



POESÍA

MUSICAL

Año I. — Núm. 5.º

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: BASEA, 17, 1.º, BARCELONA.

31 de Mayo de 1884

SUMARIO:

TEXTO: La Poesía en la música: medios de realizarla, por D. Manuel Maestro García.—Nuestros grabados.—Ala Ciencia, soneto por D. A. de Trias.—La Golondrina

y el amor, poesía por D. Manuel de Mata y Maneja.—Correspondencia de París, por M. Oscar Comettant.—Romeo y Julieta de Gounod, por D. Antonio Rius y Juliá.—Cuartillas remitidas por el violoncelista (continuación), por D. Eduardo Bertrán Rubio.—Noticias.

GRABADOS: El flautista, dibujo de A. Oberländer.—La Novia, cuadro de Julio Röckert.—¿Por qué cuadro de W. Bernatzit.—El violinista, dibujo de A. Oberländer.

LA POESÍA EN LA MÚSICA MEDIOS PARA REALIZARLA.

GENERALMENTE entendemos por poesía «la realización de la belleza ideal presentada bajo la forma métrica y sujeta al ritmo de acento y al ritmo de sonido, ó en una palabra, á la armonía»: es decir, que cuando hablamos de poesía parece queremos significar exclusivamente el verso, haciendo omisión de los demás elementos que realizan la poesía, sin acordarnos de que todos los seres que pueblan el Universo contienen un germen poético, desde la pequeña hoja de la planta más insignificante, hasta el astro radiante de luz y calor.

En el reino sideral se manifiesta por medio del volumen, luz, distancia y majestuoso movimiento de los infinitos cuerpos que vagan en el espacio: en el reino mineral existe la belleza en cuanto de él nos servimos para realizar la poesía manifestada en la estatuaría, arquitectura y formación de objetos con piedras preciosas: y en el reino orgánico se revela la poesía bien en el crecimiento, forma y colorido de las plantas; ó bien en los animales en su admirable manera de estar organizados, en la diversidad de movimientos que ejecuta, y principalmente en el espíritu. Por tanto la poesía se manifiesta en todo lo creado, aun cuando por diversos modos: cuando la poesía exista en los objetos del mundo físico y la manifiesten ellos por sí, diremos que aquellos objetos realizan la poesía mediante las formas, estructura, colorido, movimiento, ó mejor dicho, mediante las leyes físicas de la naturaleza á que están sujetos; cuando se manifieste la belleza en las esferas del mundo sensible, veremos que se pre-

senta la poesía en la palabra, en los colores y en el sonido; de aquí la división de las bellas artes en verso, pintura y música. De este modo tan admirable encontramos la poesía diseminada por toda la crea-

ción. Poesía que parece ser una como consecuencia de la absoluta que sólo reside en Dios.

Que la poesía existe en la música es evidente.

El elemento principal que tiene la poesía es la belleza. Ahora bien, la belleza es una cualidad real que encontramos en el sonido, porque el sonido impresionamente el ánimo del que lo escucha. Según Santo Tomás, consiste la belleza en la debida proporción; y con efecto, en la música hallamos una proporción conveniente entre la unidad del poema sinfónico, por ejemplo, y las diversas notas que lo componen. Más todavía, en la música se expresa un sentimiento determinado; y la forma en nada desdice del fondo; hasta tal extremo es cierta esta unión de la forma con el fondo, que sin saber cuál es la idea que encierra un trozo musical, podremos apreciarla con sólo ejecutar aquellas notas, y nuestro ánimo entonces, después de haber escuchado la forma, viene en conocimiento ó aprecia el fondo con tan cabal idea como si el fondo y la forma fueran una misma cosa.

Cuando en un poema musical vemos exactamente expresada una idea fundamental, un *motivo*, hablando con el tecnicismo musical, que todos los detalles contribuyan al referido motivo, que todas las partes sean armónicas entre sí, y todas ellas con el todo, decimos que allí hay belleza porque existe la armonía manifestada en variedad de tonos y diversificándose en multitud de melodías, sin que se haya alejado en nada la idea fundamental: así como encontraremos la fealdad cuando no tenga estos requisitos. Por consiguiente podemos sentir de una vez que belleza es la armonía manifestada sensiblemente.

La armonía implica la perfección; por tanto, la belleza es la misma perfección, pero no la perfección



EL FLAUTISTA, DIBUJO DE A. OBERLANDER.

absoluta porque ésta sólo reside en Dios, sino una perfección relativa, adecuada al espíritu contemplador.

La poesía que realiza el bello arte de la música es subjetiva, es una belleza psicológica, porque el artista expresa, por medio de las notas, sus estados interiores ó los modos de sentir su espíritu, que es igual.

La belleza existe, finalmente, en la música, porque en ésta encontramos la emoción pura, agradable y desinteresada que produce aquella; esa emoción *sui generis*, difícil de escribir; existe también lo sublime, porque la música produce á veces en nuestro ánimo una impresión de entusiasmo tal, que sentimos dolor, violencia y una especie de terror agradable al considerarnos pequeños ante los sonidos que vivamente hieren á nuestra alma. Ved, pues, si en la música hay poesía.

Entre los muchos elementos que cuenta este arte para realizar la poesía, hállanse tres principalmente: de estos puede decirse, no sin fundamento, que dependen los demás que pudiéramos llamar secundarios. Esos tres elementos son: el sonido, el tiempo y la carencia de sonido; únicos gérmenes donde el artista busca los caracteres para presentar prácticamente sus inspiraciones.

El sonido es un elemento estético: nada hay en la naturaleza que más cautive el ánimo del hombre que el sonido de la campana cuando lanza al aire su monótona voz en medio del murmullo que la rodea; el choque de dos cuerpos vibrantes que atraviesa los espacios en ondas sonoras; la placa metálica herida en uno de sus bordes por un cuerpo extraño; el casquete esférico colocado enfrente del orificio practicado en una caja de vapor: todos son sonidos aislados que impresionan vivamente á nuestra alma: todo aquello que nos afecta con intensidad, tono y timbre, causa en nuestro espíritu una sensación de placer. Esto por lo que respecta al sonido en cuanto se manifiesta solo y sin repetición, que cuando va precedido ó seguido de otro, áun de la misma índole, es superior la sensación que causa.

A la manera que es bello el aspecto que se nos presenta á la vista cuando el arco iris se extiende en la bóveda celeste manifestándonos sus siete colores, rigurosamente colocados, asimismo es majestuoso escuchar los siete sonidos que componen la escala natural, sin mezclar la división que el arte ha hecho de los mismos; con efecto, es altamente poético escuchar un sonido tras otro en progresión ascendente, dentro del círculo de la escala, y sentir como la última nota parece aguardar á que la séptima vibre para lanzar ella al aire su voz y cobijar con sus ondas sonoras las vibraciones de las predecesoras. Si, viceversa, descendemos con lentitud y hacemos alto en cualquiera de las notas intermedias, sentirá nuestra alma un pesar porque queda incompleto el pensamiento; mas si continuamos descendiendo con igual lentitud hasta llegar á la nota fundamental, verá nuestro ánimo con alegría que el pensamiento ha quedado perfectamente cerrado, debidamente completo. Esto viene á corroborar que los siete sonidos de la escala, con más el llamado *octava*, contienen una frase en extremo poética: contienen, por decirlo así, el principio fundamental de la poesía que desarrolla la música.

Pero demos un paso más. Esos mismos colores del arco iris, separados de la natural colocación que tienen y hábilmente combinados por el artista, producirían un efecto doblemente poético, tanto más bello cuanto mayor fuera la armonía que les diera. Igual diremos refiriéndonos á la música: con los siete sonidos naturales, pueden formarse infinidad de agrupaciones todas á cual más bella, sujetándolas, por supuesto, á las reglas de la armonía: el mismo sonido repetido ó produciéndolo ya sucesiva ya alternativamente, ó simultaneándolo con otro ó varios, de tal modo que la variedad de combinaciones que resulten produzca un nuevo efecto. Este resultado tendrá que ser más armónico que cualquier sonido considerado aisladamente, por la sencilla razón que lo que es peculiar á las partes lo es al todo.

El sonido, en suma, contiene en sí la belleza necesaria para realizar la poesía.

El tiempo es una mera concepción de la razón nuestra y por consiguiente se identifica con la nada en cuanto lo consideremos con abstracción hecha del movimiento del cuerpo puesto en vibración: verdad metafísica que se corrobora también en nuestro arte, puesto que no puede tener lugar el tiempo mientras no halla mutación de sonido.

Todo lo que tiene sér, vida y movimiento, ocupa necesariamente una parte de tiempo: el sonido tiene sér porque existe realmente por sí; vida, porque

puede permanecer por algún tiempo determinado hiriendo nuestro órgano auditivo; y movimiento, porque precisamente es el resultado de las moléculas del cuerpo vibrante puestas en acción.

Pero dejando á un lado estas consideraciones que son puramente filosóficas y ocupándonos del tiempo en lo que respecta á música, diremos que en este arte tiene un lugar preferente porque en él hallamos otro germen de poesía, pues que el tiempo tiene por objeto marcar las mutaciones de los sonidos pasando del estado de movimiento ó vibración al de quietismo ó silencio.

Si el sonido estuviera constantemente hiriendo á nuestro oído sin interrupción alguna, lejos de producir belleza nos causaría hastio; sería la monotonía en su grado más elevado. En la misma escala á que antes nos referíamos, en aquella rigurosa sucesión de sonidos que tanta poesía encerraba, encontraríamos, no la fealdad, sino la deformidad: con efecto, empezando á hacer sonar en un órgano una nota cualquiera y continuando la escala que correspondía á dicha nota en sentido ascendente, sin que ninguna nota deje de percibirse hasta llegar á la octava inclusive, nos causaría el mismo efecto que una orquesta de cien instrumentos desafinados unos con otros en la centésima parte del instrumento anterior; áun es pobre la comparación; sería parecida aquella escala á los elementos todos de la naturaleza puestos en movimiento y haciendo estrepitoso ruido.

En cambio, dando reposo al sonido, haciéndole de una duración conveniente, sujetándolo á las leyes invariables de la armonía, resulta, cuando menos, con la belleza natural propia de todas las cosas que no se apartan del camino trazado por la voluntad del Sumo Hacedor.

El tiempo de duración del sonido es susceptible de ser más ó menos acelerado ó retardado; y lo mismo acontece cuando se ejecutan varios á la vez. Pero dentro del movimiento que se imprima á un trozo de música, cabe que unos continúen en el impulso primitivo y otros se mantengan con algún retraso. En esto se fundaron, sin duda alguna, los primeros cultivadores del arte musical para clasificar de diversos valores los signos ó notas que representan los sonidos: merced á esta clasificación pueden hacerse diversas combinaciones de sonidos por lo que atañe al tiempo de su duración, y mientras uno ocupa una parte determinada, otros que tengan distinto tono pueden alternar en igual tiempo sin que se reprochen unos á otros siempre que estén regidos por leyes armónicas. Además, todos estos sonidos pueden ir uniformemente acelerados ó retardados, pues así lo reclama la índole del pensamiento que encierra la obra musical; de aquí nace la múltiple división del tiempo ó sea lo que llamamos *aires*.

Variar el *aire* que debe llevar un trozo de música, es lo mismo que suprimirle un elemento estético. Cualquiera de mis lectores ha escuchado la escena y aria de la ópera *Il Trovatore*, titulada el *miserere*; la sonoridad, la belleza y la poesía que encierran aquellas notas se convertiría en laberíntica disonancia si en vez de ir regidas por un *aire* lento, fueran ejecutadas en menos tiempo, ó lo que es igual, se marcaran en un *aire* veloz. Lo propio sucedería si en el mismo *miserere* en donde dice: "*Tu vedrai che amore in terra*", etc., si en lugar de llevar *allegro agitato* se le diera un *aire* lento, *adagio* por ejemplo.

El tiempo en que se ejecutan los sonidos es de tanta importancia y trascendencia para realizar la poesía, que sin estos requisitos lo que hoy se llama "arte bello" sería entonces una agrupación de sonidos que se asemejarían al ruido.

Carencia de sonido hemos dicho que es otro elemento esencial para el desarrollo de la poesía en la música. Y decimos carencia de sonido no en el sentido formal de la palabra, sino relativamente al papel que el sonido desempeña en el trascurso de la obra musical.

El quietismo absoluto que reina en la naturaleza á las altas horas de la noche, cuando la luna cubre con su plateado manto todo lo que existe en nuestro horizonte visible, es admirable, es poético. Pero no podemos deducir de aquí que si nos viéramos eternamente obligados á contemplar semejante espectáculo, nos parecería bello: no; lo que claramente se colige es que ese estado de reposo en que se hallan los elementos de la Naturaleza, es bello y poético precisamente porque no es continuado; más claro; que nuestro ánimo contempla con placer la transición que se experimenta en derredor nuestro pasando del movimiento, ruido y luz durante el día, al reposo, tranquilidad y tinieblas de la noche.

Esto mismo acontece en la música: un sonido que empieza á herir nuestro oído y que continúa por es-

pacio de una cantidad determinada de tiempo; otro que sucede al primero; varios simultáneos que vienen á reemplazar á aquellos; y así sucesivamente unos y otros jugando un papel principal ó secundario, ó pasando en silencio algún intervalo.

Pero donde se manifiesta con más poesía la carencia de sonido, es cuando se suspenden momentáneamente todos los sonidos que están vibrando en un tiempo dado: con efecto, nada nos parecería tan bello como la oscureción del sol por breves instantes, dejando en completas tinieblas á toda la tierra: si asombroso nos era volver á sentir y ver su calor y luz, no lo sería menos el haber dejado de recibir estos agentes que tan notablemente nos impresionan. Del mismo modo arrebataría nuestro ánimo la supresión momentánea de una gran sinfonía ejecutada por magnífica orquesta: el efecto que tal suceso nos causara sería majestuoso, sorprendente, bello, poético.

Hay quien supone que las figuras musicales llamadas *silencios* tienen por único objeto dar algún descanso al cantante ó ejecutante de la música; pero esta idea no es cierta en toda su extensión, pues si bien es verdad que el artista necesita algún reposo en el trascurso de la ejecución de la obra, los silencios cumplen además otra misión más elevada como es la de contribuir á que se realicen las condiciones para poderse desarrollar la belleza, ó sea la unidad, variedad y armonía.

La unidad, en la forma externa como consecuencia de la íntima relación que han de guardar los elementos constitutivos con el pensamiento fundamental de la obra. La variedad de esos mismos elementos, pero sujetos siempre á la unidad; y en este sentido decimos que el *silencio* es necesario á la música, pues ya hemos comprobado el mal efecto estético que nos produciría el sonido continuado. Y la armonía, ó sea el resultado de la unidad juntamente con la variedad.

Tales son las leyes que ha de cumplir el objeto que trate de realizar la belleza; tales son las leyes que encontramos en la música.

Ved de que modo el sonido, el tiempo y la carencia de sonido, son los medios principales de que se vale el arte para realizar la poesía.

El artista, al realizar su obra, une la belleza real con la belleza ideal: ésta es la que existe en su fantasía, por la cual manifiesta las imágenes, ideas y pensamientos que son bellos porque reúnen las condiciones ó categorías de la belleza; esta belleza real se representa en nuestro arte por medio de lo que llamamos *motivos*; y recibe el nombre de ideal porque existe en nuestra mente sin forma material alguna. La belleza real es la que existe en los objetos del orden material; y en este sentido ya hemos probado que la poseen los elementos con que cuenta el artista. Pero una y otra belleza, consideradas separadamente, no tendrían verdadera representación si una tercera esfera no viniera á facilitar su íntima unión: tal es el oficio de la belleza artística.

El artista músico encarna en su imaginación una idea ó motivo (belleza ideal) y realiza esta idea con formas sensibles (belleza real). Los sonidos que combina, ya sean melódicos, ya armónicos, llevan además de su natural belleza la que reciben del mundo ideal.

De este modo tan majestuoso realiza la música la poesía: realizando lo ideal, é idealizando lo real: haciendo real, por medio de los elementos sonido, tiempo y carencia de sonido, la belleza ideal que existe en la fantasía del artista, y elevando á las esferas de lo sensible, haciendo ideales los medios de que se sirve para presentar el pensamiento. Tal es la poesía y elementos que posee este arte.

MANUEL MAESTRO GARCÍA.

Paredes de Nava, 5 de Febrero de 1884.

EXPLICACION DE LOS GRABADOS.

EL FLAUTISTA.

Se conoce que el joven artista pone en juego todos sus recursos musicales para hacer salir de la flauta sonidos armónicos. Y lo conseguirá de fijo, si tiene constancia en el estudio, pues posee buena *embocadura*, y afición al arte.

LA NOVIA.

La recién desposada tiene embargado su espíritu por encontrados sentimientos. Al abandonar el lugar que encierra con su familia y amigos todo un mundo

de recuerdos, un tinte de melancolía cubre su hechicero rostro, pero al ver la barquichuela que junto con su amante esposo ha de servirles para llegar á la opuesta orilla del río, cerca de la cual se levanta una ascadita vivienda que desde entonces será la suya, la alegría renace en su alma y sólo ansía llegar al término del viaje para poder vivir en un nuevo mundo lleno de amor y felicidad. Todos sonríen, todos la festejan, mientras la cariñosa madre llora al separarse de la hija querida con aquel dulce egoísmo propio del amor maternal.

¿POR QUÉ?

Ella está enfadada ¿por qué? Esto precisamente quiere averiguar el amante artista, pero inútilmente puede alcanzar de los labios de la esbelta *modella* una respuesta que le satisfaga. En vano pone en juego el repertorio de frases, que en ocasiones semejantes le han valido un maravilloso resultado. Y el caso es que la *sesión* de pintura está interrumpida y por ende la conclusión del retrato de la bella enojada. ¿Se entenderán al fin? Creemos que sí y que se concluirá bien ó mal el retrato, pero sin que él llegue quizá á saber nunca el por qué del enfado aquél.

EL VIOLINISTA.

A las claras se ve que la suerte no se ha mostrado propicia en recompensar los afanes y desvelos de este pobre violinista que á la postre de su carrera *estudia* con el violín el modo de poder llevar de un modo honroso un pedazo de pan á la boca.

Á LA CIENCIA.

SONETO.

A impulsos de tu fuerza arrolladora
cuyo hálito inmortal su fe sustenta,
altivo el hombre conocerte intenta
y hacerte de cien mundos la señora.
Desde el mar que sus perlas atesora,
hasta el astro fugaz que el cielo ostenta;
tú muestras los secretos con que lenta
Natura sus prodigios elabora.
Y bate el hombre las potentes alas
del pensamiento, ciérnese y domina;
le das la mano y el espacio escalas.
Sol terrenal, tu esencia le ilumina,
sueña ser Dios y que con Dios le iguale...
mas te ataja otra ciencia, la Divina.

JOSÉ A. DE TRÍAS.

LA GOLONDRINA Y EL AMOR.

A...

Dices que es el amor la golondrina
que, al morir la ilusión, sabe emigrar:
las golondrinas tornan á sus nidos,
el amor que voló, no vuelve más.
No rompas, pues, el nido que formamos
tanta bella ilusión para abrigar
ó, ante el frío desdén ó ardientes celos,
nuestro amor para siempre volará.

MANUEL DE MATA Y MANEJA.

CORRESPONDENCIA DE PARÍS.

25 de mayo de 1884.

Sr. Director de la ENCICLOPEDIA MUSICAL.

A la hora en que los lectores de la ENCICLOPEDIA MUSICAL leerán estas líneas, Padeloup, el fundador y el director de los *Conciertos populares*, Padeloup, cuyo nombre es conocido en Francia, en América y en todas partes, habrá cesado de vivir y será enterrado... musicalmente hablando. Este valiente director de orquesta, este artista por convicción, este apóstol de la bella música, quien entre nosotros ha contribuido tan grandemente á vulgarizar las obras clásicas de los grandes maestros sinfónicos, después de más de treinta años de gloriosos servicios, se ha visto forzado á renunciar la lucha. Aplastado por la competencia que le han hecho en estos últimos tiempos Colonne y Lamoureux, Padeloup, á pesar de la subvención de 20,000 francos que le daba para cada temporada la ciudad de París, se ha visto obligado á renunciar á los *Conciertos populares*.

Con un aumento de simpatía para el hombre y un vivi-

simo sentimiento de los servicios por él prestados al arte al cual ha consagrado su vida, el mundo musical francés ha sabido la retirada de Padeloup como director de los *Conciertos populares*. Fundados en el *Circo de Invierno* hace veinte y cuatro años, con un éxito que sobrepasó á todas las esperanzas, los conciertos Padeloup fueron una escuela de lo bello musical á donde los parisienses en masa fueron á fortalecer su instrucción y formar su educación artística. Allí oyeron las obras de los maestros clásicos y modernos que ellos conocían bastante mal, generalmente, cuando no les eran en absoluto desconocidos.

Padeloup tuvo en esto gran mérito, sin el cual todos los demás son inútiles, de llegar en tiempo oportuno. Antes que él Valentino había tentado en vano propagar en el público parisién la gran música instrumental. El momento de vulgarizar los genios de la sinfonía se acercaba, pero no había aún llegado. La pequeña sala de los *menús plaisirs* del Conservatorio, bastaba á contener los *amateurs* que Habeneck en la *Sociedad de los conciertos*, de los cuales él era el director, había el primero iniciado las sinfonías de Beethoven. Valentino tocó también estas maravillosas sinfonías que debían servir un día de base á todo concierto instrumental; pero el público, nutrido ligeramente de *fantasías brillantes* y variaciones para piano sobre temas de ópera, con romanzas de treinta y dos compases y canciones de diez y seis, encontraba demasiado sabios los poemas de Beethoven, fastidiosas las sinfonías de Haydn y de Mozart, é incomprensibles las composiciones vocales de Bach. Valentino, sacerdote oficiante del culto tributado á esos genios, hubo de cerrar las puertas del templo abierto á su religión. Musard las volvió á abrir con sus galops tumultuosos y sus rigodones estrepitosos que fueron una novedad en la instrumentación de la música de danza. Todo llega y todo pasa. Padeloup es una nueva prueba de esta verdad que data del comienzo de toda cosa.

¿Cómo el público parisién no habría concluido por desimpresionarse de los *Conciertos populares* que fueron su alegría y su honor musical, en favor de nuevos conciertos cerca después de un cuarto de siglo de una bella y rara constancia? La fidelidad á las instituciones más que á los hombres, no es de este mundo, siendo necesario morir muy joven para poder dudar de ello. Más dichoso que muchos otros azadoneros que no han desmontado el terreno virgen más que para entregarse á la fiebre, hacerse menospreciar, morir arruinado y calumniado, Padeloup, con los conciertos populares sólo habrá alcanzado arruinarse.

Es cuestión de suerte.

Si él es buen cristiano se habrá dado la satisfacción de haber trabajado para sus próximos MM. Colonne y Lamoureux, los cuales no han debido más que plantar en la buena tierra labrada por Padeloup para sacar de ella fructíferas cosechas.

Que recuerde Padeloup, para consuelo, al ateniense Aristides. No tuvo, en verdad, escuela de música griega, pero sí escuela de política, de patriotismo y de justicia. Cayó bajo el golpe de la ley de ostracismo y murió en una edad avanzada careciendo de medios pecuniarios para hacerse enterrar, después de haber sido proclamado muchas veces y por aclamación: «Aristides el justo.»

Padeloup, no menos justo como músico, cual lo fué el rival de Themistocles como filósofo, no será de ningún modo desterrado de Francia por los servicios que le habrá prestado. Después del festival organizado á su beneficio (su apoteosis y su entierro de primera clase) ¿quién podría privarle de pasar días tranquilos y dichosos? Nadie; porque esto es uno de los signos de los afortunados tiempos en que vivimos, que le es permitido á todo ciudadano honrado, hacer todo el bien posible sin ser por ello demasiado castigado, y aún vivir confortablemente y al abrigo de los vagabundos de la noche, bajo la sola condición de disfrutar de comodidad y de acostarse temprano.

El jueves, 16 del presente mes, se inauguraba en el cementerio del Père-Lachaise el monumento fúnebre á la memoria del barón Taylor. Mientras rendíamos el último homenaje á este gran hombre de bien, á este amigo de los artistas y de todos los trabajadores de la imaginación, al glorioso fundador de la sociedad de los artistas dramáticos y de la sociedad de los artistas músicos, tenía lugar en el Trocadero el cuarto festival de la música internacional de los compositores. Pero si no he podido oír los trozos que constituían el principal atractivo de este concierto, he podido á lo menos leerlos en el piano. Estos trozos son una fantasía del compositor danés Gade, intitulada *Primavera*, y un himno á Victor Hugo, de Saint-Saens. Con Hertmann, Gade es el más ilustre de los compositores daneses. Apasionado por el genio de Mendelssohn le ha tomado por modelo y algunas veces la copia no ha sido inferior al original. En *agnat og harfuerne*, por ejemplo, hay allí toda la poesía, todo el encanto soñador, toda la dedicación de instrumentación del gran compositor alemán. Podría citar muchas otras composiciones de Gade que no ceden en nada á aquella.

Gade no podía escoger un tema más bonito y que conviniese mejor á su genio, que el cuadro ofrecido por el despertar de la naturaleza. Es necesario saber que la primavera danesa es de todas las primaveras del globo la más verde, la más balsámica, la más plácida, la más dulce con un tinte de melancolía en su copiosa eflorescencia. La fantasía descriptiva de Gade es el perfecto cuadro sonoro de la primavera en Dinamarca. Es dulce, tranquila, fresca, con los ruidos de hilos de agua deliziándose sobre la tierna yerba y los lejanos murmullos del gorjeo de los pájaros.

Á decir verdad, se desearía que algún accidente de la Naturaleza viniese á interrumpir esta perfecta quietud, llevando elementos de contraste, sin los cuales toda obra de arte parece estar falta de calor y vida, y se hace monótona.

El himno á Victor Hugo, de Saint-Saens, es una pieza corta pero ingeniosamente concebida, de un soberbio continente y que se presta en grado superior al colorido de la instrumentación moderna. Es como si dijéramos la apoteosis del poeta cuyo corazón iguala al espíritu y que permanecerá en el reconocimiento y piadoso recuerdo de nuestros descendientes, tanto como gran patriota como sublime escritor. En los primeros compases, sobre un fondo de armonía hecho por el *quatuor* se destacan unos arpeggios de arpas que aparecen como el soplo inspirador de las musas hablando á la imaginación del pensador la lengua divina de lo ideal. Luego las voces colanas se pierden en el infinito del espacio y se oye por él el timbre noble, grave, soberbiamente nutrido y penetrante del *quatuor* con cuerdas, una marcha *cantábil*, de forma pura como lo antiguo, que se desenvuelve melódicamente, mejor que sinfónicamente, para dar lugar á una *citación* musical. Esta feliz citación es el aire popular que se ha dicho ser de Beethoven y sobre el cual Victor Hugo ha escrito la poesía *Patria*. El motivo de la marcha vuelve á repetirse, pero queda un momento en suspenso como para escuchar á lo lejos la gran voz de la Francia simbolizada por los primeros compases de la *Marsellesa*. La vibrante y soberbia sensación se produce, y la marcha termina en un *tutti* magnífico, del cual se emergen, como los cohetes de fuegos artificiales, gamas rápidas que van á marcar, silbando, los frisos del mundo sonoro instrumental.

Se pidió la repetición de este trozo y se saludó con un mismo entusiasmo al compositor y á Victor Hugo que aparecieron en un palco.

Creo que vosotros en España, como nosotros en París, apreciáis las cosas por los hechos y no por lo que de las mismas se cuenta. Así, por ejemplo, no queremos que una administración teatral que se respeta á sí misma, anuncie el *debut* de un cantor, haciendo preceder su nombre del epíteto *célebre* sobre gigantescos carteles de anuncios.

Si un cantor es célebre, es decir, si su renombre se extiende por todo el orbe, le conocemos ya por su reputación y es inútil el anunciar su fama. Si aún es poco conocido, pero tiene talento y una bonita voz, nuestros aplausos en el teatro y nuestros justos elogios por medio de la prensa no tardarán á hacerle célebre.

En todo caso no nos dejemos influir por el antiguo renombre en el extranjero, de un artista lírico, por la razón de que los más célebres cantores son precisamente aquellos que á fuerza de haber merecido serlo, han fatigado ó perdido por entero su voz. Tenemos ojos para distinguir los carteles anunciadores de mediano tamaño y nadie en París se dejaría sorprender merced á los procedimientos charlatanes y ridículos de un Barnum.

La partida de Gayarre había dejado en el *Teatro Italiano* un vacío difícil de llenar. La Dirección de este teatro ha cometido la falta de tratar la capital de Francia al igual de Chicago ó de Cuyaba, presentándonos al que debía reemplazar á Gayarre como un fenómeno viviente. Durante algunos días las columnas de los *boulevards* han estado invadidas por carteles monstruosos, para anunciar los próximos *debuts* del tenor Stagnó, célebre en todo el universo y en mil otros lugares.

No se podía prestar á este artista un servicio peor.

Su primer *debut* ha tenido lugar en *Rigoletto* y las circunstancias deplorables que han señalado esta representación, han hecho de la primera aparición del *célebre* tenor el *fiasco* más célebre de la temporada italiana.

Debo á los lectores de la ENCICLOPEDIA MUSICAL una relación detallada de esta increíble representación. En el primer acto ningún incidente digno de señalarse. El barítono Maurel bien dispuesto vocalmente, representaba no menos bien el papel de Tribulet que es un triunfo para él. Al *célebre* tenor parecía que le faltaba algo de distinción bajo el traje del asaz galante duque de Mantua, pero había cantado bien, aunque excesivamente de garganta, las coplas de la balada y se le había aplaudido.—Será necesario verle en lo que sigue,—se decía.

En el segundo acto el termómetro del entusiasmo baja sensiblemente y después del dúo entre el *célebre* y Gilda, desciende por debajo del *variable*. Decididamente el nuevo duque de Mantua peca por su *ténue* en escena, y asimismo le falta *ténue* á su voz. Esta tiene estallidos intempestivos, saltos súbitos, extraños, que harían creer en extrangulaciones nerviosas. Algunas bellas notas vigorosas en el agudo no bastan á compensar los defectos de equilibrio de esta voz de garganta indómita que da saltos mejor que arrullos. Se ve á las claras que el cepillo del gusto parisién no ha pasado por esta celebridad cosmopolita, y esto es de sentir, ya que hay en este órgano facultades raras y recursos preciosos. Los entreactos en el teatro italiano son, generalmente, largos. El del segundo al tercer acto pareció debía eternizarse. La escogida sociedad que forma la clientela de este teatro, esencialmente elegante, había llegado á ser la *sociedad del fastidio* pronta á perder toda moderación, apurada ya su paciencia, cuando silenciosamente se levantó el telón, sin orquesta, para una comunicación del administrador. Con aire contrito, el hombre de las enojosas noticias anunció que Mr. Maurel se había caído y que se *hallaba desmayado*, pidiendo permiso de no representar el tercer acto y en consecuencia pasar al último. No se creyó en la caída de Maurel y como el ad-



LA NOVIA, (CUADRO DE JULIO RÜCKERT.)



¿POR QUÉ? (CUADRO DE W. BERNATZIT.)

ministrador se había olvidado ofrecer el reembolso del precio de sus localidades á aquellos que así lo exigiesen, hubo un descontento general expresado por exclamaciones, murmullos y algunos silbidos. Luego cada cual se resignó al hecho consumado y se aguardó el último acto.

Aún hubo que aguardar por mucho tiempo. En fin, tocó la orquesta y el telón se levantó sobre el chiribitil de Sparafucile. En medio de los gritos de «devolved el dinero», pataleos y fuertes silbidos, el Campi del buen tiempo viejo (1) alisa la hoja de su puñal, como un pintor se sirve de su espátula sobre la paleta, como un violinista monta las cuerdas de su violín. El célebre tenor aparece; canta la *donna e mobile* volviendo su guante alrededor de la mano para darse buen aspecto y los murmullos del descontento se cambian en estallidos de universal risa. El desgraciado artista pierde el tino y el famoso cuarteto, de una inspiración tan potente y tan dramática, divierte como una escena de opereta. Un desastre completo.

El infortunio hace modesto. Al anunciar el segundo debut del tenor Stagno en el *Barbiero di Siviglia*, el cartel de anuncios del teatro italiano tuvo la prudencia y el buen gusto de reemplazar la palabra *célebre* por la de *monsieur*. En lo sucesivo, ya podíamos tratar con monsieur Stagno, despojado de todo artificio.

Almaviva ha vengado en parte el golpe desgraciado sufrido por el duque de Mantua, pero á pesar de una muy fácil vocalización y aún bonita en la cuerda media, los defectos de la voz brusca de Mr. Stagno se han dejado apercibir demasiado, pasando sin transición del *piano* al *forte*, siendo necesario volver á ver aún á este artista en otro papel, antes de poderle juzgar definitivamente. ¡Ah! no es así, ciertamente, como Mario—el último de los Almaviva del teatro italiano de París—cantaba esta fresca, caprichosa y adorable música de Rossini. Por lo demás toda esta representación del *Barbiero* ha sido una mezcla de buenos y malos lados. Hemos visto cantar á todos los artistas de un modo inconsciente esta música cuyo estilo parece perdido. Por todas partes algo de movimientos truncados, ritmos fracturados, *rallentandi* fuera de propósito, efectos de lado, anacronismos de fraseología, cambios irritantes del texto, un desconocimiento lastimoso del *bel canto*, del cual Rossini ha sido la fiel expresión después de los grandes maestros italianos del siglo pasado.

¡Casi sólo sabemos declamar el recitado y la melopea y aún! No sabemos ya cantar, en la verdadera acepción de la palabra.

OSCAR COMMETANT.

P. S. Para daros una idea exacta del interés que ha sabido despertar en París el tenor español Gayarre, copio del periódico el *Siècle* del 20 de Mayo las siguientes líneas, ciertamente muy curiosas:

UN RESFRIADO DE M. GAYARRE.

«El *Siècle* de ayer anunciaba en la parte consagrada á los teatros, el proceso que ha intentado un habitante de Epernay á M. Maurel, porque no ha podido oír cantar á Gayarre. Hé aquí un proceso idéntico:

El mes próximo pasado M. Paul Rabel, antiguo jefe de gabinete de M. Freycinet, alquilaba en el teatro italiano un palco de seis asientos, por la suma de 126 francos; era quizás algo caro, pero cantaba Gayarre.

Mas hé aquí que en la noche de la representación, Gayarre, resfriado, es reemplazado por Noveli, y M. Rabel aguardaba oír á Gayarre. Así es que pidió al momento le devolvieran sus 126 francos. Pero la Administración se negó acceder, de un modo categórico, á esta petición.

M. Rabel ha reclamado de M. Maurel, director del teatro, el reembolso de los 126 francos entregados, más 100 francos á título de daños y perjuicios.

El Teatro italiano ha creído oportuno no defenderse; como Gayarre no ha comparecido ante la 7.ª cámara del tribunal del Sena.

Atendiendo á la defensa de M. E. Cavré, abogado del demandante, el tribunal ha condenado á M. Maurel á reembolsar á M. Rabel 126 francos y á pagarle 50 francos de daños y perjuicios.

«Bastará esto á consolar á M. Rabel de no haber podido oír á M. Gayarre?

Pero, cáspita, ¡cuán caro cuesta á los directores un resfriado de tenor!»

ROMEO Y JULIETA DE GOUNOD.

ROMEO y *Julietta*, del maestro Carlos Gounod, acaba de ser representada en Barcelona con un éxito muy poco lisongero, puesto que ha sido recibido con gran frialdad por la escasa concurrencia que asistió á su audición. Varias tentativas se habían hecho en esta ciudad para introducir en el repertorio de sus teatros esta gran creación de Gounod, sin nunca haber podido conseguirlo, por la marcada indiferencia con que fué siempre recibida. ¿A qué es esto debido? ¿Es acaso verdad lo que opina la mayor parte del público inteligente, de que esta obra no es digna de ponerse en parangón con las óperas que se ejecutan frecuentemente en nuestros teatros? No; de

ninguna manera. Esta obra, por más que digan sus detractores, es de primer orden.

¿Qué defectos se la achacan? Uno solo; el parecer se su estilo al del *Faust*. Hé aquí la única frase que se oía entre la concurrencia del Liceo. —«Esto es *Faust*.» Y preguntamos:—¿Por ventura habrá ningún inteligente que no perciba, por ejemplo, en todas las obras de Beethoven este estilo severo y propio de las del gran maestro; y en las de Haydn, este estilo juguetón que tanto gusta en sus composiciones?

Obras y muchas se han representado en Barcelona que presentan reminiscencias de otras que no eran del mismo autor, y sin embargo se han aplaudido con furor; ¿pues si en estas se aplaude incluir ideas transformadas de otros autores, por qué en la de Gounod se critica el oír ideas del mismo corte de otras obras del mismo autor? Sobran los comentarios.

El público se cree siempre infalible, silba ó aplaude una obra según el efecto producido por la música, atendido el estado de ánimo en que se encuentra y la juzga buena ó mala al primer día de oírla, sin calcular si su sentencia es errónea, si el mal efecto que le produce es debido á la no acertada ejecución ó á la falta de ensayos ó si oír cosas á que no está acostumbrado su oído. De todo prescinde y por eso se ven las contradicciones en que incurre. El público de París silbó el *Faust*, y sin embargo, años después, este mismo público lo declaró una obra de primer orden. Tan y tantas obras podrían citarse que han tenido la misma suerte, que sería cosa de nunca acabar. Si el público en vez de asistir á una audición prevenido de antemano en contra se despojase de pasiones extrañas, entonces iría percibiendo las infinitas bellezas que encierra esta misma obra que antes tan mala le parecía.

Dejándonos de ociosas explicaciones que harían pesado este artículo, pasemos á hacer un rápido examen crítico del *Romeo y Julieta*.

Empieza la obra con una sinfonía-prólogo. La orquesta ataca un andante maestoso de gran sonoridad; aumentado este cada vez más hasta concluir en un andante pianísimo, al mismo tiempo que se levanta el telón y deja percibir los ejecutantes colocados artísticamente en la escena detrás de un velo. Estos narran la leyenda de Verona, en un coro sobrio de detalles, pero magníficamente tratado, concluyendo con un pasaje instrumental que es uno de los que más se repiten en toda la obra; pasaje de gran inspiración y magníficamente instrumentado.

El primer acto comienza con una fiesta en el palacio de Capuleto. Primeramente hay una escena coral y un pequeño baile de bastante buen efecto; siguen unos recitados de Tebaldo y aparece Capuleto presentando á Julieta á los convidados; entonces pronuncia el coro de hombres aquella frase *come è bella* seguida de la de las sopranos *cuanta è vaga*, en las que Gounod ha sabido imprimir una delicadeza tal, que encanta. Julieta deja divagar su imaginación y entona unas dulces notas con acompañamiento de arpas, que son interrumpidas por Capuleto, quien invita á los convidados al baile con un precioso *minuetto*, que aunque delicioso no nos parece bien aplicado al carácter grave del personaje. Vienen después algunos recitados de Mercutio y Romeo cantando aquel la bonita ballata de la Regina Mab. Aparece Julieta y después de algunos recitados con Geltrude, ataca la arieta con movimiento de waltz; nada tan delicioso y poético como esta música. ¡Qué acordes en los acompañamientos y qué sencillez en la forma! Preséntase Romeo y entonces cantan lo que el autor titula Madrigal á dos voces, en el cual se notan detalles de instrumentación magníficos, melodías deliciosísimas; es duo digno del genio de Gounod. Al ser interrumpidos los amantes por Tebaldo y saber Julieta que el peregrino es Romeo, canta un adagio que es altamente dramático. Por fin concluye el acto repitiéndose el motivo del bailable.

Empieza el segundo acto con un pequeño prelude instrumental sumamente delicado, y tras algunos recitados de Romeo se deja oír entre bastidores un coro de armonías muy disonantes, pero bien traído. Sigue una deliciosa cavatina de Romeo, y al aparecer Julieta tiene lugar una escena poética en sumo grado que transporta el alma á lo infinito. De pronto entra el coro en busca de Romeo y hay una corta escena que demuestra el modo magistral con que el autor sabe combinar las voces. Al retirarse de la escena los deudos de Capuleto vuelven á aparecer los dos amantes y entonces ejecutan un duo magnífico que si con otro pudiera compararse sería con el del tercer acto del *Faust*. Nada tan dulce, nada tan inspirado: es imposible oírlo sin sentirse emocionado. Verdaderamente es uno de los trozos más poéticos de la partitura. Finaliza el acto con unas cuantas notas de Romeo mientras las cuerdas con sordinas susurran el bonito prelude de este mismo acto.

Un prelude de corte muy severo da principio al tercer acto. Después de algunos recitados preparatorios empieza el terceto del casamiento; casi todo él se compone de un canto grave del religioso interrumpido por las plegarias de los dos jóvenes. Sin interrupción sigue el cuarteto que es una de las piezas que más gustan, pues en ella verdaderamente están estereotipadas las diferentes emociones que poseen á los actores concluyendo con la elevación de sus preces al Creador. El segundo cuadro da principio con una bonita canción de Stephano que es interrumpido por los siervos de Capuleto y empieza el concertante final de este acto. Todos los efectos de cólera y venganza de los dos bandos, de conmiseración y ruego del populacho; desde el grito de venganza de Romeo al ver muerto

á Mercutio hasta los cantos compasivos de las mujeres, todo está expresado con notas magistrales.

El acto cuarto comienza con otro duo de Julieta y Romeo que, cual el del otro acto, es sumamente delicioso. Lo mismo que en el anterior se notan melodías inspiradísimas, pasadas de tono atrevidas y una instrumentación preciosa. Entre todas sobresale por su gran expresión la frase de Romeo *¡Ah venga allor la morte!... io resto*, que es un grito salido verdaderamente del fondo del alma. Viene en seguida un cuarteto de verdadera intención dramática seguido de unos recitados de Julieta y Fra Lorenzo, terminando el acto con una aria de la protagonista llena de diversos efectos, pues entre los vapores del narcótico cree ver aparecer la sombra de Tebaldo, situación que la música expresa de un modo acabadísimo.

Empieza el 5.º acto con un prelude titulado *il sonno de Giulietta*, que principiando con unos cuantos arpeggios débilmente apuntados por las arpas, se convierte en una especie de marcha fúnebre que desarrolla pianísimo la madera. De pronto el adagio se convierte en *allegro moderatto* y de *pianissimo* va convirtiéndose en un fuerte para dar lugar á la entrada de Romeo. En la escena que sigue verdaderamente la música interpreta todas las sensaciones del actor, desde el dolor al contemplar á Julieta hasta el amor al abrazarla con efusión. Súbitamente Julieta empieza á volver en sí; Romeo contesta con exclamaciones de sorpresa á las débiles notas de Julieta, lanzando al mismo tiempo la orquesta torrentes de sonoridad. El entusiasmo de los amantes llega á su colmo al convencerse de la realidad y prorumpen al unísono con la cuerda mientras el resto de la orquesta va haciendo bellos acordes en el *moderatto* y seguidamente en el largamente, al concluir el cual el público más indiferente no puede menos de dejarse llevar de su entusiasmo. Lanza Romeo un grito lastimero y empieza una escena llena de emociones, la que expresa muy bien la música, dejándose oír en medio de esta situación un recuerdo del duo del acto anterior con aquellas frases: *A scolta o mia diletta Messaggiera del di, conta l' allodoletta, e romito usignuol che sospira d' amor*. Va llegando á su término la escena y al sentirse morir pronuncian ambos al unísono *Signor, Signor di noi pieta*, concluyendo con un fuerte en la orquesta de ocho compases llevado muy andante, al mismo tiempo que lentamente va bajando el telón.

En cuanto á la ejecución, verdaderamente dejó algo que desear. La señorita Torresella interpretó bastante bien el papel de Julieta, faltándole sin embargo algo de intención dramática. Engel en el papel de Romeo en ciertos pasajes estuvo verdaderamente inspirado, lástima que frecuentemente desafinase. De los demás ejecutantes, Vidal y Vasselli fueron los que mejor se portaron; los coros afinados pero sin colorido, la orquesta muy bien, por la cual no podemos menos de felicitar al maestro Mancinelli en particular si se tiene en cuenta los pocos ensayos que de esta ópera se hicieron.

Hé aquí la descripción rápida, que otra cosa no puede hacerse porque llenaría un tomo, de las infinitas bellezas que encierra la magistral obra de Gounod, que no dudamos en atestiguar sabrá el público apercibir y en consecuencia apreciar.

El único defecto verdaderamente fundado que el público puede encontrar en la obra es cierta monotonía, como lo expresa muy bien nuestro querido amigo D. Antonio Peña y Goñi en su obra sobre Gounod, con estas frases:

«*Romeo y Julieta* es una creación genial; Shakespeare y Gounod se dan la mano en más de un trozo admirable de la ópera; pero en ese duo ideal que dura cinco actos, Gounod es egoísta, no hace concepciones, y la sublime escena de los duelos y los deliciosos coros episódicos del segundo acto no bastan á despojar la obra de cierta monotonía rítmica que Gounod no ha evitado porque no lo ha querido evitar.»

ANTONIO RIUS Y JULIÁ.

CUARTILLAS

REMITIDAS POR EL VIOLONCELISTA.

(CONTINUACIÓN.)

IV (1).

DEBUTÉ en el estudio del *violoncello* con entusiasmo, continuando con cariño y constancia, y acabé por amar al instrumento con verdadera pasión. Así fueron tales mis progresos en el difícil mecanismo de la ejecución, que mi tío se admiraba, yo me engreía y mi maestro reventaba de gozo. ¡Mi maestro! ¿A quién sinó á él debía yo, más que no á mí mismo, tan pasmosos resultados? A él, sí; al excelente, al inteligentísimo D. Claudio Hernández, al maestro pacienzudo, bondadoso é incansable debo, sin duda alguna, cuanto he sido y cuanto soy, cuanto he valido y cuanto valgo, y cuanto pueda

(1) Véase el número anterior, correspondiente al mes de abril.

(1) Campi es el célebre asesino misterioso que hace poco ha sido guillotinado en París.

valer como músico ejecutante y aún como músico compositor.

Viviera yo más días que pelos tengo en la cabeza (y no soy calvo,) y no pasaría un día solo, ni una hora siquiera, sin acordarme de aquel hombre para mí excepcional, y sin bendecir su memoria.

Si la señora Sinforosa se jactaba de haberme *desasnado*, con mucha más razón pudiera don Claudio alabarse de ser el verdadero educador de mis facultades filarmónicas, el que había moldeado, desbastado y bruñido mi entendimiento músico; lo cual valía infinitamente más que no el enseñarme a barrer y fregar, y a ir á la compra y llevar recados.

Era Hernández de poca menos edad que mi tío; español neto chapado á la antigua, y avilés de pura raza; amante por consiguiente de todo lo de nuestra tierra y enemigo jurado de todo lo francés; amor y odio que arrancaban en él de muy atrás, y eran afectos fundidos en el crisol de su patriotismo, al calor de los recuerdos de su mocedad. Como todos los que en España nacieron á los últimos del siglo pasado, don Claudio había sido testigo y actor del gran drama de nuestra guerra de la Independencia; había militado en la guerrilla de don Julián, y hasta asistió á parte de la gloriosa jornada de los Arapiles.

Era chico de cuerpo, enjuto de carnes, nervioso, movedizo y de fibra acerada. En su rostro, de color cetrino, sobresalía y campeaba la aguileña nariz, como la *tónica dominante* de toda la fisonomía; á la cual prestaban brillo casi juvenil unos ojos negros y bailadores, expresivos é inteligentes. Perfilábanse bien las cejas, todavía negras, y sobre ellas se espaciaba la frente serena y despejada, sin llegar á calva, pues aún protegía la cabeza bastante pelo, siquiera blanquease á trechos, principalmente en las sienes. La boca era un poco fruncida, pero de agradable contorno los finos y delgados labios, con una graciosa plegadura de sonrisa bondadosa, que armonizaba á maravilla con la ligera prominencia de los pómulos y las arrugas y ondulaciones de los enmargrecidos carrillos. Tenía la voz timbrada y firme, la elocución fácil y rápida, sin precipitación, y en todos sus razonamientos empleaba un tono al par afable y conveniente, que se hacía autoritario cuando de cosas de su profesión trataba; pero que no llegaba jamás á duro ni imperativo. Comprendía bien, exponía con claridad y sencillez, y explicaba los puntos más áridos de la enseñanza de su arte con tal naturalidad y tan por menudo, que facilitaba grandemente el estudio y lo hacía gustoso.

Como ya he dicho, aborrecía todo lo francés sólo por serlo; así es que nunca pudo transigir con el dictamen de los autores que opinan que el violoncello fué invención del P. Tardieu de Tarascon, sinó que sostenía á todo trance que el verdadero inventor no pudo ser otro que el célebre Bonocini, maestro de capilla del rey de Portugal, á principios del siglo XVIII. Pasaba porque se hubiera modificado la primitiva encordadura del instrumento, reduciendo las cinco cuerdas á cuatro acordadas por quintas; pero no hallaba excusa á lo de escribir sólo en *Fá* en cuarta y en *Sol*, como hacían los franceses (1), sinó que, según él, debiera adoptarse siempre la manera de componer española, en *Fá* en cuarta, en *Do* y en *Sol*, más conforme y proporcionada á la extensión y recursos de tan maravilloso instrumento.

Conocedor y admirador de la música clásica italiana, y entusiasta sobre todo de la escuela de Palestrina, llevaba muy más allá su culto fervoroso por los compositores españoles, y había desenterrado de polvorientos archivos sinnúmero de piezas admirables de música sagrada, de que tan ricos somos y tan descuidados y olvidadizos nos mostramos.

Entre los maestros españoles, no hay que decir que le merecían particular predilección algunos que habían sido gloria de Ávila, y en primer término el célebre Tomás Luís de Victoria, sobresaliente discípulo de Escobedo y de Morales; el insigne cuanto malogrado organista D. Emilio Cantero, y el catalán D. Julián Oliac, maestro de capilla de nuestra Catedral.

Hacíase lenguas también de otro músico catalán, y deploraba no haberle podido conocer personalmente: el P. benedictino fray Narciso Casanovas, honra y orgullo de Sabadell, valentísimo maestro del monasterio de Montserrat y reputado por el mejor organista de su tiempo.—¿Cuándo podrán presentar los franchutes, exclamaba, otra misa de *requiem* á cuatro voces, sobre canto llano, como la admirable misa de nuestro Victoria? ¿De dónde han

de sacar ellos otra *Ave Maris Stella*, ni *motetes* como el *Vere languores*, el *Jesu dulcis memoria*, el *O quam gloriosum*, el *Laudate Dominum* y otros de aquel incomparable maestro, cuya música tanto á la de Palestrina se parece y tanto de ella se diferencia y tanto puede compararsele, que muchas veces la iguala y aún alguna la supera?

Pero al hablar de Casanovas perdía el tino.

—Fíjate, me decía; fíjate, Cecilio mío, en los *Responsorios* de Semana Santa, del divino P. Narciso. Fíjate bien... y escúchalos de rodillas, porque esta es música que sólo de hinojos debiera oírse. Aquí se encuentran las *fugas*, *cánones*, *pasos é imitaciones*, unidos á un gusto exquisito, á unos primores agradables, á una modulación profunda, á unos cantos siempre originales, y sobre todo á una aplicación del canto con la letra, que no parece sinó que lo uno sea el alma de lo otro. Como el *Benedictus*, como el *Deus meus, Deus meus, ut quid me dereliquisti*, no se ha escrito nada, ni es posible que nunca se haga mejor. Y observa y pásmate: todo este feliz consorcio de la inspiración religiosa con las maravillas del arte, todo este milagroso resultado musical que suspende el ánimo, aviva la adormecida fe en el pecho, y arrasa de tiernísimas lágrimas los ojos, ¿con qué recursos se obtiene? Ya, lo estás viendo: con cuatro voces de *primer coro*, *obligadas*, un *segundo coro* para los *tutti*, y un acompañamiento *numerado* para *violoncello* y *contrabajo*!!!

Yo le escuchaba embebecido; yo iba impregnándome de sus ideas y de su entusiasmo; y aunque tiempo después no he dejado de conocer que, á las veces, don Claudio pecaba de injusto con los franceses y con los flamencos; de aquella enseñanza y de aquellas conversaciones me ha quedado siempre, como encarnada en mi sér, la pasión por los maestros españoles y por la excelente música sagrada de nuestras antiguas catedrales.

V.

VI.

VII.

(Faltan unas cuantas cuartillas entre las remitidas por el violoncelista. Suponemos que se le habrán extraviado al autor, sin que podamos achacarlo á desidia suya, por más que nos conste que no reina mucho orden en sus papeles. Como quiera que la interrupción no afecta sensiblemente al relato, continuaremos publicando las cuartillas subsiguientes, y así lo haremos en lo sucesivo, siempre que ocurran nuevas omisiones.)

(N. de la R.)

VIII.

La ví un día desde la ventana de mi cuarto.

Yo estaba estudiando con toda mi alma una *fuga* difícilísima de Oliac; ella, de pechos sobre el barandal de palo de la balconada de la casa frontera, mordía con sus blanquísimos y menudos dientes una manzana; y sin dejar de mascar la sabrosa pulpa de la fruta, se reía de buena fe, no sé si de mí precisamente, y escupía con mucha gracia los peladijos.

Era una moza como un lucero. Diez y ocho primaverales habían florecido en su cara como en un jardín; el sol que dora las mieses de Castilla había prestado á su tez el tono caliente y el fino aterciopelado del melocotón; y no quiero caer en la vulgaridad de comparar sus frescos labios á un clavel

«por gala partido en dos,»

porque no creo que haya clavel rojo que pueda compararse, sin notoria injusticia, á aquella boca tentadora. ¡Oh! ¡Y cuánto no hubiera yo entonces dado por transformarme en manzana y gustar los mordiscos de mi vecina Eva! ¡Ay, Eva de mis pecados! Hoy es, y todavía siento en mi pecho el rescoldo de la hoguera que en él encendió el quemante brillo de tus ojos, tan negros como tu abundosa mata de pelo como la endrina negro. Ni tú ni yo somos ya sombra de lo que fuimos y, sin embargo, aún me baila

el corazón al recordar la gallardía con que tu hermosa cabeza plantaba sobre el garrido cuerpo, y las curvas elegantes y airosas de tu talle y de tus brazos y de tu cadera y de tu pierna; de aquella pierna que la cortedad del *manteo* me permitió brujulear por entre los palitroques del barandal.

Sí, lo confieso; ¿por qué no he de confesarlo? Ver á mi vecina y perder el compás, fué una misma cosa. Olvidé la *fuga* que con toda mi alma estudiaba, ó mejor dicho: mi alma se declaró en fuga y se me fué enterita hacia la casa de enfrente.

Ya no era yo el niño de coro de antaño, sinó el mozo hecho y derecho que sentía la plenitud de la vida y el hervor de la sangre, y que, en un momento dado, imprevisto é ineludible, marcado en el *pentágono* de mi existencia, obedeciendo al movimiento imperativo de la maravillosa *batuta* de Cupido, rompía el *andante maestoso* de mi amor al arte, y entraba con *bravura* en el *allegro vivace* del amor á la mujer.

Para mí, en aquel tiempo, la mujer era y no podía ser otra que la moza de ojos negros y tez de melocotón que, apoyada en el barandal de la balconada de la casa frontera, se comía tranquilamente la manzana, escupía lo peladijos y se reía de su vecino.

IX.

Se llamaba Tomasa y era salmantina.

Esto lo averigüé aquella misma tarde, sin poner nada de mi parte para averiguarlo.

Casualmente en el punto en que yo estaba más embozado contemplando á la gentil muchacha, entró la señora Sinforosa y con su voz destemplada me hizo descender desde el empíreo de mi arrobamiento al suelo prosaico de la vida real. Extremecime involuntariamente, y tal sacudida pegué al arco y tan fuerte apreté á las cuerdas, que saltó la *prima* y su estallido y la discordante vibración de las otras sirvió de acompañamiento inarmónico al eco de mi nombre pronunciado por el ama.

Era la calleja angosta (como casi todas las de Ávila) y así no fué milagro que la vecinita se enterase, desde su casa, de lo que en mi cuarto pasaba. Y mucha gracia debió de hacerle la escena nuestra, pues soltó el trapo á reír, con notable brío y sin ser dueña á contener sus estrepitosas carcajadas, entrose adentro. La verdad es que no había para menos, porque presumo que yo estaría hecho una caricatura en aquella actitud y con la cara alelada, cambiando colores, que uno se me iba y otro se me venía.

—Miren, exclamó Sinforosa; miren la muy descomida y pocos modos, qué buena manera tiene de reírse en los hocicos! Rírase de la madre que la parió, noramala, y no de las barbas honradas de la vecindad. ¡Cascucho con la muy trasto, hi de tal!... Como si porque presume de buenas bigoterías, ya la dieran licencia real y carta blanca para burlarse de las que peinan canas.

Y añadió, asomándose á la ventana y amenazando con la mano, como si echara bendiciones á la pared de enfrente:

—Pues guarte, pimpollo, que no hay veranillo á quien no siga el invierno; y otras torres más altas se han venido abajo. Pero, á bien que no tienes tú la culpa, sinó la tu madre que no te supo dar la crianza que Dios manda; que ceño y enseño hacen al hijo bueno; y si alguna vez te hubieran santiguado las orejas y obligádote á besar el azote, á mi fe que muy otra habrías salido.

Si yo no tuviera bien conocida al ama de mi tío, apenas me diera cuenta de aquella tiramiría de dictorios, tan sin tón ni són ensartados. Mas, como harto se me alcanzaba de sus malas pulgas, dejela que desahogase toda su bilis contra el supuesto desahogado que, de serlo, tampoco rezaba con ella; sinó conmigo. Tomolo, sin embargo, su merced por donde quemaba, que valía entonces lo mismo que tomar el rábano por las hojas; y todos mis esfuerzos para hacerle comprender la sinrazón de su resentimiento, habrían sido inútiles, porque era igual que predicar en desierto el intentar que ella llevase las cosas por buen término, cuando se le subía la mosca á las narices.

Ya que la ví algo más sosegada y un si es no es dispuesta á entablar diálogo, la dije, procurando disimular el temblor de mi voz y adoptando el tono respetuoso sin el cual no era posible hablarla:

—Por su vida que se tranquilice, señora Sinforosa, y no haga caso de muchachadas, que todo ello no vale un comino, ni es bien que V. se desazone y sofoque por una desconocida.

—¿Desconocida? Dijeras descastada, que desconocida no. Bien la conozco desde chiquita y á su fami-

(1) Hoy ya también los franceses escriben en las tres llaves.

lia además. Su padre era talabartero y su madre tenía muy buenas manos y hacía primores en el frisado y la vainica; todos ellos de Salamanca, que vivían á espaldas de la clerecía y no lo pasaban mal; hasta que á él, que se llamaba Ambrosio Celenque, y era primo de aquel otro Celenque de Medina del Campo, que por señas todavía le debe á tu tío trece pesos duros como trece soles, hace más de diez años... Pues, como digo, todo fué bien y á la par de Dios hasta que al bribonazo de Ambrosio se le destapó la afición al trago, y tras la manía de empinar el codo dió en la flor de zurrarle el cordobán á su parienta, que no había noche que no volviera á casa peneque y echando por aquella boca una Barcelona de blasfemias. Así se fué perdiendo la parroquia y con la parroquia el trabajo, creciendo el malgasto y las deudas, hasta que todo se fué al demonio; y vinieron tan á menos, que no tenían que llevar á la boca. La última vez que les ví, ahora hará tres años, cuando con don Hilarión fuimos á las Ferias de Salamanca, estaban ya en la última miseria; la mujer, más flaca que gata parida, y el morralazo de su marido cayéndose á pedazos, hecho siempre una uva. A poco murió la infeliz, que tal merced la hizo Dios, y santa gloria goce; y el padre no sé qué vida ha llevado, ni adonde ha ido á parar con sus huesos y con su vino. La rapaza Tomasilla, quedose en la calle y hubo de acogerse á sus parientes los de Medina. Pero, hijo, muchas veces donde se piensa que hay tocinos no hay estacas; quiero decir que no es todo oro lo que reluce, y los Celenques de Medina eran todo humos y ventolera: mucho ruido y pocas nueces. Así es que cuando se vieron entrar por las puertas á la Tomasa, no les dió más gusto que si les rastrillasen las tripas, porque se comieron la partida de que la chica, á título de parienta necesitada, les caía encima como una bocamás que tapar, en ocasión en que, para poder tapar las suyas propias, se veían y se descaban. No tardaron mucho en dárselo á entender clarito; y la muchacha no tuvo otro remedio que ponerse á servir; y gracias que halló quien la tomara de moza, que ella no tenía grandes habilidades que digamos, ni era desempeño para ninguna casa de mediano tráfigo. Pero, en fin, después de no sé cuantos tumbos y vueltas, ha venido á parar aquí, según has visto, á casa de D. Gregorio Anchoriz, el registrador de las *dipotecas*.

Yo dejaba hablar á la señora Sinforosa, que estaba en sus glorias enhebrando historias y vidas ajenas; manía inveterada suya que me era de muchos años conocida, y que entonces me servía á maravilla para adquirir noticias biográficas de la ninfa que me había robado el sosiego. ¡Y era una criada! Ve a V.; servir ella; ¡llega que me parecía digna de que la sirvieran príncipes, y á quien yo habría servido de rodillas!!

E. BERTRÁN.

NOTICIAS.

El renacimiento de la lengua catalana se muestra bajo distintos modos de expresión y uno de los que le proporciona mayor interés son sin duda los certámenes literarios que se vienen sucediendo desde algunos años á esta parte en el antiguo Principado. Figura en primera línea el Certamen de los Juegos florales, que cuentan veinte y seis años de existencia desde su restauración. El domingo 5 del corriente tuvo lugar la distribución de premios del mismo en el magnífico salón de contrataciones de la Lonja de esta ciudad. El local estaba adornado artísticamente, produciendo un bellissimo efecto. Obtuvo la flor natural D. Francisco Matheu por su

El acreditado colegio franco-hispano para señoritas, dirigido por la acreditada profesora D.^a Carmen Uyá de Curdumí, con motivo de verificar la primera comunión algunas de sus educandas, celebró en la parroquial iglesia de la Concepción una brillantísima función religiosa. A la parte musical, organizada por los reputados profesores de música de dicho colegio Sres. Jurnet y Pérez, cúpole una perfecta ejecución, ya que se vieron secundados por los apreciables artistas músicos Sres. Lupresti (D. y A.), Pujol, Castellvell, Marcet, Petril y Piñol. Se tocaron escogidos trozos de música de los maestros Schubert, Schuman, Raff, Benoit y García Robles, como asimismo un «Benedictus» de Jurnet, de severo corte. La parte vocal estuvo encomendada á la capilla de música de Ntra. Sra. de las Mercedes. En todas las piezas ejecutadas se notó un delicado ajuste y colorido, notándose haber precedido antes, cual no sucede desgraciadamente en funciones análogas, un completísimo ensayo.

La Sociedad Barcelonesa de Amigos de la Instrucción, aprovechando los valiosos elementos artísticos que cuenta entre sus miembros, recibió dignamente á sus nuevos socios señores D. Salvador Carrera, don Antonio Rius y D. Juan Pujol, celebrando una brillantísima velada en uno de los salones del Instituto de Fomento del Trabajo Nacional.

El Sr. Carrera leyó su preciosa poesía «La fe de los ejércitos», con expresivo acento.

D. Manuel de Mata y Maneja recitó su «Eco del Castillo», composición bordada de brillantes imágenes, con aquella gradación de voz y sentimiento que sólo hemos oído en nuestro inspirado vate D. José Zorrilla.

D. Eduardo Bertrán y Rubio leyó su delicioso cuadro de costumbres «Mirando un retrato», lleno de color y vida, de una naturalidad admirable, engalanado con un lenguaje puro y castizo.

D. José A. de Trias nos dió á conocer su poesía premiada últimamente en el certamen celebrado por el «Ateneo Sabadellense» y el soneto «A la ciencia», que publicamos en este número.

La simpática señorita D.^a Maria Rius tocó en el piano la «Danza negra», de Ascher, de un modo admirable, poniendo de manifiesto cualidades artísticas dignas de elogio.

Los Sres. Pujol y Rius ejecutaron respectivamente en el violín y en el piano, ya en conjunto ya por separado, un estudio de Raff, Marcha indiana de Hitz, fantasía sobre motivos de *Aida* y un nocturno de Chopin.

En suma, la velada literaria y musical organizada por los Amigos de la Instrucción para la recepción de los Sres. Carrera, Rius y Pujol, fué magnífica, dejando complacida en extremo á la distinguida Sociedad que honró con su presencia tan brillante acto.

Dícese que el 14 del próximo junio abrirá sus puertas con un apreciable cuadro de ópera italiana el «Teatro Lírico ó Sala Beethoven». Mucho nos complace sea cierta esta noticia para bien del arte y de los amantes de la bella música.

BARCELONA:

Imprenta de Luís Tasso y Serra, Arco del Teatro, nums. 21 y 23.
Reservados los derechos de propiedad literaria y artística.



EL VIOLINISTA, DIBUJO DE A. OBERLANDER.

poesía titulada *Primavera*, quien eligió como reina de la fiesta á D.^a Irene Arxer de Sanromá. Alcanzaron también premios los Sres. Bassegoda, Riera y Bertrán, Picó, Soler, Mestres, Bertrán y Brós, Agulló, Constrait, Vilanova y Oller.

En el certamen literario celebrado por el Ateneo Sabadellés el 11 del pasado, obtuvo la flor natural, premio de honor y cortesía, nuestro querido amigo D. José A. de Trias, administrador de este periódico, quien nombró reina de tan poética fiesta á la bellísima y entusiasta artista Srta. D.^a Elvira Soler Casanovas, hija del conocido fabricante de Sabadell D. Marcos Soler. La repartición de premios tuvo efecto en el teatro de los Campos Elíseos de aquella industriosa ciudad, siendo obtenidos por las distinguidas poetisas Sras. Monserdá y Armengol y señores Coca, Brossa, Ferrer, Parés, Palau, Ribot, Sampere y Miquel, Tell, Tubau, Ubach y Valls Sabat.