

LA ESPAÑA MUSICAL

REVISTA POLÍTICO-ARTÍSTICA LITERARIA

Se publica los días 7, 14, 21 y 28 de cada mes

CADA NUMERO LLEVA, POR SEPARADO, UNA PIEZA DE MÚSICA.

Año II.

Madrid, 14 de Enero de 1887.

Núm. 6.

PRECIOS DE SUSCRICIÓN.

Madrid, un mes.....	1,50 pesetas.
Idem, trimestre.....	4 „
Provincias, trimestre.....	5 „
Extranjero, idem.....	6 „

PUNTOS DE SUSCRICIÓN.

Madrid: Administración, calle del Espejo, núms. 9 y 11, pral., y en las principales librerías.
Provincias y extranjero, en casa de los Corresponsales.

DIRECTOR: D. MANUEL GONZÁLEZ ARACO.

ADVERTENCIA.

En esta REVISTA ni se dan bombos, ni se admiten reclamos.

SUMARIO.

Stradivarius, C. P.—Opinión de Pitágoras.—La voz.—Teatro Real, Flautín.—El gran mundo, B. de la Bureba.—¡Adiós! José Alegria.—*Sección científica:* Gregorio A. del Saz.—Teatros.—Variedades.—Correspondencia.—Nota bene.—Música: Marcha militar, terminación, A. Vázquez.

STRADIVARIUS.

El origen de los instrumentos de arco es un problema de arqueología que hasta la fecha no se ha resuelto satisfactoriamente.

Se cree que los griegos y los romanos ya usaban un instrumento muy semejante á una guitarra sin mástil y con solas tres cuerdas, siendo, por lo tanto, un instrumento de acompañamiento que se pul-saba como la lira.

De cuantas investigaciones hemos hecho acerca de esta materia, nada pudimos averiguar.

El modelo más antiguo, y que tiene ya alguna analogía con los actuales instrumentos de arco, es el que hallamos en un dibujo que contiene un manuscrito latino

del siglo XI, existente en la Biblioteca Imperial de Francia.

Este instrumento afecta la forma, algo más prolongada, del cuerpo de una guitarra moderna.

Tiene tres cuerdas: la del medio, de más extensión que la primera y tercera.

El *punte*, en forma de línea quebrada, y en la parte superior de la caja harmónica hay dos aberturas, por donde se introducen los dedos de la mano izquierda para pisar las cuerdas en la extensión de una octava escasamente.

El arco que roza las cuerdas de este raro instrumento es una vara curva: indudablemente la forma primitiva del *arco*, de esa varita mágica, con cuya aparición el arte de la música descubre horizontes inmensos.

Desde este instrumento, provisto ya de *punte* y *arco* (1350), hasta el cuarteto de hoy, media un espacio de cinco siglos; tiempo que invirtieron en su perfeccionamiento los grandes maestros Gaspar di Salo y Paolo Maggini, escuela de Brescia (1510 á 1640); Giov. del Busseto, Andrés Amati y Andrés Guarnerius, escuela de Cremona (1560 á 1700); Jacobo Stainer, escuela del Tirol (1670). Pero ninguno llegó á su perfección. Estaba reservada esta gloria al inmortal Stradivari.

Antonio Stradivari (en latín *Stradivarius*), nació en Cremona. No puede precisarse fijamente la fecha de su nacimiento, porque con la supresión de muchas iglesias de aquella ciudad sus archivos parece han sido robados ó tal vez destruidos.

Afortunadamente se ha podido encontrar un documento que disipa las dudas respecto al año en que este célebre constructor nació.

En la colección de instrumentos musicales que perteneció al conde Salabue, existe un violín de Stradivarius, en cuya etiqueta, escrita de mano del autor, se lee su nombre, edad (noventa y dos años), y la fecha, 1736. Stradivarius nació, pues, en 1644.

Discípulo de Nicolás Amati, construyó en su taller, dirigido por este gran maestro, algunos violines de pequeña forma y de un color dorado-rojo. Su forma, aunque más plana, no era otra cosa que la copia exacta de los modelos de Amati, poniéndoles la etiqueta de Nicolás.

Hasta 1670 no empezó á firmar sus instrumentos con su propio nombre.

Durante los veinte años que transcurren hasta 1690 construyó poco, suponiéndose que este tiempo lo empleó el artista en pruebas, ensayos y meditaciones sobre su arte. Esta época es de transición en el trabajo de Stradivarius; desde ahora varía la forma del dibujo agrandando su modelo, perfeccionando sus contornos y abovedados, cuyos espesores determina rigurosamente.

Su barniz es ya de color más subido, y se ve que sus productos han variado completamente de aspecto; mas aún recuerdan á Nicolás Amati. Estos violines se llaman hoy *Stradivarius amatizados*. (Poseemos uno de esta fecha.)

En 1700 el artista tiene cincuenta y seis años; su talento se halla en su mayor desarrollo, y desde esta época á 1725 los instrumentos que salen de sus manos

son otras tantas obras de perfección; desecha toda vacilación, seguro de lo que hace; hasta en los menores detalles se observa el acabado más precioso y limpio; y tanto es así, que van cerca de dos siglos y aún admiran hoy sus obras, sin que ninguno haya podido imitarle.

Escogidas maderas con discernimiento reunen, á la hermosura de sus matices, las mejores condiciones de sonoridad.

Las bóvedas de sus instrumentos ondean en curvas suaves y regulares.

Las *efes*, dibujadas y caladas por mano maestra, son verdaderos modelos.

El rizo está esculpido con gran perfección: es ancho de forma, de carácter severo y arrogante, bordeado por un filete de barniz negro.

Los filetes del fondo y la tapa están á cuatro milímetros alejados de sus bordes, y las vetas que forman las maderas del fondo y los costados, en simetría.

Los brillantes colores *rojo-dorado* del barniz de Stradivarius datan de esta última época.

A pesar de ser todos sus instrumentos de construcción fuerte, su peso es insignificante; y respecto á las condiciones de sonoridad, son de voz poderosa y de una brillantez de timbre en toda su extensión, que ni una sola nota aparece opaca. Estas preciosas cualidades son el resultado de la elección de las maderas y el exactísimo cálculo del espesor y proporciones de todas las partes del instrumento, que se hallan equilibradas á fin de que las vibraciones sean libres, enérgicas y prolongadas.

Hay que admirar dos cosas en los trabajos de Stradivarius: la excelencia de sus instrumentos y su infinito número. Es cierto que la multiplicidad de sus productos se explica por la edad avanzada que alcanzó y por su perseverancia en el trabajo, que no dejó hasta sus últimos días.

Stradivarius fué uno de esos hombres que, tomando por objeto la perfección y en tanto que la humanidad espera algo de ellos, jamás se apartan del camino que pueda conducirles á su fin; que nada les aparta de su objeto; que las decepciones no consiguen que el valor les abandone, y que, llenos de fe en el valor de este objeto, así como en sus facultades para realizarlo, empiezan incesantemente lo que tantas veces hicieron bien, para hacerlo mejor. Para Stradivarius la construcción fué el mundo entero, y allí encontró todo su sér. Así es como el hombre se eleva cuando la aptitud responde á la voluntad.

España fué la región donde hubo más abundante número de instrumentos contruidos por este gran artista, y esto no debe extrañarnos si, como se cree, habitó mucho tiempo en Madrid, y si, como es verosímil, entonces trabajó para tantas capillas como había en catedrales y comunidades religiosas. Muchos y preciosos ejemplares han sido vendidos á muy bajo precio á diferentes comisionados extranjeros, pero aún nos quedan algunos. Entre los que recordamos por sernos muy conocidos, citaremos el incomparable violín de D. Jesús Monasterio, verdadera joya de arte; dos violines y dos violoncellos, existentes en nuestra Real Capilla; el magnífico violín de Sarasate; el que es propiedad del distinguido profesor señor Banquer; un ejemplar que conservamos, y que desgraciadamente está inservible, y muchos más que pertenecen á aficionados músicos.

Stradivarius murió en Cremona, su patria, y fué sepultado en la antigua iglesia de Santo Domingo. Sobre su tumba se leía:

Sepulcro di

Antonio Stradivari

E suoi Eredi. An. 1729.

C. P.

OPINIÓN DE PITÁGORAS

ACERCA DE LA MÚSICA.

En los tiempos más remotos de la Grecia, tenía ya la música grande aprecio en toda aquella nación, practicándose sin más teoría que saber tañer un instrumento para acompañar con gracia la voz. El primer filósofo que pretendió hacer una ciencia de la música, fué Pitágoras. En su viaje por el Asia aprendió de los filósofos orientales la transmigración de las almas con muchas supersticiones, para las cuales se hacía ya en aquellos tiempos, como hoy día, un uso muy grande de los números; de manera que si este uso no es un efecto natural de la fantasía humana, debemos suponer que Pitágoras le transplantó desde la India á la Europa.

Dedicóse á investigar las propiedades de los números, suponiendo que la naturaleza obraba por virtud de ellos. Con los mismos explicaba Pitágoras las perfecciones de la primera causa, y pretendía que de los números sacase el alma la virtud de obrar.

Es verdad que, no habiéndonos quedado escrito alguno de este filósofo, se puede sospechar que Porfirio y los demás filósofos alejandrinos que dieron forma de ciencia á las supersticiones más vulgares, imputaron á Pitágoras muchas cosas que no hizo ni dijo.

De los griegos sabemos que para tratar de la naturaleza hicieron uso de los números, á manera de aquellos matemáticos modernos que todo quieren explicarlo por geometría y por cálculo.

Los concertados movimientos de los planetas no se pueden comprender sin números; pero éstos, que son puramente un medio para comprender con la fantasía dichos movimientos, los tomó Pitágoras como causa de ellos, como si la naturaleza, al formar el mundo, se hubiese arreglado á las perfecciones de los

números que miden las distancias y los movimientos de los planetas.

Y por cuanto entre los sonidos musicales reina un concierto en algún modo semejante al de los planetas, por esta razón atribuyó Pitágoras á los números el deleite de la música.

Uno de aquellos experimentos equívocos que hacen entrever á los filósofos la causa de muchos efectos, dió toda la fuerza á esta opinión.

Admirado Pitágoras de la armonía de cuatro martillos que resonaban al dar sobre el yunque de un herrero, los hizo pesar, y los halló en las proporciones dupla, sesquiáltera y sesquitercia, con las cuales pensó debían medirse las cuatro cuerdas fundamentales de la música: primera, octava, quinta y cuarta, que eran unísonas con aquellos martillos. (Aunque el hecho de los martillos se tenga por fabuloso, no se puede dudar que Pitágoras descubrió las proporciones de las cuatro cuerdas fundamentales de la música.)

Concluyo, pues, que aquellas tres proporciones eran la base fundamental, y por la relación que creía reinar entre ella y las estrellas, busco en éstas las mismas proporciones.

Si Pitágoras fué tan filósofo como se supone, no pudo tener tan desarreglada la fantasía como dan á entender sus secuencias.

Tolomeo, hablando como pitagórico, dice que desde la Tierra á la Luna hay el intervalo de un tono, desde la Luna á Mercurio un semitono, otro desde Mercurio á Venus, y desde Venus al Sol un tono y medio; de lo cual se infiere que desde la Tierra al Sol hay una quinta, y una cuarta desde la Luna al Sol. En suma: tan persuadidos estaban los pitagóricos de que el mundo se había formado con reglas de música, que les parecía oír con sus propios oídos la armonía de los cielos.

La impresión maravillosa que causa la vista de las estrellas en la humana imaginación, hizo creer á los más antiguos habitantes de la Tierra la opinión de que las acciones del hombre tenían cierta dependencia de las estrellas.

De esta opinión se originó la otra de los estoicos, que suponía que el alma era una partícula del fuego divino que resplandece en ella, y que después de la muerte del hombre volvía á reunirse á su principio. También de aquí se derivó el culto de los hombres transformados en astros, y la vana ciencia de astrología, consecuencia inmediata de la idolatría.

Persuadido Pitágoras de esta relación del hombre con las estrellas, habiéndolas ya hallado correspondientes con la música, supuso que ésta, el hombre y las estrellas iban en todo de concierto.

El alma, decían los pitagóricos, es un instrumento de música acordado al unísono con las cuatro cuerdas fundamentales; y que por esta razón, al oirlas, se deleita y conmueve, del mismo modo que se mueven las cuerdas de un instrumento cuando se tocan otras acordadas con ellas al unísono. El entendimiento, añadian, se compone, como la octava, de siete intervalos, esto es, de mente, pensamiento, imaginación, memoria, opinión, razón y ciencia; y la parte sensitiva se compone, como la quinta, de cuatro intervalos, que son: ver, oír, oler y gustar.

LA VOZ.

II.

ELEMENTO VIBRANTE.

Antiguas opiniones sobre la formación de la voz.—Teoría actual.—La laringe.—Producción experimental del sonido.—La glotis y sus movimientos.—Registros.—Extensión de la escala musical.—De las diferentes voces.—Condiciones que modifican la voz, cambio de la voz, edad.—Timbre.

Opiniones antiguas sobre la formación de la voz.—De alguna utilidad será el recordar

sucintamente las diversas fases porque ha pasado la cuestión del elemento vibrante de la voz.

Es necesario llegar hasta el siglo XVIII para poseer nociones exactas sobre el mecanismo de la voz. En efecto; hasta esta época el aparato vocal era considerado como un instrumento de viento análogo á la flauta.

Tan es así, que Galeno creía que la abertura de la glotis representaba la embocadura de esta clase de instrumentos, y la tráquea el tubo.

En el siglo XVI, Fabricio de Aquapendente observó que, en la llamada flauta por Galeno, el aire llegaba del tubo á la embocadura: consideró, pues, á la faringe como el verdadero tubo.

Vino después Dodart (1700), que compara el paso del aire por la glotis al paso de un viento impetuoso por el papel entreabierto que sujeta un marco mal unido á la abertura de una ventana. En su concepto, las vibraciones eran debidas al rozamiento del aire que se escapa con violencia entre los labios.

Cuarenta años después demuestra Ferrin, experimentalmente, lo que había anunciado Dodart. En una laringe de perro, aproximando los labios de la glotis y soplando fuertemente en la tráquea, obtuvo Ferrin un sonido brillante y claro, reconociendo, en vista de ello, que eran las cuerdas vocales las que determinaban las vibraciones.

No hablaremos de las teorías hoy ya abandonadas de sus sucesores, que comparan la laringe á un cuerno de caza (Cuvier, Destrochet), á un óboe (Margendie), al reclamo de los pajarillos (Lavart).

Teoría actual.—Hoy se admite sin discusión que el sonido se produce en la laringe. Todo el mundo sabe que en la operación de la traqueotomía, que consiste en hacer una abertura en la tráquea por debajo de la laringe, la voz enmudece.

Laringe.—Para comprender bien la disposición de este órgano, comparémosle á un tubo de cristal terminado por un tubo de caoutchouc.

Soplando por la extremidad del tubo de

cristal, el aire pasa libremente en el instrumento sin producir sonido.

Cojamos ahora la extremidad del tubo por el lado del caoutchouc, en dos puntos de su borde libre por las dos extremidades de un mismo diámetro, y separemos estos puntos el uno del otro para que de redondo el orificio se convierta en una larga y estrecha hendidura.

Si entonces se sopla en el aparato, se produce un sonido, porque las dos láminas de caoutchouc entran en vibración.

Para que el sonido se produzca, es necesario que las láminas se encuentren muy aproximadas. La tensión se obtiene, ya separando los dos puntos opuestos el uno del otro igualmente por cada lado, ya fijando uno de los puntos y alejando el otro del punto fijado. Esta última disposición es la imagen fiel del aparato generador del sonido en la laringe. El tubo de cristal no es otro que la tráquea, el portavientos; el tubo de caoutchouc es la laringe.

La tráquea se termina en su extremidad superior por un cartílago, el *cricoides* (de *κρικος*, anillo, y de *ειδος*, forma), que tiene la figura de un anillo, cuyo engarce estuviere dirigido hacia atrás. En este sitio es donde se nota la hendidura llamada *glotis*, formada por los bordes libres de las *cuerdas vocales* ó *cintas vocales*. La tensión de estas cuerdas se obtiene por el alejamiento de la extremidad anterior de la glotis del extremo fijado por detrás del cartílago cricoides: en este sitio existe otro cartílago, el *tiroides*, que permite ejecutar esta función.

(Se continuará.)

TEATRO REAL.

Por fin hemos tenido el gusto de oír por primera vez la *Regina di Saba*, cuya ópera debió ponerse en escena el año anterior, puesto que así se anunció al abrir el abono del mismo año, según prescribe la escritura de arriendo; pero, como dice el refrán que una cosa es ofrecer y otra dar óperas, es el caso que hasta la noche del pasado miércoles no ha podido la empresa ponerla en escena, para lo cual ha sido gran fortuna que

el Sr. Pérez (me he equivocado), que el señor Mancinelli se haya encargado de la dirección; de lo contrario, fácil hubiera sido que, después de otros doscientos ensayos tan inútiles como los de antaño, hubiéramos pasado el año 88 sin poder admirar la excelente obra del maestro Goldmark.

Distintas son en extremo las impresiones que el público ha recibido en la primera noche de su audición, y ellas pudieran contribuir exclusivamente á una resultante fatal ó favorable para el porvenir de dicha obra, en lo que á nuestro Teatro Real se refiera; mas de ningún modo dejaría de ser aventurado el juicio que pudiera emitirse acerca de las bellezas y el mérito indiscutible que encierra la partitura. Es indudable que la exuberante instrumentación con que los buenos maestros engalanan hoy la idea melódica, repartiendo bellísimos matices entre los múltiples sonidos de los instrumentos que componen la orquesta, hace imposible que ni en una ni en varias audiciones pueda apreciar el oído todos los giros diversos que, dentro de la unidad harmónica, constituyen la estética en el divino arte. De ahí la imperiosa necesidad de escuchar más de ocho y diez veces una misma ópera para poder formar idea del talento y la inspiración con que el autor de la obra ha sabido hablarnos al alma.

Concretándose, pues, á manifestar, sin afirmación alguna, el ligero parecer que he formado de la ópera de Goldmark, diciendo que todos los números de que ella se compone demuestran á primera vista su profundo talento y el vigor de una imaginación que campea atrevida por el dilatado espacio en que hoy vuela temerosa la fantasía de los modernos maestros.

Si las opiniones emitidas acerca de la mayor ó menor inspiración que Goldmark ha podido verter en las páginas de su partitura, fuera posible tomarlas en cuenta para formar juicio acerca de este punto, resultaría que cada tiempo ó cada trozo musical lo había escrito para distinta persona; y no es de extrañar que tal diferencia de criterio y tal diferencia en el modo de sentir, nos permita á unos ver en *La Regina di Saba* á Wagner, para lo cual se ne-

cesita mucha vista; otros ven á Meyerbeer; algunos á Mozart, y no sé si habrá quien haya visto por allí á Chueca y á Valverde, que esto no sería tan difícil. Deduzco, pues, de esta manera de ver las cosas ó de escuchar las óperas, la imposibilidad en que deben hallarse los compositores modernos para escribir, no una ópera, sino un pequeño trozo de música original, dada la igualdad de las siete notas ó de sus trece sonidos aplicados á idénticos ritmos é idénticos acordes, á los mismos instrumentos y á otra infinidad de leyes en que precisamente han de coincidir con frecuencia, lo mismo en la música que en el lenguaje y que en el pensamiento, los italianos con los alemanes y éstos con los portugueses, sin que tenga nada de extraño que, á pesar de los pesares, á lo mejor, para mí, y á lo peor, para Castelar, coincida mi pluma con la suya. Mas volviendo al asunto cardinal que nos ocupa, *La Regina di Saba* es una ópera que, en mi humilde concepto, está llamada á figurar dignamente entre las del aplaudido repertorio moderno.

El preludeo del primer acto, del que no recuerdo ni un solo giro melódico, á pesar de haberlos oído hace poco con suma atención, deja presumir desde luego la capacidad y la maestría del autor, perfectamente demostradas en el transcurso de la obra.

El aria coreada de *Sulamid* produce un efecto bellísimo con los acompasados golpes de las panderetas; pero como este detalle se repite demasiado, el público no aplaudió al final lo que tal vez hubiera aplaudido al principio.

El *racconto*, cantado por Gayarre, es un trozo musical de primer orden.

En el concertante final se observa una tendencia en Goldmark á buscar el efecto en toda la posible fuerza del ruido harmónico por medio de las progresiones ascendentes, y no pocas veces aparece olvidada la calidad, por creer de principal importancia la cantidad; esto mismo es causa también de que las voces, por lo general, se hallen en una *tesitura* bastante aguda, y uno de los inconvenientes para que muchos artistas se dediquen á estudiarla.

El acto segundo, según las favorables ma-

nifestaciones del público y la opinión de personas autorizadísimas, es el que confirma las excepcionales condiciones de su autor para conquistar la envidiable reputación de su afamado nombre.

Empieza con un preludio de sencilla estructura, de cortas dimensiones y de fácil comprensión: el público lo hizo repetir, y es fácil que suceda lo mismo en lo sucesivo, hasta que vaya apreciando otras bellezas distintas á las que pudieron notarse en la primera noche, entre las cuales, á juzgar por la espontaneidad de los aplausos, dicho preludio figuró como una de las más claras.

El aria de contralto tiene una melodía franca y original. El duo con el tenor, cuyos giros melódicos se desarrollan en el preludio que sirve de introducción á la ópera, es, á mi entender, inspiradísimo.

La romanza de tenor también se hizo repetir; pero tengo la duda de si fué por su original belleza, de la cual no creo llegar á convencerme, ó fué por el DO NATURAL con que termina, y que Gayarre no filó ni la primera ni la segunda vez con la limpieza á que estamos acostumbrados á oírle.

La escena del Templo y el final de este acto son de buen efecto, aunque los moldes de la descriptiva en que se encierra la composición de los dos tiempos no sean de los que el público acepta de mejor grado. Todos los bailables tienen una música muy bien hecha y sumamente recreativa.

El concertante ó la plegaria del acto tercero, me atrevo á creer que es una de las piezas musicales que dan mayor realce á la obra, por la conducción de las voces á los magníficos efectos del *crescendo* y *diminuendo*, por la suavidad de la melodía inspirada en clarísimos acentos de súplica, por la rica instrumentación que la acompaña, y en fin, porque éste fué el trozo musical que mayor sensación produjo en mi ánimo, y el que con mayor entusiasmo habría hecho repetir, si hubiera tenido á mi disposición todas las manos de ese *cuerpo especial* que todas las noches se entusiasma hasta el extremo de hacernos creer que son partes interesadas de la empresa.

El aria final del cuarto acto es una melodía inspiradísima de la que Gayarre podría

sacar mayor partido, dadas sus facultades, tan apropiadas á las notas largas y cadenciosas de que no se separa dicha composición. Creo haber hecho un resumen mucho más extenso de lo que aconseja la prudencia, tratándose de una obra que, como digo al principio, se necesitan, ó yo por lo menos necesito, ocho ó más audiciones para atreverme á exponer un razonado juicio, cuyos argumentos fueran unidos al fallo indiscutible del tiempo y de la opinión.

La *mise en scene*, deplorable; ni bueno ni nuevo: había de todas las óperas conocidas y de algunas que no las conoce nadie.

Digo lo mismo respecto á los artistas que han interpretado la obra: todos me parecían mejores que otras noches, y el mismo desconocimiento de la ópera no me permitía apereibir más que ligerísimos defectos que me reservo exponer más adelante, si, como es de esperar, *La Regina di Saba* continúan poniéndola en escena.

FLAUTÍN.

EL GRAN MUNDO.

Después del gran baile dado, no há muchos días, en la legación inglesa, nada comparable al que la noche del miércoles se dió en la embajada de Austria-Hungría.

El conde Douski, que de antiguo conoce las costumbres de nuestra aristocracia, entre los que cuenta el número de amigos por el número de conocidos, supo hacer los honores de una manera que nada dejó que desear. Los salones de la calle de Segovia, donde aquélla está instalada, se hallan lujosamente amueblados, donde rivalizan el buen gusto y la riqueza.

Mientras llegaba la hora de dar comienzo al baile, los personajes políticos, que abundaban en extremo, conferenciaron cual si estuvieran pululando por las galerías de un Parlamento. De todo se habló allí: de la próxima apertura del Parlamento; de los proyectos de ley, próximos á discutirse unos y á presentarse otros; del jurado; de la ley del sufragio electoral; del matrimonio civil; del viaje de nuestra escuadra á Tolón, donde presenciara el acto de botar al agua

nuestro primero y único acorazado, cuyo nombre de *Pelayo* simboliza el primer paso de nuestra reconquista, y que deseamos sea también el primer paso para *reconquistar* nuestra influencia marítima; de los síntomas guerreros que aparecen en el horizonte político; de las alianzas de unas naciones de Oriente con otras de Occidente, y de la inteligencia de la raza que puebla la orilla del Báltico con otra del Adriático; de si esta querida España podía tener algún puerto importante en esta campaña que se prepara para reivindicar, algún día, aquello que por derecho nos corresponde; del valetudinacio Bazaine, que ha venido, sin darse cuenta, á ser objeto de graves acusaciones por intransigentes y reaccionarios de allende los Pirineos, por un libro que ni ha publicado ni siquiera habrá leído: de todo esto y mucho más se habló, y hubiérase continuado hablando hasta despuntar el alba, si el joven y distinguido maestro Sr. González no hubiera preludiado los primeros acordes de su bien dirigida orquesta, llamando á esa juventud expansiva y bullanguera, que no distingue otras intrigas políticas, ni otras alianzas internacionales, que aquéllas que nacen del amor y aquéllas que tienden á la unión indisoluble bendecidas por la religión.

Con decir que estaba la crema de la buena sociedad, está dicho que estaba el buen gusto, la riqueza y la elegancia. Quien no haya visto una recepción de nuestra aristocracia, no podría formarse idea de lo agradablemente que se pasan las noches entre la *high life* madrileña; si hubiéramos de describir la *toilette* de cada una, seríamos indiscretos, puesto que, empleado un superlativo para una, tendríamos que emplearlo para todas: cuál más, cuál menos, todas hicieron alarde de su buen gusto; á tener que dar el premio á una, habríamos tenido que darlo á todas, porque todas eran un encanto, un hechizo, un verdadero cuento de *Las mil y una noches*. Baste decir que allí se encontraban la duquesa de Frías, de Tetuán, Fernán-Núñez y otras mil, cuyos títulos son un emporio, como Acapulco, Silva, La Romana, Alonso Martínez, Moret,

Weil, Martínez Campos, Agrela, Bueno, Santaña, Perijáa, Toreno, Torre de Luzón, Torneros y Pulgar; no pudiendo incluir nominalmente á todas, porque sería interminable.

Del sexo fuerte estuvo lo más notable que hay en el mundo de la política y de las armas. Allí vimos al Cuerpo diplomático en masa, y de nuestros estadistas, al Sr. Castelar, Cánovas, Puñonrostro, Torneros, duque de Rivas, Zarco del Valle, conde de San Román, Echagüe, López Domínguez, Quesada, Alonso Martínez, Fernán-Núñez, Frías, González (D. V.) y otros que omitimos por no tener espacio en esta Revista.

El *buffet*, servido con verdadera esplendidez; los comensales, todos satisfechos; los políticos se despidieron convencidos de que cada uno llevaba un problema resuelto, y la juventud orgullosa de no haber *perdido* la noche, y todos suspirando porque estas veladas se repitieran un par de días por semana.

Al despedirse no se oía otra palabra que *hasta el viernes en la Princesa*; porque muchas beldades, aún engolfadas en el lujo y en el placer, no olvidan nunca al que sufre, y se acuerdan siempre de allegar recursos con que socorrer al necesitado.

B. DE LA BUREBA.

¡ADIÓS!

Las flores entreabrían sus corolas,
Comenzaba el Abril;
De hinojos te imploré que me quisieras:
Me dijiste que sí.

En el estío con tu amor empieza
Mi ventura á crecer:
¿Te acuerdas? ¡Cuántas veces me decías:
—Jamás te olvidaré! —

Secáronse las hojas de los árboles
Con la brisa otoñal;
Deshojóse la flor de mi esperanza:
¡No me querías ya!

Cuando mi corazón latió enervado
Por un frío helador,
Busqué fuego en el tuyo, pero en vano;
No tienes corazón.

Fué la esperanza que mi anhelo ciego
Cifró en saberte amar,
Humo que pasa, nota que se pierde,
Ilusión nada más.

En el santuario que formó ¡insensato!
Mi apasionado afán,
Hubiera sido tu dosel el cielo,
Mi corazón altar,

Lámpara el sol, corona las estrellas,
Melodías tu voz,
Tu aliento aromas, mis ardientes besos
Plegarias del amor.

Yo era pobre: no tuve una fortuna
Para comprarte á ti;
Pero el pájaro es pobre, y con su amada
Vive siempre feliz.

Dinero, eso querías, ¡brava cosa!
Supusiste que yo
No lo tendría nunca, porque sabes
Que tengo corazón.

¡Cuán engañada vives, desdichada!
¡Piensas que yo no sé
Conquistar un tesoro, para luego
Arrojarlo á tus pies?

Joyas del alma regalarte quise,
¡Qué necia mi ilusión!
¡Joyas del alma! ¿caso tu sabías
Apreciar su valor?

Por ti soy desdichado; tú tampoco
Dichosa puedes ser:
Lo he leído en tus ojos, y ya sabes
Que en ellos sé leer.

Te pusiste á la venta como objeto
Bello, deslumbrador,
Y es natural, como eras tan hermosa,
Un hombre te compró.

Hoy vives á su lado, y para él eres
Una obra escultural
Que compró á peso de oro, una rareza,
Una preciosidad.

Dios maldijo esa unión que no da fruto,
Que jamás lo dará.
¿Sientes frío en el alma? Sin quererlo
Ya me empiezo á vengar.

A mi lado y mirándote en tus hijos,
Te bendijera Dios;
El calor de mi sangre y de mis besos
Te prestaran calor.

Eres esclava: el hombre que te oprime
Entre sus brazos hoy,
No te acaricia amante, ni te mira
Como te miré yo.

Sufre, mas no te quejes á ese hombre:
No te comprenderá.
Quien se vendió por oro y le dan oro,
No debe pedir más.

Ahora dicen tus ojos que conmigo
Vivirías feliz:
Es muy tarde; no sueñes con locuras
Ni te acuerdes de mí.

¿Sufres? También sufrí: llora en silencio;
Yo... ni aun pude llorar.
Ya que fuistes ingrata, vive honrada:
Dios te consolará.

JOSÉ ALEGRÍA.

SECCIÓN CIENTÍFICA.

SR. D. MANUEL GONZÁLEZ ARACO.

Mi apreciable amigo: En el núm. 5 de su ilustrado periódico va inserta una carta, en la que su autor, D. Tomás Bretón, me concede la inmerecida honra de ocuparse del tema de mis conferencias, y con este motivo, de mi humilde individuo. Nunca agradeceré bastante al maestro Bretón (cuyos raros talentos he admirado y admiro) el haber tomado la iniciativa de mi tema en el verdadero terreno de la controversia. En este país, donde (como dice muy bien el señor Bretón) no priva más que la política, es doblemente de admirar quien, como él, tiene la franqueza de exponer sus ideas y entretener el tiempo en lo que para la generalidad es de completa inutilidad. Por esta razón, doy las más expresivas gracias á tan notabilísimo maestro.

Ahora me permitirá V. que, entrando en detalles de lo que dice el Sr. Bretón, haga algunas pequeñas objeciones.

Dice así el maestro: «A no haber sido *conferencia* y permitirse la *polémica*, LA ESPAÑA MUSICAL se ahorraría el breve espacio que, honrándome, me consagra...»

Si el Sr. Bretón está pesaroso porque el carácter de *conferencia* no ha permitido la *polémica*, debo advertirle que estoy á su disposición. Un centro hay en Madrid donde se debaten todas las ideas: el Ateneo. Me consta que, dada la índole del asunto, y que tratándose de la personalidad tan conocida del maestro Bretón, no nos negarían el debate. Y digo esto, porque los estrechos límites de una publicación no permiten la extensión que, á mi juicio, merece el asunto, que, contra la opinión del Sr. Bretón, creo que tiene capital importancia.

Lo que realmente me extraña en la vivacidad del maestro Bretón es que, asegurando que no ha concurrido más que á una conferencia, haga el análisis de algunas materias que implican una sucesión histórica. ¡Esto sí que es *horroroso*! Habiendo hecho yo en mi primera conferencia la parte histórica (breve, por cuanto su objeto era tomarla como base para el desarrollo de las teorías); en la segunda la demostración de la teoría de velocidad fraccionaria, con la composición y descomposición de compases ó sistemas, y en la tercera y cuarta el desarrollo general y resumen, no puede el maestro Bretón dar un fallo, ni aproximado, respecto de la aplicación del metrónomo á las demás velocidades, al menos sujetándose á mis trabajos. He aquí la razón de la *horrorosa* crítica que, respecto del metrónomo, le resulta al maestro Bretón.

Como no he de repetir una conferencia por escrito, me limitaré á decir al Sr. Bretón que he probado de varias maneras la fantástica idea de las palabras italianas, por su origen, por la opinión de varias notabilidades artísticas respecto de las que han considerado como principales y de las que han considerado como secundarias (1), y por último, la negativa más categórica dada por el metrónomo. Bien es verdad que

(1) Hoy hay que agregar las que, según la opinión del maestro Bretón, son principales, y las que se derivan de las tres principales que establece.

el maestro Bretón ya asegura que, respecto de estas palabras, existe alguna confusión, para lo que propone una traducción á los respectivos idiomas, como ya se usa en otros países.

Si, como el maestro Bretón cree, el carácter propio de la composición da una idea aproximada de la velocidad, no se necesita ninguna indicación; pero ¿la música no se escribe para la generalidad? Por esto, no encaja aquí la opinión que el Sr. Bretón cita del insigne Beethoven.

Repito que el honor que me ha dispensado el maestro Bretón, me obliga á las siguientes salvedades: yo he dado mis conferencias, no para que mis ideas se oculten (esto sería un anacronismo), sino para que se discutan. El Sr. Bretón las pone en tela de juicio, y si no estoy engañado, desea la *polémica*: yo la acepto gustoso, y dejo la elección al maestro Bretón.

Dispénsame V., mi buen amigo, si me he extendido demasiado; y dándole las gracias por la inserción de estas mal trazadas frases, queda su afectísimo amigo seguro servidor Q. B. S. M.,

GREGORIO A. DEL SAZ.

Madrid 9 de Enero de 1887.

TEATROS.

LA REGINA DI SABA.

La nueva ópera de gran espectáculo que acaba de estrenarse en el regio coliseo tiene un argumento interesante en extremo.

La acción pasa en Jerusalén y en los desiertos de la Siria, en tiempo de Salomón, conforme á la leyenda bíblica, que sirvió de asunto á un hermoso cuadro de Pablo el Veronés, que se conserva en el Museo de Turín; á otra magnífica pintura de Rafael, que se admira en las Logias del Vaticano; á un buen lienzo del Tintoreto, que figuró en la galería de Pereire, de París, hasta 1872, y á diversos cuadros de otros artistas distinguidos.

La ópera consta de cuatro actos y cinco cuadros, y es original del maestro Carlos Goldmark, uno de los más notables compositores contemporáneos. La letra es del

poeta Mosenthal, y está traducida al italiano por Zanardini.

Los personajes son:

El rey Salomón, que será interpretado por el Sr. Labán.

Baal-Hanán, superintendente de palacio, por el Sr. Cabrer.

Assad, favorito del Rey, por el Sr. Gyarre.

El gran Sacerdote, por el Sr. Silvestri.

Sulamid, hija del anterior, por la señora Kupfer.

La reina de Saba, por la Sra. Pasqua.

Astarot, su esclava, por la Sra. Gassull.

La voz del guardián del templo.

Los tres primeros actos pasan en Jerusalén, y el último en el desierto de Siria.

El acto primero se desarrolla en el atrio del palacio de Salomón.

Dos columnatas dividen la escena en tres naves; las dos laterales conducen al peristilo. En el fondo, dos graderías, una á cada lado, lujosamente alfombradas; al pie leones de oro. A derecha é izquierda puertas de ébano incrustadas de oro. A la izquierda, cerca del proscenio, el trono.

El gran Sacerdote dice á su hija Sulamid que nada debe temer, pues el guerrero Assad, que le juró su fe, vendrá á cumplir sus promesas.

Entra Assad y mira á Sulamid con frialdad; ésta le pregunta qué le sucede, contestándole aquél tratando de alejarse, que está perdido por su causa.

Aparece Salomón, y Assad calla. Sulamid se arroja á los pies del Rey en ademán de súplica.

Salomón y Assad se quedan solos. Recuerdale el Rey que ofreció su corazón á Sulamid. Refiérole Assad lo que le sucedió en cierta aventura amorosa, y le manifiesta que está enamorado de otra mujer. Llega la reina de Saba, y Assad reconoce en ella á la persona objeto de su aventura; pero ella se muestra indiferente, y dice á Salomón qué quiere de ella aquel extranjero. Assad cuenta entonces la aventura que tuvo al pie del Líbano, y la Reina se opone indignada á que Assad continúe su relato, y á impedir el casamiento de éste con Sulamid.

El acto segundo se divide en dos cuadros. En el primero la escena representa fantástico jardín de cedros, palmeras y rosales. A la izquierda, cerca del proscenio, una fuente. A la derecha un pórtico que conduce al palacio. Es de noche; la luna alumbra la escena. La Reina sale del palacio cubierta con un amplio velo. Se encuentra con Assad y júranse amor.

Mutación.

Aparece el templo con galerías laterales. Una barandilla separa el ara del resto del templo. El tabernáculo, sobre una gradería de mármol, está cubierto por un cortinaje. Se ven el gran candelabro de siete luces, una mesa con libros del Antiguo Testamento, el altar de los inciensos, etc.

El coro entona alabanzas al Altísimo. Entra Sulamid rodeada de jóvenes y vestida de blanco. A poco comienza la ceremonia del casamiento, y al ir á ponerse el anillo aparece la reina de Saba, que quiere dar á Sulamid una copa con perlas, que ésta rechaza. Assad se precipita sobre la Reina, y la arranca el velo. Se indigna la Reina, y Sulamid llora, temiendo que condenen á muerte á Assad por su atrevimiento.

Acto tercero. Salón espléndidamente iluminado y adornado.

Salomón y la reina de Saba tienen una entrevista, y se acuerda perdonar la vida á Assad. Después aparece Sulamid vestida de negro, y llorando pide misericordia para su prometido esposo, que es desterrado por Salomón al desierto.

El desierto es el lugar donde sucede el cuarto acto, último de la obra.

En un extremo del desierto aparece el retiro de las vírgenes sagradas; hacia el proscenio, y á la izquierda, una palmera seca.

Assad está solo, y se le presenta la reina de Saba para enamorarle por segunda vez; pero aquél la rechaza, y vuelve á quedarse solo. Levántase una tempestad, y una nube de arena cubre casi por completo la escena; cuando Assad más aterrado se encuentra, se le aparece Sulamid. Reconcilianse, y Assad muere en los brazos de Sulamid.

La obra será dirigida por el maestro Mancinelli.

* *

Según *El Mundo artístico*, en la temporada próxima actuará en el Teatro Colón, de Buenos Aires, la siguiente compañía: Kupfer, Berger-Novelli, Stath y Marcorú, Ortisi, Fagotti, Battistini, Pozzi y Tamburlini.

No sentiremos que el Sr. Ferrari, empresario de aquel teatro, se lleve á la Kupfer y á Battistini; y si nosotros fuéramos jurado que habríamos de calificar el mérito de los artistas que actuaran en el regio coliseo, daríamos el pasaporte á *tutti*, menos á nuestros compatriotas Uetam y Gayarre, que son los únicos que cumplen el art. 3.º, párrafo 2.º del pliego de condiciones para el arriendo.

* *

El Sr. Lago, amigo íntimo y apoderado del tenor Gayarre, según dicen sus allegados, se encuentra en San Petersburgo haciendo proposiciones para dar ópera italiana en un teatro que se está construyendo.

Celebraremos infinito que la empresa lleve á término en un viaje feliz, y que el señor Gayarre vaya á la ciudad de Pedro el Grande, donde podrían ser admiradas sus excepcionales condiciones de voz, y donde podrán hacer *confronto* con otros artistas que se encuentran á su misma altura.

* *

En el teatro de San Carlos de Mónaco se ha introducido una gran alteración en su parte administrativa: allí se ha suprimido la intendencia general; la mitad de los empleados han sido licenciados, y hoy no hay más que un modestísimo personal como medio de ir haciendo economías, porque allí, como aquí, se da siempre la descargada, es decir, que también va la gente de *tifus*.

* *

En 24 teatros de Italia se han suprimido las representaciones de ópera. Buena ocasión para ir cubriendo vacantes de sangre por poco precio.

* *

Nada menos que 192 han sido las nuevas producciones dramáticas italianas representadas durante el año que acaba de finalizar (1886). Estas obras consisten en una

tragedia, 22 dramas, 128 comedias, 3 bocetos, 2 proverbios, 36 comedias en dialecto entre milanés, piamontés, napolitano, colonés, veneciano y de Mantua.

* *

La producción teatral en Francia ha sido inferior á la de Italia. Entre óperas serias, óperas cómicas, operetas, dramas, comedias, bailes, etc., etc., no han llegado á 100. ¡Una ópera sola! 11 óperas cómicas, 6 operetas, 12 dramas, 36 comedias, 11 *vaudevilles*, 16 revistas, 2 parodias y 2 bailes. ¡Esto es el producto de 1886!

* *

Según dicen de Italia, llegarán á Milán, para asistir á la representación del *Otello*, de Verdi, en la Escala, los empresarios de la Opera de París, Ritt y Gaillhard; Campos-Valdez, empresario de San Carlos de Lisboa; el maestro Lago, empresario de Covent-Garden, de Londres; Lapissida y el maestro Dupont, directores del teatro La Monnaie, de Bruselas; el conde Keglevich, intendente del teatro Nacional y Real de Buda-Pesth; el Sr. F. A. Subert, director del teatro Nacional de Praga. A estos nombres podemos añadir otros: Scalisi, empresario de San Carlos de Nápoles; el intendente del I. R. Teatro de la Opera de Viena; el conde de Hochberg, de la Opera de Berlín, y los maestros Gounod, Thomas y Reyer; Bennet, propietario del *New-York Herald*, también de New-York.

De España no sabemos que vaya maestro alguno: nos contentamos con la música de *La gran vía* y con la *De Getafe al Paraíso* ó la familia del tío Maroma.

* *

Según escriben desde Roma á la *Gaceta de Parma*, *L'Africana*, de Meyerbeer, puesta en escena en el teatro de Apolo, ha sufrido un gran fracaso.

La culpa toda ha sido del maestro señor Mascheroni por haberla concertado mal y haberla dirigido peor, alterando los tiempos hasta el punto de que nadie conocía la música meyerbeeriana ni la madre que la parió, como decimos en castellano claro, aunque no sea académico.

Se pregunta el mismo corresponsal por la causa del fracaso en un maestro que ayer era un ídolo y hoy yace por el suelo; pues la razón es muy sencilla: porque la mentira que más halaga á la vanidad es aquélla que más fácilmente se cree, y los exagerados juicios que tan pronto salen á la publicidad de los vientos cuestan MUY CAROS por las consecuencias que traen.

Recordemos la fama de Pomé, Fornari y otros del Real coliseo.

Aprended flores de mí...

VARIEDADES.

EN LA ASOCIACIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS.

Con justísima razón han despertado la atención del mundo musical las nuevas teorías del Sr. Del Saz. En su tercera conferencia científico-musical expuso tal número de ejemplos, respecto del uso de palabras italianas, que son un argumento irrefutable contra el uso de las tales palabras como velocidad. Aun los más pesimistas declaran el error tan craso en que hemos estado al suponer que con dichas palabras se daba una idea, ni aproximada, de la velocidad de una obra. Y ahora veamos, así no sea más que superficialmente, por los límites estrechos de nuestra publicación, algunos ejemplos de los que el conferenciante expuso al encerado.

Principió el Sr. Del Saz haciendo la historia, descripción y origen que reconoce en el metrónomo de Maelzel, al que, según Mr. Fetis, no pertenece más que la división de la escala que gradúa el contrapeso del péndulo. Winkel, á quien Maelzel participó la idea, resolvió el cambio del centro de gravedad y todo el mecanismo de relojería que el metrónomo contiene.

La división del péndulo debió de hacerse tomando por unidad el que bate segundos de 0^m,99 de longitud, es decir, del que da una oscilación por segundo. Y en esto se fundaba el notable conferenciante doblemente, porque la unidad del metrónomo es precisamente el minuto.

Expuso el Sr. Del Saz las longitudes en milímetros que han determinado los sabios, por efecto de la gravedad en distintos puntos de la tierra. Así, por ejemplo, en Berlín será la atracción terrestre mayor que en Madrid, y por lo tanto, el péndulo que bate segundos mayor que aquí. Es decir, según nos vamos aproximando al Ecuador, la fuerza de la gravedad disminuye por efecto de la fuerza centrífuga desarrollada por la rotación de la tierra. Por esta razón, la tierra ejerce menos atracción sobre todas las materias, y el péndulo adquiere mayor velocidad.

Después de éstas y otras muy curiosas demostraciones, entró el conferenciante en el examen de los ejemplos prácticos de las palabras italianas con el metrónomo.

Después de demostrar que nadie sabe lo que son esas fantásticas palabras musicalmente, expuso un cuadro general que dió la negativa más rotunda á cuantas ilusiones se han forjado sobre ellas.

Con datos de clásicos como Meyerbeer, Beethoven, Berlioz, Chopin, Clementi, Weber y otros, vió el ilustrado auditorio que concurría al acto, que hay andantes que son allegros, y viceversa; largos, más que andantes; vivace y presto, menos que allegro, etc.

Con tales demostraciones no creemos que haya compositor que se arriesgue á dejar sus obras sin el exclusivo uso del metrónomo, pues el uso de palabras italianas demostraría más deseos de desacreditarlas por el compositor.

Daremos cuenta del resultado de la cuarta conferencia.

LA PRÓXIMA EXPOSICIÓN

DE PINTURAS.

De las diferentes Escuelas que dependen del Ministerio de Fomento, ninguna produce más, en beneficio del arte, que la Escuela de Pintura.

Es la que menos cuesta al Estado, y es siempre la que da más pingües resultados; y como esta tesis la hemos de desenvolver en el número próximo, anticipamos á nues-

tros lectores la lista de los artistas que han de concurrir en el próximo Abril al nobilísimo concurso donde se han de disputar el laurel de la victoria jóvenes que ayer eran una esperanza y hoy son ya preclaros hijos del arte inmortalizado por Velázquez y Murillo.

En escultura, presenta el Sr. Gandarias una estatua en mármol de tamaño natural, *El amor y el interés*.

Folgueras, pensionado de Oviedo, manda á *Jesús Niño discutiendo con los doctores*.

Angel Díaz, pensionado por Madrid, *Las hijas del Cid abandonadas por sus esposos*.

Benlliure el menor, *La Estatua del Españolito*.

J. Sucillo, *La primera guerra civil*, en un grupo magistralmente hecho.

La colonia artística establecida en Roma, y compuesta en su mayor parte de una hermosa é inteligente juventud, ante la cual se abren todas las puertas de la gloria, tiene ya preparados los envíos con que se dispone á luchar en el próximo concurso.

Podemos adelantar algunas noticias respecto á los artistas y sus obras.

Ricardo Villodas manda un gran lienzo que representa *La Naumaquia, ó fiestas en el Circo*.

José Benlliure, una *Fantasia en el Coliseo*.

Sorolla, pensionado de Valencia, *Conducción del cadáver de Jesús desde el Calvario*.

A. Reina, pensionado de Málaga, *La Florealia* (fiestas á Flora).

Simonet, *La decapitación de San Pablo*.

Arturo Montero, pensionado de Valladolid, *Nerón mostrando á sus amigos el cadáver de Agripina*.

Checa, pensionado de la Academia de San Fernando, *La invasión de los bárbaros*.

J. Uria, *Una escena de la guerra de la independencia*.

A. Benlliure, *Muerte del rey D. Alfonso*.

M. Silvela, *La comunión de las vírgenes en las Catacumbas*.

M. Muñoz, *¡Viva el Ferez!*

Silvio Fernández, *Ad bestias* (¡los cristianos á los leones!)

J. J. Puerto, *Don Jaime el Conquistador*.

March, *Una riña de gallos en Argel*.

Pablo Salinas, *Cléopatra y Marco Antonio*.

Marcoartú, *D. Pedro el Cruel*.

Echena, *Sansón y Dalila*.

Zarraoa, *Regreso de Colón*.

Bartoli, *Cayo Graco arengando al pueblo*.

Eulalio Fernández, *Un filósofo romano*.

Roselló, *El papa Borgia*.

Parladé, *La corte pontificia en Avignón*.

González Bilbao, *Un idilio griego*.

Y los Sres. Ramírez, Muñoz y Lucena, Araujo, Moresa, Martínez Abades, Sala Maura, Checa y Esteban, una buena colección de cuadros, que de fijo llamarán la atención de los inteligentes.

Cuando comparamos cómo estaba el arte pictórico en 1855, y cómo le encontramos ahora, bien podemos gloriarnos de haber creado la Academia de Roma, donde tan preclaro nombre han conquistado nuestros pensionados. ¡Bien haya los pueblos que tan bien saben distribuir sus ahorros!

Creemos que nuestros lectores verán con gusto la siguiente carta que el inmortal Rossini escribió á un joven compositor que le preguntó cuál era el mejor momento para hacer la obertura de una ópera.

Dice así:

«1.º Espere V. hasta la tarde anterior del día fijado para la representación. Nada excita más al estreno como la necesidad, la presencia de un copista que espera su trabajo de V. y los ruegos de un empresario angustiado que se mesa los cabellos.

En mi tiempo, en Italia, todos los empresarios eran calvos á los treinta años.

2.º Compuse la obertura del *Otello* en un cuartito del palacio Barbaia, donde el más calvo y el más feroz de los empresarios me había encerrado á viva fuerza, sin dejarme más que un plato de macarrones y con la amenaza de no poder salir de allí hasta que hubiera escrito la última nota.

3.º He escrito la obertura de la *Gazza ladra* el mismo día de la primera representación en el teatro de la Scala, donde fuí encerrado por el director y vigilado por cuatro maquinistas, que tenían orden de arrojar el texto original, á medida que lo iba escribiendo, por la ventana á los coristas, que lo esperaban para transcribirlo. A

falta de partes de música, tenían de arrojarme á mí mismo por la ventana.

4.º Para el *Barbero* hice más: no compuse obertura, pero tomé una que destinaba á una ópera muy seria, titulada *Elisabetta*.

El público quedó *archicontento* (*sic*).

5.º He compuesto la obertura del *Conte Ory* estando pescando, con los pies metidos en el agua, en compañía del Sr. Aguado, mientras éste me hablaba de Hacienda española.

6.º La del *Guillermo Tell* la escribí en casi iguales condiciones que la anterior.

7.º En cuanto al *Moisés*, no escribí ninguna.—*G. Rossini.*»

La velocidad de los trenes en los diversos países de Europa es la siguiente:

En Inglaterra marchan con gran velocidad, y hay líneas que recorren á razón de 80 kilómetros por hora.

En Bélgica, 67 kilómetros.

En Francia varía desde 45 á 63 kilómetros.

En Alemania, 43.

En Italia, 50.

En Austria, 49.

En Rusia, 45.

En Suiza, 43.

En España, 30, menos el tren rápido del Norte, que tiene 50 kilómetros por hora.

Días pasados preguntaba un amigo á otro:

—¿Cuánto te costó enviar tu retrato al pueblo donde vive tu novia?

—El valor de dos sellos que le puse á la carta en que lo remitía.

—Dossellosson pocos para enviar el mío.

—¿No es el tuyo una fotografía del tamaño de una tarjeta?

—Sí, pero es preciso tener en cuenta que yo estoy retratado de cuerpo entero y con una pesa de veinte libras en la mano.

—¡Atiza! ¡Pues echa sellos, hijo!

¿QUÉ ES EL AMOR?

El amor es la idealidad de la realidad de una parte de la totalidad del SÉR infinito,

reunida á la objeción del Yo y del No Yo, pues *el yo* y el *no yo* son *yo*.

Esto está tan claro, que, como los axiomas en matemáticas, no necesitan demostración.

CORRESPONDENCIA.

D. F. R.—Castellón.—Recibida libranza del trimestre hasta fin de Febrero.

D. F. V.—Avilés.—Gracias mil por sus galantes frases; recibida letra, y queda V. suscrito por un semestre, que vence en 31 de Mayo.

D. F. M.—Logroño.—Recibido el importe de un trimestre hasta fin de Febrero.

D. L. G. C.—Priego (Cuenca).—Queda hecho el cambio de domicilio.

D. R. R.—San Sebastián.—Pagado un semestre hasta fin de Mayo.

D. A. C. y C.—Teruel.—Recibida letra y hecha la suscripción; por el correo habrá recibido V. los primeros números de la Revista.

D. J. M. Ll.—Valencia.—Recibida libranza por el primer trimestre; se remite el número que le falta; la nota no amenaza á nadie: es un punto de atención; y conociéndome V., como me conoce de sobra, sabe que soy muy comedido siempre.

D. M. V.—Zamora.—Recibida libranza y satisfecha la suscripción hasta fin de Marzo.

NOTA BENE.

En los números siguientes publicaremos un zortzico para canto y piano, letra de D. Justo María Zabala y música de D. Ricardo Oyanarte.

En los correspondientes al mes de Febrero, daremos una bonita mazurca, instrumentada para banda por D. Eduardo L. Juarranz, y un magnífico Idilio para piano, del profesor de la Escuela de Música D. Dámaso Zavalza.

De este modo correspondemos á la buena acogida que ha tenido esta Revista; y á medida que se vayan ensanchando nuestros horizontes, iremos aumentando la publicación con música religiosa y piezas de concierto.

MADRID.

IMPRENTA Y FUNDICIÓN DE M. TELLO,

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

Don Evaristo, 8. — Teléfono núm. 15.

1887.

LA ESPAÑA MUSICAL

REVISTA POLÍTICO-ARTÍSTICA LITERARIA

DIRECTOR: D. MANUEL GONZÁLEZ ARACO.

Se publica los días 7, 14, 21 y 28 de cada mes.

ADEMÁS DE LAS DIEZ Y SEIS PÁGINAS DE CADA NÚMERO, ACOMPAÑA UNA PIEZA DE MÚSICA INSTRUMENTADA,
UNA VEZ PARA BANDA Y OTRA PARA PIANO.

Consagrada á la propaganda de la Literatura y Bellas Artes, no han de quedar en olvido las Ciencias, y mucho más aquéllas que tienden á proporcionar algún beneficio á nuestros semejantes.

Al efecto, abrimos una Sección puramente científica, en que, como campo neutral, daremos cabida á aquellos trabajos que, firmados por sus autores, y sin solidaridad con esta Redacción, tiendan á su desarrollo y á la propagación de las ideas modernas.

Se suscribe en la Administración, calle del Espejo, 9 y 11, principal derecha.

IMPRENTA
Y
FUNDICIÓN TIPOGRÁFICA
DE
MANUEL TELLO

Impresor de Cámara de S. M., Comendador de la Real y distinguida Orden de Isabel la Católica, condecorado con la Cruz de Carlos III, premiado en varias Exposiciones nacionales y extranjeras por sus adelantos en el arte tipográfico.

Madrid—Don Evaristo, 8—Telefono núm. 15

Este antiguo Establecimiento, montado á la altura que los adelantos modernos exigen para hacer toda clase de trabajos tipográficos, ha sido trasladado á la calle de Don Evaristo, número 8, á un magnífico local construido á propósito. Es una notable instalación que merece visitarse, y para mayor comodidad del público se ha establecido servicio telefónico.

Los señores impresores que honren esta Casa con sus pedidos de fundición, quedarán satisfechos de lo perfecto y esmerado de la manufactura, y además obtendrán grandes ventajas en los precios, pues se descuenta del 6 al 25 por 100. Hay abundantes surtidos, tanto en caracteres ordinarios como en titulares modernas, filetes, regletas y cuadrados de imposición.

ACADEMIA ESPECIAL DE DIBUJO.

HONORARIOS MÓDICOS.

Preparación para la Academia politécnica y Carreras especiales.

Valverde, 30 y 32, bajo izquierda.

GRAN DEPÓSITO
DE
PIANOS

EL MÁS IMPORTANTE Y ECONÓMICO DE ESPAÑA.

Fuencarral, 33, principal.

NAVAS.

Esta Casa posee la representación y venta exclusiva de los maravillosos Steinway (de New-York), que sirven de modelos á los mejores fabricantes de Europa, así como tiene los célebres Börschu (de Alemania), que son los que, bajo el sistema Steinway, más reputación tienen.

Pianos de otros autores y de manubrio, con ó sin teclado, con inventos nuevos desconocidos en España. Armoniums para iglesias y salones.

INSTITUTO DE VACUNACIÓN.

CALLE DE VALVERDE, NÚMEROS 30 y 32, BAJO.

Se vacuna directamente de la ternera varios días á la semana, de 3 á 5 de la tarde.

TARIFA:

Por una vacunación á domicilio llevando la ternera.....	45 pts
Por una idem id. con tubo ó cristal..	40 »
Por una idem id. en el Instituto, Valverde, 30 y 32.....	5 »
Venta de linfa de ternera en el establecimiento todos los días de ocho á doce de la mañana y de dos á seis de la tarde.	
Una ternera vacunada.....	450 pts.
Una pústula conservada en glicerina.	25 »
Un tubo con linfa.....	4 »
Un cristal con id.....	3 »

Se remiten pedidos á provincias. A los señores Médicos y Farmacéuticos se les rebajará un 25 por 100. Pago adelantado. Madrid, Valverde, 30 y 32, bajo.

D.C.