

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.

SONAMBULA.

La misma suerte que el *Saltimbanco*, *Hernani* y *Trovador*, corrió el viernes esa preciosa creación de Bellini que se conoce con el nombre de la *Sonámbula*.

Sin duda alguna bien puede asegurarse al ver los escándalos que tienen lugar las noches en que se representa por primera vez una ópera, que la empresa del Régio Coliseo está dejada de la mano de Dios. ¿Cómo, si nó, se comprende, que se haya confiado el desempeño de papeles de tanta importancia á artistas cuyo mérito es bastante escaso?

Esa ópera que hemos visto hacer de una manera tan perfecta y brillante á la célebre Adelina Patti, fué confiada anteayer por la empresa á la señora Gassier, cuya voz y figura son lo menos á propósito para tal desempeño. El tenor Fancelli, ese tenorino, que ya se nos exhibió en *Il Saltimbanco*, fué el encargado de llevar en compañía de la señora Gassier el peso de la ópera.

Con tales elementos, pues, no habrá para qué decir que la representación del viernes fué un continuado escándalo, en el cual no faltó nada; ni los silbidos, ni el clamoreo, ni las carcajadas, ni las mas ruidosas manifestaciones. Hubo ocasiones en que el público tomó mas parte en el espectáculo que los artistas, como sucedió en el duo de despedida de ambos amantes en el acto primero, en el concertante final del acto segundo, en el *Ah perche non posso odiarti* y rondó final del tercero.

¡Pobres artistas! les compadecemos de todas veras; porque la mayor culpa no está en ellos, reside en la empresa, que hace los mas inmotivados repartos. Ciertamente que si en lugar de la señora Gassier y el señor Fancelli, se hubiera encargado á otros artistas de los que figuran en la compañía del Régio Coliseo el desempeño de la *Sonámbula*, habria acontecido lo propio. En

el Teatro Real no hay este año cantantes para tal ópera, ni para otra ninguna, al menos entre los que ya hemos oído, porque no sabemos, si esos que se han ajustado á última hora y que se hallan próximos á llegar, serán mas capaces de interpretar fiel y cumplidamente toda clase de óperas, así las del género dramático como las del género bufo.

Por lo demás, falta hace ya que los tales artistas anunciados en los carteles desde hace tres ó cuatro días, lleguen por fin y entren á reemplazar á los que tenemos entre nosotros desde el principio de la temporada, y que han recibido, con alguna cortísima excepción, su correspondiente bautismo de silbidos.

¿Pero á qué proseguir hablando de *La Sonámbula*, del Teatro Real y de su empresa, que á lo que parece se ha propuesto hacer lo que mas la plazca, sin tener en cuenta para nada el gusto y sentimientos del público? Tiempo perdido seria el que invirtiéramos en hacer ver á la empresa el sinnúmero de desaciertos que viene cometiendo desde el día en que tomó á su cargo la direccion de la ópera. En nuestras revistas anteriores hemos dicho lo bastante, y no es cosa de repetir uno y otro día lo que tantísimas veces se tiene ya dicho. La empresa sabe desobrar que la situación en que se encuentra es muy crítica, y así no tenemos necesidad, por nuestra parte, de hacérselo comprender. También debe saber que semejante situación no puede durar mucho tiempo, y que si los nuevos cantantes, cuyos estrenos deben ya comenzar á verificarse, las puertas del régio coliseo serán cerradas por orden gubernativa.

Después de esto, creemos que ningún otro cargo debe hacerse. En el interés de la empresa está el enmendarse, puesto que si así no lo hace, ella sola correrá los riesgos.

Por lo demás, y para concluir, volviendo ahora á la representación de *La Sonámbula*, que de ninguna manera puede decirse que se cantó, nosotros nos lamentamos hondamente de la actitud del público en noches como la de que nos ocupamos. Pero, ciertamente que

un renombre que le disputaban numerosos competidores. Ya una vez célebre en Italia, las cortes de Europa le buscaban, le acogían con entusiasmo, y las mujeres, los grandes señores y los reyes, le prodigaban á nadie deben extrañar tales sucesos, porque preciso es reconocer que la empresa del régio coliseo viene mas que abusando de la paciencia del público desde el principio de la temporada. Así creemos que siendo ya llegada la hora de que se ponga fin á semejantes espectáculos, la intervencion del gobierno no debe hacerse esperar mas. De esta manera se cortarían de una vez los numerosos escándalos que tienen lugar en los días de representacion.

NARCISO MARTINEZ.

EL CANTO EN ITALIA.

ARTÍCULO II.

La influencia de los cantores, como se comprenderá muy bien, debía engrandecer en razon de los gloriosos resultados que producía. La idolatría por el canto se mostró bien pronto en un hecho significativo que merece fijar nuestra atencion. En las primeras óperas italianas no se empleó en un principio mas que dos clases de voz: la de tenor y la de soprano. La voz de bajo no se admitió en la ópera *buffa* hasta la época del Pergolese, es decir, en la primera mitad del siglo XVIII. La parte de soprano la cantaron primeramente las mujeres y los niños. La hija de Julio Caccini, uno de los creadores del drama lírico, y la famosa Archilei, fueron las mas célebres cantantes dramáticas á fines del siglo XVI, las primeras *dive* á quienes se coronó con flores y sonetos. Los niños, sujetos al cambio y cuya voz desigual y débil no se presta para la expresion de los sentimientos enérgicos, fueron bien pronto separados de la escena lírica, viéndose aparecer en su lugar voces y seres escepcionales que debían ejercer sobre el canto y sobre la música dramática una accion escensiva quizás, pero saludable bajo muchos aspectos.

Los cantores castrados, ya conocidos en la antigüedad, se mostraron en Italia á fines del siglo XII. Un canonista de aquel tiempo los designa de una manera indirecta: *Olim cantorum ordo non ex eunuchis, ut hodie fit*, etc. Una bula del Papa Sixto V, dirigida al nuncio apostólico en España, nos demuestra que los castrados eran, desde hacia largo tiempo, admitidos como cantores en las principales iglesias de la península. A principios del siglo XVI se contaban ya seis en la capilla del elector de Baviera, dirigida entonces por el divino Orlando de Lassus, el contemporáneo y rival de Palestrina. A fines del mismo siglo se introdujeron en la capilla papal, en donde reemplazaron á los niños, y á la clase de tenores agudos, ó *contraltini*, que cantaban la parte de soprano con voz de falsete, y á los cuales por esta causa se les denominaba *falseti*. Estos *falseti* fueron en su mayor parte españoles y el últi-

mo, Juan de Santos, murió en Roma en 1625. El primer castrado á quien se oyó en la capilla del Papa, en el año 1601, se llamaba Rossi. Cincuenta años después, hacia el 1650, ya muy numerosos, los castrados representaban en todos los teatros de Italia, siendo el reino de Nápoles el que tenía el privilegio de proveer al mundo de estas víctimas de la sensualidad musical. El doctor Burkey afirma que la mayor parte procedían de la pequeña ciudad de Leca en la Pulla. Aunque el crimen de la castracion fuese castigado á muerte por las leyes del Estado, las costumbres, mas fuertes que las leyes, habían amortiguado la vigilancia de los magistrados y hecho caer en desuso una penalidad que contrariaba tan violentamente, segun se decia entonces, *los progresos del arte y el amor de lo bello y de lo útil*. Para eludir la ley se inventaban toda clase de pretextos. (1) El duque de Wurtemberg hizo ir á su corte en 1772 dos cirujanos de Bolonia que estaban encargados de surtirle de *soprani* para su capilla. Solo leyendo algunos escritores del siglo XVIII, y con especialidad al presidente de Brosses, se puede formar una idea del singular carácter, fantástico humor, vanidad pueril, é insolencia de aquellos seres enfermizos, á los cuales su admirable talento y las simpatías del público hacían omnipotentes. Los directores, los compositores, los *dilettanti*, los príncipes, los colmaban de homenajes, riquezas y toda clase de favores. De la historia de los principales castrados se podrían recoger multitud de curiosas anécdotas que presentarían á la naturaleza humana bajo un aspecto bastante desfavorable. Pero no es este nuestro propósito, y únicamente hablaremos aquí, porque esto es lo que importa, de la influencia que ejercieron en los destinos de la música moderna, y particularmente de la ópera italiana.

Fijada por la mutilacion á la parte de la escala musical que pertenece á las mujeres, la voz de los castrados se dividía en dos clases: voz de soprano y de contralto. En uno y otro género, esta voz artificial estaba sometida á todas las modificaciones de timbre, sonoridad é igualdad que forman el carácter del órgano natural de cada sexo; había voces bellas, fuertes, estensas, flexibles, sordas, débiles y rudas. La operacion, que se hacía comunmente á la edad de doce años, no aseguraba siempre al artista la conservacion de la voz en toda su pureza. Ocurria muchas veces que el sacrificio se llevaba á cabo, sin que la víctima obtuviese ninguna compensacion. Cuando la operacion daba buen resultado, el niño ingresaba, bien en uno de los numerosos conservatorios que la Italia poseía en aquella época, ó bien se confiaba á un maestro particular, que se encargaba de toda su educacion musical. Después de ocho y diez años de estudios constantes y minuciosos, el joven artista se presentaba en el primer teatro que se le abría y se preparaba á conquistar

(1) Las leyes penales contra la castracion eran tan ineficaces y tan poco temidas, que un viajero que recorrió la Italia en la segunda mitad del siglo XVIII, asegura haber leído encima de la puerta de una barbería: *Qui si castra ad un prezzo ragionevole.*

favores y riquezas. Algunos de ellos llegaron á ser los primeros personajes del Estado, como Farinelli, que, omnipotente en la corte de los reyes de España Felipe V y Fernando VI, ejerció durante veinte y cinco años la influencia de un primer ministro.

Se equivocaría grandemente el que creyera que estos seres incompletos y desgraciados debían ser necesariamente cantantes frios y amanerados, actores ridículos y tan monstruosos moral como físicamente. No solo poseían, en su mayor parte, una voz estensa, sonora, brillante y flexible, que había logrado vencer toda clase de dificultades, sino que dotados las mas de las veces de una bella figura, gusto delicado y excelente método, formado con doce ó quince años de trabajo, lograban espresar todos los matices de la pasión, conmovér á un numeroso auditorio y arrancar lágrimas á los hombres mas frios ó mas graves, tales como Felipe V ó el Gran Federico. Imposible es formarse una idea de las muestras de admiración que produjo Guadagni, por ejemplo, cuando cantó por primera vez, en Viena, el papel de Orfeo que Gluck había escrito para él. La corte imperial, las mujeres, el mismo Gluck vertían copiosas lágrimas oyéndole cantar con inimitable estilo la sublime ária: *Che farò senza Euridice*. En nuestros mismos días, se ha visto á Napoleon no poder contener su emoción cuando Crescentini cantaba en el Teatro de las Tullerías el ária famosa de *Romeo y Julieta* de Zingarelli: *Ombra adorata aspetta!*

Si nosotros insistimos tanto sobre la adoración á la voz humana que se resume en el siglo XVIII en un hecho tan monstruoso, es porque en el papel que jugaron entonces los castrados se tiene la explicación del movimiento musical de esta época. La música vocal atravesó uno de sus mas bellos períodos, y así se comprende que el canto, que era en Italia objeto de culto tan general, llegase rápidamente en este país á su mas alta perfección. Del siglo XVIII datan, pues, las mejores tradiciones de este arte, y la escuela del canto italiano tiene su verdadero origen en este pasado, lleno de tan brillantes recuerdos. La historia de la música vocal, durante el último siglo, puede dividirse en dos períodos, en los cuales la influencia de los grandes cantantes italianos se muestra en todo su esplendor. En el primer período que alcanza hasta 1760, figuran Scarlatti, Leo, Durante, Porpora, Fomelli; y en el segundo, se vé aparecer sucesivamente á Piccini, Sacchini, Guglielmi, Cimarosa, Paesello, grupo de géneos inmortales que terminan este siglo maravilloso. Si se examina la música de Scarlatti, Durante, Leo, Porpora, y aun la del Pergolése en sus óperas serias, se observan indicios de modulación en todas ellas. Se advierte asimismo que estos maestros estaban todavía preocupados con el gran descubrimiento de Monteverde, que tuvo lugar el siglo anterior, y que intentaban mas bien escitar la curiosidad del oído por la sucesión de diversos tonos, que impresionarle con la sencillez del juego melódico y la expresión profunda de las

palabras. Se hallaban todavía bajo el encanto de la conquista de la modulación, que acababa de hacerse, y se abandonaban al peligroso placer que proporcionaba una dificultad vencida. Siempre sucede lo mismo, bien al principio del período, en que la lengua del arte acaba de formarse, bien cuando todas las fórmulas melódicas parece que están agotadas; y nada se asemeja tanto á nuestra música moderna, toda llena de disonancias y modulaciones, como la de los compositores italianos de la primera mitad del siglo XVIII. Su idea melódica es en general bastante breve y se halla cortada con frecuencia por numerosas cadencias, sobrecargada de pequeñas notas, comprimida en un tegido de acordes fuertes por demás. El nudo armónico no se había manifestado lo bastante, y no debía desatarse hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Entonces fué, en efecto, cuando la influencia de un grupo de géneos inmortales y de admirables cantantes apareció la melodía italiana amplia, flotante, vigorosa, cual flor de incomparable hermosura.

Durante este afortunado período se oyó á los mas ilustres cantantes, y el canto se elevó, por decirlo así, á su ideal. Entonces una ópera no tenía mas que dos ó tres situaciones sencillísimas, siendo siempre su asunto la pintura de los tormentos y placeres del amor. El amor es la única pasión dramática que inspiró á los compositores italianos del siglo XVIII y el que reina casi exclusivamente en el Teatro de Metastasio. Hay en la historia del arte, como en la vida de los individuos, momentos en los cuales la dominación imperiosa de un sentimiento comprime todos los demás y absorbe todas las fuerzas de la vida. Tal fué el papel del amor en las óperas serias italianas de la segunda mitad del último siglo. Solo después, al advenimiento de Gluck y Mozart, fué cuando la música dramática intentó pintar caracteres mas varoniles, pasiones mas complicadas y austeras: hasta entonces había flotado en la superficie del alma, siéndole necesario todavía muchos años de prueba antes de poder penetrar *nella citta dolente, nell'eterno dolore*. Una bella canción, precedida de un recitativo preparatorio; un dúo compuesto de un adagio, que los personajes decían uno después de otro, y que terminaba con un alegre brillante y apasionado; muchas veces un terceto, alguna que otra un cuarteto y un acompañamiento sencillísimo en extremo, cuya misión no era otra que poner en relieve la melodía vocal, que se desenvolvía así en toda su plenitud; hé aquí los elementos de una ópera seria, bastantes por otra parte para encantar al público por espacio de una noche y de una temporada. Un ária como *Per questo dolce amplesso*, de Hasse, que Farinelli cantó diariamente al rey de España Fernando VI; un dúo como el de *La Olimpiada*, de Paesello: *Ne' giorni tuoi felici*, eran un drama conmovedor, en el que el grito de la pasión se exhalaba á través de los impulsos de la imaginación. Estas notas apasionadas hacían palpar las fibras mas secretas del corazón. El auditorio entero estaba pendiente de un sonido, como el

Olimpo de la cadena de oro de Júpiter. Hermoso tiempo aquel en que se vió cantar juntos y en un mismo teatro á Caffarelli y Gizziello, Farinelli y Bernachi, la Mingotti y la Faustina, Pacchiarotti y la Gabrielli, Marchesi y la Grassini. Estos admirables cantantes eran, en su totalidad, excelentes músicos que daban á las ideas que interpretaban un valor mayor que aquel que el compositor habia imaginado. Las piezas musicales que para ellos se escribían, no eran, las mas de las veces, sino simples bosquejos melódicos que llenaban de adornos con su inspiracion. Mas que cantantes, eran verdaderos poetas que improvisaban sobre un tema dado obras maestras de gracia y de pasion.

CRÓNICA ESTRANJERA.

NECROLOGIA.—CESAR BADIALI.

Este excelente artista acaba de morir en Bolonia á los sesenta y cinco años de edad. Bajo cantante, ó como antes se decia, bajo central, contaba cerca de cuarenta años de escena, y su reputacion estaba bastante estendida por Italia, Francia, Inglaterra y América, en cuyos principales teatros ha cantado.

Tal era la estimacion que por él sentía Rossini, que, para honrarle, solia compararle con el vino de Chipre, que cuanto mas envejece, mas fuerzas adquiere.

Puede decirse que la larga carrera de Badiali no fué mas que un solo aplauso que duró los cuarenta años que ha cantado en los teatros.

Los primeros maestros de la época han escrito para él varias óperas, y sin citar otros, diremos que Ricci le consagró sus dos excelentes obras *Montalban* y *Clara de Rosemberg*. De agradable y simpática figura, fué á un tiempo oído y visto con placer por el público, cuyos ruidosos aplausos sabia alcanzar todavía en los últimos años de su carrera.

Hace dos años, en Pésaro, con motivo de la fiesta rossiniana, su voz resonaba con fuerza entre aquellos elegidos coros, y en la misma noche en el teatro cantó la cavatina y el duo del *Barbero*, como él solo sabia y podia hacerlo. El Teatro Pagliano de Florencia, en el carnaval pasado, oyó sus últimos cantos, que fueron como el suspiro que exhala el cisne al morir.

Deja una considerable fortuna, debida solo á su talento y excelentes facultades vocales y artísticas.

Los periódicos italianos hacen los mayores elogios de Adelina Patti, que acaba de cantar con asombroso éxito *El Barbero de Sevilla* en el Teatro Pagliano de Florencia.

Tal es el entusiasmo que en Turin, Florencia y otras capitales reina por la Patti, que el articulista de *Il Pirata*, despues de dar cuenta en los términos mas

pomposos de la funcion antedicha, propone que se abra una suscripcion para erigir un busto en mármol en el pórtico del Pagliano á Adelina Patti, ofreciéndose él mismo como el primer suscriptor.

La noche de la primera representacion de *L'Africana* en Berlin, la reina de Prusia envió á la viuda de Meyerbeer un precioso vaso, acompañado de una afectuosa carta autógrafa. La reina Augusta fué siempre admiradora ferviente de Meyerbeer.

La viuda del ilustre maestro hizo tambien, por su parte, algunos regalos á los principales intérpretes de *L'Africana* en Berlin.

Las hermanas Marchissio continúan cantando en el Teatro Carignano de Turin *La Semiramis*, y además un duo de la *Matilde di Chabran*.

La linda ópera de Donizetti, *La figlia del reggimento*, es oída con mucho gusto y frenéticamente aplaudida en el Teatro Carlo Felice de Génova. Fueron sus intérpretes las señoras De Fanti y de Ponte y los señores Frizzi, Villa y Gentilli.

La compañía del Teatro Italiano de París deberá, á fines del corriente mes, dar algunas representaciones en la ciudad de Rouen. *El Barbero*, con la Lagrange, Baragli, Verger, Scalesse y Selva, será la primera ópera que se ponga en escena.

En Odessa se ha puesto en escena varias veces el *Atila*, de Verdi, haciendo la parte de protagonista el bajo Marinozzi.

El empresario Martinotti ha formado una compañía que deberá actuar en el Teatro de Turin en la estación carnavalesca. Los artistas contratados son: las hermanas Marchissio, la Elena Keneth, el tenor Pancani y el barítono Cresci. Tambien ha conseguido que la célebre Adelina Patti dé cuatro representaciones desde el 14 al 22 de diciembre, dos de *La Sonámbula* y dos de *El Barbero*.

El Mensajero, periódico de teatros y artes que se publica en París, al hablar de las representaciones de la Penco en aquel teatro, se espresa así: «La Penco nos »hace marchar de sorpresa en sorpresa. Cuando la »oímos en *El Trovador* digimos: no puede haber Eleonora mejor. Ahora al verla en *Lucrecia* afirmamos »que es la Borgia tal y como la crearon el músico y el »poeta.»

Los esposos Tiberini, Aldighieri, Medini y Ronconi han cantado varias veces *El Barbero* en el Teatro Comunale de Trieste.

La señorita Vitali, que va á contraer matrimonio con un jóven español que hace tiempo reside en Italia, se va á retirar para siempre de la escena.

Segun nos dicen de Italia, se ha cantado al fin en el gran teatro de Trieste la ópera del maestro Cárlos Pedrotti, titulada *Marion Delorme*, con un regular éxito la primera noche de su estreno, produciendo en las siguientes entusiasmo.

El libreto sigue la misma marcha que el drama tan conocido de Víctor Hugo, conservando por consiguiente sus mismos defectos. Estos ligeros lunares, que se notaron en la primera noche, desaparecerán seguramente en la nueva representacion que el maestro piensa hacer en Venecia en la próxima temporada del Carnaval, y para la que ya tiene efectuada la contrata correspondiente.

Cantarán esta ópera la señora Spezzia y el señor Aldighieri, para cuyos artistas la ha escrito el maestro Pedrotti.

Hé aquí, segun datos fidedignos, las óperas en que mas se han distinguido ciertos cantantes célebres.

Nozzari en *Otello*, García en *Il Barbiere di Siviglia*, Rubini en el *Pirata*, Mariani en *Lucia di Lamermoor*, Donzelli en el *Bravo*, Dupré en *Guglielmo Tell*, la Malibran en *Capuleti e Montecchi*, la Pasta en *Norma*, la Sontag en el *Tancredi*, la Ronzi en *Roberto Devereux*, la Pisaroni en *Semirámide*, Lablache en el *Mosé*, Tamburini en la *Cenerentola*, Galli en *Semirámide*, Coselli en *Marino Faliero*, Ronconi en *Maria di Rohan*, Coletti en la *Traviata*, Mario en *Puritani*, la Penco en *Lucrecia Borgia*, Tamberlick en *Guglielmo Tell*, Selva en *Roberto il Diabolo*, Fraschini en *Il Polinto*, La Alboni en *Cenerentola*, la Borghi-Mammo en *Saffo*, Bettini en *Norma*, Mongini en *Ana Bolena*, la Gazzaniga en *Trovatore*, la Frezzolini en *I Puritani*, la Grissi en *Norma* y la Patti en *Sonámbula*.

VARIEDADES.

BELLINI.

El célebre compositor dramático Vicente Bellini, cuya bellísima ópera, *La Sonámbula*, se puso en escena el viernes en nuestro Teatro Real, nació en Catana, ciudad de Sicilia, el 3 de noviembre de 1802. En 1819 ingresó como alumno en el Conservatorio de música de Nápoles, donde aprendió á tocar algunos instru-

mentos y los principios del canto. Su maestro de contrapunto fué Tritto, y cuando este murió, le sucedió Zingarelli, siendo bien poca cosa lo que ambos maestros le enseñaron, pues entonces los estudios musicales se miraban con algun descuido en Italia, y sobre todo en Nápoles. Zingarelli, que poseia las buenas tradiciones de la escuela antigua, se tomaba poco interés por los alumnos del Conservatorio que estaban á su cargo, siendo raras las lecciones que les daba. Por esta razon puede considerarse á Bellini como un músico de instinto que lo debe todo á sí mismo y no como discípulo de una gran escuela. Sus mejores estudios consistieron en la lectura de algunas partituras de los mejores maestros. Despues que Bellini publicó en Nápoles algunas composiciones cortar para instrumentos, tales como la flauta, clarinete y piano, dió á luz una cantata titulada *Isméne*, quince overturas y sinfonías, tres víspersas completas, dos *Dixit dominus*, tres misas y otros trozos de música religiosa. Su primera ópera, que fué *Adelson e Salvini*, se representó el año de 1824 en el teatrillo del Colegio real de música, y dos años despues dió al teatro de San Cárlos *Bianca e Fernando*, cantada por primera vez el 30 de junio de 1826. Estas producciones revelaron desde luego el talento de su jóven compositor, é hicieron concebir grandes esperanzas. El éxito que obtuvo *Bianca e Fernando* le valió ser contratado en 1827 para el teatro de *La Scala* de Milan, beneficio que muy rara vez obtiene un principiante, pues los mas célebres maestros han escrito generalmente sus primeras obras para teatros de poca importancia, no siendo llamados á componer en los de *primo cartello* sino cuando han conquistado ya alguna reputacion.

La fortuna sonreia á Bellini, ofreciéndole para la ejecucion de sus obras los mejores cantantes de Italia; para *El Pirata* que se cantó en Milan en 1827 y proporcionó á su autor la atencion del mundo musical, tuvo la suerte de encontrar en Rubini el talento mas á propósito para el carácter melódico del protagonista de su obra. Además, otras circunstancias favorecieron aquel estreno. La extraordinaria voga en que estuvieron durante quince años las producciones del génio de Rossini; el uso immoderado que ellas se hizo, reproduciendo de mil maneras diferentes las melodías de sus obras; por último, el gusto inconstante de los italianos, que despues de levantar estatuas al génio de un artista, rompe al dia siguiente los ídolos á que antes arrojó incienso, tales fueron las causas, repetimos, que secundaron el primer éxito de Bellini. Su talento comprendió en seguida que debia aprovechar aquella oportunidad que se le presentaba. La imitacion del estilo de Rossini, adoptada por Paccini, Mercadante, Carafa y Donnizetti en sus primeras obras, no era ya de moda, pues el público parecia estar ya saciado de dicho estilo, á pesar de las grandes y primorosas bellezas que en él habia prodigado su maestro. Creyó, pues, fuera por instinto ó por reflexion, que un estilo sencillo, espresivo y parecido al carácter dramático de la

música francesa, causaría gran novedad á los oídos del público italiano, y con esta idea escribió su *Pirata*. El resultado, que en la primera representación estuvo incierto, fué inmenso en la segunda y la ópera *hizo furor*. En 1828 se recibió con gran entusiasmo *La Straniera*, que se cantó en el gran teatro de Milan por la Meric-Lalande, una de las mejores cantantes de Italia, y Tamburini, los cuales contribuyeron muy eficazmente al buen éxito de la obra. Desde entonces atrajo hácia sí Bellini la admiración general de Italia. En 1829 fué llamado á Parma para escribir la ópera con que había de inaugurarse un nuevo teatro, y fué ésta *Zaira*, que no gustó; pero *I Capuleti ed i Montecchi*, representada en Venecia el 12 de marzo de 1830 y *La Sonámbula*, que compuso en Milan para la Pasta al siguiente año, proporcionaron nueva gloria á su reputación.

A pesar de esto, echaban en cara á Bellini que estrechaba las formas de muchos trozos de sus obras en pequeñas proporciones y que escribía con descuido la instrumentación. Esta crítica le hizo efecto, y en su ópera *Norma* amplió su estilo, dándole mas nervio y energía. Dicha obra, que se escribió en Milan, tuvo al principio un éxito incierto; pero bien pronto se elevó hasta causar entusiasmo, á lo que contribuyó no poco el talento de la Malibran. Cuando pasaron las primeras representaciones de la *Norma*, sintió Bellini la necesidad de volver á ver su familia, y la hermosa Sicilia donde vió la primera luz. Marchó á Catana, deteniéndose unos días en Roma y Nápoles, y este viaje le proporcionó mas de un año de descanso. Durante el estío de 1832 regresó de nuevo á la alta Italia y reanudó allí sus trabajos. *Beatrice di Tenda* siguió á la *Norma*, y en ella el compositor no estuvo feliz; pero ya entonces había resuelto dirigir su talento á otras regiones, fundando en Francia con sólidas bases, no solo su fortuna, si que tambien su reputación. Llegó, pues, á París en 1833 y empezó por estudiar el gusto de los habitantes de aquella ciudad; despues pasó á Londres para dirigir y poner en escena una de sus obras. De regreso en París en 1834, escribió *I Puritani* para el Teatro Italiano. La fortuna, de que careció Bellini hasta su muerte, le sonrió tambien en esta ocasion, facilitando la mas escogida reunion de cantantes que pudiera desearse. Rubini, Tamburini, Lablache y la Grisi, eran, cada cual en su género, un talento de primer orden. Por otra parte, si los cantantes secundaron bien al autor de *I Puritani*, éste á su vez tuvo el talento de colocarlos en su obra bajo el aspecto mas ventajoso, dando campo á que lucieran todos sus admirables facultades.

Bellini había observado que el público de París no se entusiasmaba por oír dos ó tres trozos buenos, y que para llamar su atención era necesario presentarle obras hechas con mas cuidado que en Italia. De aquí proviene que *I Puritani* sea una composición mas completa que sus otras óperas. En ella hay mas variedad; la instrumentación es mas elegante, y sus formas están

mas desarrolladas. Todavía se notan algunos descuidos en la composición, modulaciones mal colocadas, y monotonía en las formas: pero artísticamente considerado, se advierte un notable progreso hácia la perfección.

Si se examina atentamente la transformación que causó en la música dramática de Italia el estilo de Bellini, transformación que continuó Donizetti con menos originalidad, pero con un talento de ejecución muy superior, no pueden desconocerse las tendencias que, pronunciándose cada vez mas, han destruido el hermoso arte del canto italiano, han sustituido en él las emisiones forzadas de la voz y le han arrastrado al deplorable sistema de Verdi y sus imitadores. El autor de la *Sonámbula* y de *Norma* cubría estos defectos con bellísimas canciones y un sentimiento de expresión muy notable. Acaso habría continuado perfeccionando su talento y adquirido mas fuerza dramática, si hubiese vivido mas; pero en el momento en que iba á penetrar en la nueva senda que parece se había trazado, y cuando se ocupaba de la composición de una gran obra en una casa de campo próxima á París, una repentina enfermedad del intestino le condujo en pocos días al sepulcro. Espiró el 24 de setiembre de 1835, á los 33 años de edad. Esta muerte inesperada causó gran sentimiento, porque Bellini, de agradable presencia, afable, cariñoso, sin conocer el orgullo ni la envidia, no contaba mas que amigos, y su carácter era tan apreciado como su talento.

CRÓNICA NACIONAL.

Seguramente que se podría formar un crecidísimo ejército con la multitud de artistas contratados por el Sr. Caballero desde el día en que se le adjudicó el Teatro Real.

Ahora, últimamente, y sin contar los muchos que se han exhibido, y los numerosos que aun permanecen inéditos, á pesar de figurar en la lista de la compañía desde el 1.º de octubre, han sido ajustados bastantes artistas mas. ¿Con qué objeto? No es fácil adivinarlo, porque ya van trascurridas de dos á tres semanas sin que se haya verificado función alguna.

En fin, sea de ello lo que quiera, lo cierto y positivo es que el Sr. Caballero ha reclutado en sus últimos viajes á los siguientes artistas: Señora Pernini y señores Mario, Armandi, Joulain y Atri. De la primera no hay para qué hablar; pues, como algunos otros de sus antecesores, ha *flaseado* en los ensayos. El señor Mario, resguardado con su nombre y gran celebridad, se presentará impávido y sereno en la escena, tan pronto como le toque el turno. El Sr. Armandi, segun se susurra, está destinado á correr el mismo riesgo que la Sra. Pernini. El Sr. Joulain es artista nuevo; y así solo pedimos á la Providencia que no sea tan nuevo como las hermanas Martelli, el

tenor Abruñedo, y algunos otros que citar pudiéramos. Por último, el bajo Atri, del cual hablamos en el mejor sentido en nuestro anterior número, se ha quedado tan *bajo*, que hasta la misma empresa, según de público se dice, no tiene ya confianza en sus fuerzas y capacidad.

Mucho de cierto debe haber en cuanto acabamos de decir, cuando el Sr. Caballero, apenas de vuelta de su viaje, se ha apresurado á contratar á la tiple señora Cruz Gassier y al bajo cantante Sr. Gassier, que deberán, como nos lo anuncian los carteles, hacer su primera aparición en la escena con la inmortal creación de Bellini, *Sonámbula*.

El mismo día que falleció el Sr. Vega, director del Conservatorio de música y declamación, escribió una carta á Barcelona. Dicha carta, escrita por mano ajena, pero firmada con pulso bastante seguro por el célebre autor de *El hombre de mundo*, está dirigida á D. Carlos Castroverde, concediéndole el permiso que le había pedido para traducir aquel drama al alemán. El Sr. Castroverde ha traducido ya para los teatros de Alemania *La muerte de César*, del mismo autor.

La empresa del Teatro Real va de mal en peor. Ya casi es imposible enumerar las óperas que se han anunciado en los carteles, y que no se han puesto en escena. El *Fausto*, el *Trovador*, la *Sonámbula*, *Rigoletto*, y otras aguardan que las llegue su turno con una resignación admirable.

No decimos aquí una palabra sobre la ejecución de la *Sonámbula* que tuvo lugar anteayer, porque ya en nuestra revista decimos todo lo que hace al caso.

Ya que la empresa de los Campos Elíseos se muestra tan diligente y celosa que con tanta anticipación se ocupa de formar la compañía que ha de actuar el próximo verano en el Teatro de Rossini, nos atrevemos á indicarla que, así que haya terminado con el ajuste de los cantantes, trate de contratar al distinguido director de baile señor Coppini, que dicho sea en honor de la verdad, es la única cosa buena que nos ha hecho conocer el señor Caballero.

Al hacer esta recomendación, que á muchos parecerá fútil, solo tenemos en cuenta la afición que el público va demostrando hácia las óperas de gran espectáculo, y en las cuales suele haber por lo poco tres ó cuatro bailables de difícil dirección.

Nosotros, sin embargo, y contrarios en esto con el señor Caballero, que ha dado mayor atención á las cosas secundarias que á las principales, solo hacemos la anterior petición después de saber que el cuadro de la

compañía de ópera que la empresa de los Campos nos prepara es de lo mas selecto que hace años ha figurado en esta corte.

Por si á la empresa del Teatro Real no le pareciera bastante cuanto le decimos en nuestra Crónica, le recomendamos la lectura de las siguientes líneas que vieron la luz pública en el número 1310 de *El Diario de Avisos*.

Muchas de las cosas á que en dichas líneas se hace referencia han sido tratadas por nosotros en los números anteriores de LA ESCENA.

Hé aquí ahora lo que dice el *Diario de Avisos* el día 7 de diciembre de 1865:

«Accediendo á los deseos que nos manifiesta en una atenta carta el tenor Giuseppe Fancelli, y con el fin de que no se le atribuyan faltas que no ha cometido, tenemos el gusto de decir que si no se ha cantado *Il Trovatore* en el Teatro Real, como la empresa anunció, no ha sido por su culpa. En cuanto al *Fausto* tampoco es él quien está encargado de la parte de protagonista.

«De lo cual se deduce que la causa de todas las dificultades, de todos los embrollos de dirección, de la detestable compañía ajustada, y de lo escamado que con razón está el público, no es otra que la petulante y codiciosa empresa del régio coliseo.

«Mas valiera que en vez del salón de fumar con otomanas de la huerta de Murcia, en vez de la preñadería que ha puesto en el vestíbulo, en vez de las chupas coloradas de los suizos pertigueros, de los bastones con puño de Ruolz, de las medias de seda que tienen los acomodadores y del guante blanco que usa Bonetti, hubiera traído la empresa cantantes que se pudieran oír. Menos mesa y mas comida, digimos hace tiempo, y volvemos á repetir hoy.

«Ayer anuncian los carteles que están contratados la Sra. Cruz Gassier y su marido.

«Los que se ahogan suelen agarrarse á un clavo ardiendo, y suelen quemarse antes de ahogarse.»

Una de nuestras primeras ocupaciones, cuando nos lanzamos á la calle por las mañanas, es la de buscar en las esquinas los carteles del Teatro Real, seguros de que allí hemos de encontrar una lista de nombres pertenecientes á otros tantos artistas acabados de contratar por el Sr. Caballero. Anteayer, por mas señas, vimos figurar en los referidos carteles á los siguientes artistas:

Señoras: Galetti y Cruz Gassier:

Señores: Adams, tenor; Saccomano, barítono, y Gassier y Bouché, bajos.

Estos artistas, añadidos á los muchos que ya fi-

guran en la compañía del Teatro Real, forman, como ya decimos en otro lugar de nuestro periódico, un numerosísimo ejército.

En confirmacion de lo que decimos en nuestra revista, un periódico de Madrid, tan severo como la *Gaceta* oficial, publica ayer las siguientes líneas acerca del Teatro Real.

«La empresa del régio coliseo continúa manifestándose muy poco feliz en la eleccion de artistas y en la continuacion de los espectáculos. El que anoche ofreció al público madrileño no fué digno seguramente de este. ¿Cómo pudo suponer aquella que, vivo y reciente el recuerdo de la Patti, pudiese satisfacer la cantatriz que anoche lo evocaba? ¿Cómo que aquel tenor no bien recibido en *Il Saltimbanco*, lograra en una parte tan difícil como la de Elvino en *La Sonámbula* conquistar las simpatías del auditorio?

Nosotros vemos con sentimiento á la empresa perseverar en el mal camino que emprendió desde el primer dia, sin que le sirvan de nada ni mercedas advertencias ni desinteresados consejos. Lo peor es que con su desconcertada marcha, no solo se perjudica en sus intereses, sino que, escitando el disgusto general, provoca manifestaciones que nos duele ver repetidas en un público culto é ilustrado.

Nosotros hemos sido hasta ahora sobrado indulgentes con la direccion del Teatro Real; en lo sucesivo, blasonando de justos, no podremos dejar de ser severos.»

Hemos oido hacer grandes elogios de una ópera del general D. Narciso de Ameller, titulada *Il Guerrillero*. ¿Habria algun medio para que esta como algunas otras óperas nacionales se representasen en el régio coliseo?

Es de notar que la música y letra de la ópera *Il Guerrillero* pertenecen al general Ameller.

Ha sido nombrado director del Conservatorio de música y declamacion, el distinguido poeta y autor dramático don Adelardo Lopez de Ayala.

La compañía de ópera que durante el presente año cómico ha estado actuando en el Teatro Principal de Zaragoza, se traslada á Valladolid, en cuyo Teatro de Lope, que pertenece á la empresa del primero, comenzará á funcionar el 14 del mes actual.

A pesar del completo *fiasco* de *La Sonámbula*, hemos visto, á la hora en que escribimos estas líneas, anunciada en las esquinas la segunda representacion de la referida ópera. Esto nos parece un verdadero reto lanzado á todo un público por la empresa del régio coliseo.

La lista de la compañía de ópera que se halla en la actualidad en Valencia la componen:

Prima donna soprano assoluta, Giulia Marzali Passerini.

Prima dona soprano, Ersilia Torricelli.

Prima donna mezzo soprano e contralto, Giulia Sanchioli.

Primo tenore assoluto, Antonio Oliva Pavani.

Altro primo tenore, José Santes.

Primo barítono assoluto, Pietro Varvaro.

Primo basso assoluto, Osmundo Majiri.

MARIO.

Ahora que se habla tanto de la venida de Mario, anunciada por la empresa del Teatro Real, parécenos oportuno dar á conocer á nuestros lectores algunos detalles biográficos referentes á tan célebre artista.

MARIO (conde de Candia) perteneciente á una antigua y respetable familia, nació en Génova en 1812. Dotado de una voz de tenor de la mejor clase, solo la cultivó en un principio por aficion y deseo de lucirse en los salones de la alta sociedad. Un desafío que tuvo con el gefe de un regimiento de artillería, del cual era el mismo Mario capitán, le obligó á refugiarse en París para libertarse de las consecuencias de un proceso. Esto ocurría en el año 1836, y al poco tiempo ya era Mario buscado en las mejores reuniones de París, no solo por su talento de cantante aficionado, sino tambien por la elegancia de sus modales. La administracion de la Opera, á cuyos oídos habia llegado la fama del noble artista, logró, aunque no sin trabajo, que se consagrara á la carrera del Teatro. En efecto, el 30 de noviembre de 1838 hizo su *debut* Mario con el papel de *Roberto* en la ópera de Meyerbeer y no obstante su inesperienza de la escena y las imperfecciones que se traslucian en su canto, su hermosa y sonora voz produjo el mayor entusiasmo en el público. Continuó en el mismo Teatro durante el año 1839; pero en 1840 pasó al Teatro Italiano, donde se hicieron aun mas de notar las superiores facultades que poseia. El estudio y el hábito de la escena le hicieron progresar rápidamente en su profesion, y durante quince ó mas años gozó por completo el favor público, lo mismo en los teatros europeos que en los americanos.

Hoy, á pesar de la avanzada edad que ya cuenta y de la sensible decadencia de su voz, solo con el gran génio de la escena que posee como ninguno, alcanza todavia brillantes triunfos.

Si ahora, por fin, llega como se nos anuncia, será la cuarta temporada que el público madrileño le oiga; aunque, á decir verdad, nuestro público no ha tenido la fortuna de oír á Mario en sus mejores tiempos.

EDITOR RESPONSABLE, D. MARIANO TANCREDI.

Imprenta de J. Antonio García, Almirante, 7.
MADRID: 1863.