

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.

Cinco números llevamos publicados de LA ESCENA, y en los cinco, como nuestros lectores podrán juzgar por sí propios, hemos censurado severa, pero justamente al Sr. Caballero y á los artistas que se han presentado en el escenario del régio Coliseo. Al conducirnos de tal manera, solo nos ha movido el deseo de que el Teatro Real entre, como vulgarmente se dice, en caja, y de que los espectáculos que allí tienen lugar sean en un todo dignos del público madrileño, que tan asidua y constantemente acude á presenciarlos. Así, cuando se pusieron en escena óperas como el *Hernani*, *Il trovatore* y *Salimbanco*, interpretadas con tanto desacierto, el público, que mostró su desagrado en las referidas representaciones, nos tuvo de su parte. Pero hoy no nos hallamos en el mismo caso; hoy tenemos que hablar de muy distinta manera sobre la noche del domingo, en que solo pudo representarse, por causa de la indisposicion de la señora Rey-Balla, el primer acto de *Rigoletto*.

Nosotros, que mas que nadie, concedemos al público el derecho de aplaudir y el de mostrar su descontento, fijamos un límite y reprobamos con todas nuestras fuerzas, los extravíos que, afortunadamente, solo suelen ocurrir alguna que otra vez. Un extravío por parte del público hubo en la noche del domingo; verdad es tambien que la suspension de una funcion cuando esta ha dado ya principio, es cosa muy grave. Ahora bien: ¿no notició la empresa por el conducto de siempre la imposibilidad en que se estaba de proseguir la funcion por causa de la repentina indisposicion de la señora Rey-Balla? Comprendemos un momento de desórden, porque el público asistió al Teatro Real firmemente persuadido de que iba á oír cantar una ópera completa; pero de ninguna manera debe justificarse nunca un escándalo tan formidable, que se prolongó quizás por espacio de dos horas. Maneras muy dignas hay de protestar y de mostrar gran des-

contento sin necesidad de apelar á los medios de que echaron mano algunos de los asistentes al régio Coliseo en la noche del domingo. El mas desordenado pataleo, los mas furiosos gritos, las mas descompuestas voces, las mas indecorosas exclamaciones, los mas ruidosos silbidos, hé aquí en monton las manifestaciones que en contra del empresario se hicieron. Pero aun decimos poco: sujetos hubo que con palos y bastones descargaron los mas terribles golpes en el antepecho del paraiso como deseosos de hacerle caer en el recinto de las butacas.

Pero no es cosa de enumerar todo cuanto ocurrió en la noche de que venimos hablando. Nuestro propósito ahora solo se dirige á hacer un llamamiento al público en general para que comprenda por qué via se ha lanzado, y lo espuesto que se halla á dar margen con su conducta á que el Teatro Real se convierta en un circo de fieras. Bueno es mostrar disgusto cuando es necesario, cuando hay motivo para ello; pero nunca propasarse á tales extremos, que solo redundan por otra parte en perjuicio del que en ellos incurre. Nosotros siempre los hemos condenado y los condenaremos en lo sucesivo como indignos de que ocurran en un país culto y en un teatro de primer orden.

Por fortuna creemos que no volverán á reproducirse en el Teatro Real, y que por lo mismo no tendremos necesidad de explicarnos de la manera que hoy lo hemos hecho.

A los dos dias, por fin, el miércoles, oímos toda la ópera del *Rigoletto*, interpretada por la señora Rey-Balla, y los señores Gioliani y Merly. Su éxito no fué nada mas que regular, á pesar de los laudables esfuerzos de la señora Rey-Balla, que como artista de passion y de sentimiento, trabaja con fé. Cantó bien la cavatina del primer acto, que deslució algun tanto con las *fermatas* que introdujo en el final, levantándose á gran altura en el duo del tercer acto y en el cuarteto final.

El protagonista *Rigoletto* posée, como ya hemos dicho, buena voz, y canta regularmente. Tanto el señor Merly como la señora Rey-Balla, fueron alguna

vez aplaudidos y llamados á la escena despues de cantar el duo del tercer acto. El tenor Giolani, pasó poco menos que desapercibido, ocurriendo lo propio á la señora Erácleo.

El jueves tuvo lugar la representacion del *Fausto*, haciendo en ella su salida el tenor Mario. De esta ópera, de que ya nos ocupamos estensamente cuando estábamos encargados de las revistas musicales de *El Pueblo*, se ha hablado mucho. Nosotros que tenemos acerca de ella la misma opinion que entonces emitimos, trasladamos á las columnas de LA ESCENA el juicio crítico que apareció en las columnas de *El Pueblo* el 12 de setiembre de 1864.

«El *Fausto*, del maestro Gounod, ópera en cinco actos, fué representada por primera vez en el teatro lírico de París el 10 de marzo de 1859.

Es siempre una gran temeridad la de un artista que se consagra á un asunto conocido, viéndose obligado á responder á las exigencias de la imaginacion pública, especialmente cuando este asunto es como el del *Fausto*, una concepcion vasta y del orden mas elevado. Todo el mundo se cree autorizado entonces á pedir al pintor ó al músico que traduce en su arte la idea del poeta creador, una semejanza, una fidelidad de impresion que le hace muchas veces ser injusto con la nueva obra que se le presenta.

El *Fausto*, que costó á Goethe treinta años de estudio y meditaciones, y cuyo argumento se le sugirió una antigua leyenda popular del siglo XVI, es menos una pieza de teatro que un poema; es la epopeya del espíritu germánico, curiosa mezcla de sentimentalismo y de abstraccion, de lirismo sencillo y de profundidad metafísica.

Estas dos grandes tendencias de la raza alemana están representadas por el carácter inquieto y borrascoso de Fausto y la tierna figura de Margarita. Los demás personajes, Valentin, la vieja Marta, Wagner, el estudiante, etc., están puestos allí por el autor para completar la pintura de la vida comun, sobre la cual se eleva Mefistófeles, representando lo maravilloso y lo terrible que responde á la imaginacion del pueblo.

De todas las artes que se han inspirado de la *Divina Comedia* del poeta alemán, y que han vulgarizado sus tipos bajo todas las formas, la música ha sido la mas desgraciada hasta ahora. Se han hecho, sin embargo, gran número de tentativas ó de ensayos mas ó menos felices para trasladar á la lengua de los sonidos la sublime concepcion de Goethe. El maestro Spohr, el príncipe polaco Antonio Radziwil y Mlle. Luisa Bertin son autores de tres obras musicales sobre el poema alemán, olvidadas tan pronto como conocidas.

Nadie ignora que Beethoven quiso terminar su gloriosa carrera con una composicion sobre el mismo asunto. El génio de Beethoven era el único capaz de medirse con el de su inmortal contemporáneo, y la posteridad debe sentir vivamente que el autor de la

novena sinfonia con coros, de la música de *Egmont*, de las *Ruinas de Atenas* y de *Fidelio* no tuviera tiempo de realizar su último sueño.

Se asegura que el mismo Rossini ha acariciado la idea de escribir una ópera sobre el *Fausto*, cuyo libreto debía facilitarle Alejandro Dumas.

Esto sentado, vamos á examinar ahora la obra del maestro francés, y veamos si ha sido mas feliz que sus predecesores.

Una especie de prelude largo, que de ningún modo puede considerarse como sinfonia, algo sombrío en un principio, y que va animándose por una progresion moderada hasta la agregacion de las arpas, precede al alzamiento del telon, que deja ver el estudio del doctor Fausto, viejo, encorvado y meditando sobre un gran *in folio*, buscando en él la solucion del gran misterio. Una pequeña sinfonia pastoril, que anuncia la aproximacion del dia, un coro matinal que se canta entre bastidores, y algunos acordes de la orquesta durante la vision de Margarita, son las únicas cosas notables de este primer acto, que mas bien solo es un prólogo. Ni los recitativos que canta Fausto, ni la aparicion de Mefistófeles, evocado por el doctor, han inspirado á Gounod nada que merezca ser señalado. Concluido el pacto entre los dos poderes, el humano y el diabólico, Fausto y Mefistófeles emprenden un viaje, y el segundo acto traslada la escena á Kermessa. Un lindo coro, cantado por ocho judíos con voz vacilante y gangosa, agrada mucho al público, que le hace repetir todas las noches.

El brindis de Mefistófeles, con el acompañamiento del coro, no tiene bastante relieve para un personaje tan extraño, y se piensa involuntariamente en la vigorosa concepcion del carácter de Bertran en la obra maestra de Meyerbeer. El recitativo de Valentin, así como el coro que forma su conclusion, es de un estilo solemne y corto; pero lo que es encantador, y está deliciosamente instrumentado, es el wals con el coro, que es, por decirlo así, su acompañamiento.

Este trozo musical, de una rara elegancia y perfumado de poesía alemana, forma, con el coro de los viejos que hemos mencionado, las dos partes mas notables del segundo acto, cuya superioridad sobre el primero es incontestable. En seguida tiene lugar el encuentro de Fausto y de Margarita al salir de la iglesia. El aire con que Fausto espresa la alegría en que le inunda la vista de la jóven cuyo destino va á destrozar, no tiene de notable mas que un acompañamiento discreto y delicado, en el que se distingue un violon solo que sigue sus contornos.

El tercer acto representa el jardin de Margarita, en el cual aparece Siebel, y despues de cantar una romanza poco notable, coloca una flor á la puerta de Margarita.

Este Siebel, que figura ser un amante desdeñado de Margarita, es un personaje ageno al poema alemán y cuya existencia en el libreto no comprendemos, como no sea para despojar á Margarita de todo el carácter

de inocencia que la presta el poema en la interesante escena que tiene lugar despues. En efecto, al penetrar Margarita en su casa, halla la flor de Siebel, de la cual se apodera y arroja en seguida al ver la cajita de las alhajas que han dejado tambien Fausto y Mefistófeles. Esto es del gusto mas detestable, y da lugar á que Margarita aparezca como una amante interesada, cuando la imaginacion del poeta nos la presenta como una jóven, casi una niña, á quien deslumbra y ofusca el brillo de las alhajas, sin pretender mostrar competencia entre estas y la flor. Los libretistas tienen el sino fatal de falsear los mas puros personajes y las mas interesantes situaciones. Lo que canta Margarita en este momento contiene lindos detalles, tanto en la parte vocal como en el acompañamiento, aunque no merece de ningun modo el nombre de trozo musical, por no tener una idea sencilla que se imponga á la memoria.

La vieja Marta llega en esto, y poco despues son sorprendidas las dos mujeres por Fausto y su inseparable compañero, lo cual da por resultado la escena del paseo en el jardin, que en el poema de Goethe, es una obra maestra de ironía profunda y de sentimiento. ¿Cómo ha interpretado Gounod esta situacion? ¿Cómo ha hecho hablar á estos cuatro personajes, divididos en dos grupos, el uno compuesto de Marta y Mefistófeles, espresando el desengaño y mofa de la vida, el otro de Margarita y de Fausto, deshojandola flor de lo ideal y embriagándose con sus perfumes? ¿Ha hallado el músico un tema culminante sobre el cual haya podido arrojar todas las flores de su imaginacion, todos los gritos de su corazon sin interrumpir el hilo del discurso comenzado? ¿Ha hecho una de esas piezas musicales maestras cuya unidad de concepcion no impide la variedad de los modos? No por cierto; en toda la escena de que acabamos de hablar, solo se nota una armonía fina y escogida y algunos acordes de una suavidad penetrante, que hacen recordar el estilo de Mozart, particularmente el admirable cuarteto del primer acto de *D. Juan, non ti fidar o misera*. Sí, lo repetimos, en los primeros acordes de esta escena, en la relacion que hace Margarita á Fausto de su modesta existencia, en las últimas medidas, cuando las cuatro voces se reunen, se siente como un perfume de la música de Mozart; pero no hay pieza musical propiamente hablando. ¿Es esto un partido tomado por el maestro Gounod? ¿Es penuria de ideas? Creemos que ambas cosas.

Las mismas cualidades agradables y la misma falta de unidad se hallan en la escena de amor que sigue entre Fausto y Margarita. Esto no es un duo, es un diálogo libre y apasionado, en cuyo acompañamiento se perciben algunas notables melodías.

No hemos tenido el placer de oír la balada del toro que canta al principio del cuarto acto la pobre Margarita abandonada, por haber decretado su supresion, no sabemos bajo qué pretexto, la direccion del teatro. El coro de soldados que acompañan á Valentin, y que

anuncia una bella marcha militar, es bueno en su género. En cambio, la burlona serenata que sigue, cantada por Mefistófeles á la puerta de la casa de Margarita, es muy insignificante, y no comprendemos cómo el público la hace repetir todas las noches. El terceto del duelo entre Valentin y Fausto, auxiliado traidoramente por Mefistófeles, debería tener un colorido mas franco y mas satánico. Es preferible la escena en que Valentin, espirando, maldice á su hermana. Este recitativo jadeante de Valentin, con los murmullos del coro, es de un bello efecto sin duda, pero muy cortado, y deja desear un desenvolvimiento mas grandioso. A este cuadro patético sucede otro no menos notable: nos referimos á la admirable escena que representa á Margarita orando en la iglesia, y que en el poema de Goethe es de una hermosura sublime.

Creemos que Gounod no ha sacado todo el partido posible del contraste que ofrecia esta situacion única, y de que tanto se abusado antes de él. Las amargas censuras del espíritu, los sollozos de la jóven arrepentida, y el coro invisible que canta la terrible prosa del *Dies ira* con el acompañamiento del órgano, no forman en la composicion de Gounod un conjunto poderoso y á la altura de la concepcion del poeta. Es de alabar, sin embargo, el grito de misericordia que dá Margarita llorosa, esforzándose en escapar á la opresion del mal espíritu, que se mantiene detrás de ella inmóvil é invisible como un remordimiento.

En el quinto acto solo debemos mencionar algunas frases del duo de la prision entre Fausto y Margarita, particularmente la terminacion en terceto cuando Mefistófeles acude á apresurar la marcha de los dos amantes.

Diremos terminando y siguiendo el análisis de la obra de Gounod, que es una ópera notable por la distincion constante de su estilo, el gusto perfecto que resplandece en sus numerosos detalles, su colorido, elegancia y sobriedad discreta de la instrumentacion. En fin, Gounod ha hecho una obra distinguida al lado de aquella de que se ha inspirado; pero el músico no se ha apoderado de la vasta concepcion del poeta alemán; no ha conseguido apropiarse el argumento épico de Goethe para hacer imposible toda nueva tentativa. La figura de Mefistófeles especialmente, es inferior en sumo grado á la del poema.

El compositor no ha podido dibujar con algunos rasgos vigorosos este personaje singular, mitad sofista y mitad demonio. Otro tanto debemos decir de la parte fantástica y sobrenatural, de la serenata, del terceto del duelo, de la escena de la prision, y de la apoteosis final, que nos parecen enteramente desprovistas de carácter.»

Al hablar ahora de la ejecucion, muy poco diremos: el tenor Mario no estaba en voz, pero como siempre nos mostró su gran talento. Esperamos que en las noches sucesivas se encuentre mejor. La Rey-Balla cantó muy bien la parte de *Margherita*, sobresaliendo en el tercer acto. El Sr. Merly estuvo tambien algo

mal de voz, lo cual no es de extrañar si estaba verdaderamente indispuerto como se habia anunciado. El barítono Cotogne, regular en su parte de Valentin. Los coros, la orquesta, la direccion de escena y los bailarines muy bien.

NARCISO MARTINEZ.

CRÓNICA ESTRANJERA.

El 2 del mes actual tuvo lugar en el Teatro Carignano de Turin el beneficio de las hermanas Marchisio. La *Semiramis*, un duo de la *Matilde di Chabran*, y el terceto del *Matrimonio segreto*, de Cimarosa, en el que tomó parte la señora Vigliardi, he aquí de qué se compuso tan notable funcion. Las beneficiadas fueron ruidosamente aplaudidas y llamadas en varias ocasiones á la escena.

En el Teatro Italiano de París continúan las representaciones de *Lucrecia Borgia*, la ópera de Donizeti, que tan perfectamente saben interpretar la Peneco y Selva.

La *prima donna* Sra. Bendazzi ha cantado con gran aplauso en el teatro Zizinia de Alejandría el *Poliuto*. El tenor Sirchia ha tenido á su cargo el papel de protagonista.

Los periódicos de París hace dias que vienen anunciando la llegada á aquella capital de la tiple Agliati, ni mas ni menos que si se tratase de la Malibran ó de la Pasta.

Por nuestra parte podemos asegurar que nos es perfectamente desconocida dicha señora; y aun creemos que su nombre no ha figurado nunca en el mundo artístico-musical. Así ya estamos deseando que los diarios á que nos hemos referido, nos cuenten las maravillas y proezas de la *ignota* cantante.

La célebre Jenny Lind, cuya salud continúa cada vez mas débil, ha abandonado á Ems, donde se hallaba establecida, para pasar el invierno en Niza. Es de esperar que este cambio de residencia sea muy favorable para la salud de tan apreciable cantante.

Ha sido presa de las llamas, quedando reducido poco menos que á cenizas, el Gran Teatro de la ciudad de Angers, en Francia. Hasta ahora se ignoran las causas de un incendio que ha sumido en el desconsuelo á multitud de familias.

Con objeto de aliviar en lo posible la triste situacion de las mismas, se preparan en París, y en los departamentos solemnes funciones teatrales para su beneficio, además de haberse abierto ya en algunos puntos diferentes suscripciones.

Con *La Sonámbula* ha hecho su primera aparicion en el Teatro Carcano de Milan, la Frezzolini. Flores, aplausos, bravos y coronas cayeron sobre tan distinguida cantante.

El 30 de noviembre se representó por primera vez en Bruselas, con gran éxito, la ópera póstuma de Meyerbeer. El Teatro Real de la Moneda, que fué en el que tuvo lugar dicha representacion, vió en la referida noche ocupadas todas sus localidades.

La Artot, que se halla en la actualidad en Lila, se ha dado á conocer ventajosamente ante aquel público cantando la Rossina del *Barbero*.

Esta tiple es la misma de quien dias atrás se habló para cantar en el Teatro Real de Madrid. Segun parece, el Sr. Caballero no logró entonces contratarla.

La *Crónica musical* de París dice que mediante suscripcion se trata de levantar en aquella capital una estatua á Wilhem, el fundador del Orpheon. Asegura tambien, que con motivo de tal acontecimiento, tendrán lugar grandes fiestas corales.

Wilhem nació en París el año 1781, y murió el 26 de abril de 1842.

En el Teatro Italiano de París deberán cantarse próximamente la *Leonora* de Mercadante, y la *Marta di Rohan*, de Donizeti.

El célebre tenor Tamberlick ha cantado últimamente con extraordinario éxito en el Teatro Imperial de San Petersburgo, esa magnífica ópera de Rossini, que lleva el nombre de *Otelo*.

Hé aquí cómo un periódico de Bolonia se espresa sobre el mérito de la Patti:

Se la tua voce é melodia divina,
Se tua virtude, se tua grazia é tanta,
Il merto non é tuo, vaga Adelina,
Ché Dio ti fece é poi ti disse: canta.
Si tu voz, pues, esmelodía divina,
Si tanta es tu virtud, tu gracia tanta,
El mérito no es tuyo, no, Adelina,
Fué Dios que al nacer tú, te dijo: Canta.

Lista de la compañía de ópera que ha de funcionar en la temporada de 1865 á 1866 en el teatro del Circo de Bruselas:

Director: M. G. M. Gatti.

Prime donne, soprani, assolute (por órden alfabético), signora Kennet, signora Sarolta.

Prima donna contralto y mezzo soprano absoluta, signora Silvia.

Primi tenori assoluti, signor Danieli, signor Pancani.

Primi baritoni assoluti, signor Cresci, signor Ronconi.

Basso, signor Bacelli.

Partes comprimarias: signore Caranti-Vita, Galeazzi.—Signori Bisignani, Cappello, Sardu.

Orquesta: 45 músicos, 36 coristas.

Maestro y director de orquesta, signor Vianesi.

El repertorio se compone de diez óperas elegidas entre las siguientes:

Beatrice di Tenda (Bellini); Ballo in Maschera (Verdi); Otello (Rossini); I Batavi (Tarbé); la Serva padrona (Pergolese); Elisir d'amore (Donizetti); Crispino é la Comare (Ricci); Don Pascuale (Donizetti); Il matrimonio segreto (Cimarosa); Così fan tutte (Mozart); Maria di Rohan (Donizetti); Rigoletto (Verdi); Norma (Bellini); Poliuto (Donizetti).

EL CANTO EN ITALIA.

ARTÍCULO III.

Por desgracia los triunfos obtenidos por los castrados escitaron en extremo su amor propio, arrastrándoles por un camino deplorable. Al momento se vistieron de una insolencia insoportable, é hicieron á los compositores objeto de sus caprichos, pues todo lo cambiaban y trasformaban á gusto de su vanidad. Aquí querian un ária y mas allá un duo compuesto conciertas condiciones y con tal ó cual acompañamiento; eran, en una palabra, los reyes y los tiranos de los teatros, de los directores y de los compositores, siendo esta la razon de encontrarse en las obras mas graves de los eminentes maestros del siglo XVIII, largas y frias vocalizaciones exigidas por los castrados para hacer brillar la *bravura* y la flexibilidad de su garganta. «Te suplico que cantes mi música y no la tuya,» dijo un dia el viejo y temible Guglielmi á un cantante insolente amenazándole con la espada. Porque en efecto, la música vocal y todo el sistema lírico italiano del siglo XVIII eran mas bien la obra de los cantantes que la de los compositores.

Cuando el aumento de las fuerzas de la orquesta, la variedad de los efectos de la instrumentacion, y las graves preocupaciones que asaltaron el espíritu humano á fines del siglo XVIII, hicieron experimentar la necesidad de ver en el teatro una accion mas grave, trozos mas desenvueltos, y una orquesta mas poderosa, el mundo artístico comprendió que ya era tiempo de agrandar el cuadro y de renovar la forma de la música dramática. Esta revolucion, que ya se preveía y era deseada por los buenos talentos de la Italia, el padre Martiní, el abate Conti, Eximeneo, Planelli, fué llevada á cabo por Gluck. Mozart siguió sus huellas y la orquesta bajo su influencia, jugó un papel mas importante todavía. En fin, Rossini, rejuvenecien-

do al principio de este siglo la orquesta de Mozart, y bañando, por decirlo así, la melodía italiana en las fuentes de la pasion moderna, construyó una obra admirable, merced á la cual el canto se trasforma y se encierra en un cuadro mas complicado, sin inferir por eso el mas leve agravio á las bellas tradiciones del siglo XVIII. Aquí se abre en la historia de este arte un nuevo y brillante período, que hoy mismo, á pesar de las usurpaciones de la instrumentacion, está muy distante de llegar á su término. En la ópera italiana, engrandecida por el génio de Rossini, que la hizo así participar de los progresos del espíritu humano y de los del arte musical, el cantante, sin dejar de conservar su importante papel, debió someterse sin embargo á exigencias desconocidas hasta entonces, y sujetarse á las leyes de una verdad dramática mas seria. La expresion del sentimiento por la melodía vocal se completó con los acompañamientos mas variados de la orquesta, los cuales, interviniendo de una manera mas activa en la pintura de la pasion, dejaron menos libertad á la imaginacion del cantante. Este entonces se vió obligado á respetar mas el pensamiento del maestro, á conformarse con las piezas musicales que tenia que ejecutar, á dejar el ritmo en su integridad, á seguirlo en sus ondulaciones, haciendo maniobrar la voz en medio de un conjunto armónico. Los triunfos obtenidos por los eminentes artistas del siglo XVIII habian demostrado lo bastante la importancia del canto considerado como elemento esencial del drama lírico, para que la revolucion efectuada por Rossini, engrandeciendo el papel de la orquesta, comprometiese la frescura y flexibilidad del órgano vocal. La melodía, puesta así en evidencia y acompañada sóbriamente, no cesaba de flotar límpida y luminosa, dejando al cantante tiempo de respirar, esplayar su imaginacion y sembrar el espacio que recorría de caprichosos y encantadores trinos que embellecian la verdad sin desnaturalizarla. El verdadero carácter de esta revolucion fué que el cantante se vió obligado á cambiar su monarquía absoluta por una monarquía limitada, pero todavia gloriosa, debiéndose contentar en adelante con ser la parte mas principal de un todo complejo y poderoso.

Esta revolucion musical, y razones mas graves de conveniencia y humanidad, hicieron desaparecer á los castrados de la ópera italiana. Los dos últimos á quienes se oyó en Europa, fueron Crescentini y Veluti, que cantaba todavía en Lóndres en 1826. Rossini les reemplazó con *contralti* femeninos, y así como se habian hallado admirables cantantes para propagar por toda Europa la creacion de los maestros italianos del siglo XVIII, de la misma manera se formó una familia de cantantes incomparables, que prestaron el mismo servicio á las obras maestras de la nueva escuela musical. La Gafforini, la Malanotte, la Marcolini, la Mariani, la Pisoni, la Pasta y la Malibran son las representantes principales del grupo de *contralti* que ejercieron una influencia notable en el talento de Ros-

sini. A este grupo pertenece también la simpática y celebrada Albani.

Hay entre las cantantes citadas, unas que personifican el lado serio del genio italiano, otras que pertenecen al género cómico, y algunas, por último, que son verdaderas maravillas, pues brillan igualmente en ambos géneros. La primera, según el orden cronológico es la Gafforini, que sobresalió en la música bufa, siendo una de las cantantes más agradables á principios de este siglo. Brilló en Italia y en las principales ciudades de Europa desde 1796 á 1815 próximamente. Poseía una voz de contralto muy flexible y sonora, que llegaba por lo alto al *fa* y descendía hasta el *la*. Esta cantante llamó especialmente la atención en *la Dama soldado* de Federici, en *Ser Maré Antonio* de Paveri y en *il Ciabatino*. El nombre de Adelaida Malanotte está consagrado con el recuerdo de una obra inmortal. Rossini encontró á esta artista en Venecia por el año de 1813, á donde llegó recomendada por el regular éxito obtenido en algunos conciertos públicos y en teatros secundarios. El inmortal maestro escribió para ella el papel de Tancredo. Desde entonces la fama de la Malanotte se extendió con esplendor por toda Italia y su nombre vive todavía á la sombra del feliz y poderoso genio de Rossini, que la declaró su cantante favorita, inaugurándole esta á su vez la gloria inmortal de que disfruta. La Malanotte, que reunía á todos los encantos de la mujer, una voz de contralto poderosa, cantaba con vigor y sentimiento y sabía juntar las gracias de la imaginación á los más patéticos movimientos. Ella fué la que, disgustada de la primera ária que el joven maestro le había escrito, le exigió otra, dando lugar este capricho de *prima donna assoluta* á la famosa cavatina, *Tu che accendi*, tan conocida del mundo entero. Cuando la Malanotte blandía su espada en el hermoso dúo de Tancredo y Argirio y lanzaba la incomparable frase, *Il vivo lampo di questa spada!* arrancaba de todos los espectadores gritos y exclamaciones entusiastas. Nadie hubiera previsto entonces el triste fin que le estaba reservado. Al cabo de algunos años de triunfos y de glorias, la admirable cantante para quien se compuso el ária: *di tanti palpiti et di tante pene...* himno de juventud y amor, que probablemente fué inspirado por ella, murió abandonada y casi loca á la edad de cuarenta y siete años.

La música bufa italiana tuvo en Marieta Marcolini, lo mismo que en la Gafforini, una intérprete digna y encantadora. La Marcolini empezó á distinguirse como cantante hacia el año 1805. Su magnífica voz de contralto era de una admirable flexibilidad, á pesar de que no llegaba más que hasta el *fa sostenido*. Rossini la conoció en Bolonia el año de 1811, en cuyo punto compuso para ella *D' Equivoco stravagante* á la edad de 19 años. En 1812 la encontró de nuevo en Milan y la dedicó *La Pietra del Pagagone*; después, en 1813, *L'Italiana in Algeri* en Venecia, en la misma época y ciudad donde se dió á luz *Tancredo*. Era una can-

tante excelente en la ópera bufa, tenía un *brio*, un atractivo, una alegría espontánea y chispeante, que resplandecían como la luz. Las árias de fuerza, escritas á ruego suyo, con que terminan *La Pietra del Pagagone* y *L'Italiana* han quedado como testimonio grato de la admirable flexibilidad de su voz y de la influencia que supo ejercer en el talento del primer compositor dramático de nuestro tiempo.

La vocación de la Pisaroni, diferente de la de Marcolini, la condujo á la interpretación de las obras trágicas de Rossini. Benedetta-Rosamunda Pisaroni nació en Plasencia el año 1793.

Aprendió la música bajo la dirección de un oscuro maestro de su ciudad natal, y después recibió lecciones de canto del famoso castrado Marchesi, que la enseñó los principios de la hermosa escuela del siglo XVIII. Cuando hizo sus primeras salidas la Pisaroni con los papeles de la Griseld y la Camila de Paer, tenía voz de soprano aguda; pero una grave enfermedad que padeció en 1813 la hizo perder muchas notas del registro superior, al paso que las cuerdas bajas adquirieron una sonoridad poderosa é inesperada. Por esta razón tuvo que cantar desde entonces los papeles escritos para la voz de contralto y llegó á ser una de las mejores de su tiempo. La Pisaroni disimulaba la desigualdad de su voz con un estilo grandioso y *di portamento* que recordaba el de Pacchiarotti y Guadagni. En 1827 estuvo en París y se estrenó allí con la parte de Arsacio de *Semirámide*. Todo el público prorumpió en gritos de entusiasmo al oír decir á la Pisaroni con formidable voz. *Eccomi al fin in Babilonia*. También estuvo admirable en el dúo con Asur: *¿E dunque vero, audace?* y en el del segundo acto entre Semirámis y Arsacio: *¡Eh! ¿ben á te ferici?* Probó á la Malibran que la juventud de la voz, la energía y aun los arranques del genio, no siempre pueden luchar con ventaja contra un estilo sencillo, grandioso y verdadero. Rossini escribió para la Pisaroni el papel de Malcolm en *La Dame du Lac*, y el de Ricciardo en *Ricciardo e Zoraide*.

En Judith Negri, tan célebre bajo el nombre de la Pasta, se admiró también un prodigioso talento para interpretar las creaciones serias de Rossini. Nacida en Como, de una familia israelita, en 1798, estudió primero la música en una escuela oscura y después fué admitida en el Conservatorio de Milan, que estaba entonces bajo la dirección de Arioli. Su voz de mezzo-soprano apagada, desigual y pesada, tardó mucho en suavizarse y puede decirse que nunca la Pasta llegó á dominar completamente su rebelde órgano.

Hizo sus primeros ensayos en un teatro de aficionados y después en el de Brescia. En 1816 estuvo por primera vez en París, y pasó desapercibida, pues hasta 1822 no se extendió por Europa la reputación de la Pasta. Hermosa, inteligente, apasionada, suplía las imperfecciones de su órgano con un trabajo incesante, con un estilo noble y tierno. Era una trágica de primer orden, y el mismo Talma admiraba su gesto verdadero y elegante; sometía sus menores inspiracio-

nes á un gusto depurado, nada hacia á la ventura, y preparaba de antemano las entonaciones y pausas.

Ninguna ha cantado en París como la Pasta el papel de Tancredo. Estaba sublime en el Romeo de Zingarelli, y en la Nina de Paesiello parecia la célebre Coltellini trayendo á la memoria los prodigios del gran siglo del arte.

Cualidades enteramente opuestas á las que tenia la artista que se acaba de mencionar, colocaron á la Malibrán en el rango de las grandes cantantes dramáticas del siglo XIX. La hija del tenor García recibió al nacer toda una herencia de pasiones. Dotada de una voz estensa y fuerte, que llegaba al *do* agudo de las *soprani* y bajaba hasta el *fa* de las *contralti*, no encontraba dificultad alguna que superase su audacia y maravillosa facilidad. Cantaba todos los papeles y todos los géneros; traviesa y bulliciosa en el de Rosina del *Barbero de Sevilla*, apasionada en la Desdémona de *Otello* tuvo la ambicion, el ímpetu, el brillo y las desigualdades de un génio. Su talento resume admirablemente las tendencias mas diversas, las facultades mas raras de las grandes cantantes de Italia. Nadie ha podido reunir la trágica pasion al númen burlesco con tanto brillo y espontáneidad. En este doble carácter residen, pues, la originalidad y el verdadero título de gloria de la siempre célebre española María Felicidad García.

CRÓNICA NACIONAL.

Desde hoy forma parte de nuestra redaccion el señor don Felipe Perez. Asi, pues, dicho señor y el fundador y director del periódico, D. Narciso Martinez, son los únicos redactores de LA ESCENA. Favorecen además las columnas de LA ESCENA ilustrados colaboradores.

El *Roberto il Diábolo*, cuyos ensayos están ya muy adelantados, será la ópera en que haga su *debut* el tenor Armandi, llegado hace poco á Madrid.

La Gaceta musical barcelonesa ha cesado en su publicacion.

Ha fallecido en Vitoria hace pocos dias el Sr. Iradier, profesor que fué de música de la emperatriz Eugenia de Teba.

Dentro de quince dias á mas tardar llegará á Madrid la tiple Galletti, contratada últimamente por el Sr. Caballero. ¡Dios quiera que poco á poco se vayan levantando las cosas del Teatro Real, y termine la temporada de muy distinta manera que ha comenzado.

Dícese que el Sr. Caballero trata de ajustar al célebre barítono Graziani. Esta es una de esas noticias que necesita confirmacion.

Hemos oido decir que el pintor escenógrafo, señor Ferri, está haciendo las decoraciones que han de servir para el *Guillermo* y el *Profeta*, las dos primeras óperas que deberá cantar Tamberlick así que llegue á esta córte en el próximo marzo.

VARIETADES.

GOUNOD.

El compositor Carlos Francisco Gounod, nació en París el 17 de junio de 1818. Por los años de 1836 á 1838 tomó en el Conservatorio las nociones de contrapunto de Halévy y é hizo estudios prácticos de composicion, primero bajo la direccion de Lesueur, y despues de Paér. En 1837 ganó el segundo premio en los exámenes del Instituto y dos años despues obtuvo el primero por la composicion de una cantata titulada *Fernand*. Por esta causa ganó una pension del gobierno y se marchó á Roma, dedicándose con particularidad al estudio de la música de iglesia. En 1843 estaba en Viena, donde compuso una misa para voces solas, imitando el estilo de Palestrina, la cual se ejecutó en la iglesia de San Carlos.

A su regreso á París le fué encomendada la direccion de la música de iglesia de las *Misiones extranjeras*, mostrando inclinacion á abrazar el estado eclesiástico, cuyo traje vestia.

El mas completo silencio reinó en el mundo musical hasta 1851 sobre Gounod y sus obras; únicamente *La Gaceta Musical de Paris* anunció en 1846 que habia tomado las órdenes. Sin embargo, de repente se hizo una revelacion en un artículo inserto en el *Altheum* de Lóndres, que se atribuyó en aquel tiempo á Mr. Viardot, marido de la cantante de este nombre y muy versado en literatura y artes. Dicho artículo hacia referencia á un concierto dado en *Saint-Martin-Hall*, en el que se ejecutaron cuatro composiciones de Mr. Gounod y entre otras cosas decia: «Esta música no nos recuerda á ningun compositor antiguo ni moderno, ni por la forma, ni por el canto, ni por la armonía; no es nueva, si por novedad se entiende lo extravagante y caprichoso: no es tampoco antigua si esta circunstancia estriba en la sequedad y dureza; es la obra de un artista consumado, es la creacion de un nuevo poeta....»

«.....No hay duda alguna que la impresion producida en el auditorio ha sido grande y verdadera; sin embargo, pronosticamos á Mr. Gounod una brillante carrera, no por el éxito que ha alcanzado, sino por la naturaleza de su música, pudiendo asegurar que se revela un gran génio en sus obras, ó de lo contrario tenemos que volver á la escuela para aprender de nuevo el alfabeto del arte y de la crítica.»

Este artículo que se repitió en la *Gaceta musical de París* el 26 de enero de 1851, produjo tal sensación, que al instante se puso en estudio en el teatro de la Opera la *Sapho*, primera obra dramática de Gounod. Su primera representación tuvo lugar el 16 de abril del mismo año, y á pesar de haber escitado de antemano la atención pública, no correspondió el éxito á las esperanzas que habian concebido los amigos del autor.

Las causas mas principales de tal fracaso fueron un libreto malo y la falta de unidad y de lógica en las ideas. A pesar de los largos recitados, de la tenaz pretension de separarse de las formas establecidas por el génio de los maestros y del poco conocimiento del teatro, se notaba en aquella música un sentimiento poético digno de alabanza, que revelaba claramente una sublime inspiracion. *Sapho* no gustó, y solo obtuvo un corto número de representaciones, asegurando, sin embargo, las personas inteligentes que la oyeron, que Gounod era un artista de porvenir. Su primera produccion, despues de *Sapho*, fueron unos coros escritos para *Ulysse*, tragedia de Mr. Ponsard, que se representó en el Teatro Francés el año de 1852. El compositor trató de imprimir á esta obra un carácter antiguo, ya por el ritmo, ya por sus modulaciones poco usadas. De este sistema resultaba cierta monotonía que contrastaba con el magnífico coro de *Las Servantes infidelis*, mostrándose además en el resto de la obra un talento de primer orden. La falta de interés en la tragedia y su lenta accion, hicieron por desgracia imposible el éxito, habiéndose perdido el notable trabajo del compositor. *La Nonne sanglante*, gran ópera representada por vez primera el 18 de octubre de 1854, manifiesta los progresos de Mr. Gounod en las partes esenciales de la música dramática, particularmente en el desarrollo de ideas, en la forma y en el colorido instrumental. No está en todo á igual altura; tiene algunas partes muy débiles y se nota cansancio en la imaginacion desde la mitad del tercer acto hasta el final. En el primer acto tiene un duo precioso; todo el segundo es bueno y un ária y duo del tercero, notándose en estas piezas el progresivo talento de este compositor. Sensible es que sus buenas cualidades se empleen en libretos defectuosos, que le precipitan en su caída; *La Nonne sanglante* no pudo sostenerse. El primer ensayo de Gounod en la música cómica, fué *Le Medecin malgré lui*, de Molière, que se puso en el Teatro Lírico en 1858. Dicha partitura tiene buenos trozos, pero se nota que el talento de este artista no está llamado á brillar en ese género.

El gran día de la vida artística de Mr. Gounod, es el 19 de marzo de 1859, fecha de la primera representación de *Faust*, que hasta ahora se considera como su obra capital. Esta produccion tiene el sello de la originalidad, circunstancia que hace asegurar que la partitura del *Faust* pasará á la posteridad, pudiendo añadir que es una de las mejores creaciones de la escuela francesa en el género dramático. Si Fausto y Mefistófeles no corresponden completamente á lo que se espe-

ra de estos personajes fantásticos, en cambio el papel de Margarita es de una belleza extraordinaria. Algunos trozos del primer acto, casi todo el segundo y especialmente el tercero, son obra de un talento privilegiado. La marcha del cuarto acto es tambien muy notable; pero desgraciadamente la inspiracion del compositor decae despues de este trozo y le abandona en la parte sombría del drama.

Al éxito del *Faust* sucedió la ópera en tres actos *Philémon et Baucis* que se representó por primera vez en el Teatro Lírico el 18 de febrero de 1860. Las excelentes facultades de este compositor se revelan tambien aquí por sus muchos y encantadores detalles; pero en la inspiracion y sentimiento se advierte flojedad, sin duda porque el asunto del drama es inverosímil. En 1862 se puso en la Academia imperial de música otra gran ópera de Gounod, cuyo título es *La Reina de Saba*.

La música religiosa fué al principio el objeto principal de los trabajos del compositor, segun hemos indicado anteriormente; escribió misas, salmos, motetes para un coro ó dos, para voces solas y con orquesta. El *Agnus Dei*, tomado de una de esas misas, fué una de las piezas ejecutadas en el concierto que tuvo lugar en Lóndres, al que hace referencia el artículo del *Althe-naeum* de 1851.

Este artista ha compuesto tambien música instrumental, y especialmente sinfonías, que se han oido en la *Sociedad de conciertos del Conservatorio*, y en la de jóvenes artistas de dicha escuela, mereciendo todas las consideraciones de obras distinguidas.

El recitado en las obras de Gounod, tiene verdad en su expresion y suenan bien las palabras; los coros sobresalen por su fuerza de ritmo, que es vigoroso y magistral; hay melodía en su música y á veces es de gran suavidad; á esto hay que añadir una armonía notable por su elegancia y por sus giros inesperados, y una instrumentacion rica de efectos; sin embargo, cuando la situacion del drama exige fuerza, vigor de expresion ó un arranque de inspiracion, entonces el génio de Gounod decae, como lo prueban los últimos actos del *Faust*. Tiene sentimiento; pero de tal suerte reprimido por su talento, que rara vez llega á un punto culminante. En toda su composicion se nota un gusto delicado, fino y analítico; siempre tiene una construccion maestra; pero por buenas que sean estas cualidades, hay casos en que la accion dramática reclama una inspiracion enérgica, de la que no se puede prescindir.

Mr. Gounod está casado con una hija de Zimmerman. Desde 1852 ha estado encargado de la direccion del *Orpheon*, reunion coral de las escuelas musicales de París; pero en 1860 presentó la dimision de este cargo, para dedicarse esclusivamente á sus trabajos de composicion.

EDITOR RESPONSABLE, D. MARIANO TANCREDI.

Imprenta de J. Antonio García, Almirante, 7.
MADRID: 1865