Rose*, habían ya sido incluídas en la primera edición del segundo volumen. Su inclusión en el volumen tercero se explica por el deseo que tuvo el autor de ver reunidas sus melodías sucediéndose por el orden cronológico de su composición. No hemos, pues, de figurarnos que todo el tercer volumen, desde la primera pági-

na hasta la última, sea característico del tercer estilo de Fauré; esto sólo se nota desde la obra 58.

Pero, una vez pasado este número, vemos aparecer nuevas fórmulas, así como también una estética de un refinamiento más admirable; así, por ejemplo, en las melodías *Mandoline*, *En sourdine*, *Green*, *A Clymène*, y *C'est l'extase*. Puede darse por cierto que la cuarta melodía y los tranquilos arpeggios de *En sourdine* son (en las palabras "dans le demi-jour que les hautes branches font...") (1) claramente anunciadoras de las expresivas magnificencias de la *Bonne Chanson*. Además, y ésta es una observación no indiferente, la inspiración de Fauré parece caminar hacia una especie de comunidad temática, que engrandecerá su obra maestra. Así, *En sourdine*, *Green* y *C'est l'extase* tienen idéntica (¡y cuán de Fauré!) una sensible frase de piano, común a los tres. ¿Designio premeditado, o simple similitud de impresión? ¿Hallazgo melódico nacido de una misma voluntad harmónica? ¿Qué importa! Basta solamente notar que una misma figura rítmica, la cual da origen a una misma amplificación melódica, sostiene el desarrollo de las tres piezas.

¡Obras adorables! No se cansa uno de saborear la espontaneidad de acentos, tan directos, tan conmovedores:

"Cette âme qui se lamente
Et cette plainte dormante,
C'est la nôtre, n'est-ce pas?... " (2)

Se puede interpretar *A Clymène* cien veces, y ninguna de ellas puede uno contener una exclamación admirativa

(1) «En la media luz que forman las altas ramas.»

(2) «Esta alma que se lamenta—y esta queja durmiente—es la nuestra ¿verdad?»

cuando vuelve a entrar la voz sobre el acorde de *mi* bemol mayor, tan imprevisto, tan bien hallado, tan elocuente!... Alegría de harmonista, dirán los escépticos; simple placer de profesional, dirán otros. Pues no: tan sólo sensación de la expresión sutil tan idealmente exteriorizada; terminación feliz de una línea artísticamente trazada en el conjunto del cuadro. Gesto, movimiento, posición de una figura, fijados de sorprendente manera. Uno de los factores, en suma, de la perfección de esa obra y de la belleza que de ella se desprende.

Su obra 76 afirma también las nuevas inclinaciones de Gabriel Fauré, y derrama como un perfume imperecedero sobre toda su producción; ¡como que se trata, precisamente, del *Parfum impérissable*! Saludemos las asociaciones ondulantes de los "tritones" descendentes, los que engendran inflexiones vocales verdaderamente encantadoras; pero, sobre todo, seamos sensibles a la inspiración de esa página que, a pesar de su aparente complicación, ha nacido de modo tan espontáneo. También pueden conmovernos los *Arpeggios*, *Prisión* y *La noche*, canto éste admirable, en donde se han asociado una de las más bellas almas de poeta con una de las más bellas almas de músico, hermanadas por el genio, inclinadas por "escuchar alguna cosa y morir"...

También hemos de detenernos bajo las ramas del bosque otoñal, *Forêt de septembre*! Por su ritmo de "blandos rumores", acaso sea, tanto como por su canto patético y su infalible prosodia, la obra maestra, entre las demás obras maestras. En todo caso muestra una de esas "escapadas", de que hablé antes, hacia un destino próximo. Porque nadie negará que a los "pinos que se agarran inclinados sobre el abismo", según dice la letra, se agarran también los encadenamientos harmónicos de la radiante

Chanson d'Eve. También los hallamos en las otras dos melodías de esta mismo obra 85, tituladas *La flor que va sobre el agua* y *Acompañamiento*, y nos permiten compararlo a cualquier opulento estuche en donde se mostrasen juntas tres joyas igualmente estimables.

Creo que la *Bonne Chanson* debe ser acercada a la tercera manera de Gabriel Fauré; pero no me atrevo a estar muy seguro..., a no ser que la consideramos como dentro de ese tercer estilo. Precede cinco o seis años a las producciones magistrales del tercer volumen, siendo compuesta de 1891 a 1892.

Se diría que esta obra es una aparición del genio de un gran artista; genio que, luego de haber hecho ensayos, algunos de los cuales son definitivos, vuela en continuado y nuevo impulso. Los músicos acostumbran a decir: “¡*La Bonne Chanson* es todo Gabriel Fauré!” Y es verdad. A pesar de lo cual, sólo es a medias conocida por el público, quien le había preferido las *Rosas de Ispahán*. Algo así como si prefiriese las primeras sonatas de Beethoven a las demás, o como si creyera que el gran esfuerzo de Wágner se limitaba a *Rienzi* o *Tannhauser*; si tal hiciere, bien poco se cuidaría de los últimos *Cuartetos* o de *Tristán*... Ahora bien: estas obras son a sus autores lo que *La Bonne Chanson* es a Gabriel Fauré.

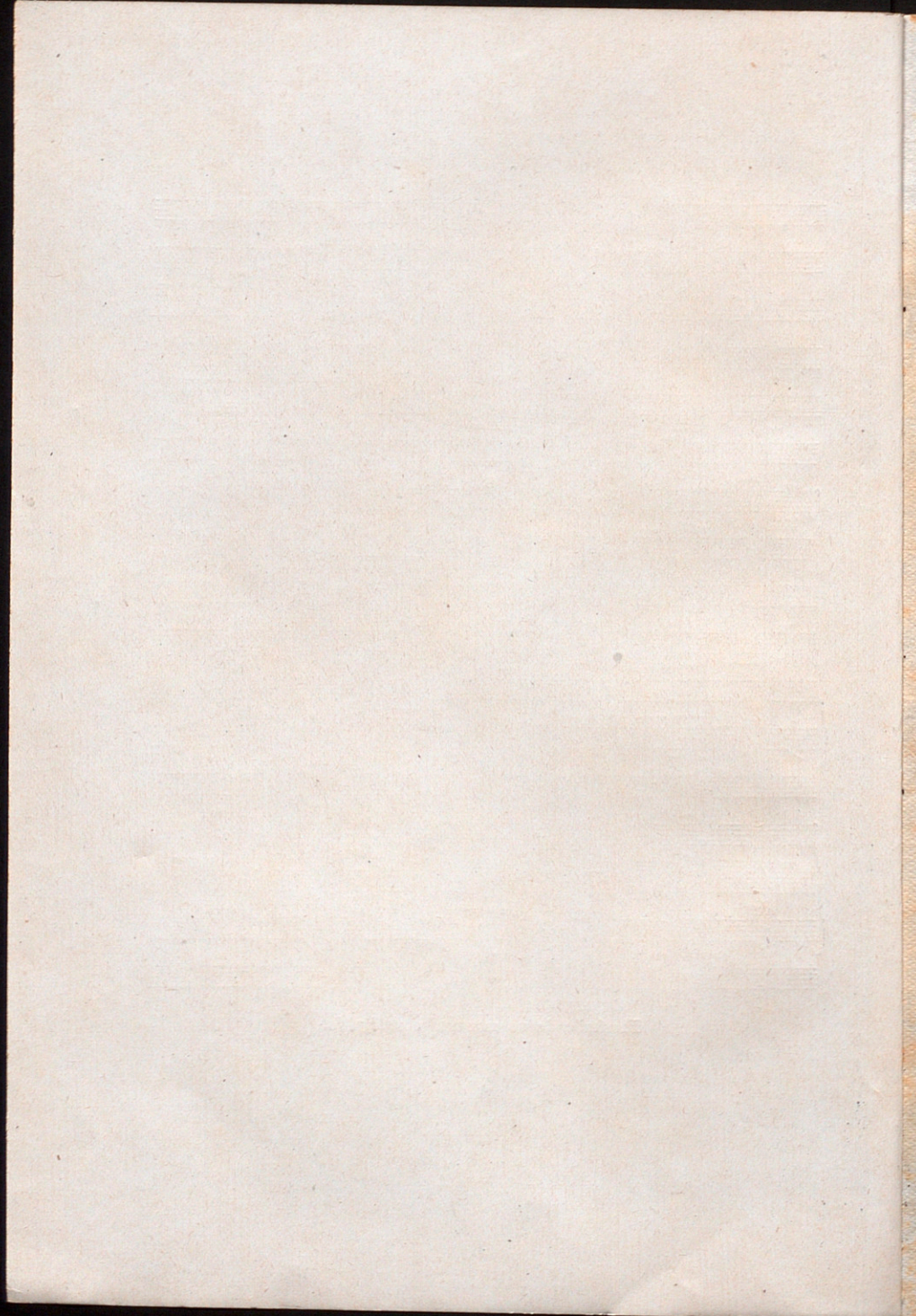
¡Y es verdaderamente una bella canción la que ahí vemos! Toda penetrada de ternura, palpitante de puro estremecimiento de amor, se complace a veces en rubores adorables, o se enardece en radiantes vuelos. Encanta y acaricia y se arrebata. Tan pronto habla bajito hasta solamente ser un rumor, como, imperiosa y soberana, henchida de fiebre y de entusiasmo, clama un cántico de humanidad.

Para disciplinar Gabriel Fauré su música a tanto con-

Op. 101. Barcarolle

Allarghetto moderato *Edm. Hans*

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (one flat), time signatures (6/8), and dynamic markings like 'mf' and 'cresc.'. The handwriting is elegant and characteristic of 19th-century musical manuscripts.



traste fuerte (teniendo, además, la suave variedad de mil pasos intermedios), no emplea los medios complicados que pudiera creerse; más bien realiza su labor con tanta sencillez como amplitud.

Pero no equivoquemos, lo suplico, el sentido de las anteriores palabras. La *Bonne Chanson* no debemos declararla complicada por que tenga un respetable lote de be-moles y sostenidos: lo que aquí nos importa tan sólo es la expresión musical; y no veo, en verdad, nada más sencillo y espontáneo que esa misma expresión. Es la del propio Verlaine. Diríase el asombro de un adolescente poseído por un conjunto de sentimientos nuevos para él, y de los que se asombra tanto como se alegra. Grita, se exalta, va de una persona a otra, tiende la mano como para fijar un instante tantas revelaciones no sospechadas que pasan, y recibe la impresión de una cuando ya se está esforzando en perseguir otra. ¡Nada más conmovedor que esta fuerza juvenil, ese ardimiento de los primeros años, este generoso derroche de palabras, de exclamaciones, de encantos y de éxtasis! Repito que ello es Verlaine que ha entrado en la Escuela Niedermeyer. ¡El, que se ha asimilado la práctica del contrapunto y de la fuga! ¡Verlaine, que sabe música! Y él es quien traslada a la lengua inmortal de Gabriel Fauré lo que Fauré trasladó a la lengua inmortal de Verlaine... Porque nadie pudo nunca imaginar una más fuerte unión de la poesía con la música. Nunca se vió un ejemplo de aquélla tan estrechamente modelada sobre ésta. El sentimiento que dió expansión a una es el mismo que expansionó a la otra; ¡en las inspiraciones del músico vibra toda la fe reconquistada por el poeta, tímida con sus delicadezas sutiles, y orgullo-sa de sus indomables expansiones!

No precisaré cuáles son preferibles entre las nueve

piezas que constituyen la *Bonne Chanson*; ¡nunca pude saberlo! Lo mejor, en todo caso, es considerar la obra como una, indivisible, y formada de una sola pieza; ¡así no habrá vacilación en dar la preferencia! ¿No es mejor esto que disecar fríamente una obra cuyos elementos constitutivos son de una igual riqueza y se balancean en ideal equilibrio? Evitemos, pues, el inventario de los “temas generadores”, y sepamos tan sólo que primero se suceden, después aparecen alternadamente y, por fin, se reúnen.

En cambio, ¡cuán deseable no fuera poder expresar con palabras la gracia feudal y un poco mística de *Una santa en su aureola*, o el fervor de *Ya que el alba crece*, ampliamente ascendente sobre grados de arpeggios sonoros y dispensadores de ricas armonías! ¡Y el mágico enlace de la música con el verso “Y como para mecer las tardanzas del camino”..., y la tierna voz de *La hora suave* (“L’Heure exquise”), en donde, al final, se agrupan las cinco notas conjuntas, características de uno de los temas fundamentales... ¡Y cuán dulce fuere saborear las misteriosas repercusiones de “Su paso vibrante”, y salvar los tresillos de la coda hasta la serena alegría que expresan, singularmente opuesta a los “encadenamientos de novenas” del pasaje anterior, tema constitutivo también con ellas en “Mi corazón temeroso, mi débil corazón”...

¡Flexibilidad no igualada y riqueza inagotable! Camiante, movable, dócil al verso y a la más mínima restricción de la imagen, la música comenta, expone y esparce. En su simplicidad enteramente a lo Verlaine, emplea fórmulas que parecían condenadas sin remedio. ¡Si las hubiera empleado cualquier otro compositor, no hubieran dejado de verse malditas! Pero bajo la pluma de Gabriel Fauré tienen virtudes tan nuevas y persuasivas, que a nadie se le ocurriera desprestigiarlas, o declararse hostil (por

ejemplo) a los contratiempos temerosos de “En verdad, siento casi temor...” Tampoco se privan de ocultarnos, como por coquetería, los más delicados encadenamientos harmónicos; y ¡qué encanto el de la orientación tomada por el motivo pianísimo hacia el tono de *mi* mayor, antes de la ardiente y larga ascensión hacia el “Yo os amo” ferviente, impetuoso, y en seguida corregida por el “cuánto te amo” inefablemente dulce, creciendo luego, elevándose a cada nota y saltando al fin, para mejor expirar en un murmullo... ¡También creo que los lectores conocen el poeta “cuyos ojos llenos están de amor”; el “piar de mil aves en los tomillos”, y la alondra “que sube al cielo con el día”; y, a lo mejor, también el tierno y vencedor lirismo de “he aquí el sol de oro”!

Nunca se mostró la música de Gabriel Fauré tan despierta, tan grave, tan fina y lánguida, y tan sana y apta para cantarlo todo; tan fuerte, tan poderosa, tan opuesta, en fin, a ese prejuicio que persistiera durante tiempo y más tiempo, y que afirmaba ser el autor de esas melodías un músico tan sólo para la intimidad. Eso sí, el poder de esta música permanece al margen del recitado; ella desdeña la fanfarria de las trompas, la fuerza de los trombones y el ruido de los platillos; es música de poder interior; se complace expresando el pensamiento, y aun le sucede que sobresale en el poder de la dulzura. No sé nada de más grande, más amplio ni más tierno que la suave conclusión: “Y cuando llegue la noche, será dulce el aire que, acariciador, jugará con vuestro velo...”

Comprenderéis que en *La buena canción*, la música resulta, sobre todo, rica en impulsos. Si la elocución parece rebuscada, esto no es sino una consecuencia, y no perjudica en lo más mínimo a la espontaneidad de la idea. He aquí, pues, la melodía modelo, la melodía noble y “verda-

dera". ¡Cómo resultan afrentados, ante ella, esos compositores que con tan complaciente facilidad se llaman melodistas, cuando no son más que unos músicos triviales! Siempre tienen a punto su sistema, y conocemos muy bien su muletilla de la "libre inspiración". En cambio, Fauré, que no se las da de predicador (a no ser con el ejemplo), lleva sencillamente "la primavera en el alma".

Si el Fauré de la *Bonne Chanson* ha puesto tantas palabras en su música, yo temo, por el contrario, no haber puesto sino bien poco de su música en tantas frases mías! ¡Perdóname, lector! Y si no la conoces, aprende a conocerla. Si por acaso todavía no has sondeado su belleza sino incompletamente, apresúrate a hacerlo. Acaso te la habrán traicionado, si no eres tú mismo quien la traicionara...

La obra es, pianísticamente, difícil. Y ésta es una razón más para tratarla con mayores miramientos. Pero ¡qué grande es la alegría que sentimos cuando hemos vencido el obstáculo! ¡Cuán satisfecho se ve quien penetra el secreto de este tesoro y llega por fin a poseer las piedras preciosas de sus acordes y de sus cantos!

La "Buena Canción" adquiere cada vez más popularidad, a medida que va pasando el tiempo, atenuándose la mediocridad del público y progresando el culto de la música. Será amada, en el porvenir, como se ama hoy los "Amores de poeta", de Schumann. La obra de éste y la de Fauré no son semejantes, pero tienen afinidad en ese trozo de alma que giramos con cada página, y en donde está el alma toda entera...

VI

La Chanson d'Eve es el ejemplo del cuarto estilo de Fauré, el mixto estilo de *Penélope*, como dije al principio. ¿En qué se diferencia este estilo de los tres anteriores? En nada, si consideramos la concepción melódica; ésta permanece siendo la misma, y no tiene la cosa nada de extraño, si se considera que ya se halla en su apogeo. Esta melodía se complace en su grandeza, cada vez es menos "bonita inspiración", para ser más y más pensamiento grave, manifestación íntima de una emoción y de una experiencia del vivir. Experiencia desprovista de austeridad, eso sí, y hasta sonriente, a la vez que un poco altiva.

El poema de Carlos Van Lerberghe *La Canción de Eva*, era digno del compositor a quien inspiraba. Al ponerlo Gabriel Fauré en música, le daba a *La Buena Canción* su natural equivalente. Esta vez no se trata de una poesía de un Verlaine a quien tocara la gracia divina, ni tampoco de las virtudes redentoras de un casto amor; se trata de una especie de himno que parece ser a la vez pagano y místico. La admiración maravillada no está sino en la "joven y divina Eva"; y en cuanto al amor, sólo aparece en la gratitud que ésta siente por el Creador, en la naturaleza estremecida de la primera aurora que vió el mundo; en los senderos del Edén, llenos de sol; en la juventud de todas estas cosas que Dios la mandó designar con nom-

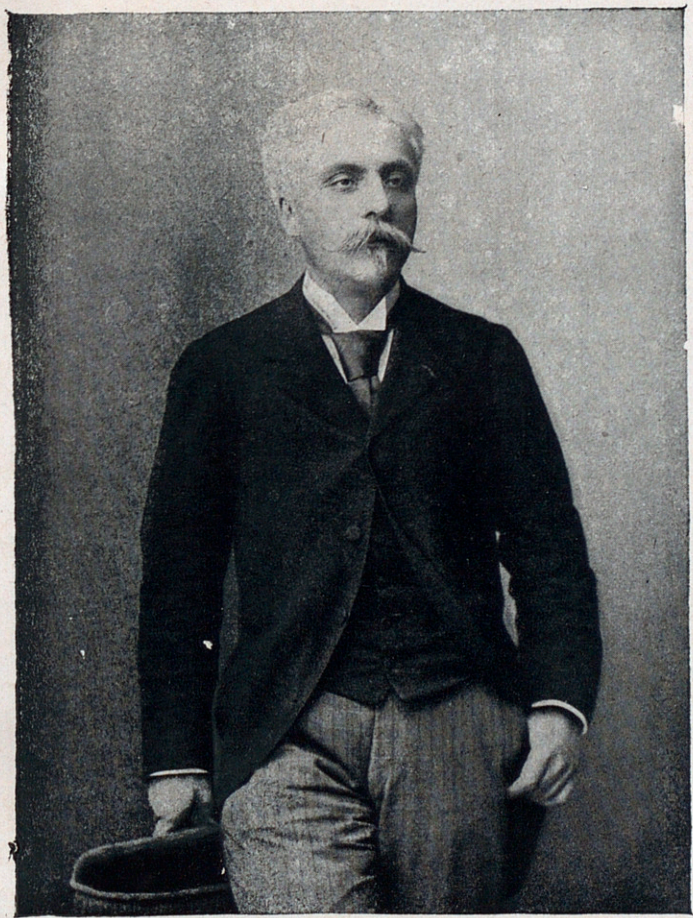
bres, y en su apacible magnificencia, en su juventud, ¡ en la Vida!, en una palabra.

Eva también aparece asombrada; pero es por el jardín azul, que se extiende cada vez más; por la confusa mezcla de los seres y de la materia; por los “estremecimientos” de las hojas, los cantos de las aves, el suave deslizarse de las alas y la voz de las aguas... Y esto es todo lo que ella ama.

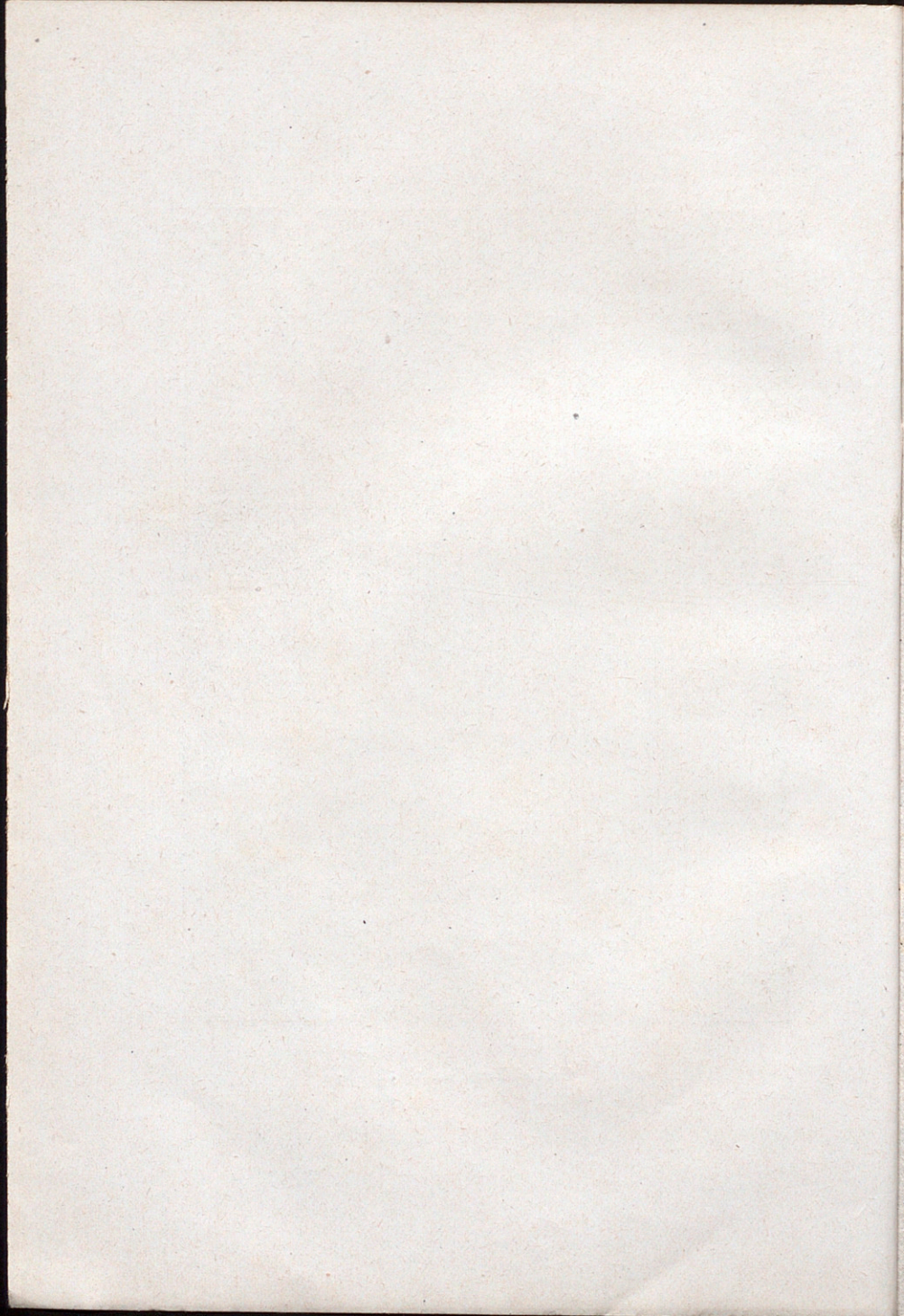
El músico ama y se asombra con ella; se enamora ingenuamente de la belleza de aquellas cosas que nacen; exalta “el alma, sin cesar mirante, de las fuentes y los bosques”, y “las rosas ardientes en la noche inmóvil”, y “el resplandor de Dios entre esas rosas y esos frutos”, la suavidad de su aliento “en la perfumada primavera nueva” y el “Alba blanca” y “El agua viviente”...

Se comprenderá que, alejándose Fauré a tal extremo de los dominios de lo real, se haya visto llevado a buscar expresiones raras. Mejor diríamos que no las ha buscado, sino que ellas han venido a él, dóciles ante la evocación del admirable poema.

Las melodías estas tienen persuasivas sinuosidades, que parecen misteriosamente inspiradas por la divinidad que se esparce por doquier. Las relaciones de sonoridad tienen una maravillosa dulzura. Y por esta razón aparece culpable quien las quiera identificar con vocablos bárbaros y palabras horribles, con eso que constituye el único don hecho a la música por los pedagogos y que se designa con el nombre de “acordes”. Un solo compás de Gabriel Fauré es algo inmaterial e impalpable; y de estas cosas no dice casi nada cualquier terminología técnica, la cual es inepta para determinar aquel “algo”, y sólo sabe amontonarlo cómodamente en una pila de cifras estúpidas y brutales. Las alas de las grandes mariposas son tanto más suaves



Gabriel Fauré en 1895.



cuanto más vuelan, y sus cambiantes de colores aparecen tanto menos vivos cuanto más dejan de batir. Para que siempre vivan con su natural brillantez, precisa evitarles el peligro de un muro, la herida de la aguja y el despiadado frotar de la red.

Por lo demás, ¿qué importan, ante la opulencia expresiva del conjunto, las características del nuevo lenguaje de Fauré? ¿Se hallará más bella música tan sólo porque abunde en fugitivas agregaciones de "tritonos" unidas con agregaciones de "sexta sensible"? Repito que al considerar la música de tal modo, sólo hacemos cerrar la red, o clavar la aguja e inmovilizar la mariposa. ¿Nos tendremos por satisfechos si conocemos que las apoyaturas o los retardos de "tercera" son siempre producidos por el cuarto grado alterado en sentido ascendente? ¿O estimáis preferible que expliquemos esa particularidad, no por lo que dicen los tratados corrientes, sino por invocar la presencia de la escala "hipolydia", exhumada de su sepultura griega y preciosamente aclimatada a la música contemporánea?

Os evitaré más amplios detalles, para afirmar tan sólo que el apoyo aportado a la expresión del pensamiento por los anteriores recursos es nulo, si lo consideramos nacido de esa preocupación permanente que se llama "contrapunto". Pero un contrapunto que no se parece en nada al llamado "de escuela", naturalmente: contrapunto inédito y nuevo, libre, flexible, frondoso, y, sin embargo, contrapunto siempre. Se le reconstituye lo más fácilmente del mundo bajo la suntuosa vestimenta de los acordes engendrados por él.

¡Y cuán bella nos parece también la sencillez de las figuras llamadas "de acompañamiento", cuando place al autor recurrir a ellas! Los finales, sobre todo, son bien significa-

tivos, y tienen un arte a la vez desdeñoso y encantador. La línea melódica es de una perfección tal, que hace pensar en el neto perfil de los templos de mármol blanco bajo el cielo azul de Grecia.

Conoced las diez composiciones que forman la "Canción de Eva": son de un músico de raza que es, además, un maestro. Y para conocerlas, tened por esta obra el respeto que ella exige. Y tened también el suficiente respeto de vosotros mismos para no decir: "No puedo ejecutar esta música en seguida; luego no vale nada." Si la estudiáis honradamente, tendréis así el derecho de juzgarla y de clasificar sus páginas según vuestras preferencias. Entonces consideraréis como supremas "Paraíso", "Aurora blanca", "Agua viviente", "Velas mi sendero de sol", el angustioso "Crepúsculo"... y acaso también todas las demás.

VII

¡Penélope! Domina esta obra con su belleza noble, pura y serena, toda la producción contemporánea de su autor, a la vez que se distingue brillantemente de la producción del pasado, dependiendo de modo lógico tanto de una como de otra; resume la producción del maestro tanto como le añade. Es una reina entre reinas, a la que debemos otorgar un homenaje, pues lo merece, y entusiasta. Ella difunde la gloria de uno de los músicos más grandes de este tiempo y de los otros tiempos (1); pone en contacto con el público (el cual no estaba lo bastante instruido en ello) las precedentes creaciones del autor; la producción de Fauré hállase toda en "*Penélope*", como "*Penélope*" estaba ya en toda aquella producción.

Porque en este poema lírico, Gabriel Fauré no ha evolucionado solamente desde el punto de vista musical, lo que hubiera sido imposible y además ilógico. Fauré disponía ya de una escala infinita de colores y de frases, dóciles a sus deseos; por lo tanto, no tenía necesidad de inventar nada. Sin embargo, se dirá de "*Penélope*" que ella nos hace ver un Fauré nuevo, un Fauré superbamente inspirado de majestad y de poder. Creo que al decir esto se tiene razón y error a la vez; hay páginas de "*Penélope*"

(1) El traductor deja al autor todo el alcance de sus señalamientos. (Nota del traductor.)

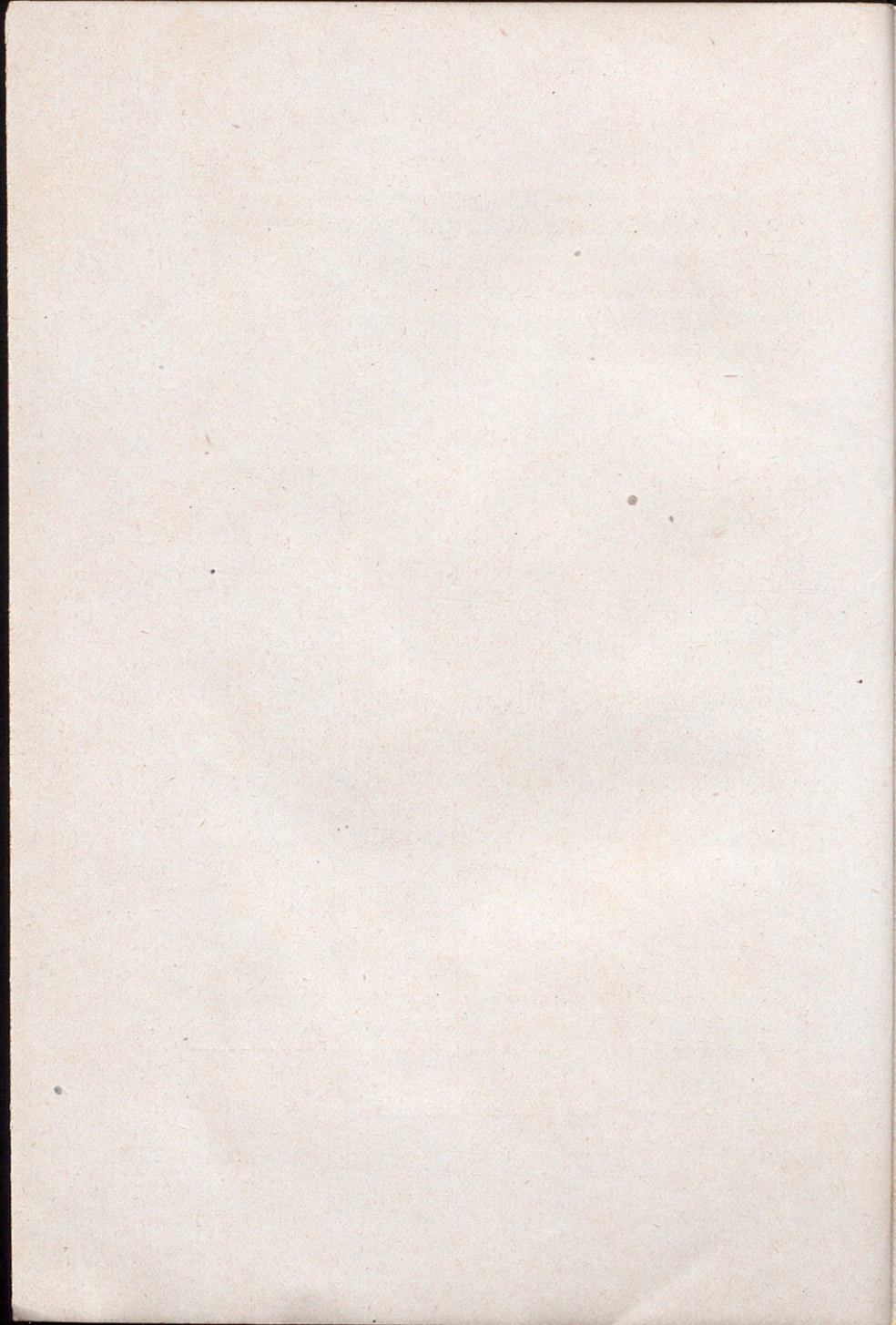
que cantan majestuosas y potentes; pero insisto en que no deben sorprendernos, por cuanto en "Soir" también había majestad y poder, y el "Réquiem" no carecía de una y otro. Lo que hay es que tal vez no se les había reconocido con bastante precisión. En "Penélope", ambas cosas aparecen esparciéndose por doquier, gracias a tener para ello un pretexto natural; mas para quien ya conociere la obra de Fauré, no constituyen una revelación. Si al pronto pudo haber algunos oyentes que tal desconocieran, es porque aquéllas desdeñaban ponerse demasiado en evidencia. Pero siempre que fué necesario, supieron presentarse sin alharacas, como verdadera majestad y verdadero poder que son. La escena, la orquesta, el decorado y los coros les permitieron presentarse como más eficaces y también más necesarias para la expresión musical de un poema que los exige en muchas de sus partes.

* * *

El poema es conocido. Por lo menos, lo adivinará el lector, toda vez que M. Renato Fauchois lo ha tomado felizmente del de Homero. Las siervas de Penélope hilan, mientras ella, la reina, siempre pensativa y nunca consolada, espera desde hace diez años el regreso de Ulises. En vano procuran los pretendientes hacer que se rinda Penélope a sus palabras de amor; ella los odia, y para no repetir excusas a su negativa imagina un subterfugio: que la dejen en paz y no le hablen de matrimonio hasta que no concluya de tejer el sudario para el padre de Ulises. La reina teje la tela durante el día, y por la noche la deshace otra vez. Impacientes y groseros, los pretendientes no cesan de importunar a Penélope, y se esfuerzan por quitarle sus esperanzas. Todo es en vano; Penélope confía y



Publicado con autorización de los Sres. Heugel y C.^a



espera siempre. En un momento de angustia llama al ausente, y he aquí que desde fuera le responde una voz. ¿Habrá sido escuchada la esposa? ¿Habrá vuelto, por fin, Ulises? No; es un anciano, un mendigo quien había llamado pidiendo caridad. Los príncipes, que al pronto quedaron aterrados, para mejor cerciorarse, maltratan al infeliz y quieren arrojarlo de aquel sitio; pero interviene la reina e impone su autoridad. Con dulces palabras acoge al anciano que allí fué llevado por el azar, y le dice: “Extranjero: quédate en esta casa. Ulises ha mucho tiempo que está ausente de ella; él te hubiera dado la mejor habitación, si te hubiera visto tan viejo, tan pobre y tan desfallecido.”

Euriclea, la anciana nodriza de Ulises, se acerca para lavar los pies del viajero, según la costumbre. Y entonces acaece el conocido episodio: la sirvienta ha visto la cicatriz, y da un grito de angustia: mira al mendigo y lo reconoce. “¡Cállate, nodriza, o te estrangulo”—dice Ulises en voz baja—; cállate para que pueda llevar a cabo el castigo!”

Penélope no ha sospechado nada. A la vista del mendigo, en el cual ya no piensa, rechaza las nuevas tentativas de los pretendientes. Estos la han sorprendido cuando estaba destejiendo la tela, y quieren vengarse: mañana, el sacerdote de Zeus casará a Penélope con uno de ellos.

Sale la reina. El mendigo queda sólo, y vuelve a ser Ulises. “¡Esposa querida—exclama—, sea terrible mi venganza!”

Penélope, del brazo de la vieja Euriclea, marcha, como todas las tardes, a la colina desde donde se ve el mar. El mendigo las acompaña; la reina le ha dicho: “Anciano, toma esta capa, que la sombra de la noche es fría.”

En el acto segundo aparecen durmiendo en escena los

pastores de Ulises. Penélope, Euriclea y el mendigo se acercan lentamente. El viejo Eumeo no ha perdido la confianza en el regreso de su amo; todas las noches, viene también a esperarle al pie de esta columna de mármol que Penélope adorna con rosas, y les dice a los pastores que confíen. El mendigo, interrogado por la reina, le revela que ha conocido a Ulises; pues le dió hospitalidad en Creta, adonde fué llevado el héroe por la tempestad.

Habiendo conquistado con esta narración la confianza de la reina, el mendigo la conforta y le aconseja con imperio que espere y resista siempre. Y, puesto que ha de escoger entre los pretendientes, que elija por esposo al que haya podido disparar con el arco de Ulises.

Penélope se aleja seguida de Euriclea. Y Ulises, irguiéndose nuevamente, despierta con fuerte voz a los pastores:

—¡Eumeo! ¡Y vosotros, pastores! Reconoced en mí al más digno de compasión de los vencedores de Troya. ¡Yo soy Ulises, vuestro rey!

Con lágrimas de alegría y gestos implorantes, cual niños que hubieran hallado a su padre, así los pastores caen de rodillas ante su señor. ¡Callarán, irán a palacio, y cuando amanezca el día, servirán a la venganza de Ulises para que sea castigado el crimen “con ayuda de los dioses”!

Contaré con brevedad el tercer acto. Los pretendientes van a obligar a la reina para que decida, y ella sigue el consejo del mendigo. Uno tras otro, para ser aceptados, tratan de manejar el terrible arco; pero todos fracasan.

Entonces, en medio de la risa general, adelántase el anciano mendigo y se dirige, con paso vacilante, hacia el arco. Lo coge, tiembla de emoción al contacto de su fiel arma, y, de repente, de un solo impulso, lo pone tenso. ¡Estupor en los presentes! Lanza entonces su flecha a tra-

vés de los doce anillos de las hachas y en seguida coge otra, apunta, rápido, al pretendiente Eurimaco, tira y lo mata.

El terror es general: los traidores huyen perseguidos a muerte por los pastores, que han acudido allí. Desfallecida Penélope, ha reconocido a Ulises, que arroja su barba inculta y se despoja de sus harapos. Triunfador, vestido con su coraza reluciente y la espada vengadora en la mano, Ulises ha hecho justicia. ¡Ulises y Penélope se han juntado al fin! Los pastores, los siervos, el pueblo todo, canta en éxtasis el regreso de su señor y la gloria de Zeus.

Tal es, mal descrito, el poema. Su autor, M. Fauchois, lo ha narrado, en verso, mucho mejor que yo; versos encantadores, claros y sonoros, en un lenguaje sobrio, llenos de imágenes y con delicioso sabor de antigüedad, con los que ha hecho mucho más fácil la tarea del compositor. Porque el poema de "Penélope" reclama la música en cada escena. Es uno de los mejores que para la música se hayan escrito, y caracteriza con entera fortuna, y de un modo definitivo, la naturaleza de los poemas que al arte de los sonidos deben ser destinados. Con "Penélope" sentimos puramente el goce de un teatro de sentimiento. Allí hay una acción verdadera, y constantemente perceptible, la cual se presenta, se desarrolla y llega a su término, llevando consigo, en cada instante decisivo una parte de emoción indiscutible. No sé nada más conmovedor que el instante en que la anciana Euriclea reconoce a su amo; o el momento en que Ulises presencia la indignación de Penélope ante las palabras de sus pretendientes; o el reconocimiento de Ulises por sus pastores; o la emoción del héroe cuando oprime contra el pecho su arco; o la reunión final de aquellos dos seres, que se quieren con todo su alma, luego de tantos años de ausencia!

Alabemos al Sr. Renato Fauchois por haber imaginado este poema y haberlo realizado con tanta imaginación, habilidad y tacto. Ha sacado partido de los más sencillos episodios y ha vivificado, con indiscutible interés escénico y con evidente sentido dramático, lo que tal vez no hubiera sido más que un atractivo relato.

Tan sólo nos falta admirar la música. Sin haber dicho nada de ella, hemos hablado lo bastante, para expresar cómo aparece en su indiscutible nobleza, grande, elocuente, llena de encanto y emoción. Supremamente inspirada, cada vez que se deja oír conmueve hasta hacer salir lágrimas. Y ahora que voy a citar con rapidez sus más notables bellezas, vacilo, me veo inseguro ante el temor de olvidar alguna de ellas.

Habría, sin embargo, un medio de no caer en tal peligro, y sería ir analizando página por página la partitura de "Penélope". En cada una se hallaría un encanto nuevo. Hasta la más pequeña, la más insignificante declamación, nos mostraría seductores acentos: tan justos, tan espontáneos, imprevistos y profundos aparecen contenidos allí. Algunos de ellos dan a la palabra o la imagen una prolongación infinita. Establecen lazos secretos entre los sentimientos esparcidos a través de la trama sinfónica, y condensan de extraño modo dicha trama, siendo la mejor causa de su riqueza.

Esto nos lleva a hablar de la manera cómo está construida la música de "Penélope". Permaneciendo fiel al sistema wagneriano del "leit-motiv" (1), no se deja avasallar demasiado por él. Amplias y significativas frases

(1) La teoría del «leit-motiv», o tema musical conductor, puede verse claramente expuesta en el libro *Wagner* por Lichtenberger, traducción castellana de E. L. Chavarri.—Madrid, Biblioteca Villar. Unión Musical Española.

musicales, temas breves y no menos significativos, se difunden por la partitura libremente, sin que el músico se crea forzado a desarrollarlos por sistema. Así, unas veces los reproduce, recordándolos, y otras los transforma, o los combina, cuando le hace falta, u obtiene contrastes con ellos, disponiéndolos siempre con una oportunidad que podría llamarse infalible.

No intentaré ir enumerando esos temas, que pudiéramos llamar "generadores"; todo lo más, indicaré los tres o cuatro principales. El primero, con el que empieza el preludio tan orquestal de la obra, parece expresar la inconsolable tristeza de Penélope. Le sucede el tema épico de Ulises. Luego, agrúpanse curiosas sonoridades, que reaparecerán después con frecuencia. Este preludio es de soberbia factura, de altiva expresión y de un sentimiento dramático que se apodera del oyente. Sin interrupción, el preludio se une con la escena inicial del primer acto: la de las hilanderas, tan graciosa y tan de Fauré.

A partir de aquí, debemos contentarnos con indicar apenas, y según van presentándose, los momentos capitales de la partitura. Así reconocemos cuándo pasa el tema, brutalmente rítmico, de los pretendientes. Es uno de aquellos a los cuales ha exigido el compositor un desarrollo netamente sinfónico. Después de los bellos apóstrofes de Euriclea y de la entrada dolorosa de Penélope, una curiosa agregación de sonoridades sucesivamente dispuestas, simboliza la tela famosa. Delicioso y bien del autor aparece el divertimento que ejecutan la flauta y las harpas. Y tras él surge ideal la frase de Penélope.

Como un eco responde a la angustia de la reina la voz del mendigo. Ese "¡ola!, ¡oh!" lejano, y que no era esperado, comunica al acorde de séptima mayor, sobre el cual se apoya, un acento indecible. Cuanto al lamento de

Ulises "Soy un pobre que va de camino", penetra hasta lo más profundo del alma. Asimismo, es atrayente lo que canta Penélope, propicia a acoger a los caminantes, bajo cuyas apariencias sabían mostrarse a veces los dioses. Y nos estremecemos ante la alegría que trata en vano de contener Euriclea cuando reconoce a su amo.

Las páginas con que se acaba el acto son de las más hermosas. El tema de Penélope se despliega en ellos tiernamente, y sigue cantando cuando se corre el telón, seguido de la frase de Ulises ejecutada por los violines y subrayada por las harpas.

Este final de acto, verdaderamente espléndido, decidió el triunfo de la obra la noche del estreno (1). Aplaudía y

(1) *Penélope*, poema lírico en tres actos, fué representado por primera vez en Monte-Carlo el 4 de marzo de 1913, y en París (Teatro de los Campos Elíseos) el 10 de mayo de 1913. Los intérpretes fueron:

En Monte-Carlo: la Breval, la Raveau, la Durand-Serviére, la Malraison, la Criticos, la Gilson, la Florentz y la Rozier; y los cantantes: Rousselière, Bourbon, Ch. Delmas, Allard, Sardet, Couisnou, Sorret y Rossignol.

Director de orquesta, León Jehin; ídem de coros, Viaslet; ídem de canto, Leblanc-Dupuis. Decorado de Visconti. Trajes de Zamperoni.

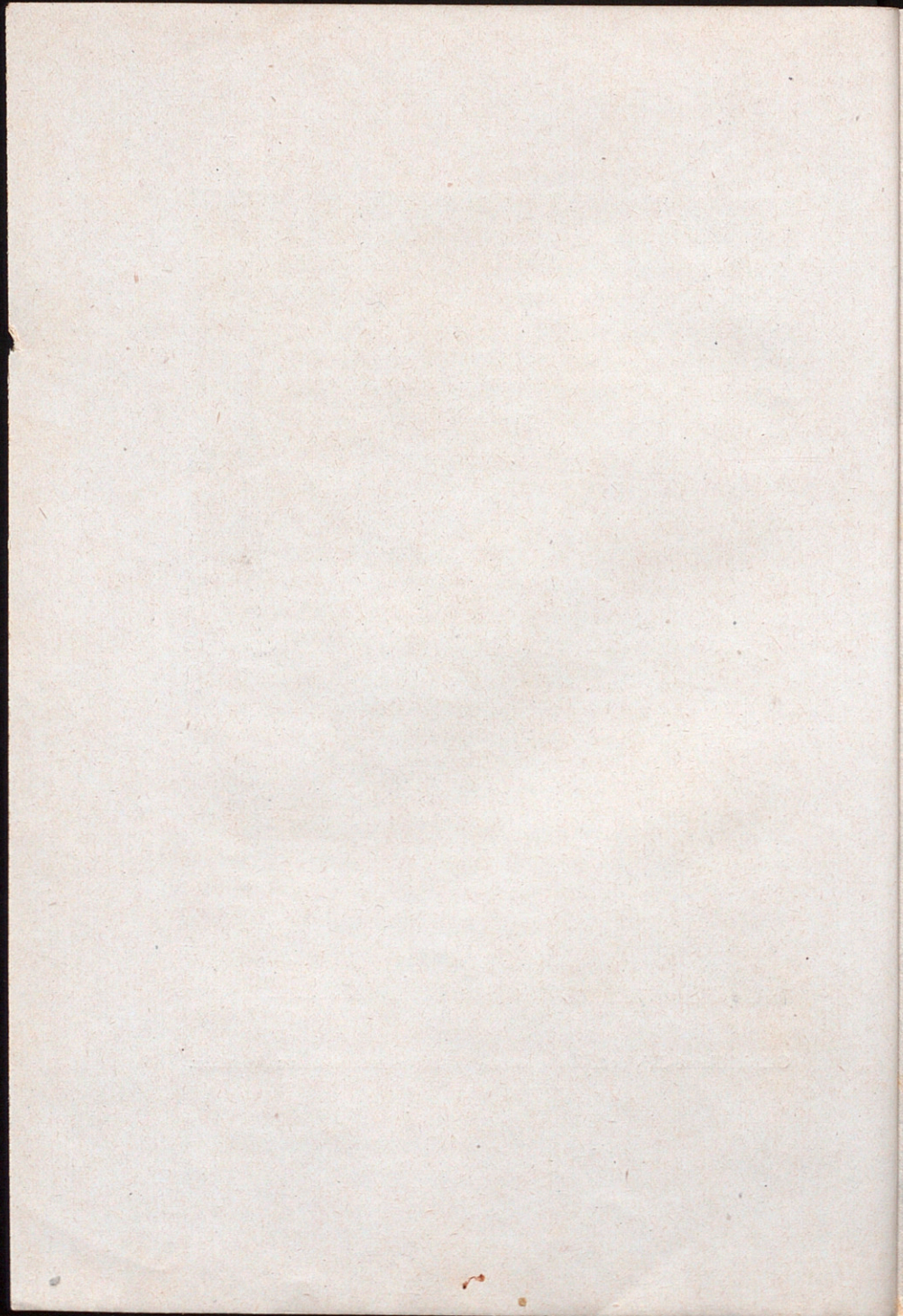
En París: las cantantes Luciana Breval, Cecilia Thévenet, Barthèze, L. Vuillemin, Alicia Gautier, Cecilia Rex, Borzy y Lesnards; los cantantes fueron Muratore, Blancard, Tirmont, Dangés, Regis, Collet y Deny.

Dírector de orquesta, Luis Hasselmans; ídem de coros, F. Lamy; ídem de canto, Henry Defosse. Decoraciones: bocetos de Roussel, ejecutados por Monveau. Trajes de Ibels. Divertimiento de baile dirigido por Juana Chasles.

La obra, cuya primera representación en París despertó el entusiasmo unánime del público y de la prensa, vió suspendidas sus representaciones cuando se cerró el Teatro de los Campos Elíseos, en donde se verificaban; pero enseguida triunfaba en el Teatro Real de la Moneda de Bruselas.



Gabriel Fauré dirigiendo la orquesta en las representaciones de *Prométhée*.



clamaba el público dándose cuenta de que una obra superior acababa de aparecer.

Como conclusión a este análisis demasiado sucinto de la primera partitura dramática de Gabriel Fauré, pudiera decirse que al aclamarle en el efímero teatro de los Campos Elíseos, aquella multitud escogida rindió espontáneo homenaje a una de las manifestaciones más luminosas de la música. Esta música también podemos decir que es de uno de los más admirables maestros. Y también es (lo digo con el mayor respeto, del cual no puede nadie separarse tratando de Gabriel Fauré) del músico más joven de Francia.

VIII

Sería rebajar singularmente la producción de Gabriel Fauré si se la cree constituida principalmente por composiciones vocales. Gabriel Fauré no se ha encerrado en la melodía para canto y piano, sino que ha escrito en todos los géneros, sobresaliendo por doquier. Si nosotros hemos definido con preferencia los volúmenes de melodías, como "La buena canción" y "La canción de Eva", es porque las diferentes etapas de la carrera del maestro se muestran en ellos más claramente.

Se sobreentiende que cada obra del compositor escrita en los otros géneros, pertenece a la respectiva "manera" o estilo de Fauré, según la época en que fué escrita.

Nosotros hemos de vernos obligados a escribir con rapidez lo que sigue, porque la producción de Fauré resulta de lo más importante y vario, ya pianística, ya instrumental, para canto, para orquesta, dramática o religiosa.

Entre las obras de piano, señalemos tres *romanzas sin palabras*, cinco *impromptus*, nueve *preludios*, once *nocturnos*, once *barcarolas*, ocho *piezas breves* (la última de las cuales es el octavo nocturno), una *mazurka* y cuatro *valse-capricho*.

A estas obras (entre las que aparecen los *Impromptus* y la *Barcarola* como las de más justa fama, con sus seductoras sonoridades) hay que añadir el *Tema con variaciones*, obra de las magistrales de su autor, dada más re-

cientemente en los concursos de piano del Conservatorio.

Citemos, por último, la seductora *Dolly*, aclamada en el teatro de las Artes, bajo las apariencias de un baile, y que no se cansaba el público de aplaudirla (1).

También es autor Fauré de un poético *Impromptu* para harpa.

Entre las obras de conjunto vocal, son muchas las ejecutadas con frecuencia, tales el *Cántico de Juan Racine*, que figura en el repertorio de la Sociedad de Conciertos; la *Pavana*, y el encantador *Madrigal*. La primera de estas obras es un coro a cuatro voces mixtas con acompañamiento de armonium y de quinteto de cuerda, transcripto también para orquesta. Las otras dos son cuartetos vocales susceptibles de ser cantados a coro. Lo mismo sucede con los *Djinns*.

Cuanto al *Nacimiento de Venus*, escena mitológica bastante desarrollada, para solos, coros y orquesta, fué ejecutada en el teatro de los Campos Elíseos el día de su concierto inaugural, todo formado con música francesa.

Notemos, por último, y para completar esta lista, cuatro *dúos* para voces diferentes de hombres o de mujeres: "Puesto que en la tierra", "Tarantela", "Lágrimas de oro" y "El arroyo".

De la música de cámara, que tiene lugar tan preponderante en la obra total de Fauré, y que ha contribuido no poco a la gloria del mismo, es preciso mencionar, ante todo, la *Sonata* para piano y violín. Justamente llamada genial por el maestro Saint-Saëns, fué una de las primeras

(1) Las seis piezas de este baile son: *Berceuse*, *Miau*, *El jardín de Dolly*, *Kitty-Vals*, *Ternura* y *Paso español*. Orquestadas por Henri Rabaud, fueron ejecutadas en los conciertos sinfónicos «Lamoureux» en 1913.

muestras del talento y personalidad verdaderos de su autor. Es universalmente conocida.

También son admirables los dos *cuartetos* para piano e instrumentos de cuerda: el primero, en *do* menor, con su brillante *scherzo*, y el segundo, en *sol* menor, con patético *andante*.

Todas las Sociedades de música "di camera", en París, en Francia y por doquier, hacen ejecutar con frecuencia las dos obras, las cuales, juntamente con la *Sonata*, han popularizado, más allá de su patria, el nombre de Fauré. En Alemania, por ejemplo, han sido comprendidas antes que las *Melodías*.

A este propósito, recuerdo la frase de un músico de la más reciente escuela, de buen talento y casi ya maestro, aunque poco aficionado, en general, a la música que no es de su grupo artístico; a pesar de lo cual confesaba con cierta inocencia que los cuartetos de Fauré "eran música de todos los tiempos". Y es verdad: es música para siempre y música admirable. Sobre ella parece extenderse la sombra de Roberto Schumann, del cual dicen algunos que si hubiere vivido más contemporáneamente de Gabriel Fauré, hubiera escrito música muy semejante a la de éste; a pesar de lo cual, Schumann hubiera seguido siendo Schumann y Fauré continuara siendo Fauré...

El *quinteto* en *re* menor se ha ejecutado menos; pero no es menos acreedor a ser equiparado con las composiciones similares del maestro, quien es digno de ellas como ellas lo son de él. Mencionemos un curioso detalle: este quinteto sólo consta de tres partes, y la última es un *allegretto* en el cual parece haberse complacido el autor para concluir. El tiempo ha de dar a esta composición una gloria más perfecta.

Hemos de añadir también a este capítulo relativo a la



Decoración de *Prométhée*. (Instantánea tomada en Arènes de Béziers.)

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

música instrumental de Fauré, diferentes piezas “de género” que se interpretan corrientemente en los conciertos.

Para violonchelo tiene las siguientes obras: *Petite pièce*, *Romanza*, *Papillon* (número de virtuosismo), *Siciliana*, *Serenata* y una noble *Elegía*, cuyo tema tiene bello carácter, y cuyo acompañamiento pianísimo resulta delicioso.

Una suave *Berceuse* (popularizada en los conciertos, en donde se repite siempre) y un *Andante* son las páginas otorgadas por Fauré al violín. Recordemos, asimismo, una *Fantasia* para flauta que ha venido a alegrar a los profesionales de este instrumento, enriqueciéndoles su restringido repertorio.

En el género orquestal deben ser registradas las siguientes composiciones: una *Suite*, de la que sólo se ha publicado el primer tiempo, bajo el título de *Allegro sinfónico*; una sutil *Balada*, para piano y orquesta; una *Romanza*, y un *Concierto* inédito, para violín y orquesta. También permanece inédita una *Sinfonía* en re menor, ejecutada por primera vez en los Conciertos Colonne, en 1885. Por último, mencionaremos la fina, deliciosa, impecable y sensible *Suite* de “Peleas y Melisenda”, cuya “Fileuse” pide siempre el público oírla dos veces, *suite* que es una verdadera obra de cincelador admirable.

Antes de conquistar definitivamente el teatro con *Penélope*, ya lo había abordado Fauré otras veces, con música para escenas declamadas; así tenemos la música para *Calígula*, el *Velo de felicidad* y *Shylock*: el entreacto de este último estudio, muy apreciado. Más importante resulta *Prometeo*, tragedia semidramática, semimusical, representada en el circo de las Arenas, de Béziers, en donde produjo sensación, y luego en el Hipódromo de París. Se distinguen en ellas los coros, de noble carácter, y, entre

ellos, el de las "Oceánidas", basta para demostrar que la nobleza no es en detrimento de su encanto suave.

Ya se comprenderá que habiendo sido Fauré organista y maestro de capilla en la Magdalena, durante veinte años, había de verse incitado a componer música religiosa de manera—como decía Saint-Saëns—"que hace desear que perseverar"... Muchas obras ha escrito en dicho género Fauré: *Motetes*, *Ave-María*, *O salutaris*, *Tantum ergo* y un *Salve Regina* que constituye una pequeña joya de gracia mística y de petulante armonización profana. Mayor importancia que a todo lo anterior debe concederse a la *Misa* a tres voces de mujer, y al majestuoso *Requiem* con solos, coros, órgano y orquesta; una de las más conmovedoras y definitivas creaciones del maestro.

IX

Informado queda el lector (si es que para ello necesitó llegar hasta aquí) de la labor realizada por el artista, y habrá podido apreciar su cantidad, su valor artístico, el esfuerzo que ha costado, el alcance que tiene y la emoción que despierta.

Esta constante labor prueba que Fauré no ha dejado de entregarse a la música con todas sus fuerzas, lo mismo desde el punto de vista del compositor que del hombre. No ha rechazado jamás el ponerse personalmente a la vera, ni se ha encerrado nunca en el misterio de su torre de marfil para sólo mostrarse los días de ensayo general. Ya se habló de su colaboración en las solemnidades religiosas, siéndolo en Nuestra Señora de Clignancourt, en San Honorato de Eylan y en la iglesia de la Magdalena. Pero aun no hemos hablado de su papel activo y bienhechor, primeramente ejerciendo el profesorado y luego la dirección en el Conservatorio de París.

En estos cargos supo unir la dulzura afable con la voluntad de hierro que deja ver en algún instante su cabeza bondadosa y encantadora nimbada de blancos cabellos. Fauré se hizo adorar de todos sus discípulos. Recuerdo inolvidable es el del momento en que los alumnos de la clase mostraban al maestro sus ensayos. El juicio era esperado con un poco de inquietud, porque producía mucha pena no sentirse aprobado; la página que hubiere gustado

a Fauré convertíase en una página estimada, y cada alumno sentíase feliz cuando el maestro había calificado alguna fugaz modulación o alguna armonía incidental bellamente hallada, con una palabra siempre justa, dicha con acento especial, con extraña voz, lejana cual si tan sólo fuere destinada a expresar no sé qué emoción interior...

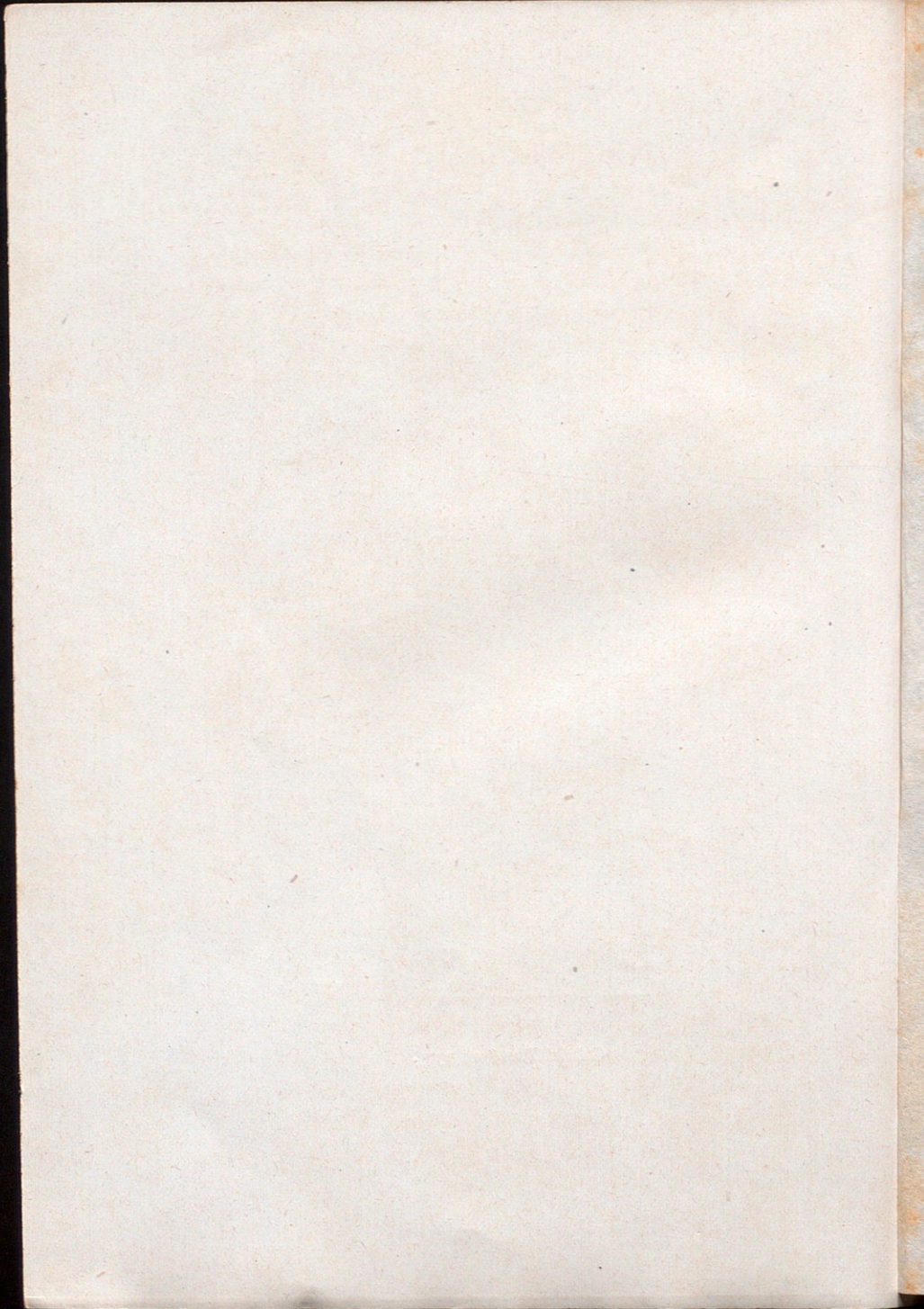
A veces, antes de salir de clase, Gabriel Fauré encendía un cigarrillo, lo fumaba un momento, y lo arrojaba luego en el suelo, con olvido de los reglamentos que luego se ha visto encargado de hacer cumplir. Y con el sombrero airoso, caído sobre la oreja, se marchaba a pasos de joven.

Como director ha tenido Gabriel Fauré una feliz influencia en la evolución, sobrado lenta, de la Escuela Nacional de Música, de París. Dando un ejemplo de trabajo fecundo, supo administrar en paz. Más de una vez amplió programas que lo necesitaban, aumentó en importancia la enseñanza del contrapunto, dotándola de clases particulares; obligó a los cantantes (incluso a sus profesores) a ir más allá de las fronteras musicales escrupulosamente respetadas hasta entonces, e hizo materia de cuidadosa atención los fragmentos impuestos en los concursos. A Fauré hay que agradecerle haber ampliado el repertorio (tanto tiempo bastante mediocre) de los virtuosos del arco y de la embocadura, pues pidió cada año a los compositores modernos nuevas obras de concurso.

Por último, llamando junto a sí, como miembros de los jurados, a músicos independientes y jóvenes, ha luchado sobremanera contra los daños producidos por el espíritu de la rutina. Y cuando Gabriel Fauré pasa rápido los corredores del Conservatorio, arrimándose a la pared y confundiendo en la sombra—porque teme un poco las recomendaciones de las mamás—, todo el mundo le saluda y



Gabriel Fauré en 1905.



se inclina, perdonándole no haberse dejado abordar, en gracia a su bondad afectuosa y paternal...

En 1920, Fauré, deseando descansar, ha hecho que le relevasen de sus funciones de director del Conservatorio.

Como crítico, luchó por la buena causa con su pluma, tanto en artículos sueltos en diferentes periódicos, como, sobre todo, en sus crónicas, tan literarias, de *Le Figaro*, en donde expuso siempre con soberana cortesía sanos y firmes juicios.

*
* *

Vamos a concluir, y para ello sólo nos falta hacer un resumen. Gabriel Fauré es uno de los dos o tres músicos actuales que (dentro de una falange de excepcional valía) nos permite hacer inmediatamente el indispensable salto de medio siglo, merced al cual puede saberse si el artista a quien consideramos dotado de genio, pero con quien (como decía Gaston Carraud) "nos encontramos en la calle", es realmente genial.

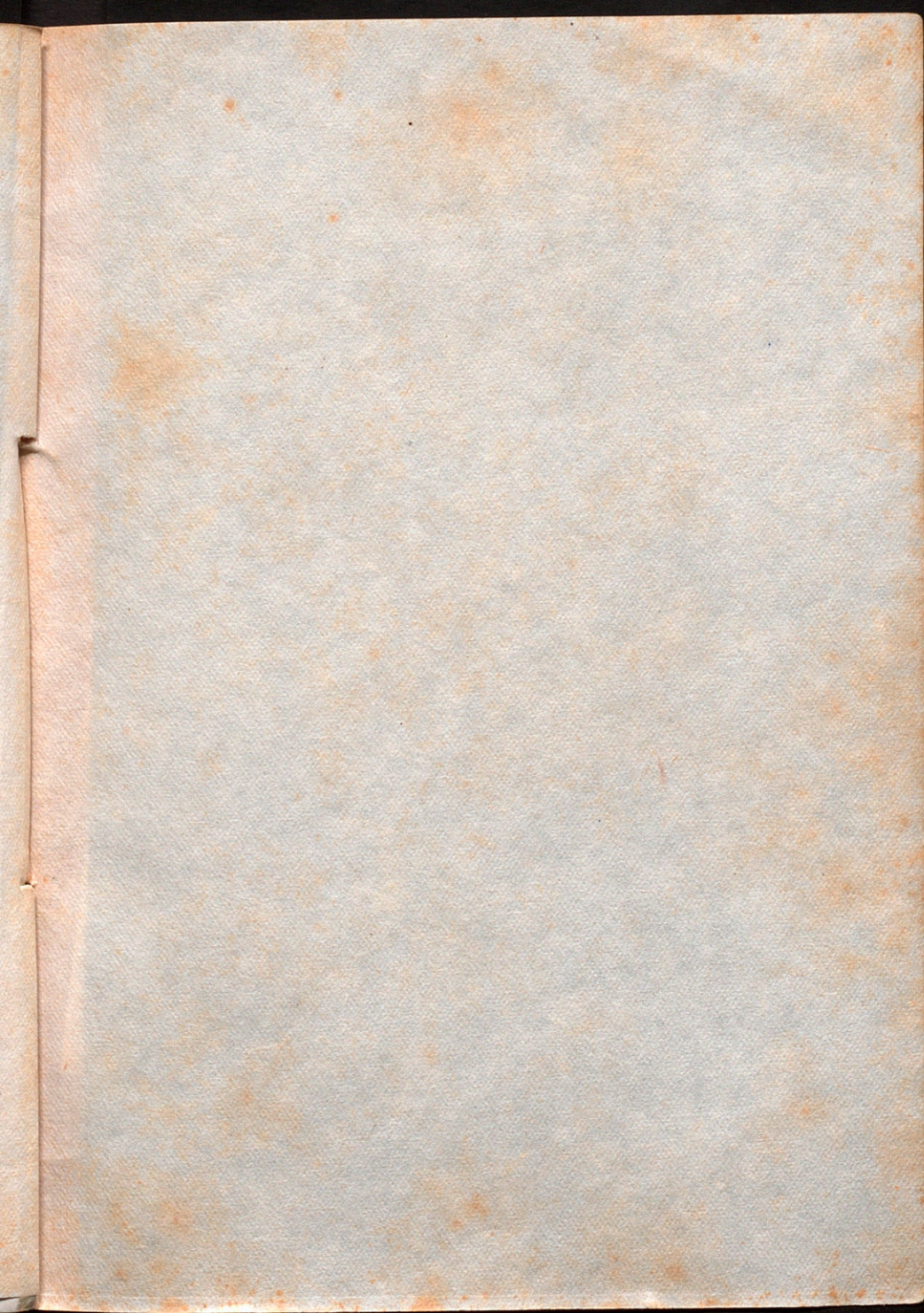
Esta vez no es posible la duda. El nombre de Gabriel Fauré lo escribe la fama con grandes letras en un largo capítulo de la historia del arte. Por nacional y francés que sea ese nombre, pronto dejará de serlo así solamente, para pertenecer a un país todavía más vasto y sonriente: ¡el país de la Música! En el "País de los ensueños" se esparcirá su genio por "el jardín de oro de las estrellas".

"Gabriel Fauré no tiene edad, ni la tendrá nunca", así decía una vez su maestro Saint-Saëns. Y ello es verdad. La eterna juventud pertenece a quien, cantando todas las horas de su vida, supo cantar al mismo tiempo todas las horas de la nuestra. Porque su canto es el mismo con el

que quisiéramos decir nuestras penas y alegrías, nuestras ternuras y nuestras esperanzas. ¡La Bella Canción!

Músicos, vosotros los jóvenes y que de nuevo vais asiduamente a casa de la Quimera: ¡caminad en la vida junto a uno de sus más melodiosos cantores! Que los volúmenes de Gabriel Fauré no estén solamente en vuestras bibliotecas, sino más bien, y abiertos, a vuestra cabecera, entre algunos de esos poetas que le deben como una segunda aureola.

Y cuando hayáis penetrado bien sus secretos y los ejecutéis por la noche a la luz de vuestra lámpara, y que los canten, apoyándose en vuestro hombro, vuestras prometidas o vuestras esposas, veréis entonces que los dedos estarán prontos a volver las hojas..., pero que los párpados estarán humedecidos.





ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 461⁸⁰
Sig. 78:92(44)
(Fau) Viii=6
17-VIII-C/6

BIBLIOTECA «VILLAR»

MÚSICA—HISTORIA—CRÍTICA—ESTÉTICA—DIDÁCTICA

	Pesetas. P. N.
<i>Beethoven</i> , por Jean Chantavoine.....	5,00
<i>César Franck</i> , por Vincent d'Indy.....	5,00
<i>Paul Dukas</i> , por Gustave Samazeuilh.	2,50
<i>El Arte y el gesto</i> , por Jean d'Udine.....	7,50
<i>El canto popular montañés</i> , Conferencia por Otaño (N.) S. J. (Prólogo del maestro Pedrell).....	2,50
<i>Gabriel Fauré y su obra</i> , por Louis Vuillemin....	3,00
<i>Liszt</i> , por Jean Chantavoine.....	5,00
<i>Mozart</i> , por Henri de Curzon.....	5,00
<i>Mussorgsky</i> , por M.-D. Calvocoressi.....	5,00
<i>Victoria (Tomás Luis de)</i> , <i>Abulense</i> , por Felipe Pedrell. .	5,00
<i>Wagner</i> , por Henri Lichtenberger.....	5,00

Unión Musical Española

EDITORIAL DE MÚSICA

CASA CENTRAL: MADRID

34, Carrera de San Jerónimo, 34

APARTADO DE CORREOS 177

Domicilio social: BILBAO 6, Cruz, 6 :: Apartado de Correos 80

SUCURSALES

MADRID: 5, Preciados, 5.

BARCELONA: 1, y 3, Puerta del Angel, 1 y 3. (Apartado de Correos, 241.)

VALENCIA: 15, Paz, 15. (Apartado de Correos, 187.)

SANTANDER: 7, Wad-Ras, 7.

ALICANTE: 37, Mayor, 37.