

# REVISTA MUSICAL

BILBAO

Aparece una  
vez al mes

HUMERO

AÑO

13

1910

*Quince*

51/64591  
52/483174

# Lazcano y Mar

Editores de música

PIANOS DE LAS MEJORES MARCAS

Representación exclusiva

EN LAS PROVINCIAS VASCONGADAS DE LA

Compañía Æolian

Unica que fabrica

Pianolas, Pianolas Themodistas y Pianola-Pianos

Grandes existencias en rollos de música perforada

Armoniums para iglesias y salones

Instrumentos para bandas y orquestas

Música de todas las ediciones

Visítad nuestra exposición permanente

y nuestras Salas de conciertos.

Plaza Nueva y Libertad

Bilbao

# REVISTA MUSICAL

Año II



Bilbao, Enero 1910



Núm. 13

## Sumario.

LA TONADILLA, por Cecilio de Roda.

EL CASO CHAPÍ, por Ignacio Zubialde.

ESTRENO DE COLOMBA, por M. Salvador.

MOVIMIENTO MUSICAL EN ESPAÑA Y EL EXTRANJERO.— Bilbao, por I. Z.—Barcelona, por V. M. de Gibert.—Madrid, por M. Salvador.—Berlin, por P. de Múgica.—Roma, por Edoardo Dagnino.

Noticias.



## LA TONADILLA

### Apuntes para un estudio

Los capítulos que irá publicando la REVISTA MUSICAL bajo este título no constituyen propiamente un estudio sobre lo más típico de nuestro arte musical de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Son notas, documentos, apuntes recogidos en fuentes diversas, agrupados en un cierto orden, para que sobre ellos, el día que se completen, pueda hacerse un trabajo más definitivo.

La tonadilla, á pesar de lo ya publicado por los señores Pedrell, Mitjana, Cambro-nero, etc., está aun por estudiar. En el archivo del Ayuntamiento hay más de dos mil; en la biblioteca del Conservatorio, pasan de 500. Ninguna tiene partitura: cuando más, con los papeles sueltos hay una parte de apuntar donde están escritas la melodía y el bajo. De aquí, que si el trabajo de revisión sería penoso, por el extraordinario número de tonadillas que se conservan, sea penosísimo por el estado en que los materiales se hallan.

La tonadilla, por ser un accesorio de las representaciones escénicas, ha fijado poco la atención de los literatos. Han preferido estudiar las comedias, las actrices, el conjunto de la vida teatral de esa época curiosa. Aun de los modernos estudios de don Emilio Cotarelo, más interesantes y documentados, apenas si puede sacarse otro fruto que el de un acicate para emprender la monografía de esta curiosa manifestación del arte musical.

Pero como la tonadilla vive en el medio teatral del siglo XVIII y del XIX, entre el público, entre las costumbres, entre las comedias, sainetes y entremeses, entre las compañías cómicas, entre el espectáculo de los coliseos, he creído conveniente introducir al lector en el medio, en el aire que la tonadilla respira, poniendo muy poco, poquísimo, por cuenta propia, excusando el comentario, limitándome á elegir aquellos documentos que por su importancia y su autenticidad contribuyen á dar la sensación

exacta de la escena ó de las costumbres á que se refieren, documentos que además tienen la ventaja de ofrecer con su estilo, con su concisión ó con sus vaguedades, un reflejo de la época, tan interesante por lo menos como los hechos que relatan, ó las disposiciones que encierran.

## I

### Teatros.—Reglamentos.—Público.

«Nuestros teatros no admiten descripción sino para afrentarnos y para animarnos á corregirlos. Todo respira miseria, defectos, abusos. Su exterior, tanto por la forma, cuanto por el ornato, nada nos anuncia de lo que en el interno se contiene. Si en el portal no se escribe *Esto es Teatro*, ni Edipo adivinará el uso á que está destinado. Las entradas, escaleras, corredores, parece conducen, no á un sitio de divertimento noble, sino á una cárcel y al lupanar más inmundo. Aun los materiales corresponden á tanta vileza, siendo, por lo común, de mal combinado maderaje, incómodo, y en todo tan poco seguro, que la más larga vida de un Teatro apenas llega á cincuenta años, con tal que se libre de los frecuentes incendios. La figura es diferente en todos, y en ninguno geométrica, pero todos van acordes en que se vea y oiga el espectáculo lo menos que se pueda. Están todos divididos en muchas filas de celdillas que llaman *patcos*, en los cuales, de dos mil personas que puede contener un Teatro muy grande, apenas una quinta parte puede situarse cómodamente para oír y ver». (1)

Así describe Milizia el estado de los teatros italianos en el siglo XVIII y aun podría decirse que el de los españoles, cuando nuestro traductor, que aprovecha gozoso cualquier momento útil para contradecir, rectificar ó añadir al traducido, mantiene este pasaje sin comentario y da tácitamente por bueno el juicio de don Francisco (2).

Fué lástima que el traductor dejara para luego lo que pudo hacer de presente y que se limitara á consignar su buen deseo en la *Advertencia* con que su trabajo termina: «Se había pensado poner en una nota á la pág. 194 (donde acaba la reseña de los principales teatros del mundo) la descripción de los teatros de Madrid: pero se ha resuelto reservarla para otra ocasión, en que se publicará la de todos los de España.» El buen propósito quedó en tal—según mis noticias—y hoy nos vemos privados de la pintoresca descripción con que nos hubiera ilustrado.

A falta de ella tenemos otras, y de esas otras, ya muy repetidas en cuantos han ocupado su tiempo en estudiar el Teatro del siglo XVIII, resulta que el aspecto de la sala en los dos *coliseos* madrileños (como por entonces se llamaban) de la Cruz y del Príncipe, distaba mucho de parecerse á los de ahora. Cuatro filas de *lunetas*, con 18 asientos cada una, inmediatas al escenario; un gran espacio libre de bancos, para los espectadores que presenciaban de pié la función, y que por esto mismo eran llamados *mosqueteros*, gente alborotadora, mucho más que la de nuestro paraíso actual, la que aplaudía con más fuerza y la que con más crueldad gritaba; en el fondo, un gran palco—la *cazuela*—sólo para mujeres; á derecha é izquierda, como nuestras plateas actuales, *gradas* para hombres, con una fila de asientos en la parte baja—*asientos de barandilla*—y unos *corredores* ó paseo en la parte alta análogos al paseo que sobre los tendidos hay en algunas modernas plazas de toros, donde se colocaban espectadores de pié; como antecesores de nuestras plateas de proscenio, las dos *faltriqueras* ó *cubillos*, donde de ordinario se instalaban los amigos íntimos de los artistas. Tenían ambos

(1) El Teatro. Obra escrita en italiano por don Francisco Milizia y traducida al español por don J. F. O. Madrid, en la imprenta Real, 1780.

(2) En comprobación de esto pueden verse los documentos insertos en El Corral de la Pañeca, de don Ricardo Sepúlveda; el informe del aparejador y alarife Juan Beloro sobre el estado del Corral del Príncipe, pag. 308, los párrafos de un escritor holandés que comienzan: «los comediantes no representan con luces, sino con la del día, y así privan á las escenas de cierta ilusión: los vestidos de los actores no son suntuosos, ni adaptados á los papeles; una comedia de argumento romano ó griego se representa con traje español», pag. 65; el documento sobre entrega de los papeles del Corral del Príncipe al arrendador Juan Ruiz de Somavilla, pag. 607, etc.

teatros tres pisos más divididos en palcos ó como entonces se llamaban, *apuestos de primero, segundo y tercer suelo*, único sitio donde se permitía, por pertenecer cada *apuesto* á una familia, que estuvieran juntos hombres y mujeres. Encima de la cazuela, al nivel de los apuestos de tercer suelo, la *tertulia*, concurrida de gente seria, personas de posición, aristócratas y frailes, nombre este de tertulia un tanto chocante, que según parece se introdujo y adoptó en tiempo de Felipe IV. «Lamábase así porque en ella asistían á ver la comedia los religiosos de buen gusto y la gente culta y erudita. Era entonces moda leer y estudiar las obras de Tertuliano, y como es tan profundo y tan doctamente tenebroso, les parecía que se acreditaban sólo con citarle en los púlpitos, y aún esto hacían con cierta novedad, porque unas veces le llamaban simplemente *Tertuliano* y otras *el tres veces Tulio*» (1).

La policía interior del teatro debía de ser muy prolija, si se cumplían las «Precauciones mandadas observar por S. M.», repetidas nuevamente por R. O. de 12 de Abril de 1763 (2). Todo lo prevenían con cuidado exquisito, pero principalmente lo que podía referirse á que no anduvieran juntos hombres y mujeres. La decencia era entonces objeto de un cuidado especial.

Las precauciones disponían:

I Que para evitar los desórdenes que facilita la obscuridad de la noche en concurso de ambos sexos, se empecen las representaciones en los Coliseos á las cuatro en punto de la tarde desde Pascua de Resurrección hasta el día último de Septiembre; y á las dos y media desde primero de Octubre hasta Carnestolendas, sin que se pueda atrasar la hora señalada con ningún pretexto ni motivo, aunque para ello se interesen personas de autoridad; cuidando los autores, por su parte, de no hacer inútil esta providencia con Entremeses y Saynetes molestos y dilatados, y citándose al término de tres horas cuando más, que es el suficiente á la diversión, y á que se logre el fin de salir de día.

II Que la tropa que va á auxiliar al Alcalde, repartida en las puertas de los Coliseos, no permita que los coches se detengan después que se apeen sus dueños, y los haga salir de la calle para ponerse en carrera en los sitios acostumbrados, guardando el mismo orden al salir de la Comedia, y dexando el del Alcalde en la callejuela más próxima, como es estilo, para que le tenga pronto en qualquiera urgencia que se le ofreciere del Real servicio. (3)

III Que antes de empezar la Comedia, ni después de concluida, no se permitan hombres parados ni embozados, que suelen ponerse como de plantón en las esquinas y puertas inmediatas á los Coliseos, y especialmente en aquellas por donde salen las mujeres de la cazuela.

IV Que no se dexa entrar en los Coliseos, ni estar en ellos persona alguna embozada, con gorro, montera, ni otro disfraz que le oculte el rostro, pues todos deberán tenerlos descubiertos para ser conocidos y evitar los inconvenientes que se ocasionan de lo contrario.

V Que en las puertas y entradas de los Coliseos no se permitan aguadores ni fruterías, y dentro de ellos, sólo podrá vender estos géneros un hombre de buena vida y costumbres, que sea de la satisfacción del Regidor Comisario de Comedias.

VI Que durante la representación ni antes de ella, ninguna persona encienda cigarreros de tabaco, ni lo tome en pipa, por el riesgo de algún incendio, y lo que se ofende con el humo y el olor á los demás del concurso.

VII Que ningún hombre entre en la cazuela con pretexto alguno, ni hablen desde las gradas y patio con las mujeres que estuvieren en ella; y á la salida de la Comedia no se permitirán embozados en los tránsitos de los apuestos, repartiéndose en ellos

(1) Tratado histórico sobre el origen y progresos de la Comedia y del histrionismo en España: por don Casiano Pellicer. Madrid, 1804. Parte primera, pags. 203.

(2) Reglamento general para la dirección y reforma de teatros que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 1807. Apéndice octavo.

(3) Estas disposiciones sobre los coches, se encuentran más especificadas en el Reglamento general para la Dirección y Reforma de Teatros de 17 de Diciembre de 1806, título I, cap. XII, art. 3.º

Ministros y Soldados que lo embaracen, y los lances que de lo contrario se puedan originar.

VIII Que en los aposentos principales, segundos, terceros, ni alojeros, no ha de haber celosías altas, y que la gente que los ocupe esté con la decencia que corresponde, sin capa los hombres, y sin que las mujeres se cubran los rostros con los mantos.

IX Que las personas encargadas del alquiler de los aposentos prevengan y no permitan á los que los alquilaran lo contenido en el capítulo antecedente.

X Que los asientos de barandilla, lunetas, corredorcillos y tertulia que no estuvieren efectivamente ocupados, los puedan tomar y sentarse en ellos los primeros que llegaren, sin que sirva de pretexto para lo contrario decir el Acomodador que están ya tomados.

XI Que en los tramos de barandilla ó asientos delanteros, correspondientes á uno y otro lado del Tablado, que están encima de éste, no se permitan bancos en que sentarse, ni que en ellos se acomode gente, aunque esté en pié; de modo que sólo la podrá haber en las gradas respectivas á los referidos sitios, sin que de ellas se puedan baxar á las barandillas, para cuya observancia los Regidores Comisarios de los Coliseos ó Compañías harán atajar estos tránsitos (si anteriormente no lo estuvieren) en la forma que pareciere más conveniente.

XII Que en lo restante de las barandillas y en sus asientos delanteros, no se sienta persona alguna de capa, aunque éste sea su propio traje, si no es de militar ó en otro decente, que según su estado le corresponda.

XIII Que el banco de la media luneta en que se sientan los Músicos de la orquesta, esté retirado del Tablado más de una vara.

XIV Que al extremo del Tablado y por su frente se ponga en toda su tirantez un listón ó tabla de la altura de una tercia, para embarazar por este medio que se registren los piés de las cómicas al tiempo que representan.

XV Que en los vestuarios de ambos Coliseos se tenga siempre capaz y suficiente separación en que se vistan y desnuden las cómicas con la decencia y honestidad correspondiente, sin ejecutarlo á la vista de los cómicos, como anteriormente está mandado.

XVI Que no entren hombres en los vestuarios con pretexto alguno, sean de la clase que fueren, permitiendo solamente en ellos los indispensables á la ejecución de la Comedia.

XVII Que en las representaciones de Teatro (1), ni en otra alguna, no se permita dar grada á las mujeres, como se acostumbraba antiguamente.

XVIII Que no se puedan representar en alguno de los Coliseos Comedias, Entremeses, Bayles, Saynetes ó Tonadillas sin que (después de obtenida la licencia del Juez eclesiástico de esta Villa) se presenten por los Autores de las Compañías á la Sala de Alcaldes, para que mandadas reconocer de su orden, y sin costa alguna de derechos, se puedan representar, lo que se executará sin limitación, aunque antes de ahora se hubiesen representado al público sin este requisito y estuvieren impresas con las licencias necesarias y si al tiempo de la ejecución, no obstante estar aprobadas, advirtiere el Alcalde alguno de aquellos reparos que no se ofrecen al leerlas y sí al verlas representar, recogerá después la Comedia, Entremés, Bayle, Saynete ó Tonadilla en que se encuentre, prohibiendo su repetición.

XIX Que en la ejecución de las representaciones y con particularidad en la de los Entremeses, Bayles, Saynetes y Tonadillas, pondrán el mayor cuidado los Autores de que se guarde la modestia debida, encargando á los individuos de su respectiva Compañía en los ensayos el recato y compostura en las acciones, no permitiendo Bayles y Tonadillas indecentes y provocativas, y que puedan ocasionar el menor escándalo.

XX Que igualmente serán responsables los Autores á la nota que pudiera causar

---

(1) Después se hablará de esta clase de representaciones.

cualquiera cómica de su Compañía que saliese á las Tablas con indecencia en su modo de vestir, sin permitir representen vestidas de hombres sino de medio cuerpo arriba.

XXI Que aunque la pidan los Mosqueteros ú otra alguna persona que se repitan los Bayles ó Tonadillas, ó que salga algún cómico ó cómica á executar esta ó semejantes habilidades, no lo permita el Alcalde por más instancias que haga la gente del patio, tomando para contenerlos la providencia que tuviere por conveniente. »

Es de presumir que estas prescripciones no se cumplieran muy al pié de la letra por cuanto aparecen periódicamente recordadas por las autoridades de teatros, unidas á algunas otras de una cierta novedad.

Así, por ejemplo, el Reglamento general para la Dirección y Reforma de Teatros de 17 de Diciembre de 1803 dispone las siguientes nuevas reglas de Policía;

«Desde que el primer Actor salga á las Tablas, hasta el fin, no quedará con el sombrero puesto ninguno en lunetas, gradas, tertulia ni patio, porque se impide la vista de unos á otros; todos los parajes son abrigados; y si no le acomodase así á alguno, puede excusarse la concurrencia, buscándose sus comodidades, sin agravio de tercero, y sin perturbar la atención que un público se merece; y si por distracción, como se debe creer, recibiese alguno de otro la prevención de descubrirse, deberá recibirla sin contradicción, porque la culpa será suya, y por ella no han de tener los demás que sufrirla; de modo que la Justicia en cualquiera acaso procederá directamente con el que no se hubiere conformado á la insinuación de otro; y en qualquiera otro accidente también con el primitivo motor de él por ser la causa. (Título I, cap. XII, art. 5.º)

»No se gritará á persona alguna, ni á aposento determinado, ni á Cómico, aunque se equivocase; porque no es correspondiente á la decencia del público, ni lícito agraviar á quien hace lo que puede y sale con deseo de agradar y esperanza de disculpa. (Art. 7.º)

»En la Cazuela y Tertulia observarán las mujeres la compostura y moderación que corresponde á su sexo. En los aposentos de todos los pisos, y sin excepción de alguno, no se permitirá sombrero puesto, gorro, ni red al pelo; pero sí capa ó capote para su comodidad. (Art. 9.º y 10.º)

Así siguen los bandos y reglamentos de todo el primer cuarto del siglo XIX, dedicando especial atención á los escándalos que se armaban en los Coliseos, escándalos que por su magnitud y proporciones debían de ser muy análogos á los de nuestras plazas de toros. En el bando de 1.º de Septiembre de 1826, «manda el Rey nuestro Señor y en su Real nombre los Alcaldes de su Real Casa y Corte» que «los concurrentes á los Coliseos, sin distinción de clases, ni fueros no proferirán expresiones, darán gritos ni golpes, ni harán demostraciones que puedan ofender la decencia, el buen modo, sosiego y diversión de los espectadores, bajo la pena al contraventor de ser destinado irremisiblemente por dos meses á los trabajos del Prado, con un griffete al pié por la primera vez, y cuatro por la segunda; y en caso de reincidencia se le aplicará al servicio de las armas: si los contraventores fuesen de otras circunstancias se les impondrá cincuenta ducados de multa por la primera vez, ciento por la segunda y por la tercera se les destinará á presidio,» que «no se repetirán los bailes, tonadillas, ni otra especie de cantos,» que «no se permitirá bajo pretexto alguno que los actores y actrices después de la escena vuelvan á salir á recibir aplausos, bajo las penas contenidas en el capítulo primero (antes copiadas) al que interrumpiere la representación con palmadas, voces ú otra demostración», que «á los actores no se les puede arrojar al tablado papel, dinero, dulces, ni otra cosa, cualquiera que sea, ni se les ha de hablar por los concurrentes, ni los cómicos contestarán ni harán señas», prohibiéndose también «el hablar desde el patio á las mujeres de la Cazuela, y el hacer señas á los aposentos ú otro sitio.» (1)

Los preceptos legales suelen dar justa idea de la realidad: cuando prohíben cons-

---

(1) Sepúlveda. El Corral de la Pacheca, pag. 581.

tantemente un vicio son signo seguro de que ese vicio está arraigado, de que las leyes que lo castigan, ó no se cumplen, ó se aplican con mucha lenidad.

Y así era en efecto. La mosquetería no entendía nada de esas rigurosas prohibiciones. Los admiradores de las actrices, los *apasionados*, como entonces se llamaban, ó aplaudían «hasta descalabrar», según la frase de un diarista, ó ensordecían con sus silbidos; las mismas cómicas formaban cuadrillas para gritar á las otras; las *bullas* ó gritas se preparaban de antemano; y bastaba el menor pretexto para que los escándalos subieran de punto y tomaran el carácter de tempestad.

Don Emilio Cotarelo refiere cómo en tiempo de María Ladvenant se recrudeció la guerra entre los apasionados de los dos coliseos (1), citando además algunos documentos muy interesantes, sobre las *bullas* ocurridas en el teatro del Príncipe, la temporada de 1788-89. Entre ellos figura el oficio que dirigió el corregidor Armona al gobernador del Consejo. Decía Armona: «Las *bullas* ó *gritas* preparadas de antemano para los teatros cuando se abren en Pascua de Resurrección (porque entonces es cuando hay estas novedades) se impulsan de muchos modos y por diversos motivos: por pasiones ó partidos secretos; por facción afecta ó desafecta á una ú otra compañía, y, finalmente, por impulso muy estudiado de las mismas partes cómicas, gratificando á los que llaman sus *apasionados* (que son gente de baja esfera) para que, metiéndose entre la multitud del patio, den la *grita* que conviene á cada una, sea para aplaudirla, ó sea para despreciar y abochornar ó otras de las que pueden hacerla sombra, ó causar anulación á su crédito. Esto es tan antiguo como V. I. sabe; sucede en todos los teatros, y aun en el de la Opera, que sus actores ó actoras envían al patio sus criados y sirvientes italianos para que hagan lo mismo por los unos y por las otras; de modo que las más veces no es el público el que se explica, como se quiere decir, sino la parcialidad, prevenida de antemano.» (2)

Y si estas guerras dentro de un mismo coliseo eran sonadas, no lo eran menos las de un teatro con otro, las de los dos bandos de *chorizos* y *polacos* cada vez más nutridos de apasionados y de gritadores, partidarios los unos del teatro del Príncipe, los otros del de la Cruz, sintiendo inflamarse su ciego exclusivismo con las alusiones, sátiras y alfilerazos á los del bando opuesto, que las tonadilleras introducían en sus canciones.

Don Vicente García de la Huerta refirió el lance que dió origen al nombre de *chorizos* con que se designaba á los apasionados de la compañía del Príncipe (Prólogo al Teatro Español, 1785): «Francisco Rubert, por otro nombre Francho, dice, fué la causa del apellido de *chorizos* que se dió en el año de 1742 á los individuos de la compañía de que era autor Manuel Palomino, con motivo de ciertos *chorizos* que comía en un entremés; y habiéndose hallado una tarde sin ellos hizo tales y tan graciosas exclamaciones contra el encargado de llevar los *chorizos*, que era el guardarropa de la compañía, y movió tanto la risa de los espectadores, que desde entonces se llamó de los *chorizos*.»

Los *polacos* tomaron su nombre del P. Polaco, fraile trinitario descalzo, «atolondrado é infatigable voceador que adquirió entre los Mosqueteros opinión de muy inteligente en materia de comedias y comediantes. Corría de una parte á otra del teatro animando á los suyos para que dada la señal de ataque interrumpiesen con alaridos, chillidos y estrépito cualquiera pieza que se estrenase en el teatro de los *Chorizos*, si por desgracia no habían solicitado de antemano su aprobación, al mismo tiempo que sostenía con exagerados aplausos cuantos disparates representaba la compañía polaca, de quien era frenético panegirista. Otro fraile franciscano llamado el P. Marco Ocaña, ciego apasionado de las dos compañías, hombre de buen ingenio, de pocas letras y de conducta menos conforme de lo que debiera ser á la austeridad de su profesión, se presentaba disfrazado de seglar en el primer asiento de la barandilla inmediato á las tablas, y desde allí solía llamar la atención del público, con los chistes que dirigía á los actores

(1) Emilio Cotarelo. María Ladvenant y Quirante. Madrid, 1896, pag. 35.

(2) Emilio Cotarelo. María del Rosario Fernández, la Tirana. Madrid, 1897, pag. 182 y 183.

y á las actrices; les hacía reír, les tiraba grajea y los remedaba en los pasajes más patéticos. El concurso, de quien era bien conocido, atendía embelesado á sus gestos y ademanes, y el patio cubierto de sombreros chambergos (que parecían una testud romana) palmoreaba sus escurridades é indecencias.» (1)

Villanueva Hugalde, añade nuevos pormenores: «Llegaron con el tiempo á señalarse tanto estos dos partidos de los que se llamaban apasionados que se distinguieron en cuadrillas llevando públicamente sus distintivos que fueron: los *Chorizos* una cinta de color de oro, y los *Polacos* de azul celeste; las llevaban en los sombreros *chambergos*, los cuales se usaban entonces, siendo su origen el de la *Guardia chamberga*, de quien tomaron el nombre, por usarle la tropa de este cuerpo, levantado y establecido en nuestra España en el reinado de Carlos II. No contribuyó poco á estos partidos el entusiasmo con que escuchaba el pueblo á nuestra célebre María Ladvenant y al famoso Manuel Guerrero, tanto que baxo el pretexto y nombre de *apasionados* se cometieron varios excesos, aunque no tantos como los que sufrió el teatro y las representaciones en el tiempo que se usaban las reverendas *gorras* que nos vinieron de Milán y de los *rabones ferreruelos* que nos traxeron de Borgoña; pues en los tiempos de Cervantes era comua y freqüente en los teatros arrojar pepinos y otras cosas semejantes contra los *ruines comicos* y *ruines comedias*.» El mismo dice en el Prólogo de las suyas que veinte ó treinta de ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos, ni otra cosa arrojada: corrieron su carrera sin silbos, gritos ni barahundas. Cuyas expresiones manifiestan muy bien haber sido en los tiempos referidos demasiado comunes aquellos desórdenes é insultos... y de los que ya no ha quedado en el día más que el nombre y una fría memoria, pues han ido decayendo á causa de haberse mandado por los señores Jueces protectores y Juzgado de Madrid, el que se hiciese un cuerpo de los caudales que ganasen ambas compañías, para así evitar mejor los desordenados partidos: sin embargo, conservaron calor algún tiempo por la costumbre y por el afecto que el pueblo profesaba á algunos individuos de ambas compañías, pero en el día casi se puede decir que todo se ha olvidado, por haber ido faltando aquellas partes primera y después por la reforma que nadie ignora.» (2)

En estas alternativas de *bullas* y tranquilidad, transcurrió casi todo el siglo de la tonadilla. A los *chorizos* y *polacos* se aumentaron los *panduros*, apasionados del coliseo de los Caños del Peral (el teatro Real de hoy) cuando en él actuó la compañía de Manuel Guerrero, y aunque Villanueva da por suprimidas las gritas en su tiempo, es indudable que se renovaron pocos años después, á juzgar por la fecha de los documentos antes citados (3).

Como detalle curioso, he aquí la lista de precios de las localidades y entradas á los coliseos de la Cruz y del Príncipe, fijados en 2 de Abril de 1774 (4).

	COMEDIA DE BUENOS	COMEDIA DE MALOS
Por entrar cada persona al Patio, pagará en la 1. <sup>a</sup> puerta. . . . .	7 quartos	8 quartos
Idem en la 2. <sup>a</sup> . . . . .	7 »	8 »
Para entrar á Lunetas, Cubillos, Corredores, Barandillas y		
Gradas, habiendo pagado en las Puertas . . . . .	8 »	10 »
Y los que no hubiesen pagado en las Puertas. . . . .	22 »	26 »
Por el asiento de Luneta. . . . .	6 reales	8 reales
Idem en Barandillas. . . . .	4 »	6 »
Idem en Corredores . . . . .	3 »	4 »
Idem en los Bancos del Patio . . . . .	2 »	3 »

(1) Moratin. Discurso preliminar.

(2) Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra.—Origen, épocas y progresos del Teatro Español. Madrid, 1802, pag. 314.

(3) Sepúlveda. El Corral de la Pacheca, pag. 567.

(4) Un cuadro curioso del público de teatros en el siglo XVII puede verse en *El día de fiesta* de don Juan de Zabaleta, reimpresso en la Biblioteca Universal.

	COMEDIAS BOSCILLARES	COMEDIAS DE PELAYO
Por entrar las mujeres en la Cazuela . . . . .	21 quartos	24 quartos
Por el asiento de Delantera. . . . .	2 reales	3 reales
Por la entrada á las Tertulias . . . . .	23 quartos	24 quartos
Por la misma á Religiosos. . . . .	26 »	27 »
Por el asiento en Delantera. . . . .	1 real	10 »
Cada aposento principal por entero, incluso las sillas . . . . .	32 reales	62 reales
Cada asiento en ellos, quando se dan por asiento. . . . .	6 »	8 »
Cada aposento de segundo suelo por entero . . . . .	26 »	40 »
Idem por el de encima de la Villa . . . . .	32 »	62 »
Por cada asiento en ellos. . . . .	5 »	6 »
Cada aposento por entero de tercer suelo . . . . .	18 »	24 »
Por cada asiento en ellos. . . . .	4 »	5 »
Cada Cubillo por entero . . . . .	30 «	48 »
Por cada asiento principal de ellos . . . . .	6 »	8 »
Idem por los segundos ú detrás . . . . .	4 »	5 »
Cada alojero por entero. . . . .	30 »	48 »
Cada asiento principal en ellos. . . . .	6 »	8 »
Idem por los segundos ú detrás. . . . .	4 »	6 »
Idem en el Antepecho . . . . .	4 »	6 »

CECILIO DE RODA.



## EL CASO CHAPÍ

Es todo un caso el de este músico, elevado á las esferas de la inmortalidad por un grupo de escritores, y reducido al nivel de las medianías por una masa muy considerable de la opinión. Y esto no en el momento de las controversias, al comenzar la carrera de un compositor de la clase de revolucionarios, sino tratándose de uno que desgraciadamente ha terminado la suya en la meta final y no ha conmovido al mundo, ni mucho menos, con sus osadías. Sí, es todo un caso el de este apartamiento de pareceres, y tentados estarán algunos de resolverlo negando la existencia ó la importancia de aquella masa de opinión de que he hecho mérito. Y sin embargo existe, aunque callada y encogida ante la crítica prepotente, apareciendo en cuanto se sondea un poco en el núcleo de gentes que por su cultura general y la frecuentación de las manifestaciones artísticas son capaces de formar juicio propio.

No me refiero á lo que se llama *el público*. En primer lugar no creo en la eficacia del sufragio universal aplicado al arte y aplaudo á Mæterlinck cuando dice: «poned mil Renan en una sala de espectáculos y obtendréis el alma de una portera». Pero además niego la existencia de un *público*, creyendo que hay tantas categorías de ellos como son los distintos géneros en que el arte se divide. El público que ha ensalzado á Chapí y le ha cubierto de gloria y de dinero es el mismo que aplaude á rabiarse, y tanto como á él, á Quinto Valverde; señal de que no establece diferencia entre ambos. Otro público, el de la ópera, no se le ha mostrado muy afecto (testigos: el fracaso de *Circe* y el *demi-succes* de *Margarita la Tornera*); y otro público, en fin, el más refinado, el que frecuenta la música de cámara, le ha sido siempre hostil. No se invoque, pues, al público para probarnos la unanimidad en la admiración hacia el artista.

La crítica madrileña, sí, es casi unánime en darle una importancia desmesurada, y

aquí nos hallamos frente á un misterio que para mí es hermético. ¿Cómo es posible, me digo, que personas de cabal erudición y sano criterio, que juzgan desde muy alto las obras ya consagradas por ahí fuera y tamizan estrechamente sus cualidades, parezcan animadas de un sentido estético diametralmente opuesto cuando analizan las obras de Chapí? ¿Es que racionalmente cabe que se arrugue hoy el entrecejo ante la melodía de un Strauss y se sonría mañana extasiado ante la del autor de *Curro Vargas*? Esto es total y absolutamente inexplicable para los que no estamos en el secreto, si lo hay.

¿Fué realmente tan grande el atractivo personal del artista, que quedaban fascinados cuantos se le aproximaban? Esto explicará hasta cierto punto el fenómeno, pero entonces es bien extraño que subsista el encanto después de desaparecida la causa y que, en vez de irse enfriando el fervor que suscitaba la presencia del ídolo, vaya aumentando en intensidad. Parece que una misma sugestión subyuga todavía á los que le rodearon y que, sumidos en beatitud extática, siguen contemplando, como los discípulos de Jesucristo después de su ascensión, el lugar por donde ha desaparecido el Maestro.

Y esto es tan alarmante que precisa sacudir á los que duermen en sueño hipnótico para que despierten.

¿Que por qué? Por espíritu de justicia, lo primero; de la simple y elemental justicia distributiva que manda dar á cada uno lo que es suyo; por patriotismo, después; por el sano patriotismo enemigo de la patriotería. Porque hay bastantes autores españoles de un valor sensiblemente superior al de Chapí, de los que no se acuerdan los críticos que le rinden culto exclusivo, y porque tales van siendo las voces de los fervorosos que acabarán por llegar á las fronteras, y si á alguno de aquellos melómanos estragados, siempre al acecho de novedades, se le ocurre comprobar si la realidad corresponde á la leyenda, vamos á quedar lucidos. Podrá no importarles á esos señores críticos la idea que de ellos se formen los que confiaron en sus ditirambos, pero como pudiera creerse que toda la opinión artística de la nación se solidariza con ellos es preciso que los que no estén conformes se salgan del corro.

Por esto y sólo por esto, sin animosidad sistemática, pero con firmeza, hay que dirigirse á los exaltados y exhortales á la serenidad y á la mesura. Ya no se trata de los días que siguieron á la desaparición del músico, en que estaba justificado que se forzara un poco la nota y que el concierto de los elogios fuera unánime. Entonces la REVISTA MUSICAL se unió también muy sinceramente al general desconsuelo. Pero ahora, cuando debiera esperarse, después del tiempo transcurrido, que la reflexión refrescara los cerebros más inflamados, nos encontramos con que va subiendo el tono de las jaculatorias hasta límites inimaginables. Un conocido crítico al que nombraremos, no para señalarle á la vindicta pública, sino para evitar hipócritas ambigüedades, el señor Manrique de Lara, acaba, con motivo de la *reprise* de *Margaritá la Tornera* y el estreno de *La magia de la vida*, de proclamar una vez más que Chapí fué un genio. Y esto, francamente, no puede sufrirse con paciencia.

¡Genio Chapí! La primera vez que ví sentar tamaño calificativo fué hace muchos años, a estrenarse una zarzuela suya llamada *Los hijos del Batallón*, si mal no recuerdo. El crítico de un diario de los de gran tirada, después de preguntarse una y otra vez: «¿me lanzo? ¿no me lanzo?», se lanzaba en plena aberración y afirmaba rotundamente: «Chapí es un genio». Y ya perdida la timidez, sostenía que lo era «como no había habido otro de Mozart acá», concluyendo con el amable é ingenioso corolario de que «ya lo quisieran los alemanes para los días de fiesta».

Entonces se trataba de uno de tantos señores como escriben en los periódicos de lo que no entienden; así es que el exabrupto no hizo gran mella. Después fueron ya varios, y de mayor categoría, los que *se lanzaron*, y comenzaron los murmullos de protesta, aunque todavía *sotto voce*. Pero hé aquí que ahora es un compositor y crítico de prestigio del señor Manrique de Lara, el que se complace en repetir una y otra vez el vocablo, como para ir adormeciendo los oídos y hacerlo admitir por derecho de pres,

crípción, y eso es ya peligroso y no debe pasar. Y no debe pasar, lo repito, *porque no es cierto* y porque nada conseguiremos con hacer una atmósfera artificial y engañarnos unos á otros si de fuera ha de venir el desencanto.

¡Que es un genio Chapí! No sé dónde hallan en él, los que así lo proclaman, la fuerza innovadora y la sublimidad de pensamiento que son la marca del genio, ni sé cuándo han visto que éste descienda hasta las formas más ínfimas y viles del arte. Porque aun cuando á Chapí no le faltaran los dones precisos para entrar en la categoría de los semi-dioses—y la hipótesis no puede ser más aventurada— quedaba desposeído de ella por el mero hecho de sus frecuentaciones con géneros de bajo vuelo como las personas de sangre real tienen que pagar la satisfacción de sus impulsos amorosos con la abdicación de sus prerrogativas.

Chapí se entregó en cuerpo y alma á la manifestación más raquítica y baja del teatro musical, y es lógico que cargue con las consecuencias. Y no se entregó á ella por accidente, á modo de descanso entre más empeñadas labores, como un caprichoso pasa tiempo de esos que no hay que tener en cuenta al juzgar la producción íntegra de un artista. Todos sabemos que no fué así, y mejor que nadie sus mismos panegiristas que nos hablan con mayor encomio de sus zarzuelas que de sus óperas, sus obras sinfónicas y sus cuartetos.

Y conste que no encontramos censurable que, teniendo que elegir entre la gloria y la fortuna, se decidiera por ésta, sino que quisiera coger una con cada mano y hubiera quienes le ayudasen en su propósito. Hay que resolverse, y no es posible tampoco en arte encender una vela á Dios y otra al diablo.

Ya sé que dirán que todo es susceptible de dignificarse, que el arte no entiende de tamaños, que una copa de Benvenuto Cellini vale por una estatua de Miguel Angel. Sofismas. Si el arte no tiene en cuenta las dimensiones, exige que sea esencialmente noble la materia artística. Cellini no empleó su portentoso genio en cincelar cacerolas, sino vasos que habían ido recibiendo al través de muchos siglos de cultura la armonía de sus formas; y aplíquese el cuento de aquellos artefactos de cocina á las zarzuelas del teatro por horas.

Pero aun pasando por todo y examinando la obra de Chapí como música pura, hecha abstracción de si haya de aplicarse á las chulaperías de López Silva ó se exteriorice por la voz de un Stradivarius, ¿dónde están, repito, aquellas sublimes cualidades que hallan en el maestro sus patrocinadores?

¿Que instrumentaba bien? ¿Que su armonía, sin ser precursora de la de Debussy, no era la de un retrógrado? ¿Que era un excelente humorista musical? (1) Conformes, ¿y el resto?

El señor Manrique de Lara nos habla de sus melodías «*de inspiración realmente maravillosa*», y aquí cabe preguntarnos si este señor se quiere burlar de nosotros, creyéndonos en un estado vecino de salvajismo artístico, ó sufre de alucinaciones. Porque hablar de la inspiración de Chapí es una osadía que llega hasta la provocación. Frente á aquel señor y los demás á quienes parezca que las ideas de Chapí son sublimes, hay quienes opinan que muchas, pero muchas de ellas no merecen más que un calificativo: el de chavacanas. Y no sé por qué han de tener menos razón éstos que aquéllos.

La idea melódica de Chapí, además de anodina y desprovista de distinción, es siempre corta. Es más bien un diseño temático que el compositor, por un procedimiento suyo, este sí, pero deplorable, repite hasta la obsesión, hasta la pesadilla. Y cuando quiere abrir las alas y lanzarse á la amplia melodía, resultan cosas como aquel famoso

---

(1) En la reciente publicación *Bellas Artes* y en su número del 1 de Enero, dedicado á Chapí, al que se estudia bajo diversos aspectos, el señor Guervós insiste muy acertadamente, apoyándolo con ejemplos al caso, sobre las cualidades cómicas del maestro, aunque lamentando «que la idea musical fuera á veces tan indigente» y «procedencias ajenas demasiado marcadas hicieran estériles originalidades de procedimiento, estilo y factura». Como se ve no estamos solos.

«¿Por qué, por qué temblar?» que hizo poner los ojos en blanco á todos los barberos de España.

No, no hay derecho á dar rienda suelta á efectos particularísimos y hacer que los compartamos los demás, deslumbrándonos con epítetos sonoros. Y menos lo hay para tratar de vencer de antemano posibles resistencias diciéndonos como el señor Manrique de Lara que «el lenguaje del maestro está por encima de cuantos hemos de escucharlo» y que Chapí «se remontó muchas veces á regiones donde el pensamiento de los demás no podía seguirle».

A quien ya no podemos seguir es al señor Manrique de Lara. Esto es demasiado y no hay fuerzas bastantes que oponerle. Quien ha hecho el prodigioso descubrimiento de que *La Revoltosa* es un arcano, merece que nos inclinemos ante él y le rindamos pleitesía.

Así lo hace muy reverentemente su admirador,

IGNACIO ZUBIALDE.



## Estreno de "Colomba,"

Opera del Maestro Vives, en Madrid

Con llevar al día mi crítica musical desde las columnas de *El Globo*, aún no he podido publicar la que corresponde á la obra del maestro Vives, estrenada el día 15 en el Real, porque quehaceres urgentes, indisposiciones y otros contratiempos que he padecido, me impidieron verla entera hasta anteayer, presenciar los ensayos y hacer con la debida antelación la preparación que requiere una obra nueva, si ha de juzgársela con las posibles garantías de acierto.

Sensato y cómodo era mi propósito de hacerla con calma en cuanto me considerara á gusto preparado para ello; pero se ha venido á tierra por el más sensato de nuestro director, que desea dar á los lectores de *REVISTA MUSICAL*, con la mayor actualidad, cuenta del acontecimiento que nos ocupa, y á ese efecto me ruega por telégrafo que le preste una colaboración que no puedo negarle, y al advertirme que retrasa la salida del presente número en espera de mi trabajo, me obliga á una urgente actividad y precipita mis planes.

Y estas premuras vienen á aumentar la dificultad corriente de todo juicio, que si siempre es arduo dictarlo sobre las cosas más indiferentes y menos complejas, más difícil aún es hacerlo sobre las que entrañan numerosos problemas de la mayor trascendencia para nuestra vida nacional, y que no pueden sernos indiferentes, pues á verlas con exajerada simpatía y apasionamiento nos invitan diversos estímulos, convicciones patrióticas y otros factores sentimentales: afectos, amistad, etc.

Otra circunstancia embaraza la espontaneidad de mi juicio en esta ocasión. Procuro no leer las críticas de mis colegas en la prensa hasta no publicar las mías; evito así toda clase de sujestiones y puedo ser sincero. Pero como la suerte de *Colomba* me inspiraba enorme curiosidad y estuve muchos días sin poder recoger mi impresión personal, acudí mientras á los juicios ajenos... Y al leer cuanto se ha dicho,—declaraciones de los autores, elogios desmedidos de los eternos cantores de *La Marcha de Cádiz*, palizas de los que anuncian que van á hablar con franqueza y no perdonan tinta negra, réplicas de autores dolidos y habilidades de los que han sabido poner una vela á San Miguel y otra al diablo, hallándolo todo bien en una galana primera parte y col-

tando luego suavemente una sarta de *peros* de lo más furibundos en la segunda—me he puesto á temblar.

Y en este estado comienza la crónica el cronista, que alza la vista sobre lo ya escrito y se arrepiente de tan largo como baldío preámbulo...

\* \* \*

Antes de buscar otros antecedentes evacué varias citas: En la *interview* de Vives con Saint-Aubin, publicada en el *Heraldo*, decía el primero: «Gounod escribió una obra con el mismo título y asunto, y recientemente un compositor francés, cuyo nombre no recuerdo, ha vuelto á musicarlo». He buscado inútilmente esta última ópera por libros, revistas y diccionarios sin dar con ella, como tampoco he hallado razón de *La vendetta* que cita Barrado en *La Epoca*; pero que no debe de ser la misma á que alude Vives puesto que éste dice que recientemente lo ha hecho aquél maestro y el francés que cita Barrado, Bouoiz, la escribió, según asegura el culto crítico de *La Epoca*, á raíz de publicar Merimée su novela.

Respecto á la obra de Gounod basta mirar el diccionario de operas de Clement y Larousse para saber que *La Colombe* es un libreto de Barbier y Carré tomado del cuento de La Fontaine titulado «Le faucon.»

En cambio Fuller Maitland, en su «*English music in the XIX th century*», en el capítulo que dedica á los *leaders* del que llama renacimiento musical en Inglaterra, dedica bastante espacio á la obra de Mackenzie. Solamente os traduzco y comunico lo siguiente (pág. 213: «A pesar de que las obras de Mackenzie estaban impregnadas del amor á lo romántico de la música,—que fué una de las notas características del renacimiento,—hasta 1883 no tocó realmente en el corazón de los músicos, al producir su ópera *Colomba*, estrenada en Druzi Lane por la compañía de Carl Rosa (5 de Abril), y en Hamburgo y Darmstadt al siguiente año»... «A pesar del terriblemente prosáico libreto del Dr. Hueffer, el *color local* en la música es tan poderoso que produce una impresión difícil de olvidar; el *vocero* «Gentle dove», y el canto de amor «Vendrá de la montaña» tienen una individualidad que solamente la supera la versión lírica de otra obra famosa de Merimeé, la *Carmen*»...

No podemos conocer el mérito absoluto de las obras aludidas, ni el relativo con respecto á la novela original, ni á la producción de Fernández Shaw, López Ballesteros y Vives, sobre la cual se comprende que no han podido ejercer influencia. Quisiera, antes de examinar otro punto, subrayar de pasada la *flor* que echa al libretista Hueffer, Fuller Maitland..., ¡aquí, si decimos nosotros menos, nos llaman malos patriotas!

\* \* \*

La novela de Próspero Merimée, que ha servido de inspiración inmediata á los libretistas españoles fué publicada en 1840, en el tomo 23 de la «*Revue des Deux Mondes*», y se lee de una sentada, pues consta de 21 capítulos, que hacen en total 117 páginas. Es la historia de una venganza corsa y está hecha para poner de manifiesto esas costumbres tan distantes de las civilizadas, tan atroces, tan sanguinarias, viendo las cuales aprendéis que no sólo caben odios vinculados entre familias y partidarios de distintos bandos, sino que una persona para ser digno miembro de cada grupo, ha de cuidar de que no se extingan ni dulcifiquen, y ha de mantener los vivos y traducirlos en actos de venganza que son en esa *caballería* las que, por lo visto, constituyen las pruebas de nobleza.

Yo, que tantas veces he leído la *Carmen* del propio Merimée, en la que al lado de trozos de visualidad potente y segura de nuestra realidad, veo tanta mixtificación, tanta fantasía y tanto disparate; que, además le atribuyo en parte la paternidad de la España de *toreadores*, bandidos y sanguinarios, etc., no quiero dejar de traslucir la escama con que ¡miro este librito, pues temo que con Córcega haya hecho Merimée en su *Colomba*, lo que hizo en *Carmen* con Andalucía, salvo la mejor opinión de Sainte-Benve que cree que leer el tal folleto es ahorrarse el viaje á aquella isla.

*Colomba*, guiada por un amor entrañable consagrado á su padre asesinado, y á su

tradición, con una especie de piedad que á su tenacidad infunde constante aliento, persigue como un deber la *vendetta* del crimen de los Barracini; pero este *honor* extraño, corresponde como deber y derecho á su hermano mayor Orso Antonio. Pero éste se vió libre del ambiente de su país, de sus prejuicios bárbaros, al correr como oficial de Napoleón las tierras del continente. Con la dulzura de Miss Kevil, por otra parte, no se avendría esta fiereza, y la inglesa no lo querría si obedeciendo costumbres sangui-narias se hiciera asesino.

La idea fija de *Colomba* se impone al fin; su mantenido carácter, potente, definido, triunfa de los escrúpulos, de las nuevas ideas y de la dulzura adquiridos por su hermano, y al reconquistarlo para las viejas tradiciones corsas se siente orgullosa: canta en triunfo la *ballata* que compuso ante el cadáver de su padre, que es como su mandato: «A mi hijo, á mi hijo que está en país lejano,—guardad mi cruz y mi camisa ensangren-tada.—Está horadada por dos agujeros,—por cada uno hace falta otro en otra camisa... etc.».—La sombra del padre tiene que ser *apaciguada* por la muerte de los dos hijos de Barracini. El autor, por no privar al buen público de un final burgués compatible con la fiereza, prepara las cosas de modo que los dos hermanos Barracini provocan á Orso y en legítima defensa este los mata. *Colomba*, esclava de la superstición de la venganza, encuentra (último capítulo) moribundo al viejo Barracini... y aún le dice al oído palabras de odio!...

En el libreto español, *Colomba* ha de conseguir la venganza, de su novio, hijo del coronel Antoni, asesinado. Comienza la obra con escenas de campesinos. Brandolacio, solitario de las cimas, se hace presente para entonar «el canto de los que viven en las montañas». Vienen Chilina, pizpireta criatura y los novios Pablo y Lucía; la primera hace un largo relato para explicar los complicados antecedentes de la situación. *Colomba* aparece cuando sus amigos empezaban á entonar el *rimbecco* (luego hablaremos de este término); promete ser madrina de boda de los novios citados y cantar aquel día «una balada á la sombra de la rústica encina, el *arbol del pueblo*, venerable y tradicional». Una meditación de *Colomba* sigue á esto; más tarde tiene una escena con los Barracini, matadores del coronel. Un dúo con Orso, que retorna al país y escena final de conjunto, en la que, como el protagonista no se siente obsesionado por la venganza, es maldecido por *Colomba* y el pueblo.—(Este acto se desarrolla en pleno campo y dura 50 minutos.)

MIGUEL SALVADOR.

Madrid 24 de Enero.

(Se concluirá.)

NOTA.—Teniendo que cortar el artículo por sus amplias proporciones, se frustra nuestro propósito de dar cuenta este mes de la ópera recientemente estrenada en Madrid. Pero adelantaremos á nuestros lectores que nuestro cronista acusa el éxito obtenido por la nueva producción, lo cual constituye para todos nosotros un motivo de satisfacción grande.

\*\*\*\*\*

## Movimiento musical en España y el Extranjero

### BILBAO

**El concierto de la Academia Vizcaina de Música.**—Todos los años organiza esta institución, por la misma época, un concierto que sirve de ostentación de sus progresos á la par que de ayuda á sus recursos económicos.

Del último verificado tengo que ocuparme por una indisposición de nuestro colaborador señor Tavira, y he de hacerlo lijera y rápidamente, pues mis relaciones con la Academia me impiden hablar de lo que no sea las obras ejecutadas.

El programa de este año señalaba ya un paso más sobre los anteriores; y es que

este centro que sólo cuenta siete años de existencia, ha tenido siempre que organizar sus audiciones á la medida de sus necesidades y, naturalmente, la importancia de los programas crecía al compás de la estatura de los alumnos.

Así es que de aquellas obras sencillas y fáciles de los primeros años se ha llegado en éste á la primera Sinfonía de Beethoven y al *Concerto grosso* de Corelli para dos violines y violoncello concertantes é instrumentos de cuerda *de ripieno*, con el bajo continuo realizado por el órgano. Los instrumentos solistas estuvieron encomendados á Pilar Arambarri y José Marquínez, alumnos de violín y Florencio Balmaseda de violoncello.

¡Qué serenidad, qué gracia austera, qué sentimiento íntimo en este concierto! ¡Y quién reconocería los Mascagni y Puccini de hoy como descendientes de aquellos músicos del renacimiento italiano!

Los demás solos del concierto fueron ejecutados por el alumno de octavo año de violín Leopoldo Cebrián (andante del concierto en si menor de Saint Saens) y la señora de Urrutia, ajena ésta á la Academia, que se prestó galantemente á ejecutar, como perfecta pianista, algunas obras de Scarlatti y Grieg, que fueron mercedamente aplaudidas. También el profesor de violoncello señor Arnillas fraseó con gran amplitud de sonido la suntuosa melodía del *Larghetto* de Haendel, digno rival del *Largo* de *Xerxes*, repetida después por toda la cuerda sostenida por las armonías del órgano.

Sólo me falta ocuparme de cuatro canciones del señor Mas y Serracant incluidas en el programa. Fueron cantadas por los pequeños de la casa y su acompañamiento fué transcrito para instrumentos de cuerda, así es que el coro de voces infantiles fué acompañado por una orquesta infantil.

El señor Mas y Serracant, así como Apeles Mestres (autor de la letra y los dibujos del precioso álbum que ambos han publicado con el nombre de *Cansons per la mainada*) ha servido mejor al arte que los que diariamente agobian los catálogos de las casas editoriales con un torrente de inútiles composiciones. Nunca se dará bastante importancia á que la música que se pone en manos del niño sea, aunque sencilla, de un corte melódico serio y distinguido. Todos sabemos lo que perduran las impresiones de la infancia, y es inicuo que no se aproveche su asombrosa receptividad y su afición al canto colectivo para sembrar en ella gérmenes de buen gusto. Afortunadamente el ejemplo dado en Suiza por Dalcroze va cundiendo á otros países y es preciso que el nuestro no quede á la zaga. Para ello nada mejor sino que los buenos compositores no desdeñen por fútil este trabajo y contribuyan, como antes Guridi y ahora Mas y Serracant, á una obra educadora de tanta entidad.

Y, á todo esto, no creo haber dicho que esas canciones son realmente encantadoras; de una suavidad de melodía, de una gracia, de un vigor rítmico, según los casos, y siempre de una armonización tan distinguida en su acompañamiento, que en nada desmerecen, más bien al contrario, de las producciones de este género, tales como las del citado Dalcroze, que generalmente se proponen como modelo.

Dos Danzas de Grieg para orquesta dieron fin al concierto, que estuvo dirigido por el presidente de la Junta de la Academia, don Lope Alaña.

I. Z.



## BARCELONA

Por cambio de residencia de nuestro anterior corresponsal en Barcelona don J. P. de Olavarría, nos vemos privados de sus cartas de aquella capital, aunque no de su colaboración con las que nos seguirá honrando. Afortunadamente contamos para sustituirle con el distinguido compositor y crítico don Vicente M.\* Gibert que inaugura hoy la serie de sus crónicas.

\* \* \*

Invitado, aunque inmerecidamente, á mezclar mi oscura firma á otras con justicia más sonadas en el mundo del arte, séame permitido ante todo dirigir un cordial saludo tanto á los simpáticos lectores de esta Revista como á cuantos toman parte en los tra-

bajos de la misma desde su fundación y, muy en especial, al amigo que inauguró las crónicas de Barcelona, cuya pluma elegante y cuyo espíritu refinado harto echarán de menos los que se aventuren á pasar la vista por mis correspondencias. Después de este primer saludo, que confío será correspondido por unos y otros con un sentimiento de benevolencia á favor mío, voy á entrar en materia reseñando los acontecimientos musicales del último trimestre del pasado año en la condal ciudad.

Tras la tristísima revolución de Julio, que vino á trastornar el orden y equilibrio de nuestra urbe amenazando acabar con todo, destruyendo sin piedad obras artísticas venerandas á la par por su valor estético como por su antigüedad; haciendo enmudecer en las agrietada snaves del templo los ecos de la oración hecha melodía, manifestación la más encumbrada del divino arte; dando como pasto á las llamas el órgano, el «pontífice», al decir de Berlioz; tras aquellos sucesos, digo, pareció haber recibido un golpe mortal la música, como manifestación colectiva y social, que no es más que la delicadísima eflorescencia de un estado de cosas normal y próspero. Mas, así como entre las ruinas, humeantes todavía, reaccionó enseguida el espíritu público, quiso también la música renacer como el fénix de sus propias cenizas y entonar un canto robusto y animoso que viniese á ser el himno de la reconstitución de la vida ciudadana en toda su plenitud.

Tal misión incumbía á la más vigorosa de nuestras instituciones artísticas, el Orfeó Catalá, y la obra elegida no podía ser otra que el colosal *Crede de la Misa en sí menor*, de aquel gran creyente que fué Juan Sebastián Bach. Por tres veces resonaron en el Palacio de la Música Catalana sus acentos sublimes de adoración, de fe, de combate, en los días 21, 27 y 31 de Octubre. No voy á ponderar la ejecución del *Crede*, que merece realmente los mayores encomios; lógicamente no podía ser media, na ni tibia, espoleados como estaban los bardos del Orfeó por el vehemente deseo de afirmar una vez más su vitalidad y su fe en lo porvenir. Dirigidos por el insigne Millet, jugaron con las mayores dificultades, no titubearon un momento y comunicaron su entusiasmo á los solistas, algo novatos en el género, y á la orquesta compuesta de elementos heterogéneos. A quien no hubo necesidad de animar fué al Doctor Alberto Schweitzer, encargado de la parte de órgano; desde su lugar más elevado, dominando coros y orquesta, el incansable apóstol de la doctrina de Bach, saboreaba con visible satisfacción el nuevo triunfo del inmortal cantor de Leipzig.

Poderoso aliciente de los tres conciertos fué la cooperación del notable tenor alemán Georg A. Walter, que es actualmente uno de los más autorizados intérpretes de Bach. A riesgo de desencadenar las iras de los adoradores del *bel canto*, no dudo en afirmar que de cuantos tenores he oído hasta la fecha, Walter es el que más me ha hecho sentir. Su voz será poco poderosa y algún tanto grosera si se quiere, pero la domina con un arte exquisito sacando de ella unos efectos inexplicables de suavidad. Mas no por esto se crea que es un artista afeminado; nadie mejor que él sabe entonar, después de la nota de ternura y de nostalgia, la viril melodía de un coral. A Walter debemos la audición de la cantata n.º 55 *Ich armer Mensch*, tan hondamente expresiva y patética, y asimismo de fragmentos de otras bellísimas cantatas.

El Doctor Schweitzer completó los programas ejecutando con maestría en el órgano algunas obras de Bach y, acompañado por la orquesta, el *Concerto en sol menor* de Rheinberger, de mucho ruido y pocas nueces, así como la *Sinfonía Sacra*, reciente composición, concienzuda é inspirada del ilustre organista de San Sulpicio, Carlos María Widor.

Delicioso *intermezzo* fué el recital íntimo con que nos obsequió Walter, cantando como él sabe hacerlo *lieder* de Schubert, Schumann, Brahms y Wolf. Acompañóle en el piano su esposa Elsa Walter Haas con delicadeza y sobriedad extraordinarias.

Los días 13 y 17 de Diciembre tuvieron lugar en el mismo Palacio de la música Catalana dos conciertos por la eminente Wanda Landowska. No me queda espacio para hacer el elogio de esa artista; además, en esta misma Revista se ha hablado de ella con voz más autorizada. Básteme decir que sus encantadoras evocaciones clásicas en el

clave fueron una revelación para muchos y un motivo de entusiasmo para todos, entusiasmo algo desvirtuado á última hora por estériles discusiones entre algunos pseudo-musicógrafos que han divagado de un modo lamentable sobre los orígenes é historia de los instrumentos de teclado. Harto lo sabe mi respetable amigo el maestro Pedrell, que se ha esforzado en poner fin á la cuestión con una de las quincenas musicales que publica el periódico «La Vanguardia», exponiendo en ella puntos de vista luminosos é ingeniosísimos.

Dediquemos breves palabras al Gran Teatro del Liceo, y dispéñense mis lectores jo largo y pesado de esta crónica. Abrió sus puertas el 1.º de Diciembre poniendo en escena el *Tristán é Iseo*, sin supresión alguna, causando con ello la desesperación de no pocos abonados. Dirigió muy acertadamente la orquesta Franz Reidler y fueron correctos pero no apasionados protagonistas del drama Viñas y la Gagliardi. A *Tristán* ha seguido algún *Rigoletto* y algún *Ernani*, mero pretexto para lucimiento de Battistini, y el estreno con bastante éxito de *Madame Butterfly* de Puccini, esa híbrida mezcla de verismo italiano, de flagrantes reminiscencias del propio autor, de modos más ó menos exóticos y de pretenciosas fórmulas de fácil debussismo. Si por algo se ha sostenido dicha ópera, ha sido merced á la magnífica encarnación de la heroína, por María Parneti. Estos días vamos siguiendo la temporada con una *Aida* desconocida gracias á la genial renovación del personaje que lleva á cabo la Gagliardi, y con *Lohengrin*, ejecutado íntegramente con todo lo bueno y lo malo que contiene y medianamente cantado.

V. M. DE GIBERT.



## MADRID

Mis crónicas van siendo cada vez más laboriosas; un vago presentimiento de que os puedo dar la lata acude á mí. Sin embargo, yo calculo que no queréis perder ripio, que tenéis una curiosidad loca por saber cuanto oímos por la Corte, y en ello hallo disculpa para no mutilar este balance. Corto los sumandos después del último concierto de la Filarmonía, sin esperar al estreno de la ópera *Colomba*, que es esta noche, y aun así temo merecer una llamada al orden por mi exceso de celo—léase, de original...— Pero ¡qué ha de hacerse, si en veinticinco días hemos tenido que anotar en el Real cinco óperas nuevas, algunos cambios de reparto y una silba que fué *sonada*—(naturalmente, las silbas no suelen ser silenciosas); y hemos presenciado en la iglesia del Instituto de los Jesuítas la prueba de un órgano, y en el teatro de la Comedia tres sesiones de música de cámara por el cuarteto Rosé!... ¡Esto atosiga!... Extractemos, puestos los cinco sentidos en la medida, con el fin de que esta carta no sobrepase en largura la de aquella tira que, para regocijo de los espectadores de buena fe, desarrollan en el 2.º acto de *El Barbero de Sevilla*.

**Teatro Real.**—¿Resumen?... ¡Imposible de hacer! La Empresa ha procurado *contemporizar* con todos: así, ha servido algo de Chapí, por el buen decir; da los primeros ataques á la tetralogía, (ó trilogía con prólogo), wagneriana, para consuelo de los que aborrecen lo italiano y el género *dívo*; y para los devotos de esta otra cofradía, ofrece unos cuantos cantantes de alta cotización, escoltados por los que llamamos *discretos*, porque ni *asombran* ellos ni *ensombrecen* á los demás. Los amantes de la música pura tenemos que hacer un verdadero esfuerzo para tomar en serio mucha de esta labor; sin embargo, la ópera en el Real es algo curioso, que tiene mucho de lo *pintoresco* en que abunda Madrid y que como genuino y significativo hay que revelarlo en todas sus fases.

¿Detalles?... El 21 de Diciembre el *Sansón* de Saint-Saëns. Marinuzzi, el «perfectamente desconocido director», que llamaba en mi anterior, ha ganado toda la simpatía del público por lo bien que ha llevado esta ópera y el *Otelo*: cuantas obras dirige las sabe al dedillo; es trabajador y habilidoso. El tenor de *Sansón* fué el conocido Scam-

pini, de quien ya hemos hecho resaltar su hercúlea complexión y hemos señalado la discreta proporción con que en él se juntan como cantante, lo heroico y lo lírico de su manera. De contralto cantó la Petri, hasta que al amparo de la cláusula 7.ª del contrato de arrendamiento del Real, se presentó como discípula del Conservatorio Luisa Buisen, que fué muy bien acogida (2 Enero).

El *Otelo* (26 Diciembre) fué la ópera de despedida de Stracciari, barítono elegido por el público para hacer un rival de Titta Ruffo, en cuya comparación se han empleado la mayor parte de las horas destinadas á comentarios en los corrillos. Por buen técnico y por italiano hasta la médula ha ganado esta fama; tiene, además, gran autoridad como actor y como *vestidor* (perdonad el vocablo), cosa que aquí se cotiza caro. Su defecto principal deriva de su misma excesiva flexibilidad: fatiga su manera de modificar continuamente la intensidad inicial de cuantas notas canta, manía que caracterizó nuestro buen Roda con la gráfica frase: «canta con nudos y vientres... Hizo un excelente Yago. Pero hubo *Otelo* gracias á nuestro compatriota Paoli, que con razón tiene fama en este tipo del coloso creado por Shakespeare; es el tenor de los arrestos, de los agudos brillantes, del ímpetu, el que nunca se reserva; y ha corregido muchos de sus defectos antiguos, hijos de su brusquedad y rudeza, adquiriendo, en cambio, una dicción dramática *impresiva* y potente.

Muy fuerte era el retirar del cartel *Margarita la Tornera* de Chapí, reciente aún su estreno y más reciente aún la muerte de su insigne autor, cuando con ocasión de aquél se pusieron sobre el tapete las cuestiones más transcendentales que atañen al arte lírico español, y ahora que tanto interesa afirmar el pequeño escalón conquistado, asegurar la posibilidad de otros intentos, que traerán, tal vez, un futuro espléndido y glorioso; y sin embargo, quizás retirarla hubiera sido más respetuoso que lo hecho, pues lejos de compensar las debilidades de la ópera con los posibles piadosos refuerzos y apoyos que podían habersele prestado, no parecía sino que había empeño en hacerla fracasar. El maestro Villa no gastó tantos esfuerzos en ensayarla, como empleó el llorado don Ruperto; ha dado grandes cortes en la partitura; ha encomendado los papeles á la Ortega Villar (*Margarita*), la Hernández (*Sirena*), Cigada (*D. Lope*) y Taccini (*D. Juan*). La crítica, no queriendo atacar al actor, á la obra, á los cantantes, ni á la orquesta, ha procurado achacar la fría acogida obtenida por *Margarita la Tornera* á una falta de simpatía en el público, cosa que es totalmente falsa: el público ha estado correcto y benévolo, pero entre que la ópera (mejor que muchas que se conservan en el repertorio) no es de las que pueden despertar un interés punzante ni un delirante entusiasmo, y que su ejecución ha sido menos que mediocre, el fracaso era inevitable.

El abono de moda, los elegantes del turno segundo, protestaron de las mediocridades, de no oír á Titta Ruffo, de haber pagado más caro el abono á cambio de recibir género de igual ó peor calidad que otros años; liquidaron, en suma, toda su lista de agravios con la Empresa, desahogándose con una ruidosa manifestación de pitos y bocinas de automóvil, que fué la nota *aguda* del día 9 de Enero.

Por fortuna, ya tenían, los que á toda costa quieren un cantante, á Titta Ruffo en escena, y los que deseábamos un buen drama lírico, las representaciones de *La Walkyria* comenzadas.

*Hamlet* (cuya primera representación fué el 4 de Enero) es, quizá, la obra de Titta Ruffo. Ya sabéis que la ópera es infame, pero el estupendo genio de Shakespeare brilla sobre las mutilaciones de zafios arregladores sobre las torpezas de malos cómicos, sobre las enormidades de quienes lo traducen sin estilo ó lo leen sin sentido, y gracias á él la caricatura de Carré y Barbier y la música de Thomas viven en los escenarios líricos. Pero conste que *El Inmortal* es quien puede gloriarse de su poder sobre las gentes... ¡si la luz de su genio no se anubla tristemente viendo estos trasuntos monstruosos de sus hijos bellos, creados por él con la hermosura y proporción de lo perfecto! Titta Ruffo, en la interpretación peculiar, propia de ópera, no puede estar mejor: como cómico caracteriza magistralmente el príncipe desalentado, amargado por

su duda, por su mal, que padece un insuperable desfallecimiento moral, que nos atrae con el misterio de sus pensamientos extraordinarios y sus cavilaciones dolorosas. Como cantante luce á maravilla sus alientos inagotables, el volumen aplastante de su voz purísima, y sus agudos soberbios, potentes, que rinde sin esfuerzo aparente, que le han valido esa admiración devota con que se le atiende y ese clamoroso entusiasmo con que se le festeja. Yo que le he señalado muchas veces defectos,—de que no carece—que miro con recelo siempre toda clase de *divos* y *virtuosos*, confieso que no soy capaz de criticar, porque muchas de sus cualidades indiscutibles me desarman y porque veo con simpatía estos entusiasmos del público, y más cuando, como ahora, sin motivo, parecen tender á aminorarse con esa injusticia privativa de todas las masas...

En cuanto á *La Valkyria* (5 de Enero) la nota de conjunto es sumamente satisfactoria. Como el drama lírico es un ideal sintético en el que todos los elementos están subordinados al propio drama ninguno puede alterarse sin que se rompa el equilibrio de concepción, como tampoco puede en él nadie lucirse por su cuenta y riesgo y con olvido de la obra; y como la trama sobre que todo el tejido se ordena, es la orquesta, la principal *garantía* de la representación del drama lírico es el director, que sirve de espíritu ponderador y propulsor. En este caso, la figura de Rabl es garantía sobrada, porque decir Rabl es decir que cuantos cantan y ejecutan se ajustan, miden y se dejan de toda clase de licencias abusivas.

La Guszalewicz hizo nuevamente de espléndida y majestuosa Brunhilda luciendo sus características: la pasión y el entusiasmo comunicativo. La Ruszkowska, que anteriormente no la habíamos tenido por extraordinaria, estuvo de *Siglinda* admirable. Pasaron la Perini (*Fricka*) y Zonghi (discreto *Sigmundo*). Y Masini-Sieralli si no tan emocionante como Schützendorf el año pasado, hizo un buen *Wotan*.

**Sociedad Filarmónica.**— Me apura el no tener espacio para lo que merece que se diga de él el cuarteto Rosé, de Viena, en sus sesiones del 10, 12 y 14. Por fortuna su tournée ha alcanzado á varias provincias y mis compañeros de corresponsalia añadirán atinadas notas á las mías escasas, y Roda ya el año pasado al dar cuenta de los conciertos de Febrero recalcó en estas columnas el mérito de esta agrupación. Tal vez es el mejor cuarteto que hemos oído: reúne el vigor del *Checo* con una firmeza suya propia que maravilla. Las interpretaciones perduran en el recuerdo como modelos á que referirse por lo equilibradas y exactas. Los cuartetos ejecutados son: de Schubert el en la m. op. 29, y el en re m. op. póstuma; de Haydn el en do, op. 33 número 3; de Mozart el en la (464=k); de Brahms los números 1 y 2 de la obra 51, y de Beethoven el en si b. (130) en do ma. (op. 18 número 4) y el en fa (59 número 1).

MIGUEL SALVADOR.

15 de Enero de 1910.

FE DE ERRATAS.—Muchas habrá subsanado el lector de mi correspondencia de Diciembre, pero merecen el lujo de rectificarse las siguientes: pag. 290 dice «galante y fría como una gasa» debe decir *flua*; hablandose de *Iberia* de Malats: «ninguna puede compararsele por sus proporciones, su acento...», léase acierto; á continuación hay un intenso por interno. ¡Perdón!—M. S.



## BERLIN

Un defecto que le agarra al hombre como un pulpo, es la maldita costumbre. Uno de esos hábitos que nos hacen esclavos, el fumar, el leer un diario, el café, el bock, el paseo, etc., yo los dejo cuando me da la real gana, cosa que llenaba de extrañeza á Pardini, el amigo de Wagner y de Lizst. Olvida uno el bastón acostumbrado, y ya no sabe si llevar la diestra en la solapa de la levita, ó en el bolsillo del pantalón. El hombre es un ente que charlotea de libertad, y es sólo un «animal de costumbres,» un infeliz que pierde el tino cuando le falta lo que suele hacer.

Que ¿adónde voy á parar con tal introito? A que en un Berlín hay muchos *isídro*s aun no *metropolizados*, y á que, v. g., Madrid sigue siendo una «aldea grande». ¿Por-

qué? Por la condenada costumbre adquirida en provincias, pues sabido es que Berlín y Madrid pululan en habitantes de origen provinciano.

Así como en Madrid tienen que ver diariamente en la insoportable noria de coches las mismas aburridas caras, en Berlín tiene que ir, Fulánez, todos los años, á escuchar á la Lillie Lehmann, hasta que cumpla los cien (y no falta mucho); Merlútez, á oír á un cantante de *Lieder* que allá se va en edad con la Lilli (pasó de los 70); y así sucesivamente.

Aquí todos los artistas tienen su *parroquia*: el cuarteto Rosé, la Culp, el cuarteto bruselés, el checo, Burmester, Wüllner el antipático cazador de dólares, etc., etc., una lista que le produce á uno jaqueca segura.

Viene un artista nuevo. Y métase usted á romper esa barrera de la costumbre, á probar ante el gran público que usted también es alguien, y que puede tanto como varios de los ya consagrados.

Todo esto me ha sugerido parte de la crónica del amable y fino señor Salvador, á quien por desgracia no conozco. Yo, que vi cómo una cantante de primera andaba todos los días con los cuadernos bajo el brazo tomando lecciones en Bayreuth, cual una infima discípula; yo, que tuve el disgusto de verla postergada en el papel de Elsa, confiado á la Rennison, norteamericana; yo, que veo el nombr de ésta, con su efigie hasta en calzoncillos de baño en el *Musical America*, papelucho indecente, chinchorrero y bombista; ¿cómo no han de llevarme los demonios al contemplar una gran injusticia? La Debogis gana al público á fuerza de arte, con una constancia y una paciencia que admiro. Ella, cantante de concierto, no consigue, en todo un Berlín musical, lo que una cantante que no es de concierto. la Destinn; llenar en dos veladas casi seguidas la enorme sala de la Filarmónica. Gracias por sus frases, señor Salvador. El público madrileño es muy especial, y no las tenía todas conmigo.

Y ahora, á otro batallador musical, del sexo feo, aunque es guapo de cara, sino de de cuerpo, Raoul von Loczalski, de quien hablé ya, y volveré á hablar más tarde. Ese también adquiere su público á fuerza de arte y uñas. Aunque no recuerdo si le conozco personalmente (porque en un Berlín no sabe uno si una cara conocida pertenece á un amigo ó á un quidam con quien se topa diariamente en los vehículos metropolitanos), tuvo la atención de enviarme billetes par a el cuarto concierto de la serie que dió sobre obras de Chopin, y dos abonos para otros cuatro fuera de la serie. El último del ciclo estaba la sala, de Blüthner, de bote en bote, lo que probaba que en los primeros tres ya había ganado público. El final fué de un entusiasmo raro aquí, mostrando el triunfo definitivo que alcanzó el simpático y laboriosísimo artista. Algunos pasajes, los interpretó distintamente de como estamos acostumbrados á oír á artistas de Conservatorio. Repito que no puedo asegurar que su interpretación sea fiel; pero cuando él toca así, sus razones tendrá. El programa era como quien dice nada: Fantasía ob. 49, Nocturno ob. 25, Estudio ob. 25, Polonesa ob. 26, Impromptu ob. 29, Valses ob. 64 (núm. 2), y ob. 60 (número 1), Scherzo ob. 18 y Preludios ob. 23, la friolera de 24 nada más, para reventarle á un elefante. No me meto en detalles, aunque tomé apunte. Sería el cuento de «la buena pipa». Y recibiría una filípica del director de esta publicación, por ladrón de espacio, ocupación nueva, lucrativa. Ya el primer concierto de la segunda serie, la sala de Blüthner estaba como en la cuarta de la serie Chopin. Aquí de Cavaradosi: «Victoria, victoria, victoria!». Programa: Beethoven, sonata ob. 53; Schubert, tema con variaciones; Mozart, fantasía en re bemol; Chopin, estudio en sol (¡en sol! naturalmente brillante), *Berceuse* (finísima), Vals ob. 34 núm. 1; Schumann, Carnaval ob. 9, un cateidoscopio abigarrado de variadas figuras, así como el final de fuegos artificiales como los 24 números de Preludios de Chopin, un trabajo como para enviarle á uno á la helada tumba; el del ejecutante, por supuesto, que el del oyente era un placer exquisito. Al final, el público estaba ya conquistado completamente.

Se me ha ido la burra, y ahora voy á comprimirme, pero hay bastante de que hablar.

El cuarteto *Fitzner*, de Viena, nos hizo pasar una magnífica velada en la Sala de Beethoven. Programa: Cuarteto del Kaiser, Haydn; Serenata Romántica, Jan Brandt

**Buys** (manuscrito, cosa nueva), y ya no recuerdo qué de Brahms, porque llevaba una tanda y tunda regular de música y quehacer. Lo principal era el número del centro, la novedad. Los críticos han derramado tinta de firme, diciendo esto y lo otro; yo, misero oyente, sólo diré que fué de una ejecución como jamás he oído en cuarteto ninguno. ¡Qué finura y precisión! Atribuyen al autor un influjo del para mí indiferente Debussy nebuloso. Más que á éste le conozco á Richard Strauss, y puedo asegurar que hasta hubo una frase entera de *Salomé*. En cuanto á la interpretación, todos están acordes. Cosa más perfecta en cuarteto (de cuatro hombres) no puede uno imaginarse.

En la Sala de Blüthner oí un concierto sinfónico, interesante también, en que dirigió Keglía, de Hamburg, y María Carreras, tocó el concierto en mi menor de Chopin, sin nada de particular, á no ser la impecable técnica. Además de ese número hubo la Overtura de Leonora núm. 2, tampoco notablemente ejecutada, una Serie para gran orquesta de Rossi, mucho ruido y pocas nueces, y una magnífica sinfonía en mi de Götz, obra 9, soberbia de factura, sentimiento y desarrollo.

A dos buenas cantantes he escuchado en dos conciertos de *Lieder*: á una alumna del mismo instituto que la Debogis, pero fría como mármol, aunque de técnica perfecta, llamada La Bruyére, y á Elsa Sant, cuyo programa era muy notable, especialmente en los números de Grieg y los cantos suecos, que acogió el público con placer.

En la ópera Cómica oí el *Vals del Amor*, de Oscar Strauss, una obra como la de su tocayo Richard II, en que jamás llega uno á la plenitud de la satisfacción.

Aquí hay que hacer punto final, por la malhadada falta de espacio (dicen; yo creo que por el miedo de no aburrir al lector). Y acabo con una nota triste, la muerte del segundo violín del eminente cuarteto de Joachim, el Sr. Halir, que tocó con Schumann y Dechert dos veces en Bilbao (la segunda improvisadamente) y luego en Madrid, adonde salieron pitando. Cuando se trataba de contratar á Joachim, por intermedio de Passini, íntimo amigo suyo, comuniqué á Arteta que al portentoso hombre le parecía España país muy lejano, y se lo escribí en una postal con el retrato del artista, bajo el cual escribí esto, aunque no soy, ni quiero ser, poeta:

Confieso con rubor que al gran Joaquín  
jamás le oí tocar el violín.

Si le oí, pero más tarde, cuando Passini me dijo que el dedo meñique de la izquierda ya no andaba muy católico.

DR. P. DE MÚGICA.



## ROMA

### **La temporada sinfónica.—Temporada del teatro Constanzi.— Congreso de musicólogos italianos.**

Ya el año anterior señalé con verdadera complacencia en la REVISTA MUSICAL las manifestaciones locales de Roma en el campo de la música sinfónica. Hasta hace pocos años, el público apenas tenía noticia de la música sinfónica, y el teatro se llevaba la parte del león.

Ahora (y este es un paso importante en el resurgimiento de la buena música entre nosotros), podemos hablar de una verdadera y propia *temporada sinfónica*, que se desarrolla simultáneamente con la *teatral*, y completa y afina el gusto de las masas.

Los organizadores de los conciertos han reconocido una necesidad á la que hemos hecho referencia más de una vez en estas páginas; la de evitar el exajerado cambio de directores y la frecuente repetición de obras demasiado conocidas.

Cada uno de los directores que se sucedan este año en el Anfítrato Corea tendrá á su cargo varios conciertos, y así podrá formar programas lógicamente preparados y

esencialmente integrales (1). La masa orquestal podrá prepararse suficientemente y se hallará formada no solamente con elementos locales, sino que contará con el concurso de músicos procedentes de las mejores escuelas instrumentales de Italia.

Con tales medios y con el cumplimiento de tan buenos propósitos, los conciertos de Roma adquirirán la importancia de un *hecho histórico* en el desenvolvimiento musical de la nueva generación italiana.

Yo estoy convencido de que la música integrará aquí todas las manifestaciones sociales, y también creo firmemente, que, con el canto coral en la escuela y en el ejército, con la buena música sacra, la digna ejecución teatral, y las grandes sinfonías, volverán á florecer las innatas cualidades de la raza. No se puede producir el genio como se produce una variedad de planta, pero es evidente que las grandes leyes naturales afectan también al genio, y es un hecho generalmente aceptado que los genios musicales surgen del ambiente en el cual las generaciones precedentes transfusieron una continua cultura de la música.

El programa publicado por la R. Academia de Santa Cecilia anuncia los siguientes directores: Balling, D'Indy, Mahler, Schneevoigt, Mengelberg, Safonoff, Mancinelli, Mascagni, Zanella y Bolzoni. Los concertistas serán Backaus, Padrewski, Sgambati, Celli, Hubermann y Selma Kurz. Entre las obras figuran todas las sinfonías de Schumann y de Brahms, la *Dante-Sinfonia* de Listz y *Manfredo* de Schumann.

Probablemente también Sir Elgar dirigirá un concierto de música inglesa, y asimismo se dedicará á la música rusa el concierto que dirija Safonoff. La joven Francia tendrá su *leader* en D'Indy.

Anteriormente indiqué, y ahora lo vuelvo á repetir, que es ya tiempo de que demos á conocer á la masa *la joven España*. Por ejemplo, Albéniz y Pedrell (*un viejo muy joven*), son aquí desconocidos, y yo auguro que una viva correspondencia artística con nuestra *hermana latina* contribuiría al renacimiento musical en ambos países.

La serie de conciertos se inauguró el 21 de Noviembre con un gran festival Beethoven, dirigido por Miguel Balling. Nuestra orquesta aparece de pronto como digna de ponerse al lado y aun en frente de las mejores orquestas de otras partes. La madera, parte de Roma y parte de Bolonia, posee este año una potencia de sonido y una precisión que hasta ahora no había alcanzado.

Balling es un gran director, cuya cualidad principal me parece que es la de saber poner en relieve los particulares temáticos más minuciosos. Es verdad que en ciertos momentos la polifonía aparece un poco demasiado acusada y que se pierde algún matiz, especialmente en los pianísimos; mas yo prefiero una ejecución aun demasiado vibrante á otra académica é incolora.

La primera Sinfonía de Beethoven resulta con Balling menos *siglo XVIII* que con la interpretación dada el año anterior por Mengelberg; ejecución que es, según mi parecer, más apropiada al espíritu de la composición. Balling dirigió también la II Sinfonía calurosa y cuidadosísimamente. El *Rondino* para instrumentos de viento fué ejecutado con una delicadeza y morbidez de sonido inenarrables, obteniendo la repetición. La Overtura op. 115 (*Namensfeier*) y la overtura del Rey Esteban no tuvieron nada de particular.

En el segundo concierto figuraron las overturas *Leonora* núm. 1 y *Leonora* núm. 2, el concierto para piano y orquesta en *mi bemol* y la Sinfonía núm. IV.

El público distinguió particularmente, á Giovanni Sgambatti, que después de muchos años de ausencia se presentaba nuevamente como pianista, y que tocó el concierto de Beethoven con perfecto estilo. La ejecución exquisita y la serenidad de la expresión fueron realmente dignas de la obra beethoviana.

En el tercer concierto, Balling alcanzó un verdadero triunfo. Cierto es que en el

---

(1) Cuando se llegue á tener un «director estable», dejando solamente un cierto número de conciertos para los directores accidentales, se conseguirá una mayor perfección técnica y una más amplia unidad en los programas, dando así un avance decisivo en esta vía, áspera, pero gloriosa.

programa se encontraban reunidas las obras que, de entre las de Beethoven, se avienen mejor con el temperamento de dicho director.

He aquí el citado programa: Overtura de *Coriolano*, Aria *Ah pérfido*, III Sinfonía, Overtura de *Egmont*, *Lieder de Clara* y la *Victoria de Wellington*.

¡*Coriolano*, *Eroica*, *Egmont!* Tres poemas que nos presentan todo Beethoven.

El estilo vibrante y enérgico de Balling se afirmó como perfecto desde las overtuuras de Leonora. Parecía que venía á iluminarse en nosotros el espíritu animador del Titán; se evocaba aquella fisonomía trágica en la cual aparecen reflejados el ardimiento y el dolor de un Dios. Los acentos de la orquesta en la *marcha fúnebre* tenían algo de espasmódico. Este inmortal poema dramático no puede soportar una interpretación escolástica; su clasicismo es monumental y trascendente, pero posee una fuerza trágica que ante todo debe ponerse de relieve. Una interpretación semejante sólo la he oído bajo la dirección de Mahler.

Este maestro resulta más *estilista* en el *Scherzo*, que lleva con una ligereza incomparable y notable exactitud, incluso en el peligroso *trío* de las trompas, pero encontré el movimiento un poco acelerado, y como consecuencia de ello, al volver al primer tema lo toma algo *rallentato*, y no ciertamente con ventaja del efecto. En cambio estuvo muy bien preparada la *stretta* del final.

Los *Lieder* y la Aria *Ah pérfido* obtuvieron una digna ejecución de parte de la señora Vittoria D'Ornelli, y la característica orquestación del Lied *Del timpano al rullo, del zafalo al suon*, fué resaltada eficazmente, mas con sobriedad, por parte de los ejecutantes.

No obstante, tuvo una mala idea la dirección, incluyendo *La Vittoria de Wellington* (op. 91). Ciertamente interesa mucho el estudiar aun las producciones *no geniales* del genio, pero la profunda conmoción producida por la *Eroica* vino á ser perturbada por el fragor inconducente de la mastodóntica é informe composición. Se piensa, oyéndola, en un periodo *tormentoso* (*d'Sturm und Drang*) de la mente del autor; uno de esos periodos en los cuales el puro manantial de la creación parece desviado, y el hombre, siempre genial, *esfuerza* todas las otras facultades innatas ó adquiridas hacia una meta que se le aparece grandiosa.

La vecindad de esta obra con la forma perfecta y equilibrada, lo mismo en su aspecto esencial como acústico, de la *Eroica*, *Coriolano* y *Egmont* no [podía resultar en ventaja de la *Victoria de Wellington*.

Hablaré en otra ocasión de los otros conciertos y por hoy nos ocuparemos tan solo de

**La temporada teatral del teatro Constantí.**—La dirección ha sido encomendada, tanto para la escena como para la orquesta, al maestro Mascagni y se ha formado el repertorio con las óperas siguientes: *Bohème* (Puccini), *Werter*, *Iris*, *Lohengrin*, *Tristan é Isolda*, *Mefistófele*, *Norma*, *Don Carlos* (tercera edición) y las óperas nuevas *María* de Leoncavallo, *Mese Mariano* de Giordano y *La festa del grano* de Fino. La temporada se inauguró con *Tristan*.

**Congreso de musicólogos italianos.**—Hace un año se instituyó una Asociación nacional entre todos los que se ocupan de estudios musicales, y ha puesto manos á la obra realizando un programa atrevido por lo vasto: salvar nuestra música dispersa y dividida, catalogarla, publicarla y dar á conocer las composiciones más importantes. Para el que sepa que nuestros viejos archivos y nuestras bibliotecas han tenido hasta ahora por directores á gentes que no se hallaban á la altura de su misión, y que las investigaciones eran reallzadas casi exclusivamente por extranjeros, parecerá este despertar digno del mayor interés. La Asociación ha comenzado ya la publicación del catálogo y el Congreso ha decidido tomar parte en representación de Italia en la compilación del *Corpus Scriptores de Música* que se realiza en Viena bajo la dirección de Adler.

El desarrollo de la música sinfónica y los estudios musicales han de imprimir una

activa vida artística, no solo momentánea sino de lógicos y persistentes resultados. Persuadido de ello, he querido dar cuenta á los lectores de la REVISTA MUSICAL de este hecho, que es uno de los varios signos consoladores del *retorno á la posesión de una personalidad nacional, y un esfuerzo hacia la vía luminosa del Renacimiento.*

EDUARDO DAGNINO.



## NOTICIAS

El espíritu de asociación aplicado á la Música sigue cundiendo afortunadamente en España. Hoy tenemos la satisfacción de anunciar la constitución de tres nuevas Sociedades Filarmónicas; una en Granada, otra en Málaga, que es más bien reconstitución bajo otras bases, de una Sociedad ya existente, y la última en Valladolid, que nace á la vida del arte apadrinada por el cuarteto Rosé, lo que es de inmejorables auspicios.

A todas las deseamos larga y próspera vida, deseando que su ejemplo sea imitado por las pocas poblaciones importantes que no han tocado aún las ventajas de estos organismos artísticos.



El violinista Hóls es hoy el poseedor de un auténtico stradivarius que perteneció á Paganini. Este célebre instrumento es un Antonio Stradivarius de 1727 que á la muerte del gran virtuoso y juntamente con composiciones suyas pasó á ser propiedad de su nieto Andrés Paganini, quien lo conservó en su poder hasta 1896. El *luthier* José Fiorini de Munich, que conocía el citado instrumento desde hacía más de 30 años, tuvo ocasión de adquirirlo en 1907 con toda la documentación que garantizaba su origen. Un rico americano, aficionado á la *lutheria*, lo adquirió este año por 30.000 marcos, confiándolo al violinista Hóls para que de él se sirviera.

Los instrumentos que salieron de las manos de Stradivarius están alcanzando precios verdaderamente extraordinarios como ha sucedido con el violoncello que perteneció al violoncellista Robert Beyer que ha sido adquirido por el virtuoso Lennard de Zweyberg en la suma de 65.000 marcos (81.250 francos). El instrumento, admirablemente bien conservado, es uno de los raros ejemplares de su clase recubiertos de barniz rojo.

Otros dos violines célebres, el Stradivarius de Kubelik y el Guarnerius de Lipinski han vuelto al mercado, teniéndolos actualmente de venta el *luthier* Hamma, de Stuttgart. El de Kubelik es un notable ejemplar de Antonio Stradivarius del 1687. Entró en posesión del mismo en 1895 y lo ha tocado sin interrupción en todos sus conciertos hasta principios de este año, en que habiendo recibido como regalo y con la expresa condición de servirse de él exclusivamente, un Stradivarius que data de la edad de oro del célebre *luthier*, ha decidido vender su antiguo compañero de gloria.

El Guarnerius de Lipinski es el instrumento con el cual hizo este virtuoso sus tournées de conciertos. Data del 1737 y es el *pendant* del de Paganini, propiedad de la villa de Génova. Después de la muerte de Lipinski, en 1861, entró en posesión de él un aficionado que lo vendió en 1875 á Augusto Wilhelmy. Este eminente violinista lo tocó por espacio de mucho tiempo en sus conciertos, vendiéndolo á su vez á un aficionado de Escocia, que es de quien lo ha adquirido la casa Hamma.

Por último, en el pasado Diciembre se ha vendido en Londres un lote de violines de nota en los precios siguientes: Un Grancino en 1.150 francos; un C. G. Testore en 1.175 francos; un Rocca en 1.000 francos; un Guarnerius en 2.500 francos; un Maggini en 1.750 francos; un A. y E. Amati 3.500 francos; un C. A. Testore 1350 francos; un Landolfi 1.000 francos; un Montagnana en 1650 francos; un Gabrielli en 1.125 francos; un A. Guarnerius 4.250 francos; un Gragnani 1.150 francos; un Gagliano en 1.500 francos; dos N. Amati 1.500 y 1.625 francos; un San Serafino 1.375 francos; un Stradivarius

14.375 francos; un Klitz 1.875 francos; un P. Guarnerius 4.250 francos; uu Ruggierius 1650 francos; un violoncello del mismo 1.200 francos y una guitarra del siglo XVII 2.000 francos.

Acaba de fundarse en Munich una Sociedad Pergolese cuyo objeto es propagar la obra del citado maestro por medio de la publicación, ejecución y estudio crítico de sus composiciones. Esta laudable iniciativa se debe al notable crítico musical Ludwig Schittler y al organista José Schmid,

M. Erich Kloss publicará en breve, con autorización de la familia del gran compositor, un nuevo volumen de cartas de Richard Wagner, en el cual, además de la correspondencia sostenida con el Rey Luis de Baviera, el Príncipe Augusto de Sajonia y Bismarck, figuran también otras interesantísimas dirigidas á personalidades artísticas y literarias de primer orden como Nietzsche, Overbeck, Stein, Liszt, Bülow, Brahms, etcétera. Esta colección permitirá seguir paso á paso el desarrollo del genio del coloso de Bayreuth desde sus comienzos hasta la consagración final de su obra.

La tradicional temporada de ópera en el teatro de Convent-Garden, de Londres, comenzará á fines del mes de Abril. Antes, desde el 17 de Febrero al 13 de Marzo, tendrá lugar en el mismo teatro una serie de representaciones extraordinarias, organizadas por M. F. Rendle. Las obras que se ejecutarán serán siete: *Elektra*, de Strauss; *Tristan é Isolda*, de Wagner; *Romeo y Julieta*, de Federico Delius; *Hänsel und Gretel*, de Humperdinck; *Carmen*, de Bizet; *Ivanhoe*, de Sullivan; *Los Naufragos*, de Ethel Smith. Las tres primeras se cantarán en alemán y las otras cuatro en inglés. *Tristan y Elektra*, (que se representarán por primera vez en Londres) serán dirigidas por Ricardo Strauss, y las restantes por Bruno Walter y Tomás Beecham.

Parece ser que Haydn tenía una predilección por las cajas de música, hasta el punto que no se desdijo de componer pequeños trozos musicales para estos instrumentos mecánicos, como lo prueban veinticuatro manuscritos que se conservan en la Biblioteca de Berlín, nunca publicados, que él destinaba á relojes de música.

Un hombre de gran iniciativa, M. Gustavo Abicht, ha fundado en Berlín una Sociedad para dar conciertos sinfónicos dedicados exclusivamente á la juventud. El primero tuvo lugar hace pocos días. La orquesta filarmónica, á la que el organizador de esta empresa consiguió interesar en su proyecto, ha ejecutado con gran regocijo del público, compuesto en su totalidad de niños y niñas, la primera *sinfonía de Beethoven*, la *overture de Tannhäuser* y el *preludio de Lohengrin*.

Con verdad puede decirse que en Alemania no se pierde medio para formar el gusto de las masas.

La «Berliner Zeitung» ha preguntado á sus lectores lo que piensan de la mujer como directora de orquesta (kapellmeisterin). Ricardo Strauss ha contestado lo siguiente: «Las mujeres dirigen á veces á excelentes directores de orquesta, sus maridos; ¿qué razón hay para que no puedan dirigir una orquesta entera, las que son capaces de dirigir á su director?»

Los accionistas del *Metropolitan Opera House de New York*, se hallan muy alarmados y se disponen á tomar medidas urgentes para evitar la bancarrota hacia lo que caminan en línea recta. El déficit se va haciendo mayor cada año y, aun cuando el público frecuenta asiduamente el teatro, la dirección del mismo, mal aconsejada, ha contratado un sin número de cantantes de primer orden que con sus fabulosos precios hacen imposible todo beneficio. Esta situación no puede prolongarse y es casi seguro que será sustituido el director de esta desastrosa empresa.

# BYRRH

## EL GRAN APERITIVO

### CHAMPAGNE BINET

ES EL MEJOR DE LOS DE SU CLASE

## BENEDICTINE

DELICIOSO LICOR

Pidase siempre en todos los Cafés, Sociedades y Establecimientos

Representante en Bilbao:

**B. del Corral.**

Gran Via, 42, bajo.

---

---

# REVISTA MUSICAL

APARECE UNA VEZ AL MES

### PRINCIPALES COLABORADORES

Rafael ALTAMIRA. — Enrique de BENITO. — Giulio BAZ. — Ludwig BONVIN, S. J. — Eduardo L. CHÁVARRI. — José DAENE. — Edoardo DAGNINO. — Juan de ERRASTI. — Joaquín FESSER. — Vicente M. GIBERT. — Rafael MITJANA. — Pedro de MÚGICA. — J. P. de OLAVARRÍA. — Nemesio de OTAÑO, S. J. — Felipe PERRELL. — Cecilio de RODA. — Miguel SALVADOR. — Nicasio de TAVIRA. — Guillermo URIBE. — R. P. Luis VILLALBA. — Ignacio ZUBIALDE

### CORRESPONDENCIAS

NACIONALES: de Barcelona, Gijón, León, Madrid, Oviedo, San Sebastián, Valencia y Zaragoza.

EXTRANJERAS: de Berlín, Bruselas, Burdeos, Londres, Milán, París y Roma.

### PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

ESPAÑA: 1 año, 2 pesetas. — EXTRANJERO: 1 año, 6 francos, ó moneda equivalente

NÚMERO SUELTO, 50 CÉNTIMOS

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN  
Ronda, núm. 30, bajo  
BILBAO

PIANOS "ERARD,"

Los mejores del Mundo

ARMONIUMS "Christophe,"

Armoniums "MUSTEL," para salones

Unico depósito en España

Sociedad Anónima

**Casa Dotesio**

Doña María Muñoz, 8 y Bidebarrieta, 3

**BILBAO**

Sucursales en Madrid-Barcelona-Santander y París

**PÍDANSE CATÁLOGOS**

Inmenso surtido de Rollos para Pianola, Angelus  
y todo género de aparatos Mecánicos.

Precios muy reducidos, desde SEIS REALES al rollo.