

LA ESCENA.

REVISTA SEMANAL DE MÚSICA.

Redaccion y Administracion.

Calle de la Aduana, número 13, cuarto principal de la derecha.

Puntos de venta.

En las principales librerías.
Número suelto, un real.

Precios de suscripcion.

En Madrid el trimestre, 12 reales; en provincias 16, y en el extranjero y Ultramar, 60.

REVISTA MUSICAL.

Por fin en la semana que tuvo terminacion ayer, ya que no nuevas óperas, se han presentado por lo menos otros cantantes á interpretar las que el público madrileño habia oido en la presente temporada. La Harris en la *Sonámbula*, en reemplazo de la señora Gassier; el tenor Mario en *Rigoletto*, en sustitucion del Sr. Giolany, y el tenor inglés Adams en la *Africana*, en vez del Sr. Steiger, tales han sido las novedades que la nueva empresa ha dado á los asistentes al régio coliseo. Todo esto, añadido á los anuncios del *Roberto* y otras dos óperas mas que han de cantarse en la semana á que damos hoy principio, deben hacer conocer, hasta á los mas descontentos, que la direccion del Real no perdona medio ni sacrificio de ningun género para hacer del referido teatro uno de los primeros entre cuantos se cantan ópera italiana.

Pero apartando á un lado toda clase de consideraciones, vamos á ocuparnos, no diremos de las óperas, puesto que ya las hemos analizado minuciosamente en nuestras precedentes revistas, sino de los tres cantantes que han desempeñado los principales papeles, en las tres, ó sea, y perdónesenos la repeticion, en *Sonámbula*, *Rigoletto* y *Fausto*.

No es la Patti, ni aun debe hacerse comparacion alguna con la eminente artista cuyo nombre llena todos los ámbitos del mundo filarmónico; pero ¿deberá por esto no estimarse como se merece á la jóven, ó mejor, á la niña Harris, que canta con un sentimiento admirable la parte de Amina, esa tierna y candorosa aldeana, creada por el encantador génio de Bellini? La señorita Harris es una jóven de 16 á 17 años, que posee una voz de tiple *sfogato*, aunque no lo suficientemente formada todavía. El día en que adquiera mayor volumen y robustez, la jóven artista hará prodigios; porque cuenta además con un excelente método de canto, y una pasmosa agilidad de gargan-

ta. En resumen, la nueva cantante agradó mucho al público, que la hizo salir á las tablas hasta tres y cuatro veces en el trascurso de la ópera, y otras tantas á su terminacion, haciéndola repetir tres veces cuando menos el precioso *rondó* final.

Mario, en *Rigoletto*, como siempre admirable y encantador. El consumado maestro del canto dijo con admirable espresion la bella romanza del primer acto, como asimismo el tierno dúo del segundo que tiene con la enamorada Gilda. En todo el resto de la ópera estuvo bien, aunque no se mantuvo á la altura del principio.

El nuevo tenor inglés Adams, que hizo su primera aparicion el jueves con el papel de Vasco de Gama de la *Africana*, no satisfizo las exigencias del público en general. Dicho artista posee una voz de poco volumen, un canto bastante desigual, y una viciosa pronunciacion italiana, que no le permite dar á las frases toda la espresion que seria de desear. De todos modos, y como no debemos ser muy severos en una primera representacion, no juzgaremos por completo al tenor Adams hasta oirle en otra ópera que esté mas en consonancia con sus facultades. Mucho nos equivocamos si este artista no sale mas airoso interpretando una de esas óperas italianas de canto tirado, de lo que ha salido en la *Africana*, partitura de recitados y orquestacion y canto cortado y desigual.

También el miércoles de la semana de que venimos hablando, tuvo lugar la funcion de despedida del eminente tenor Mario, á quien el público aplaudió ruidosamente ó hizo salir á las tablas multitud de veces. El gran artista, justo es decirlo, interpretó como nunca el *Fausto* de Gounod, mostrando á cada paso las sorprendentes cualidades que le adornan. Tal fué el entusiasmo que supo inspirar al público, que al terminarse la funcion, una comision del mismo pasó á la escena á despedirle y desearle un feliz y próspero viaje.

Nada mas que merezca relatarse ha ocurrido en es-

tos últimos ocho días. De esperar es que para nuestro próximo número se haya ya cantado el *Roberto il Diabolo* por el tenor Armandi. Si así, pues, sucede, nos ocuparemos entonces del *debut* del nuevo artista y de la ópera de Meyerbeer que ha de interpretar.

NARCISO MARTINEZ.

CRÓNICA ESTRANJERA.

La célebre Carlota Patti ha vuelto de Pesth á Viena, donde el Sr. Ullman ha comenzado ya la segunda série de sus conciertos. Carlota es siempre en ellos el astro principal.

El distinguido pianista Mauricio Strakosch, ha sido nombrado por Víctor Manuel caballero de la Orden de San Mauricio y San Lázaro.

Segun las últimas noticias de Nueva-York, ha sido recibida con gran entusiasmo en aquel teatro *La Africana*. En la primera representacion se recaudaron 4000 duros de entrada.

Las señoras Kenneth y Sarolta, el tenor Pancani y el barítono Cresci se hallan contratados para cantar en el teatro de Bruselas.

En el próximo mes de marzo se cantará en Dresde *La Africana*.

La joven *prima donna* señorita Carolina Bonias ha hecho con gran éxito su primera salida á la escena en el teatro de San Carlos de Lisboa.

El célebre compositor Verdi y el director del Teatro de la Gran Opera Mr. Perrin, han firmado una escritura por la cual el primero se obliga á componer espresamente para la ópera una partitura sobre un libreto en cinco actos, de MM. Dulocle y Méry, que está basado en la tragedia de Schiller: *Don Carlos*. Es de creer que los ensayos de dicha ópera comenzarán en el mes de julio y que se representará en el de noviembre.

Adelina Patti es esperada de un día á otro en París. Ha alquilado para su alojamiento el precioso *hotel* de Mario, situado en la calle Bassins, en Chaillot.

En la Gran Opera de París comenzarán en breve los ensayos del *Don Juan*, de Mozart, no representada en aquel teatro hace mas de veinte años. Sus intérpretes en esta ocasion serán: Faure (D. Juan), Naudin

(Octavio), Obin (Leporello), Cazaux (el comendador), Marié (Mazetto), María Saxe (Ana), María Battu (Zerlina), Mauduit (Elvira).

El 10 de diciembre tuvo lugar en Darmstadt la primera representacion de *La Africana*. El producto de las localidades se elevó á la cifra de 130,000 reales. Tan crecido fué el número de forasteros que acudió á la ciudad para asistir á dicha funcion, que todos los hoteles y fondas que en la misma hay se llenaron en seguida de huéspedes. Se cuenta que un rico negociante en vinos, deseoso de presenciar la funcion, no pudo proporcionarse mas que un asiento de entrada general, despues de haber gastado unos 200 rs. en despachos telegráficos con objeto de encargar una buena localidad.

Ya no se representará este invierno *La forza del destino* en el teatro de la Gran Opera de París.

Ha muerto en Nueva-York el célebre bufo italiano Róvere, que tan aplaudido fué en Madrid años atrás, desempeñando el *Don Pasquale* y la parte de D. Bartolo del *Barbero de Sevilla*.

El 27 de diciembre último tuvo lugar en Génova un verdadero acontecimiento teatral, con motivo de la primera representacion de *Semiramide*, cantada en el teatro Carlo Felice por las hermanas Marchisio y los señores Ronzi, Atry y Milesi.

La prensa de aquella capital tributa grandes elogios, en primer lugar, á las señoras Marchisio, que en todas partes llaman justamente la atencion al interpretar esta que es su ópera favorita.

El tenor Ronzi hizo bien la parte de *Idreno*. Este artista tiene una voz simpática, y canta con gusto y sentimiento.

El bajo Atry, que se hallaba indispuerto, cantó lo mejor que pudo, debiendo aparecer pronto en el *Fausto*, en cuya ópera podrán juzgarse las cualidades que posee.

Milesi estuvo regular en su papel de *Oroe*.

El tenor Palermi, que fué aplaudido aquí la temporada anterior en el Teatro Rossini de los Campos Elíseos, especialmente en *Julieta y Romeo*, ha obtenido gran éxito en el teatro municipal de Módena, con el *Fausto* de Gounod.

El Teatro Armonía de Trieste ha inaugurado la presente temporada con la ópera de Verdi, *Un ballo in maschera*, en la cual ha sido muy aplaudido el tenor español Ricardo Azula, que se distinguió sobremanera en todas las piezas que cantó.

El 17 de diciembre tuvo lugar la anunciada reunion de los propietarios del Teatro de la Fenicia de Venecia para deliberar sobre si deberia abrirse ó no el referido teatro. La decision se acordó en sentido negativo.

En la primavera próxima se cantará en Verona una nueva ópera del maestro Paolo Bombardi, titulada *Isabella Orsini*.

VARIEDADES.

LA MÚSICA RELIGIOSA.

Una de las manifestaciones mas elevadas del sentimiento humano, es la necesidad de orar y recurrir á un Ser superior, fuente eterna de toda bondad y justicia. Ya se deba esta á las flaquezas ó aspiraciones del alma, ya á la incertidumbre del espíritu, es lo cierto que siempre se siente el deseo de colocar fuera de nuestro ser un ideal supremo que satisfaga al entendimiento y mitigue las penas de nuestro corazon. El sentimiento religioso es independiente de los dogmas positivos; puede revelarse bajo mil formas diversas, lo mismo en el himno del sacerdote que en la casta adoracion del amante; tanto en la fantasía del poeta como en la reflexiva contemplacion del filósofo. La oracion de la mujer buena de que habla Fenelon, tiene el mismo origen que la exclamacion lanzada por Newton al descubrir en las leyes de la naturaleza las pruebas irrecusables de un ordenador supremo.

En la doctrina del cristianismo se encuentra mejor que en otra alguna ese conjunto de verdades profundas y símbolos preciosos, de soluciones metafísicas é inefables misterios, que satisface al mismo tiempo al filósofo y al artista. Las pompas, ceremonias, ritos y oraciones de la Iglesia católica, forman un drama admirable, en el cual se representan todas las fases del destino humano, desde el nacimiento hasta la muerte. La música debia ser el lenguaje preferido de una religion de amor y misterio; de aquí el que la Iglesia hiciese de ella una de las magnificencias de su culto, y fuese además la expresion mas exacta de sus divinas promesas.

La música religiosa es la que mas se resiente de los trastornos que caracterizan la sociedad moderna; mejor dicho, ya no hay música religiosa, ya no hay formas consagradas á espresar la oracion, ya no existe la tranquila y serena manifestacion del alma que espera un porvenir dichoso. Esta vida es como un campo cercado, en el que nos precipitamos con furor para alcanzar una victoria que dura un solo dia. No consideramos que hay un paraiso lleno de delicias eternas, destinado á enjugar las lágrimas de los desgraciados. *Vencer ó moriren este mundo*, tal es el objeto que al parecer se han propuesto realizar las sociedades modernas. De aquí resulta que las artes tan solo retratan el bullicio y

las sensualidades de la vida material, no habiendo en cambio lenguaje para los corazones que están sometidos á los designios de la Providencia. Las artes no tienen ya horizonte, se han perdido en el infinito, su *reino es de este mundo*, y por consecuencia no puede existir la música religiosa.

En tal estado, tres partidos se disputan la regeneracion de la música religiosa en Europa. El uno quiere que en las iglesias no se emplee mas que el canto llano, de cualquier manera que se ejecute; el otro solo desea que se añada al canto llano la hermosa música vocal, sin mas acompañamiento que el órgano, y el tercero considera como un absurdo el que se prive á la música religiosa de los inmensos recursos que proporcionan el arte y la instrumentacion modernas. Una rápida ojeada sobre la historia de la música religiosa suministrará los elementos necesarios para apreciar la cuestion planteada anteriormente.

Cuando el cristianismo, penetrando lentamente en el imperio romano llegó á tomar la direccion de la sociedad antigua, se vió en la necesidad de emplear toda clase de contemplaciones y miramientos para llegar al objeto que se proponia. No tan solo no eran completamente nuevas las ideas morales que constituian la parte esencial de su doctrina, puesto que habian sido ya presentidas y aun preparadas por la filosofía y el libre desarrollo del entendimiento humano, como lo reconocieron San Justino, San Clemente, Atenágoras, Orígenes, Synesio y otros muchos padres de la Iglesia, sino que los instrumentos de estas ideas y las formas materiales que servian para impresionar á la multitud, se tomaron tambien de las tradiciones del paganismo. De este modo, cuando los cristianos llegaron al poder bajo la proteccion de los emperadores, se hicieron dueños de las basílicas romanas, en las que pronunciaba sus oráculos la justicia del antiguo mundo, y fundaron en ellas los templos del nuevo Dios. El trage de los sacerdotes, una porcion de libros, símbolos y ceremonias poéticas, como los *embalsamamientos*, el *incienso*, las *hachas*, las *ofrendas*, los *sacerificios*, el *bautismo*, la *comunion*, etc., no han reconocido mas origen que el indicado. El cristianismo, que deseaba en primer lugar gobernar á los hombres tocando su corazon, cuidó mucho no romper violentamente con lo pasado; por el contrario se introdujo ocultamente en las costumbres y hábitos de la plebe, que componia su clientela, y la condujo dulcemente á una regeneracion moral, bendiciendo sus fiestas seculares y purificando la antigua poesía.

Por esta razon se conservaron las fiestas instituidas en honor de Jano; la *Circuncision*, que se celebra el primer dia de enero, vino á reemplazarlas; la *Purificacion*, ocupó el lugar de las *Lupercales* y á las *Ambarvalias* se las dió el nombre de *Rogativas*. Aunque no se encontrase en la historia la confirmacion de tales hechos, se hallaria en la lógica del espíritu humano, el cual siempre procede de lo conocido á lo desconocido, no dando á luz cosas nuevas sin que tengan el

gérmen del pasado. El cristianismo procedió de este modo. Se hizo dueño del mundo antiguo, adoptando las costumbres, trajes y poesía del paganismo, que purificó y santificó con el trascurso del tiempo. La liturgia cristiana, llena de encantadoras pompas y santos misterios, se desarrolló al abrigo del Evangelio y de las leyendas, modificando sus oraciones y ceremonias según el tiempo, los hombres y los pueblos. Es un poema compuesto de mil episodios distintos que tiene el mismo espíritu de santidad.

Sucedió á la música lo mismo que á la arquitectura y demas formas del arte antiguo. El cristianismo se apoderó de lo que existía á su advenimiento para que sirviera al objeto que se proponía. ¿Qué hizo San Ambrosio cuando le proclamaron obispo de Milan, á mitad del siglo IV? De las melodías conocidas escogió las menos complicadas, pertenecientes á la música griega, y puso debajo palabras latinas llenas de espíritu cristiano. Esta sencillísima operacion, intentada ya antes de San Ambrosio y repetida despues, tuvo un éxito completo. El pueblo aprendió á conocer de este modo los principios de la nueva fé, cantando himnos piadosos con árias sencillas que le eran familiares. Estos himnos de versos rítmicos que tomó San Ambrosio de las iglesias orientales, como asegura San Agustin, fueron alterados bien pronto, tanto en la música como en la letra.

El pueblo perdió el sentido de la prosodia latina, ayudado por la accion destructora de los bárbaros que invadieron el imperio romano, y no supo ya reconocer ni los límites ni el respectivo carácter de las cuatro escalas tónicas que eligió San Ambrosio. Las cosas llegaron hasta el punto de que á fines del siglo VI ignoraban ya los fieles el valor métrico de las palabras y la estension y carácter de los himnos que cantaban en las iglesias. El Papa San Gregorio, para remediar este gran desórden, mandó recoger las mejores melodías de los griegos, y las que se compusieron despues por los ilustres personajes Paulino, Licencio y otros muchos, añadiendo además cuatro escalas nuevas á las primitivas que escogió San Ambrosio, á fin de que con esta mayor série de sonidos no escedieran los límites de cada tono. La compilacion de San Gregorio, llamada *Centon* por ser una coleccion de fragmentos melódicos, es conocida generalmente por el nombre de *Canto gregoriano*, en honor del glorioso Pontífice que concibió esta idea y la mandó ejecutar.

¿Cuáles son, pues, la significacion y verdadera importancia de los trabajos de codificacion que llevaron á cabo San Ambrosio y San Gregorio? Simplificaron la música griega, cuyos numerosos y complicados tonos, parecidos á los delicados é ingeniosos dialectos que matizan la lengua general de esa nacion predestinada, no eran accesibles al pervertido oído del pueblo de Occidente. El cristianismo hizo con la música lo mismo que con las verdades de orden superior: la puso al alcance de los pobres y gente ignorante, obedeciendo al instinto supremo del pueblo, que simplifica todo lo

que toca y rejuvenece la ciencia impotente de los doctos y patricios.

De esta suerte San Ambrosio, bastante próximo á la civilizacion romana, puesto que vivió á mitad del siglo IV, colocó palabras cristianas, medidas y rimadas con arreglo á la prosodia latina, en las melodías de origen oriental, ya familiares al pueblo. Doscientos años despues, cuando la lengua de Virgilio, Horacio y Ciceron no era ya mas que un bárbaro dialecto, tuvo que hacer San Gregorio nueva recopilacion de las melodías, poniendo en aquellos cantos palabras que carecian de ritmo y valor prosódico. Por esta razon la *antifona* de San Gregorio lleva el nombre de *cantus firmus*, canto llano, es decir, canto solemne y lento que solo emplea palabras y sonidos de igual valor. *Musica plana est notularum sub una et equali mensura simplex et uniformalis pronuntiatio, sine incremento et decremento prolationis*. Esta definicion del canto llano eclesiástico, dada por San Bernardo, es escelente.

El canto llano gregoriano se estendió por Europa con igual rapidez que el cristianismo. Todos los misioneros que salian de Roma para ir á predicar á los bárbaros la nueva fé, llevaban consigo un ejemplar de aquellos cantos venerables y sagrados, que propagaban al par que las doctrinas del Evangelio. El canto llano eclesiástico no tardó en corromperse, pues estaba sometido á distintas interpretaciones, y se trasmitia por medio de signos confusos y una *notacion* muy imperfecta. A fines del siglo VII, ya no se sabia el número de tonos que habia, ni el carácter particular de las escalas. Unos sostenian que debian existir *ocho* tonos, otros *nueve*, *doce*, y algunos *catorce* y aun *quince*. En la obra del abate Gerbert titulada, *De cantu et musica sacra*, pueden verse los muchos autores que dan sus diversas opiniones sobre esta importante cuestion.

Cada país y aun cada provincia interpretaba á su manera el canto llano eclesiástico, pues su forma indecisa y su vaga interpretacion se prestaban á mil transformaciones. Los cantores, gente ignorante, de ronca y bárbara voz, sobrecargaban aquellas seculares melodías con sus grotescas improvisaciones. Alternaban los tonos, truncaban las palabras, recargaban en la última nota los gestos de su grosera vocalizacion, y su cacofonia horrible, según dice un autor de aquel tiempo, se parecia al relincho del caballo, *hinnitus equinus*. A este fecundo desórden, del cual nacieron los elementos de la música moderna, bajo la accion de la fantasía, hay que agregar la introduccion en las iglesias de muchas canciones mundanas que el pueblo llevó allí como un soplo de la vida secular, las palabras profanas y aun obscenas que mezclaban en las de la liturgia y las escenas burlescas, como por ejemplo, la *Fiesta del asno*, que convirtieron la nave y coro de la iglesia católica en un verdadero teatro. A mitad del siglo XIII, según dice el abate Baini, llegó hasta el último extremo la increíble confusion de las cosas mas santas y mas profanas. El Papa Juan XXII, que residia en Avignon, dió una decretal en 1322, en la

cual esponía lleno de cólera y amargura los ultrajes que se hacían á la magestad del culto divino, prohibiendo á los cantores corromper el canto de la Iglesia con adornos de su invencion.

A pesar de todo, ni el anatema de Juan XXII, ni las repetidas quejas de los concilios y todos los maestros, desde Guido de Arezzo hasta Glareau, que constantemente se opusieron á la ignorancia de los cantores, han podido impedir la alteracion del canto llano eclesiástico. La inteligencia humana trabajaba sordamente por su emancipacion, y por tanto las formas de la música litúrgica no fueron mas respetadas que el dogma y la disciplina de la Iglesia. Los heresiarcas triunfaron en todos los puntos; rompieron los vínculos de la tutela eclesiástica, y despues de una heroica lucha y de los trabajos admirables de paciencia y erudicion escolástica, el capricho humano rompió las antiguas formas del arte, así como el libre alvedrío escapó de las categorías imperativas del dogma católico, que hasta entonces tuvieron comprimido su vuelo.

A principios del siglo XVI fué cuando tuvo lugar esta magnífica expansion de la vida. El espíritu humano despertó repentinamente de su prolongado letargo, abandonó para siempre los limbos de la fé sencilla y tomó la direccion de su propio destino. Entonces las artes plásticas dejaron los *tipos devotos*, transmitidos por los Bizantinos y los estamperos de la edad media, para entregarse directamente al estudio de la naturaleza, cuyos diversos matices y divinas bellezas pudieron espresar por medio del arte; y entonces tambien se creó por primera vez la verdadera música religiosa del culto católico. Palestrina fué el que por último rompió con la edad media, y aprovechando los trabajos de los contra-puntistas belgas, de quienes fué discípulo, tradujo antes que otro alguno á una forma sabia la ternura, la serenidad y el soplo espiritual del cristianismo. Palestrina! cuya admirable obra que marca una nueva era en la historia de la música, podría compararse con la de Rafael si el lenguaje de los sonidos hubiera poseído entonces tantos recursos como tuvo la pintura para espresar la variedad y contraste de las pasiones humanas.

Palestrina se inspiró en el canto llano gregoriano, cuyas formas perfeccionó, acompañándolo de una armonía simplemente consonante, pero clara y profunda. Palestrina, Orlando de Lassus y Juan Gabriell, de Venecia, son los tres grandes maestros de la música religiosa del siglo XVI.

Se puede afirmar que antes del siglo XVI no hubo verdadera música religiosa, porque se necesita que una lengua esté formada para poder *individualizar* la espresion de los diversos sentimientos que agitan el corazon humano. La propiedad del estilo, es decir, el arte de dar á cada pasion el acento que la es propio, supone madurez de juicio y la creacion del instrumento que ha de servir al efecto. El niño espresa lo que siente con palabras confusas, inarticuladas y ha-

bla á su nodriza del mismo modo que hablaria á Dios si le comprendiera; el hombre ya formado invoca al Ser supremo de una manera distinta de la que lo haria á su amante. Esto mismo sucede con todas las artes en su infancia.

Antes del siglo XVI la música de todos los pueblos y de todos los géneros se parecia una á otra: era *monochrona*. La cancion popular tenia casi el mismo giro melódico que el canto llano eclesiástico. Las melodías litúrgicas mas hermosas son las de los siglos XI y XII, y difícilmente se podrá señalar su fecha exacta y designarse los verdaderos autores. Generalmente se confunde bastante en la historia de la edad media al cantor de la letra con el de la música, por lo cual no deja de haber ligereza cuando se atribuye á Santo Tomás de Aquino la composicion de algunos cantos litúrgicos, á la que debió ser tan extraño como lo fueron San Bernardo, San Gregorio y San Ambrosio.

La historia de la música religiosa puede dividirse en cuatro grandes épocas. Hasta el siglo XVI solo se encuentran melodías de cortas proporciones, de acento mas devoto que religioso y formas sencillas, y además los trabajos áridos, aunque indispensables de los *contra-puntistas*, que son los gramáticos y dialécticos de la lengua musical. En el siglo XVI aparece la verdadera música religiosa creada por Palestrina. En el siglo XVII se modifica con el advenimiento de la *disonancia natural*, que es en el lenguaje musical lo que los colores del prisma en la pintura; despues va sucesivamente enriqueciéndose con todas las conquistas del arte y llega á ser, cuando pasa por las manos de los Scarlatti, los Pergolese, los Joncell, los Marcello, los Haendel y los Mozart, la manifestacion mas admirable del espíritu divino, que ilumina el corazon del hombre.

CRÓNICA NACIONAL.

En nuestro próximo número daremos la biografía de la señorita Harris, como lo haremos siempre con aquellos artistas que nos llamen mas la atencion por su talento.

La representacion del *Roberto il Diabolo*, se ha aplazado con motivo de hallarse indispuerto el tenor Sr. Armandi. Apesar de este percance, los ensayos con las demás partes continúan sin interrupcion, y es de creer que en toda la semana próxima vaya en escena.

Mario ha partido lleno, como siempre, de laureles y de gloria. El gran tenor ha concluido sus compromisos con el actual empresario Sr. Caballero, á quien aconsejamos gestionar cerca del eminente artista para que en la próxima temporada tengamos otra vez el gusto de oirle y admirarle de nuevo. De desear seria

que el Sr. Caballero lo contratase tambien con el cargo de director y maestro de canto; de este modo, muchos de los noveles artistas que hoy actúan en el teatro Real, tendrian una fuente perenne en donde podrian con el tiempo satisfacer sus deseos de gloria en el arte.

El Sr. Caballero, segun se nos ha asegurado, tiene ya contratado para la próxima temporada al tenor Tamberlick y á la Sra. Nautier. Tambien se nos dice que tiene mucha probabilidad de llegar á un arreglo definitivo, con nuestra compatriota la graciosa diva Adelina Patti. Con tan buenos elementos, auguramos al Sr. Caballero que conseguirá honra y provecho.

No fuera malo, pues, hiciese tambien proposiciones á la fiel intérprete de *Saffo*, la Sra. Borgi-Mamo, y al distinguido tenor Sr. Mongini.

El miércoles de la semana próxima hará su debut con un *Ballo in Maschera*, nuestro compatriota el Sr. Abruñedo. Le deseamos un feliz éxito.

Mucho nos ha agradado en el papel de D. Diego en *L'Africana* el Sr. Bocahe, que á su buena presencia reúne una excelente escuela de canto.

BIOGRAFIAS.

VII.

GARCIA.

Manuel Vicente García, compositor y célebre cantante dramático, nació en Sevilla el 22 de enero de 1775. A los seis años de edad fué admitido de niño de coro en la catedral, donde hizo sus primeros estudios musicales, teniendo por maestros á D. Antonio Ripa y Juan Almarcha. Por aquel tiempo no habia teatro en Sevilla, y la única música que se oia era la de iglesia, á cuyo género se dedicó al principio la afición de García. A los diez y siete años era ya considerado como cantante, compositor y director de orquesta. En seguida se aumentó su fama, y el director del teatro de Cádiz le llevó consigo, haciéndole salir por primera vez en una tonadilla, en la cual puso García muchos trozos compuestos por él. Su voz estaba dotada de timbre, agilidad y estension; pero tenia tanta torpeza en la escena, segun él mismo confesó despues, que nadie hubiera entonces descubierto en este jóven el mas pequeño indicio del talento dramático que despues hizo su grande reputacion. De Cádiz vino á Madrid, y cantó por vez primera en un oratorio. Alcanzo aplausos, obteniendo tambien buen éxito con las muchas tonadillas que entonces compuso. Al poco tiempo hizo un viaje á Málaga, y escribió allí su primera obra titulada *El Preso*, cuyo asunto estaba tomado

de la ópera cómica francesa, *Le Prisonnier* ó *La Ressemblance*. Estando García en dicha ciudad, se declaró la fiebre amarilla, que hizo inmensos estragos; pero el célebre tenor salió libre de tal calamidad, y volvió á Madrid, donde introdujo la moda de las zarzuelitas en uno ó dos actos, parecidas á las que se representaban en Francia, y cuyos libretos eran casi todos traducidos del francés. Entre estas obras, hay que notar *El Poeta calculista*, drama en un acto, escrito en 1805. En esta obra se intercaló el famoso canto, que se hizo despues popular en toda España: *Yo que soy contrabandista*. La propiedad de esta original melodía fué disputada á García indebidamente, siendo realmente su autor. Las obras de García se representaron en casi todos los teatros de España, y fueron aplaudidas; pero su ambicion de artista necesitaba un campo mayor, y ardía en deseos de darse á conocer en el gran mundo musical. Marchó, pues, á París, y á pesar de que nunca habia cantado en italiano, ni hecho verdaderos estudios del canto, tuvo el atrevimiento de salir por vez primera en el Teatro de la Opera-Bufa el 11 de febrero de 1808, con la *Griselda* de Paer, pudiendo perdonarse aquella temeridad, por el buen éxito que obtuvo. Su gran corazon le proporcionaba medios de vencer todas las dificultades. No hacia un mes que estaba en el Teatro Italiano, cuando ya era gefe de la compañía, compuesta de artistas distinguidos, de buen talento, pero algo frio; García los animaba con su génio indómito. Garat, que juzgaba bien las cualidades y defectos de los cantantes, decia en aquel tiempo de García: *Me agrada el carácter andaluz de este hombre, que á todo sabe prestar animacion*. El 13 de marzo de 1809, en la funcion dada á su beneficio, cantó *El Poeta calculista*. El entusiasmo de aquel público por la música española la primera vez que se oyó en París, fué inmenso, y tuvo el cantante que repetir hasta cuatro veces algunos trozos de la obra, viéndose obligado García á suspender las representaciones de esta pieza, porque las repetidas muestras de aprecio que el público manifestaba, le causaban cada noche un cansancio que apenas podia soportar.

A principios de 1811 partió á Italia, obteniendo un recibimiento brillante en Turin, Nápoles y Roma. En 1812 le nombró Murat primer tenor de su capilla y música privada. En esta época adquirió García los conocimientos teóricos del arte del canto. En Nápoles se hizo amigo de Anzani, que era uno de los mejores tenores de la antigua escuela italiana, y los consejos de este artista le revelaron los secretos del arte, y le sirvieron de base para el método que empleó despues con sus discípulos. En 1812 dió al teatro de San Carlos de Nápoles su ópera *Il Califa di Bagdad*, que fué extraordinariamente aplaudida. En 1815 escribió Rossini para él, en dicha ciudad, uno de los papeles de la *Elisabetta*, y al siguiente año le confió en Roma la parte de Almaviva en *El Barbero de Sevilla*. A fines de 1817 volvió á París, y el 17 de octubre hizo su primera salida como primer tenor del Teatro Italiano,

que estaba entonces bajo la direccion de la Catalani. Los aficionados constantes de este teatro notaron al momento los progresos hechos por este artista durante su permanencia en Italia, el cual alcanzó un verdadero triunfo con el papel de *Paolino* en *Il Matrimonio segreto*. Despues obtuvo iguales éxitos en *Griselda*, *Così fan tutte*, *L'Italiana in Algeri*, *Il Califa di Bagdad* y *Le Nozze di Figaro*. Sin embargo, disgustado por los enredos y chismes que le armaba la administracion del teatro, y por la posicion subalterna en que pretendia colocarle la directora, rompió su contrata y pasó á Inglaterra á fines de 1817. En el transcurso de este año escribió para el Teatro de la Opera-Cómica *Le Prince d'occasion*, en tres actos, que se representó en el mes de marzo, con escasa fortuna. En Lóndres cantó con la señora Foder *El Barbero de Sevilla* y una porcion de obras antiguas y modernas. De vuelta en París por el mes de noviembre de 1819, apareció de nuevo en el teatro con el espresado *Barbero de Sevilla*, que se oyó entonces en París por primera vez, y dió á conocer á Rossini en esta capital. Desde entonces hasta el año 1824 no se apartó García del Teatro Italiano, pudiéndose asegurar que esta época fué la mas brillante de su carrera, ya como cantante, ya como compositor. *Otello*, *Don Juan* y *El Barbero* le ofrecieron ancho campo para mostrar la flexibilidad de su talento y los recursos de su enérgica imaginacion. Escribió para la Opera *Le Grand Lama* y *L'Origine des Graces*, que no llegaron á representarse. *La Mort du Tasse* y *Florestan*, óperas en tres actos, tuvieron mejor suerte, pues se pusieron en escena en 1821 y 1822. Tambien dió García al Teatro Italiano, *Il Fazzoletto*, en un acto, y en el teatro del Gimnasio, *La Meuniere*. Por este tiempo empezó á fundar el célebre tenor una escuela de canto que, segun los resultados que obtuvo, coloca á su fundador entre los profesores mas distinguidos de este difícil arte.

En la primavera de 1824 volvió á Lóndres como primer tenor del Teatro del Rey. Apesar de lo mucho que le ocupaba el teatro, reanudó sus cursos de canto, alcanzando tanta fama, que algunas veces llegó á reunir hasta ochenta discípulos. En aquel tiempo terminó tambien la educacion vocal de su hija, la ilustre María Malibran de Beriot, que salió por primera vez en el teatro de Lóndres, con el papel de Rosina del *Barbero*, en 1825, segun hemos indicado ya al hablar de esta insigne cantante (Véase el núm. 6.º). Ya hacia algun tiempo que García tenia el proyecto de tomar á su cargo el teatro de New-York, y en aquel año empezó á realizarle embarcándose en Liverpool. La compañía que condujo á la América septentrional se componia de él y Crivelli hijo, tenores; Manuel García, su hijo, y Angrisani, bufos cantantes; Rosich, bufo caricato, y las señoras Barbieri, su mujer y su hija. Una compañía de cantantes tan escogida era una cosa nueva para los americanos; así es que el entusiasmo de los habitantes de New-York no tuvo lími-

tes. García espuso sucesivamente á su admiracion *Otello*, *Giuletta y Romeo*, *Il Turco in Italia*, *Don Juan*, *Tancredi*, *La Cenerentola*, y por último, *L'Amante astuto* y *La Figlia dell'aria*, óperas compuestas por él para su hija y Angrisani. El resultado de su empresa fué tan bueno, que nunca lo hubiera abandonado, si el rigor del clima de aquel país no atacara el órgano de los cantantes. García abandonó á New-York en 1827, y se dirigió á Méjico, cuyo cielo es mas favorable á la salud de los artistas. Las primeras óperas que allí cantaron estaban en italiano; pero los mejicanos no entendian una palabra, aunque se mostraban muy complacidos de la música. Hubo, pues, que traducirlas, y García tomó á su cargo este inmenso trabajo. Al cabo de diez y ocho meses de permanencia en la capital de Méjico, y deseando descansar, determinó volver á Europa; recogió, pues las cosas de mas valor, y tomó el camino de Veracruz, donde debia embarcarse. A pesar de la vigilancia de la escolta que llevaba, fué detenido el convoy y asaltado por unos bandidos enmascarados que le robaron todo lo que llevaba, entre otras cosas de valor, una caja que contenia mil onzas de oro. El ánimo de García no se abatió por aquella desgracia; llegó á París y abrió los cursos de canto que frecuentaron muchos artistas jóvenes y distinguidos aficionados. Al mismo tiempo apareció de nuevo en el Teatro Italiano con el *Don Juan* y *El Barbero*; pero la edad, las fatigas y desgracias habian alterado su voz, y comprendiendo que no era ya el mismo, se retiró para siempre. Sus últimos años los pasó tranquilamente, dedicado ya por completo á la educacion vocal de sus discípulos y á los trabajos de composicion. Murió en París el 2 de junio de 1832, á los 58 años de edad.

García tenia un númen extraordinario como cantante y como actor, en lo cual no ha habido otro igual. En general sentia muy bien la música, aun para las cosas graciosas, á pesar de que abusaba algunas veces de las *floriture*, á las que su imaginacion daba formas nuevas, prestando á su canto algo de original y extraordinario.

Como compositor, no merece tantos elogios. Su facilidad para componer era grande; pero abusaba de ella y no meditaba lo bastante. Pocas veces obtuvo gran éxito con sus obras, consolándose en sus fracasos con el poco trabajo que le costaba escribir. Es admirable que con la vida tan agitada y aventurera del teatro, tuviera tiempo para componer las muchas óperas que llevan su nombre, dejando además otras inéditas, y cuyos títulos se ignoran. En tres grupos pueden dividirse sus obras:

1.º OPERAS ESPAÑOLAS.—1.ª *El Preso*, en un acto, en Málaga: 2.ª *El Posadero*, en un acto, en Madrid: 3.ª *El Preso por amor*, drama en un acto: 4.ª *Quien porfia mucho alcanza*, ópera en un acto: 5.ª *El Relój de Madera*: 6.ª *El Criado fujido*, en un acto: 7.ª *El Cautiverio aparente*, en dos actos: 8.ª *Los ripios del maestro Adan*, en un acto: 9.ª *El Hablador*: 10.ª *Flo-*

rinda: 11 *El Poeta calculista*, en un acto, 1805. Todas estas obras se representaron en Madrid: 12 *Abu-far*, de tres actos, 1828, en Méjico: 13 *Semiramis*, de tres actos, en Méjico el mismo año: 14 *Aceudi*, ópera en dos actos: 15 *El Jitano por amor*, en dos actos: 16 *Los Maridos solteros*, dos actos, Méjico: 17 *Xaira*, dos actos. en id.

2.º OPERAS ITALIANAS.—18 *El Califo di Bagdad*, 1812, en Nápoles: 19 *La Selva nera*, baile en tres actos, Milan: 20 *Il Fazzoletto*, en un acto, 1823, en París: 21 *Astuzia é prudenza*, en un acto, 1825, en Londres: 22 *L'Amante astuto*, en un acto, 1827, en New-York: 23 *La Figlia dell'Aria*, en un acto, 1827, en idem: 24 *Il Lupo d'Ostende*, en dos actos: 25 *I Banditi*, en dos actos: 26 *La Buona Famiglia*, en un acto, letra y música de García: 27 *Don Chisciotte*, en dos actos: 28 *La Gioventù d'Enrico V*, en dos actos: 29 *Le tre Sultane*, dos actos: 30 *Un ora di matrimonio*, en italiano y en español, representada en Méjico: 31 *Zemira é Azor*, en dos actos: 32 Cinco operetas de salon con acompañamiento de piano, tituladas: *L'Isola desabitata*, *Li Ginesi*, *Un avertiment ai Gelosi*, *I tre Gobbi*, *Il finto sordo*.

3.º OPERAS Francesas.—33 *Le Prince d'occasion*, en tres actos, en el teatro de la Opera-Cómica, el año 1817: 34 *Le Grand Lama*, en tres actos, que no se representó: 35 *L'Origine des Graces*, en un acto y no representada: 36 *La Mort du Tasse*, de tres actos, puesta en la Opera en 1821: 37 *Florestan*, de tres actos, en la Opera el año de 1822: 38 *Sophonisbe*, de tres actos, sin representar: 39 *La Meuniere*, de un acto en el teatro del Gimnasio, en 1823: 40 *Les Deux contrals*, de dos actos, y puesta el 6 de marzo de 1824, en la Opera-Cómica.

Los principales discípulos de canto de García son: su hija la Malibran las señoras Rimbault, Ruiz-García, Meric-Lalande, Fabelli y la condesa Merlin, y los señores Adolfo Nourrit, Gerald y su hijo Manuel García, que es tambien un buen profesor.

NECROLOGÍA.

Hé aquí la lista de los cantantes que han muerto en el año 1865:

Alcide Buet, de Burdeos, primer bajo en el Teatro Real de Lieja.

Madame Morin (Luisa Lebrum), que canto con buen éxito ya hace treinta años en la Gran Opera y en el Teatro Italiano.

Calonyés, primer tenor del teatro de Argel.

Negrini (Cárlos), tenor napolitano; su nombre de familia era Villa.

La Pasta, una de las celebridades del canto. Creó casi todos los principales papeles en las óperas de Bellini.

Bettini (Jeremías), célebre tenor, muy aplaudido en los teatros de Viena, Petersburgo, Madrid, París, Nueva-York, Bolonia, Florencia y Reggio.

Wenzel Bielozycky, primer tenor de la ópera de Dresde.

La señorita de Anna, primera cantante de la ópera real en Berlin, uno de los mas escelentes contraltos de la escena alemana

José Barthe, tenor vienés.

Schnorr Von Karolsfeld, cantante aleman muy distinguido. Cuando murió acababa de crear en Munich, el principal papel de la última ópera de Wagner.

Giuglini (Antonio), célebre tenor italiano, muerto loco.

La señora Carradoni-Allan, célebre cantatriz y autora, según Fetis, de varias novelas publicadas en Lóndres y París.

Berrado-Winter, antiguo director del Teatro de San Cárlos en Nápoles, y cantante muy aplaudido por el año 1825. Hizo los papeles de primer tenor en Milan, Turin y Venecia.

La señora Marlosó, primera cantatriz de la Opera de Stuttgart.

Badiali (César), barítono italiano, que creó en *Clara de Rosenberg*, de Luigi Ricci, el papel de Montalbano.

Rovere, distinguido cantor bufo italiano.

TEATRO REAL.

Lista de las funciones dadas en la semana anterior.

Día 1.º de enero de 1866.—*Rigoletto*, ópera en cuatro actos del maestro Verdi, en la cual, á ruego de muchas personas tomó parte el señor Mario, acompañándole en su ejecucion las señoras Rey-Balla, Eracleo y Marco, y los señores Merly, Segri-Segarra, Zuchelli, Ferry, Marin, Bocacio, Vidania y Velazquez.

Día 2.—*Sonámbula*, ópera en tres actos del maestro Bellini, por las señoras Harris, Ferrari y Marco, y los señores Faucelli, Zuchelly, Ferry y Velazquez.

Día 3.—*Fausto*, ópera en cinco actos del maestro Hounod, por las señoras Rey-Balla, Martelli y Ferrari, y los señores Mario, Merly, Cotone y Ferry.

Día 4.—*L'Africana*, ópera póstuma en cinco actos del maestro Meyerbeer, por las señoras Rey-Balla, Martelli (Lucía) y Salvi, y los señores Adams, Benehée, Zuchelli, Bocacio, Segri-gegarra, Marin, Velazquez, Camino, Ferry y Vidania.

Día 5.—*Sonámbula*, por los mismos artistas expresados anteriormente.

Día 6.—*L'Africana*, como en el día 4.

EDITOR RESPONSABLE, D. MARIANO TANCREDI.

Imprenta de J. Antonio García, Almirante, 7.

MADRID: 1866.