



Sumario.

LOS GRANDES PERÍODOS DE LA MÚSICA, por Ignacio ZUBIALDE.
ELEKTRA.—Drama lírico de Ricardo Strauss.
LOS CUARTETOS DE ARRIAGA, por Cecilio de Roda.
MENDELSSOHN, por I. Z.
MOVIMIENTO MUSICAL.—Bilbao, por N. de T.
CORRESPONDENCIA NACIONAL.—Barcelona, por P. P. de OLAVARRÍA.—Madrid, por C. de RODA.—Oviedo, por X.—León, por Archet.—San Sebastián, por LUSHE-MENDI.
CORRESPONDENCIA EXTRANJERA.—Berlin, por P. de MÚGICA.
Noticias.—Curiosidades musicales.—Efemérides del mes de Febrero.

EL habernos propuesto que la aparición de nuestra Revista mensual coincidiera con el primer mes del año, nos obligó á preparar en breves días su primer número. Como no podía menos de suceder, éste se resintió de tal precipitación, no sólo en su texto, sino en la parte tipográfica que, además de garrafales erratas, presentaba un aspecto poco atrayente. Hoy comenzamos la rectificación de esas deficiencias, dando á la publicación una forma más apropiada, y en los números sucesivos esperamos continuar las mejoras, con el empleo de nueva clase de papel, nueva cubierta y fotograbados de músicos eminentes.

LOS GRANDES PERÍODOS DE LA MÚSICA

II

LA POLIFONÍA

Cuando, para el mejor estudio de la Historia Universal, se ha querido partir la línea ininterrumpida del tiempo, estableciendo jalones divisorios, se han hallado á mano hechos transcendentales, de los que, después de cambiar la faz de un pueblo, repercuten más universalmente en la humanidad.

No ocurre así en las artes, donde las transformaciones se operan lentamente, sin sacudidas, aportando cada país y cada individuo nuevos elementos á la evolución y apoyándose los reciénvenidos en las conquistas de sus antecesores.

Y, sin embargo, preciso es también en la Historia de la Música establecer divisiones de valor puramente nemotécnico, siquiera sean tan arbitrarias como las fronteras que crean los hombres cuando, á falta de grandes montañas y anchos ríos, trazan una línea imaginaria para separar á dos naciones, acaso enemigas,

en el punto mismo en que la tierra les ofrece por igual su unida superficie de verdura.

Así, pues, tras el período de la *monodía* (la melodía aislada, desnuda de todo artificio circundante) tenemos que examinar el de la *polifonía* (pluralidad de sonidos) nombre genérico que conviene igualmente á la armonía como al contrapunto y á la fuga (1). Pero si en el orden cronológico ambos períodos se juntan, el tránsito de uno á otro sistema, lleno de tanteos, vacilaciones y aun de momentáneos retrocesos, es difícil de determinar y abarca un considerable lapso de tiempo. Se conviene, sin embargo, en considerar como el período álgido del florecimiento polifónico, los siglos XV y XVI; y aunque sea menos segura la fijación del punto de partida para llegar á este momento culminante, podemos colocarlo, haciendo omisión de las primeras tentativas armónicas, en el siglo XII, época en que el *discantus*, rompiendo el paralelismo de las voces, sujetas por la bárbara *diafonía* á una marcha simultánea y constante, las hace evolucionar en movimientos más libres, preparando el advenimiento de una nueva ciencia.

Porque nna ciencia es, y no de las menos arduas, la que se elabora. Sobre una melodía cualquiera, comunmente un tema gregoriano (llamado en este caso *tenor*, nombre que luego pasa á designar la voz que la ejecuta) otra voz improvisa ondulantes diseños que se combinan con el canto principal. Las pocas reglas á que se halla sujeto este artificio, son establecidas por los cantores mismos. Pero ya no satisfacen tan pobres recursos; á las dos voces se une una tercera, una cuarta después, y limitándose el campo en que evolucionan, sus movimientos tienen que ser objeto de una rigurosa disciplina que hace precisa la intervención de los preceptistas. Y ya está creado el contrapunto (2).

De entonces comienza entre los compositores un verdadero pugilato de ingeniosidad y de maestría. El arte se convierte en un juego de paciencia, en el que se acumulan las dificultades para tener el gusto de vencerlas. Todo lo que sea expresión, sensibilidad, es desconocido y nadie trata de crear nuevas melodías, prefiriendo tomarlas hechas de los cantos eclesiásticos ó populares. Nace el procedimiento de la *imitación* y todos se aplican á lanzar las voces, unas en pos de otras, repitiendo cada una lo expuesto por las demás y pareciendo perseguirse sin encontrarse nunca, (3) y el colmo del arte es disponer estas imitaciones de modo que subsista el efecto aunque se aumente ó disminuya el valor de las notas, ó se empiece á leer la música por el final, ó en fin, se vuelva el papel del revés.

«Pero esto no era bastante»—dice Marcillac—«los contrapuntistas no hubieran estado más que medianamente satisfechos si sus composiciones hubieran podido ser descifradas por cualquier músico. Se consideró interesante el presentarlas en forma que despistaran á los más hábiles, y se imaginó escribir las voces, no unas encima de otras, en *partitura*, sino á continuación, guardándose de indicar donde habían de hacer su entrada; de manera que estas composiciones, llamadas *cánones cerrados*, se presentaban como enigmas cuya clave había que

(1) No obstante, al referirse á este período histórico, la *polifonía* debe entenderse solo como *contrapunto*, único sistema empleado durante aquél.

(2) *Contrapunto*. *Punctus contra punctum*, nota contra nota. Aunque existente ya, no es conocido con este nombre hasta el siglo XIV, en que designa el arte de combinar dos ó más voces con variados movimientos. En tesis general se diferencia de la armonía en que, en ésta, los sonidos se oyen en *acorde*, simultáneamente, y en el contrapunto sucesivamente.

(3) De aquí el nombre de *fuga* dado más tarde á esta forma especial de contrapunto.

hallar primeramente. Para ayudarse en este trabajo sólo se disponía de un epígrafe, en latín más ó menos bárbaro, que el compositor ponía al principio de la obra y que llevaba el nombre de *canon*, lo que significa *regla*.

«Pero el *canon*, como puede imaginarse, no tenía mérito si no era oscuro. Se escogía generalmente alguna máxima ó sentencia, redactada en jerga escolástica, ó fragmentos de versos de Virgilio, ó algún otro poeta de la antigüedad, que amenudo no tenían más que una relación muy lejana con su objeto».

He aquí, por ejemplo, algunos de esos *cánones* escogidos entre los cincuenta y cuatro que Forkel se tomó el trabajo de recoger.

Otia dunt vitia, que equivale á nuestro proverbio: «La ociosidad es madre de todos los vicios». Este canon significaba que los músicos debían cantar su parte sin hacer los *silencios*, aun cuando estuvieren escritos.

Cancerisat; es decir, marcha de cangrejo. Significaba que mientras una voz cantaba su parte desde el principio al fin, la otra lo debía cantar del fin al principio.

Crescit in duplo, crescit in triplo, etc., lo que indica que hay que duplicar, triplicar, etc., el valor de las notas.

Negra sum sed formosa. «Negra soy, pero hermosa». Aquí las *negras* deben cantarse como *blancas*.

Me aortet minui, illum autem crescere. «Es preciso que yo disminuya y que él crezca». La primera voz debe disminuir el valor de sus notas, y la voz siguiente aumentarlas el doble.

Y así, en semejantes juegos, empleaban su actividad los más ilustres compositores de la época, adquiriendo estas imitaciones una boga grandísima y constituyendo un género que tomó el nombre de *cánon*, del de la *regla* que aparecía á su frente.

Un distintivo peculiar del período polifónico es que los temas de canto llano ó las canciones populares que servían de materia prima á los manipuladores contrapuntistas, conservaban su texto primitivo á través de toda la composición, de manera que mientras las demás voces entonaban el *Kyrie Eleison* ó *Gloria in excelsis*, el tenor, encargado siempre del tema alrededor del que giraban todos los arabescos, proseguía imperturbable con la letra propia de su canto.

Y menos mal si ésta fuera siempre un texto de la liturgia; pero á veces el tema elegido era el de una canción popular, y, lo que es peor, de una canción obscena, todo lo cual no era óbice para que se mezclara, como la cosa más natural, con el texto sagrado. Como consecuencia de esta licencia, las composiciones tomaban el nombre del tema ó canción que les servía de base, y hasta las misas eran conocidas por las primeras palabras de aquéllas, bien fueran litúrgicas (misa *Ancilla Domini*, *Assumpta est Maria*, *Tu es Petrus*) ó bien profanas, como la célebre del *Hombre armado*, de Dufay, y las que cita Grenier sin designación de autor: *Las narices rojas*, *Oh Venus la bella*, *Adiós mis amores*, *Mi bella amiga*, etc. Sólo faltaba para acentuar el carácter de exterioridad minuciosa y vana de la música, el extenderlo á la realización material de la escritura, lo que no dejaron de hacer algunos compositores con puerilidades como la de dar á las notas un color en relación con la letra á que se aplicaban, pintando, por ejemplo, notas de color verde sobre las palabras *árbol*, *pradera*, *rama*; notas rojas sobre las palabras *sol* y *sangre*, y negras al hablar de *tinieblas*, *muerte*, *eternidad*, etc.

Larga es la nomenclatura de los maestros que brillaron en este período, á

comenzar por los primeros innovadores del *discantus* hasta el egregio Palestrina, punto culminante de un lento proceso evolutivo hacia la naturalidad y la expresión. Sólo es propio de un compendio histórico como éste el señalar á los que más intensamente se han impuesto á la memoria de la posteridad.

Ante todo hagamos notar que los Países Bajos fueron el lugar en donde más se cultivó, y en donde tomó su forma definitiva la Polifonía, irradiando desde allí á las demás naciones de la cristiandad. Después de un período galo-belga, en el que se distinguen Dufay (1400-1474) y Ockeghem (1430-1495) la escuela neerlandesa nos ofrece autores tan eminentes como Josquin des Pres, ó Depres (1460-1521), uno de los primeros que realizaron esfuerzos hacia la música expresiva y Clemente Jannequin, de quien no se tienen noticias biográficas, pero que brilló, además de la música religiosa, en la profana, creando obras como *La Batalla de Marignan* y *El canto de los pájaros*, de un realismo y un color pintoresco que son la anticipación sorprendente de aspectos que sólo mucho más tarde revestirá la música. Pero la figura que descuella en esta escuela, ya en los tiempos de Palestrina, formando con éste y con Victoria la gloriosa trinidad que corona la época polifónica, es Orlando de Lasso, más conocido por su nombre latinizado de Orlandus Lassus, nacido en Mons en 1532, compositor admirable y fecundo, á quien sus numerosos viajes por Francia, Italia, Inglaterra y Alemania, no impidieron producir más de dos mil obras, que abarcan todos los géneros entonces conocidos, y alcanzar un renombre universal que, como á Palestrina, le valió el título de *Príncipe de la Música*. Establecido en Munich, en donde fué director de la Capilla Ducal, murió allí en 1594, el mismo año que Palestrina.

Como hemos indicado, los maestros neerlandeses llevaron su arte á otras naciones, fundando escuelas que tomaron después carácter propio. Por lo que hace á España, el matrimonio de don Felipe el Hermoso, conde de Flandes, con doña Juana la Loca, fué circunstancia que inició la venida de numerosos maestros flamencos, entre los cuales el citado Ockeghem, Agricola, y Gombert. A Italia emigraron también, entre otros Willaert, fundador de la escuela veneciana, y Arcadelt, de la romana, siendo también bastantes los que se esparcieron por Alemania y Francia. A su contacto el arte polifónico se desarrolló con gran intensidad en todas las naciones, siendo España una de las que marcharon á la cabeza, como lo prueba el gran número de compositores, de este período, que se conocen, establecidos unos en Italia y regentando otros las capillas de las catedrales patrias (1).

Vemos ya desde el siglo XV ocupando altos cargos en Italia á maestros españoles como Ramos Pareja, profesor de música en la Universidad de Bolonia después de haberlo sido de la de Salamanca; y más tarde Escovedo y Cristóbal Morales (2), este último uno de los más ilustres compositores de su tiempo—maestro de la capilla de la catedral de Toledo primeramente, y establecido después en Roma, algunas de cuyas obras fueron tenidas como de Palestrina. Otros muchos maestros nos dejaron composiciones de gran valía, de las cuales no hemos de citar más que á Ceballos, Ribera, Navarro y Guerrero, en obsequio á la

(1) Este desarrollo artístico tiene su base en una fuerte tradición, independientemente de la influencia neerlandesa. Recuérdense los trabajos teóricos de San Isidoro de Sevilla, los posteriores de Salinas y el establecimiento, por Alonso el Sabio, en el siglo XIII, de una cátedra de música en la Universidad de Salamanca.

(2) Baini cita además como establecidos en Italia á Silva, Vaqueraz, Villanás, Escribano y Robledo.

brevedad, para llegar al primer genio musical español, de todos los tiempos, el émulo de Palestrina, Tomás Luis de Victoria.

Nació éste en 1540, en Avila, pasando de muy joven á Italia, donde tuvo por maestros á sus compatriotas Acevedo y Morales. En 1573 fué nombrado maestro de capilla del *Collegium Germanicum* de Roma, y en 1575 de la iglesia de San Apolinar, regresando á España en 1589, época en que fué nombrado maestro de la capilla Real, muriendo hacia el año 1608. Sus composiciones son numerosísimas, y de una unción religiosa, junta con una intensidad de expresión y una técnica que justifican el juicio de algunos escritores, que le consideran igual al mismo Palestrina, reparación tardía pero justa, después del falso concepto en que se le ha tenido de simple imitador de aquél, sin otro fundamento que la interesada aserción de Baini, el biógrafo del genial compositor italiano.

A este llegamos, por fin, puesto que con él se cierra este período, que resume por decirlo así, personificando un estilo musical. Siglo de Palestrina se llamó al suyo, música palestriniana á la concebida según los procedimientos de su tiempo, y nos lo presentan luciendo junto á su corona de artista la aureola de redentor de su arte, toda vez que después de lavarle de sus impurezas, le salvó de ser arrojado del templo.

Indiscutible es hoy su gloria, pero la crítica moderna se halla acorde en condenar como demasiado absolutos algunos juicios formulados por el abate Baini, que fueron aceptados como incontrovertibles durante los largos años en que el estado incipiente de la historia musical valió á aquél la impunidad de sus aseveraciones. La que asienta considerando á Palestrina como un innovador que, destruyendo cuanto existía, creó de pies á cabeza un género nuevo, «*nuova maniera incognita a suoi predecesori*» es más que exagerada, é imperdonable el sistema de oscurecer las figuras de sus coetáneos para hacer la suya muy luminosa.

Palestrina dió un enorme impulso al arte músico, pero no es ni puede ser el genio que se cierne aislado, sin el menor punto de contacto con sus predecesores. Con ellos se abandonó á las corrientes de su tiempo, complaciéndose en las más refinadas sutilidades del contrapunto, y cuando quiso guiar á su arte por el camino de la naturalidad y la expresión, halló precediéndole á su compatriota Festa y al español Morales. No existen genios sin filiación ni genealogía: no lo fué Bach siquiera, ni lo fué siquiera Beethoven. Y nada prueba mejor la ausencia, en las obras de Palestrina, de rasgos fisonómicos absolutamente primitivos, que el hecho de habersele atribuido muchas obras reconocidas después como de otros maestros, signo cierto de que todas poseían el mismo ambiente de época, presentando su atribución las mismas dificultades que se originan con las tablas de los Primitivos.

El mayor mérito de Palestrina está en haber atendido más al alma de la música que á su envoltura, considerando las formas del contrapunto como un medio y no como un fin. La simplificación que aportó al arte y el empleo á veces de procedimientos exentos de artificio escolástico, influyeron de manera eficaz en la nueva dirección que sus sucesores imprimieron á sus trabajos. Merece, pues, el lugar eminente que ocupa en los anales de la Música, ya que no sea con el carácter de exclusividad que han querido darle sus demasiado celosos panegiristas. Afortunadamente aún le queda bastante gloria después de ceder una parte á Victoria y á Orlando Lasso, que tuvieron no poca en el esplendor á que llegó la música en el siglo XVI, así como conserva suficiente interés su biografía, despojada de las leyendas con que la adornaron.

Giovanni Pierluigi, llamado Palestrina por el lugar de su nacimiento, nació en una época que se ha fijado, por conjeturas, hacia 1514, aunque algunos la prolongan hasta 1529. Nada se sabe de sus primeros años, suponiéndose que los pasó en su villa natal, donde ocupó en 1544 el puesto de organista. Debió también hacer estudios en Roma, habiéndose tenido durante mucho tiempo por su maestro al francés Claudio Goudimel, error probablemente fundado en una semejanza de nombre. Su fama se extendió pronto y en 1551 fué nombrado profesor de los niños de coro (*magister puerorum*), y después maestro de capilla de la iglesia de San Pedro, de Roma. El Papa Julio III, á quien había dedicado su primer volumen de composiciones, le nombró en 1555 chantre de la capilla Sixtina, á pesar de su condición de laico y aun de casado, con lo que dejó su puesto de San Pedro para ingresar en la dicha capilla y poderse dedicar con más espacio á la composición. A dicho Papa sucedió Marcelo II, que ya, de cardenal, había concedido á Palestrina una protección que continuó al ocupar el Pontificado. Pero el reinado de este Papa sólo duró tres semanas y su sucesor, Paulo IV, prescindió de sus servicios, los que fué á prestar á San Juan de Letrán como maestro de capilla y, más tarde, á Santa María la Mayor.

Por este tiempo es cuando ocurrieron los sucesos, de todos conocidos, que tanto habían de influir en la suerte de la música religiosa al mismo tiempo que en la de Palestrina. El concilio de Trento se había ocupado, en sus últimas sesiones, de la música destinada á la liturgia y diversas voces se habían alzado para condenar la que estaba en uso. Es probable que más se tratase de evitar el empleo de temas profanos, y singularmente de sus textos, que de suprimir el contrapunto; pero el hecho cierto es que se habló nada menos que de desterrar de la Iglesia toda música figurada, ó sea, todo lo que no fuera canto llano.

El golpe era rudo y la polifonía iba á morir víctima de sus propios excesos. Afortunadamente; se quiso intentar una prueba, antes de tomar tan radical determinación y dos cardenales Borromeo y Vitellozzi, fueron encargados de reunir una comisión competente que estableciera las bases del verdadero estilo religioso, exigiéndose, ante todo, la clara comprensión de las palabras litúrgicas y la exclusión de todas otras profanas.

El renombre que había alcanzado Palestrina, especialmente después de la composición de sus *Improperie*, hizo que fuera el designado para la experiencia. Encargado de presentar una misa, compuso tres, de las cuales la que llamó del *Papa Marcelo*, en memoria de su protector, satisfizo ampliamente los deseos de los comisionados, siendo la consecuencia de su acierto el que se olvidase toda idea de suprimir en la Iglesia el canto polifónico.

Desde entonces fué considerado Palestrina como el mejor músico de su tiempo, y sus obras (Misas, Motetes, Lamentaciones, Stabat Mater), se sucedieron rápidamente, constituyendo un inapreciable tesoro para la Iglesia Católica.

El puesto de maestro de la capilla Pontificia fué el premio natural de estos trabajos, ya que el no poseer las sagradas órdenes le impedía serlo de la Sixtina, muriendo en aquel puesto á una edad avanzada, el 2 de Febrero de 1594, tras una vida de labor y virtud.

Hemos dicho que con él se cierra un período del arte, y, verdaderamente, en él se concentran los trabajos de siglos anteriores, aunque la línea conductora de este progreso haya tenido algunas ramificaciones. La más importante es la que siguió al advenimiento de la Reforma, cuando Lutero quiso dotar á su secta de un arte privativo y creó el *Coral*, adaptando sus poesías á la música que

Walther y otros de sus secuaces compusieron utilizando los elementos del canto litúrgico, pero dotándoles de una armonización sencilla y apropiada al carácter esencialmente popular que quiso darle su fundador.

Pero éstas y otras particularidades de la vida musical de los siglos XV y XVI, como el florecimiento de un género profano, del que la manifestación más artística es el *Madrigal* cultivado por la escuela veneciana, no son más que episodios de un gran período en que, como en el precedente, la música solo vivió por y para la Iglesia Católica. Es inmenso el esfuerzo que, durante él, se realizó para crear con el elemento vital de la monodía un organismo complicado, y no menor el que hubo que emplear en volver á reducirlo á formas más serenas. Pero de aquel arte, llamado desdeñosamente gótico, de aquella labor pueril y mezquina, hoy recogemos el fruto. Y como dice Oulibicheff, «á fuerza de dislocar, intervenir, agrupar y combinar de todas suertes las palabras, no comprendidas, de la música, se las arrancó poco á poco el secreto de su significación. De la jurisdicción de los ojos, la música pasó, por grados, á la jurisdicción, por mucho tiempo inactiva, de los oídos; del estado de ciencia parásita al estado de poesía. Y, en el siglo XVI, la música fué música al fin.»

I. ZUBIALDE.



“ELEKTRA,, Drama lírico de Ricardo Strauss

El estreno de esta obra ha sido el acontecimiento artístico de la temporada. Su importancia nos movió á pedir á nuestro corresponsal en Berlín, S. Música, una reseña de la solemnidad, el cual nos envía la siguiente:

Dresde 27 de Enero.

Levantóse el velo al cabo, y dióse la nueva obra de Richard Strauss. Puede decirse que todo el mundo musical se citó aquí para oír el estreno. Aficionados, críticos y directores de ópera habían venido de Francia, Inglaterra y América, para ser testigos del acontecimiento. No hay ahora un segundo compositor que llegue á excitar un tal grado el interés con una nueva obra en el orbe músico. Se ha visto confirmado de nuevo aquí que Strauss es el primer maestro de la música moderna. La representación duró una hora y tres cuartos, sin interrupción, y al final estallaron aplausos entusiasmados. La compañía de ópera tuvo un día de honor. La orquesta, dirigida por Schuch, brilló á gran altura. La Krull, de «Elektra», y la Schumann-Heink, de «Klitemnestra», estuvieron divinamente.

El texto, del autor vienés Hugo von Hofmannsthal, es una modernización de la antigua obra maestra griega, refinada, dislocada y echada á perder. Las bellezas del libro sólo puede apreciarlas quien sepa alemán, pues sus versos musicales son fascinadores. Strauss lo ha puesto en música palabra por palabra, exactamente como el texto de «Salomé», de Wilde. Una diferencia específica entre el arte y la técnica de «Elektra» y los de «Salomé» no era imaginable, pues se había llegado al colmo de lo atrevido. La partitura de «Elektra» denuncia la misma incomprensible maestría en la técnica que en «Salomé». Pero es una técnica de mosaico. La partitura se compone de infinidad de pormenores, que no constituyen un conjunto, por faltar la idea dominante

que lleva luz á los detalles y al caos musical, privado de forma plástica. La música de Strauss carece siempre de plasticidad. No hay un punto de reposo, una gradación ascendente, una economía en contrastes y armonías. El oído se atiborra de notas que no le llenan á uno, hay pormenores característicos, pero los caractereres como conjunto no convencen musicalmente.

Compárese una figura como la «Armida», de Gluck, sencillamente soberbia, plástica, convincente, con una de Strauss, plagada de oropel y lentejuelas brillantes, juegos malabares y fuegos artificiales. Gran peligro para la plasticidad de la característica musical hay en la manera como Strauss maneja las voces, como si fueran instrumentos, fundiéndose en la orquesta, en vez de resaltar sobre ella corporal y musicalmente. En ese océano de música moderna está uno afanoso de hallar el don de inventiva verdadera, de melodía plástica. Comparado con Strauss, Wagner es sencillo, natural y comprensible. La nueva producción confirma de nuevo que Strauss trabaja con la cabeza, con el entendimiento; que sigue siendo el eterno tecnista, y que carece de la verdadera dote inventiva. El arte musical, criado con el desarrollo severo y consecuente de sus formas, corre hoy peligro de resultar un juego con figuras sin contenido. Que esto no puede seguir así, lo reconocen hasta los mismos modernistas. Ni la técnica de un Strauss, ni la música amorfa de un Debussy, vivirán en lo futuro. Lo que la música necesita hoy día, es volver á la sencillez, á la naturalidad, á la forma clara y severamente plástica, y sobre tado á la inventiva melódica sana. Que á pesar del arte que encierra «Elektra», significa ésta la bancarrota de la escuela modernista, no puede negarse, por muchas salidas á escena que haya habido.



Los Cuartetos de Arriaga

I

De muy joven había comenzado Juan Crisóstomo Arriaga el cultivo del arte del cuarteto con dos obras escritas á los 14 y 16 años de edad: un *tema variado* obra 17, y unas *variaciones sobre el tema de «La Húngara»*, obra 23, compuestas en 1822, poco antes de emprender su viaje á París.

Allí continuó con Baillot el estudio del violín, con Fétis el de la armonía y el contrapunto, y tales fueron sus progresos, tal el aprecio y la estima de sus profesores, que en 1823, cuando apenas contaba 17 años, fué nombrado repetidor de la clase de Fétis.

De ese año deben datar sus tres cuartetos dedicados á su padre y publicados en París por Ph. Petit en 1824, con el título de *I.^{er} Livre de Quatuors*, revelador, sin duda, del propósito que Arriaga abrigaba de seguir componiéndolos.

La edición debió agotarse muy pronto. En el libro de Antoine Vidal *Les instruments á Archet*, publicado en 1878, se dice hablando de estos cuartetos: «...únicas obras de este compositor que han sido grabadas, son de una rareza extrema; nosotros no hemos podido descubrir más que un sólo ejemplar en la colección de Mr. Louis Labitte de Reims». El elogio y la recomendación de Fétis no debieron de influir poco en el éxito de estos cuartetos. «Es imposible», dice en su diccionario, «imaginar nada más original, ni más elegante, ni más puramen-

te escrito. Cuando su autor los ejecutaba, provocaban la admiración de cuantos los oían.»

Para juzgarlos hoy, conviene recordar algunos antecedentes.

En 1823 había ya producido Beethoven casi toda su obra, con la única excepción de sus composiciones finales; pero el gigantesco paso de avance dado por el autor de la novena sinfonía, no había llegado á popularizarse, ni menos aun á convencer á los maestros, que seguían enamorados de Mozart. Para Cherubini, director del Conservatorio de París, seguía siendo Bach *il barbaro tedesco*, Beethoven un compositor de mérito muy relativo.

Mozart era el único que había conmovido al mundo musical. Toda la música de principios del siglo XIX (Beethoven aparte) seguía nutriéndose de él. Si los alemanes lo habían acogido con inmenso cariño, no hay que decir el amor con que le abrirían los brazos los latinos que encontraban en Mozart su melodía, la melodía italiana, en admirable consorcio con una ciencia maravillosa y con una maestría de pluma sólo comparable á la de Bach. Hasta Beethoven, el más personal de todos los sajones, el que desde sus primeras obras tiende á una independencia más franca, cuando acomete la composición de cuartetos, bordeando los 30 años de su vida, no puede evitar el seguir las huellas de su predecesor, y aun exponerse á que algún crítico como Ulibicheff señale el próximo parentesco de dos de sus cuartetos de la obra 18, con otros dos de Mozart. Fuera de Beethoven, todos los demás compositores de principios del siglo XIX, son, francamente, mozartianos: Spohr, Romberg, Hummel, Czerny.

Pero de Mozart, con su arte delicado y exquisito, se habían derivado dos corrientes. Una de ellas, la que arrancaba de Haydn, miraba al lado alemán de Mozart, y proseguía con Beethoven y con los compositores citados una evolución definida, genuinamente alemana; otra miraba al lado italiano de Mozart, y continuaba con Rossini, el aspecto elegante y fino, el carácter de sentimental dulzura. De aquí que los compositores latinos, al buscar un género menos frívolo que el de la ópera al uso, fundieran á Rossini y á Mozart en una sola admiración, mirando al segundo á través del primero, como en nuestro tiempo hemos visto á los veristas italianos, mirar á Wagner á través de Massenet.

Y si Cherubini y Fetis, los maestros de Arriaga, adoraban por igual á Mozart y á Rossini, estableciendo el criterio latino de su época podrá nadie maravillarse de ver proyectada constantemente la sombra de esas dos figuras en los cuartetos de un muchacho de diecisiete años, á quien sus profesores no cesan de recomendar la imitación de los modelos que, según ellos, han cerrado el horizonte de la música?

Para mí, la influencia determinante de la inspiración de Arriaga, es esa: Mozart de un lado, Rossini de otro, todo fundido en un temperamento fresco, dúctil, sensible, con grandes pujos de originalidad.

En el tiempo en que escribió, cuando todo se hacía á lo Mozart, la personalidad y el estilo de los compositores no se dibujaban sino en pequeños rasgos, en ligeros detalles, que hoy se escapan completamente á nuestra percepción, al apreciar en conjunto toda una época y oponerla á los cambios que se operan en el segundo y tercer período de la vida de Beethoven, al movimiento romántico de Schumann y Mendelssohn y á las posteriores direcciones de la música actual. Esos mismos primeros cuartetos de Beethoven, tan mozartianos para nosotros, fueron en su tiempo novedades difíciles de digerir, obras de estilo duro y rocoso, poco recomendables. Si hoy, por un efecto de visión, nos parecen colocadas

en el mismo plano que las obras de Mozart, á pesar de ser de Beethoven, y de contar éste treinta años de edad al escribirlas ¿cómo no han de parecernos mezcladas en la masa común de producción mozartiana las escritas por un muchacho de diecisiete años, viviendo en un ambiente de devoción á Mozart y á Rossini, y desconociendo ú oyendo condenar las novedades de Beethoven?

De cualquier manera, nadie se atreverá á negar lo fresco, lo sincero, lo espontáneo que es Arriaga en sus cuartetos. Ni se cuida de disimular las fuentes en que ha bebido, ni pretende tampoco ocultar sus predilecciones. Escribe con soltura, con desenfado, con conocimiento del cuarteto, de su estilo, y de la naturaleza de los instrumentos: al lado de un trozo puramente melódico, acompañado á lo Rossini, presenta otro en el que hace dialogar á los instrumentos tratándolos contrapuntísticamente. Savia de juventud, circula por toda su obra. En un muchacho tan joven, esos cuartetos son un milagro.

El primer cuarteto en re menor, es quizá el más completo y el más igual. La influencia rossiniana, si alguna que otra vez se pone de manifiesto en la invención de melodías acompañadas al desnudo, cede enseguida el paso á la imitación de Mozart, y con alguna frecuencia á la de una originalidad que parece presentimiento de direcciones más posteriores.

El primer tema del *allegro* inicial, tiene una cierta severidad de construcción que recuerda á Haydn, recuerdo que no solo se despierta ante la línea general de la melodía, sino que desciende hasta algun otro detalle como, por ejemplo, el del apunte rítmico con que comienza, análogo al empleado por Haydn en el principio de las *siete palabras*. La energía de ese apunte y la blandura un tanto sentimental del que le sigue, la frecuencia con que ambos se reproducen y la transformación expresiva que en el primero se opera, le dan un sabor especial y un carácter no muy distante del de la lucha entre la resistencia y la sumisión tantas veces aplicada por Schindler á las composiciones de Beethoven.

La melodía del segundo tema, se aproxima más al tipo italiano, y está influida por un sentimentalismo juvenil. Hay sin embargo, una originalidad en ella muy digna de señalarse: la indecisión entre las tonalidades de fa menor y fa mayor, que tan singular encanto le dá. Este procedimiento, tan usado después por Schubert, realza exquisitamente el valor expresivo de este tema, que al reaparecer francamente en fa mayor, como final de la parte expositiva, seguido del juguetón motivo que lo complementa, parece como si adquiriera nueva fisonomía y personalidad.

Si en toda esa primera parte se han dividido los instrumentos, por regla general, en instrumentos cantantes y acompañantes (aunque esos acompañamientos no estén tan descuidadamente escritos, que no se deslicen entre ellos líneas de imitación melódica) en el desarrollo adquieren mayor personalidad contrapuntística, interviniendo con soltura en el trabajo del primer tema, único utilizado.

La repetición de la primera parte, salvo los cambios de tonalidad exigidos por los cánones de forma, acusa muy pocas novedades; terminando sin la agregación de coda alguna.

En el *adagio con espressione* hay menos personalidad. La melodía tiene poco carácter, la manera de adornarla y enriquecerla con profusión de arabescos, acusa la pluma y el punto de vista mozartiano. Sólo la forma es más original: una forma mixta de *lied* y de primer tiempo de sonata que dá el siguiente esquema: Primer tema en si bemol—transición;—segundo tema en re menor—transición;—segundo tema completo en sol menor;—primer tema en si bemol.

No así el *menuetto (allegro)*, tiempo encantador y típico de la obra. En la primera parte domina una labor contrapuntística que más bien apunta á Haydn que á Mozart. Parece como si Arriaga estuviera poca convencido; como si su propósito fuera el de hacer esa parte enredosa y complicada para acentuar más el contraste con el trío, tan lleno de travesura, de originalidad, y de picardía. Todo en *El piu moderato* tiende al efecto: la contextura de la melodía, su disposición, los silencios que la interrumpen, el apunte melódico que invariablemente actúa de cadencia, los *pizzicati* del acompañamiento, el picaresco *crescendo*... Pero aun más que estos elementos, sorprende el carácter español que en el trío se acentúa, y que dá la impresión de un bolero andaluz con sus característicos reposos sobre la dominante. Miguel Salvador le ha llamado el minué *tonadillesco*, con mucha razón. Hay en él una nota española muy sincera y muy hábilmente tratada, y si en toda la obra vá Arriaga siempre seguro y fácil, siguiendo el estilo de Mozart con su fluidez característica, en este trío donde hace lo que más intensamente siente su alma española, y donde, en vez de buscar la fuente de inspiración en lo aprendido, la busca en las melodías que de niño escuchó, se eleva por encima de todo lo demás y dá una nota, original y suya, inconfundible, la de mayor relieve de todo el cuarteto.

Al final volvemos de nuevo la vista á Mozart. El tema pastoral del *allegretto* es tan mozartiano como el de la variación de la sonata en fa para piano y violín, del compositor alemán; el segundo tema mozartiano también, no tiene tan gran relieve ni significación. Pero hay mil detalles que avaloran este tiempo muy seriamente hecho: el contrapunto de la viola que aumenta el interés del final del primer tema, ciertas curiosidades de forma que serían largas de exponer, el *pizzicato* del violonchelo en la coda, habilísima sorpresa que Arriaga prepara al oyente; detalles todos que, cuando menos, revelan gran ingenio y excepcional aptitud para el cultivo de esta clase de composiciones.

CECILIO DE RODA.



Mendelssohn

El día 3 de este mes se ha cumplido un siglo desde el nacimiento de Félix Mendelssohn Bartholdy. Esta fecha que debía haber señalado el momento culminante de su glorificación, llega, bien al contrario, en pleno olvido.

Nos hallamos en ocasión la más oportuna para examinar si este compositor merece el ostracismo á que se le relega, y aunque carezcamos de competencia para dirimir el juicio en última instancia, nada nos impide abrir un sumario para nuestro uso personal.

Cierto es que pueden acumularse cargos en contra suya, acusándole de uniformidad en las ideas, cuya preponderante modalidad en menor las tiñe de un sentimentalismolacrimoso, de cierta pedante ostentación del *metier*, insistencia fatigosa en las imitaciones y, en general, un desarrollo temático frío y razonado, no el desarrollo sustancial é interno de Beethoven, que completa y agiganta la idea, sino formal, sistemático,

implacable, en el que se ve el deliberado intento de agotar todos los procedimientos escolásticos, esprimiendo el motivo hasta dejarlo sin jugo ni frescura.

Pero no pesan menos los alegatos que puedan aducirse en su defensa. Su sólida y concienzuda posesión de los medios técnicos, su sentido profundo de lo pintoresco, que ha producido maravillas como *La Gruta de Fingal* y *El sueño de una noche de verano*; el lirismo vehemente de sus tiempos vivos, la intensidad melódica de sus *adagios*, la inimitable fluidez y ligereza de sus *scherzos*, y, en todo momento, eso de que hoy se afecta prescindir, que es más fácil desdenar que poseer y que en un tiempo se llamaba inspiración.

Quizá tratando de profundizar más el asunto é investigar con nuevos datos si el equilibrio entre las cualidades y los defectos de Meedelssohn se rompe en sentido favorable ó adverso, se halle una oposición entre su modo de ser y el medio en que se halló colocado, lo que se traduciría, por lo que hace á su obra, en una lucha de la idea que aspira á volar libremente y la forma rígida que la retiene. No debe olvidarse en efecto, que el natural fogoso del artista, que desde el dintel de lo clásico se asomó al romanticismo, debió verse atemperado por el ambiente de regularidad, de orden, de plácido y acompasado utilitarismo que respiró forzosamente en una familia de hombres de negocios y de judíos por añadidura.

Pero ¿quién sabe si el problema del desafecto actual no sea más complejo y más simple á la vez? Acaso penda de algo tan inconsistente y movedizo como es la moda, que á todo llega, y que, lo mismo en arte que en indumentaria, se complace en desafiar á toda razón y á toda lógica.

I. Z.



La abundancia de materias nos obliga á dejar para el próximo número un artículo sobre las Sociedades Filarmónicas Españolas, las correspondencias de Bruselas y Gijón y varias noticias de interés.



MOVIMIENTO MUSICAL EN ESPAÑA Y EL EXTRANJERO

BILBAO

Las manifestaciones artísticas en el último mes se han reducido á los conciertos del Cuarteto Rosé en la Filarmonía.

Como este Cuarteto se ha hecho oír en la mayor parte de las demás Sociedades españolas y los corresponsales de la Revista dan amplia cuenta de estos conciertos, juzgamos inútil repetir una vez más lo que todos han dicho. Cuando se alcanzó el nivel artístico á que han llegado Rosé y sus compañeros, la crítica desaparece y no hay quien desentone en el unísono de las alabanzas.

Aparte de la Filarmonía tampoco podemos señalar por el momento hecho alguno digno de mención. Solo daremos noticia de algunos proyectos.

La Sociedad Coral ensaya para el mes próximo varias obras importantes.

Se proponía ejecutar el Oratorio *Ruth* y *Las Bienaventuranzas* de Cesar Franck, y había solicitado el concurso de Vincent d'Indy, su ilustre discípulo, para dirigirlos. Parece ser que otros compromisos anteriores impiden á este maestro aceptar la invita-

ción. Lo probable es que ya no se ejecuten dichas obras por entero y sí solamente algunos trozos, completándose el programa con otras de la *Damnation de Faust*, de Berlioz.

Para el mes de Mayo prepara la misma Sociedad una novedad interesante, el estreno de *Maitena*, ópera del compositor vasco-francés Charles Colín, quien la titula *Pastoral Lirica* en dos actos.

Asimismo el Orfeón Euskaria patrocina las representaciones de otra nueva ópera vasca, *Amboto*, original de Zapiain, autor de otra aquí muy popular (tal vez demasiado) llamada *Chanton Piperri*. Son muy de alabar estas iniciativas de formación de un teatro lírico vascongado, para lo que tanto se presta la lengua y la música popular ofrece tan importantes recursos.

N. DE T.

BARCELONA

Música dramática.—Dentro de breves días, terminada la actual temporada de ópera, cerrará sus puertas hasta la primavera próxima el teatro del Liceo. Como el turista que penosamente ha ascendido una elevada montaña, podemos, pues, desde estas alturas abarcar con una sola mirada toda la magnitud del panorama. Por desgracia, el paisaje que se contempla no seduce por su bella vitalidad. El ejercicio lírico de este año formará época por lo insignificante é incoloro. Los estrenos, que siempre obran como estimulantes del paladar artístico, no han logrado ni remotamente estimular el apetito del público. A *Los Barbaros* de Saint-Saëns, que fué un fracaso, sucede en el cartel *El asalto al molino* de Bruneau, que es otra equivocación y del cual las breves pero atinadísimas consideraciones del ilustrado corresponsal de Madrid en el primer número de esta Revista, me relevan de toda nueva crítica.

Realmente no es posible alabar el tacto de la empresa en la elección de estrenos. Aun dentro de la producción de los autores citados, no hubiese sido difícil encontrar obras más significativas, más acusadoras de personalidad que las que aquí nos ha cabido en suerte oír.

Pero sobre todo ¿por qué no obsequiarnos con alguna de esas producciones modernas que constituyen la actualidad musical en los teatros del extranjero? Aquí no conocemos ni la original ni delicada obra de Debussy *Pelleas y Melisande*, ni el sabroso y fuerte *Boris Goudonow* de Moussorgsky, ni tantas obras de Strauss, Dukas, etc. Y sin embargo estas obras, buenas ó malas, reveladoras de una tendencia sana ó perjudicial, son las que tienen el májico poder de apasionar los auditorios. Sobre ellas versan las discusiones y en derredor de las mismas se libran las grandes batallas del arte moderno. ¿Por qué, pues, no darlas á conocer en Barcelona?

Y si del arte presente nos trasladamos al pasado ¡cuántas bellas reconstrucciones que hacer! ¡Cuántas exquisitas obras de Gluck, de Rameau, de Spontini y de tantos otros autores que ser desenterradas! Pero la empresa, sea por dificultades materiales, sea por espíritu de rutina, prefiere perderse en el laberinto del repertorio cotidiano, y con ello el Arte pierde y los aficionados padecen.

Como única tentativa de novedad digna de encomio, debemos poner en el activo de la temporada, la representación del *Lohengrin*, que este año hemos visto remozado con decorado y vestuario nuevos. Añádase á esto el que se han omitido las mutilaciones del final del acto segundo, antes de rigor, que se ha suprimido el largo entreacto que ordinariamente se hace entre los dos cuadros de que se compone el último acto y que la obra ha sido cantada con inteligencia y cariño por la Pasini-Vitale, Viñas y Blanchard y se comprenderá fácilmente el grandioso éxito obtenido.

Y aquí acaban las impresiones que la expirante temporada del Liceo nos ha dejado. Quiera Dios que la de primavera sea más fecunda en emociones artísticas.

Música de Cámara.—La ejecución orquestal es á la música de *Cámara* lo que la peroración en público á la conversación privada. Aquélla es brillante y conmueve como un discurso; ésta es íntima y enamora como una confidencia. En la primera hay siempre algo de declamación; en la segunda se presiente á menudo un yo no sé qué de misterio; por eso la orquesta mueve emocionadamente á las muchedumbres y el cuarteto ejerce su penetrante influencia sobre las pequeñas reuniones de espíritus delicados.

Las ciudades en orden á la ejecución musical pasan generalmente por tres periodos. El de infancia, en el cual, como los recursos son escasos, como las iniciativas no están aun plenamente desarrolladas, la ejecución de las obras musicales ha de ser forzosamente modesta y de ahí el predominio de la sonata, del trío y de las demás formas de ejecución sencillas ó poco complicadas. Este es el periodo del *lied* y de la música de *cámara*.

En el segundo, las cosas cambian de aspecto. Con el crecimiento de los recursos aumentan también las aspiraciones y con ellas los medios de satisfacerlas; se sienten deseos de hacer algo grande y potente, menudean las complejas audiciones instrumentales y corales y el arte adquiere en la ejecución su forma más rica y deslumbradora. Esta época suele tener el floreciente empuje de la juventud, pero no está exenta de sus inexperiencias.

Y vamos á la tercera. Ya estamos saturados de orquesta y coros. Ya hemos oído la *Novena* de Beethoven en todo su magnífico esplendor. Como el ciudadano que curtido y fatigado en las épicas luchas de la vida pública, gusta encontrar en el hogar doméstico reposo á su cansancio, consuelo á sus aflicciones, así el alma, ya exquisita, del aficionado desea respirar en la intimidad el perfume que exhalan las almas de los grandes compositores en aquellos momentos en que creaban para sí mismos, no para el público y en los que inclinados sobre un instrumento amado le confiaban sus penas las más amargas, sus alegrías las más íntimas. Este es el momento de virilidad para la ciudad artística. En él florece la música en toda su rica diversidad, y coexistiendo la de *cámara* con las grandes audiciones orquestales.

Barcelona, si el curso de la evolución no se tuerce, entra de lleno en este período. En muchos espíritus clarividentes de ésta, comienza, en efecto, á dejarse sentir la necesidad de esa frecuentación íntima con el pensamiento de los grandes maestros, que es la música de *cámara*, y á este propósito tiéndese á crear organismos que llenen dicha función.

Para ello se ha fundado, entre otras asociaciones, la de los *capvespres musicals selectes* (Crepúsculos musicales selectos), que tiene por objeto la ejecución periódica de la música de *cámara*.

Muy á mi pesar, no he podido asistir á ninguno de sus conciertos; pero según mis noticias se hace en ellos labor concienzuda y seria.

El último corrió á cargo de la soprano señorita Correa y de los señores Perelló (violín) y Via (piano), interpretándose la sonata en *re mayor* de Beethoven, giga, preludio y fuga de Bach, *andante cantabile* de Nardini, concierto en *re menor* de Tartini y varios fragmentos pianísticos de Schumann. Cantáronse también varias melodías, entre ellas *La reina del mar* de Borodine, *Liliana* de Pahissa (1.ª audición) y las muy bellas *Enterro y Vella d'amor* de Morera.

En otros conciertos los señores Ainaud y Brossa (violines), Vives (piano), Estera (viola) y Brandia (violoncello), han ejecutado los quintetos en *fa menor* de Franck y en *mi bemol* de Schumann y el trío en *si bemol* de Beethoven.

Conferencias.—En Barcelona viene haciéndose desde hace tiempo una tenaz y constante labor de reconstitución integral de la cultura catalana. En consonancia con este movimiento general hacia la cultura, la Asociación Catalana de Estudios acaba de inaugurar un curso de Historia musical y técnica de la canción popular. Esta serie de conferencias que serán completadas con ilustraciones musicales ha sido encomendada á don F. Pedrell.

El maestro Pedrell es un hombre que allá en su juventud tuvo un ensueño grandioso; soñó con el renacimiento musical de España y á la realización de este bello ensueño ha subordinado su prodigiosa actividad artística de toda la vida. Para ello érale primeramente necesario rehabilitar nuestra personalidad musical en el terreno de la historia y de ahí su paciente y benemérita labor de arqueólogo; le era después indispensable fundar sobre los cimientos de nuestra tradición musical, casi extinguida, un arte nacional nuevo y de ahí su fecunda labor de artista.

En España, quizás es más conocido bajo el primer aspecto que bajo el segundo, pero Europa comienza á apreciar en su justo precio la amplia significación artística de su personalidad. Buena prueba de ello es la autorizada opinión de Pierre Lalo, quien pide que una de sus obras sea representada en la Gran Opera de París, las alabanzas de Henry Collet que en un documentadísimo estudio sobre la música española moderna publicado en el boletín de la Société Internationale de Musique (Section de París) le proclama jefe de la escuela catalana, los trabajos de Pierre Aubry, quien en su obra *Iter Hispanicum* ha admirado «su aptitud maravillosa para revivir la melodía popular», y, en fin, el análisis acabado que de sus obras *Los Pirineos* y *La Celestina*, han hecho los doctores Klose y Wiedermayer en las cátedras de Estética y Composición del Conservatorio de Munich, según nos lo cuenta el joven compositor Cristóbal Jaballín en sus interesantes impresiones de Alemania publicadas en la Revista Musical Catalana.

Con tal profesor no es de extrañar, pues, que las conferencias comenzadas sean manantial purísimo de sana y profunda doctrina.

J. P. OLABARRIA.

12 Febrero 1909.

MADRID

Si la primera quincena de Enero fué poco fecunda en novedades musicales, el último mes transcurrido lo ha sido tanto que no sé si podré encerrar su reseña completa en los límites de una carta.

En el teatro Real continuó Titta Ruffo soliviantando el público entusiasmo. Después de los triunfos de *Hamlet*, *Linda* y *El Barbero*, vino el de *Rigoletto*, mayor aun si cabe que los otros, triunfo compartido en parte con Graciella Pareto y con el tenor Cristalli. No es Titta Ruffo santo de mi completa devoción. Tiene, á mi juicio, algunas cualidades extraordinarias: un aliento poderoso, unos agudos inolvidables, una condición de actor escénico, imitación de Zacconi, que le lleva á exajerar los tipos y á buscar en el efecto, el aplauso de la galería. Pero la fusión de la declamación y del canto en el canto expresivo, la finura, la interioridad, ó no las he sabido apreciar, ó no las tiene. Para mí, Titta Ruffo, con sus cualidades excepcionales, es un cantor escénico efectista y deficiente, y como esas deficiencias son á mi juicio lo que debe ser primordial é indispensable en el cantante, de ahí que no comparta el entusiasmo general, sino en porción muy pequeña.

Al marcharse Titta Ruffo ha venido Anselmi á continuar la serie de éxitos de la temporada, cantando *Manon* de Massenet con Rosina Storchio. Anselmi fué para el público el Anselmi de siempre, el de las notas suspiradas, el de los pianísimos, el de la romancita del sueño. Pero en esa *Manon* triunfó más la Storchio que él. Decía en mi carta anterior que la Storchio es una de las mejores artistas que han pasado por el teatro Real. El público de Madrid la había aplaudido en *Bohème*, en *Madama Butterfly*, en *Linda*, sin penetrar por completo en todo lo exquisito y delicioso de su arte. En *Manon* consiguió «verla», y allí fueron las ovaciones sin cuento, y el entusiasmo rival del que habían provocado Titta Ruffo y Anselmi.

Paso por alto las representaciones de *Mefistófeles*, *Aida* y *Lohengrin*, con algún

artista nuevo, para dedicar unas líneas al estreno de *Hesperia*, ópera en un acto del Maestro catalán Lamote de Grignon, ópera anunciada en la temporada última y estrenada casi por sorpresa en la noche del 2 de Febrero.

El libro de J. Oliva Bridgmann es una variante más del eterno libreto de ópera á la antigua: el consabido amor entre el tenor y la tiple, el consabido tercero que se interpone, coros guerreros, coros religiosos y desenlace trágico al final. Claro está que un libro así no podía despertar interés de ninguna clase, y que ni aún llevando la escena á los bosques de Tarragona, y la acción á la época de la dominación romana en España, algunos siglos antes de J. C., no podía atribuírsele un marcado color nacional.

La música me gustó. Bien hecha, de un técnico, de un músico francamente afiliado al procedimiento wagneriano, es obra de un compositor culto, y de un conocedor de lo que trae entre manos. Las voces declaman bien sobre el polifónico tejido de la orquesta, sin buscar efectos, ni aplausos; sin encerrarse en la forma italiana; la orquesta es siempre interesante, y á cada nueva audición descúbreanse nuevas bellezas. Tiene, como toda obra humana, puntos culminantes y otros de visible decaimiento. Entre los primeros puedo citar la canción de *Hesperia* (soprano) al comenzar la obra, el coro religioso escrito en el modo frigio de los griegos (la escala de re sin accidentales) armonizado con singular acierto, un largo fragmento del dúo final y algunos otros. Entre los segundos debería mencionar ciertas situaciones en las que el compositor se ha colocado en un punto de vista, poco en armonía, á mi juicio, con la emoción que pedía la escena.

La obra no gustó, ó gustó poco. Causas de ello fueron una cierta monotonía que parece extenderse á través de toda la partitura, el poco cuidado en la presentación escénica, y lo aprisa que se había preparado su ejecución, si bien al tocar este punto debe hacerse constar la devoción con que artistas y orquesta quisieron suplir la falta de ensayos. Lo de la monotonía, más que á la obra misma, lo atribuyo á la batuta del director. El maestro Lamote ha dirigido en Madrid *Hänsel und Gretel* y el *Enrique VIII* de Saint-Saëns, dos óperas de muy distinto carácter que bajo su batuta se fundían en la misma tinta monótona y gris que caracterizó la ejecución de su ópera. Recordando estos hechos, queda la duda de si esa media tinta tan poco colorista se deberá más á la ejecución que á la música en sí. Digna de notarse fué también la previa hostilidad del público hacia el canto en castellano y hacia la obra de un español. El público del teatro Real no quiere oír cantar sino en italiano, no suspira sino por el *dívo*, no le convencen sino los calderones en pianísimo á lo Anselmi ó en fortísimo á lo Titta Ruffo...

Dejemos ya el teatro Real para venir á otras manifestaciones de arte: á la música de cámara, que en el mes transcurrido cuenta diez sesiones de cuartetos, un recital de piano y una sesión de la «Sociedad de instrumentos de viento de Madrid.»

El Cuarteto Rosé de Viena actuó en la Sociedad Filarmónica. Es de los mejores cuartetos que hemos oído, tipo único en su clase. Así como los checos son todo fuego y calor, libertad y juventud; así como los cuartetos alemanes de Heermann y Petri se distinguen por esa grave seriedad de pensamiento que tanto realza la música de los clásicos, el Cuarteto Rosé brilla por su finura, por el equilibrio con que se sitúa en el término medio de ambas escuelas de interpretación, inclinándose del lado de los checos en los románticos y en los modernos y del lado de los alemanes en los clásicos y en Brahms. La circunstancia de ejecutarse en la Sociedad Filarmónica la serie íntegra de cuartetos de Beethoven, ha sido causa de que no oyéramos ninguna obra de este compositor, interpretada por el Cuarteto Rosé, pero su deliciosa manera de tocar á Cherubini, Mozart, Haydn, y Schubert, el calor romántico con que tocaron los cuartetos de Schumann y Mendelssohn, la intimidad que dieron á Brahms y el color que pusieron en obras más modernas, bastan para adjudicarles el puesto preeminente que en el mundo del arte ocupa el Cuarteto en cuestión.

Cuando el año pasado apareció en la vida madrileña el Cuarteto Vela, compuesto por cuatro muchachos recién salidos del Conservatorio, el mayor de 18 años, llamé á

este Cuarteto el *Cuarteto milagroso*: tan imposible era el concebir cómo, sin preparación experimental, sin haber oído buenos Cuartetos, habían podido dominar ese género, quizá el más difícil de toda la música. El paso de avance dado del año pasado á éste, ha sido verdaderamente extraordinario.

No es ya la delicadeza y finura de sonido, la hermosa perspectiva en que colocan los términos sonoros, la individualidad encantadora que cada instrumento adquiere cuando debe sobresalir, y su manera de fundirse en el conjunto, los inconcebibles pianísimos, la técnica maravillosa de los cuatro; es el espíritu con que animan las obras, la vida que les prestan, la facilidad con que saltan de las fantasías de Debussy al calor de Grieg, de las soñadoras melodías de Dvorak, á los graciosos juguetes de Arriaga y de Chapí. Estos chicos son ya tan grandes que aventajan á los Cuartetos franceses que en Madrid hemos oído y andan muy cerca de emparejarse con los mejores. Lo que ya dominan es imposible tocarlo mejor. Por su mérito, por el entusiasmo con que trabajan, son dignos de ser conocidos en las Sociedades Filarmónicas de Provincias, donde seguramente tendrán el éxito de entusiasmo que han tenido entre los aficionados madrileños.

El Cuarteto Francés continúa dando sus habituales sesiones en el teatro Español, principalmente dedicados á las obras de Cámara con piano. Este año ha cambiado nuevamente de pianista, y ya sea por esto, ya por el exceso de trabajo que sus profesores tienen, es lo cierto que no aparecen fundidos con la unión y con el trabajo previo que suponían sus primeras sesiones de estos años últimos. En sus conciertos han introducido la novedad de hacer cantar algunos *lieder* á la señorita Beatriz Ortega Villar. Soy un admirador entusiasta de esta artista de excepcionales condiciones para la ópera, pero el género *lied* está tan distante de la ópera italiana, es tan difícil que un artista de ópera comprenda un *lied*, que la novedad, acogida con simpatía, por lo que en sí significa, no tuvo la resonancia ni el éxito que debió tener.

Juan Marlet, un joven pianista catalán, educado en la *Schola Cantorum* de París, dió un concierto de piano en el teatro de la Comedia. Tiene lo que tienen los buenos, al salir de un Conservatorio: mecanismo, deseo, claridad, pero no pasa de ahí.

Y como esto es ya muy largo, me dejo varias cosas en el tintero, que irán en la carta próxima.

CECILIO DE RODA.

15 Febrero 1909.

OVIEDO

Sociedad Filarmónica.—El famoso «Cuarteto Rosé» de Viena, se presentó en el pasado mes de Enero ante el público de la Filarmónica ovetense.

Había verdadera impaciencia por oír á los notables artistas austriacos, que según referencias autorizadas, formaban una agrupación de primer orden, capaz de renovar los laureles del insuperable «Cuarteto Joachim», considerado hasta el fallecimiento del ilustre músico que le dió su nombre, como la flor de los intérpretes de música de Cámara.

Graves y serenos penetraron los concertistas en el escenario del Teatro Campoamor; requirieron los instrumentos; empuñaron los flexibles arcos y comenzaron la audición musical en medio del absoluto silencio del público ovetense, siempre frío y reservado cuando está en funciones de juez.

El primer plato que Rosé puso sobre los manteles, no dejaba de ser fuertecito para estómagos poco avezados á este género de condumios. Un cuarteto de Brahms, tocado en la Sociedad Filarmónica por primera vez, representa un atrevimiento algo peligroso, que únicamente pueden permitirse los primates del arte. seguros, con sus extraordinarios recursos, de vencer en la lucha.

Así aconteció, en efecto; las frialdades y reservas de los espectadores fueron cediendo el campo á la complacencia primero, el entusiasmo después, para convertirse, al final de la hermosa obra de Brahms, en una ovación franca, completa, decisiva.

Durante el descanso, las opiniones se mostraban unánimes; Rosé era un gran músico; sus compañeros, ejecutantes notables; y todos formaban un admirable conjunto, por su justeza absoluta, por la compenetración de sus temperamentos y por el estudio serio, formal, acabado, que hacían de las obras musicales, á las que no quitaban ni ponían una tilde, pero de las cuales extraían hasta la última partícula de su sustancia artística, para servírsela al público como el más exquisito de los manjares.

A partir de este instante, establecióse entre los concertistas y su auditorio esa doble corriente de inteligencia, de emoción estética más bien, que hace gozar por igual á unos y otros, llevando al más alto grado el disfrute de uno de los placeres más puros é inefables que existen; por algo se le llama divino arte, al arte de la música.

Los cuartetos de *si mayor* de Haydn, y en *mi menor* del coloso de Bonn, completaban el programa del primer concierto.

En el segundo, Mozart, con su cuarteto delicioso en *do mayor* embelesó al público, Beethoven cautivó á todos con el en *re mayor*; y el poético Schubert, con el suyo hermosísimo en *re menor* acabó de subyugar á los espectadores, quienes prodigaron sus aplausos entusiastas á los insignes artistas vieneses.

Estos señores tuvieron la amabilidad de repetir el *allegro molto* del cuarteto de Mozart, obsequiando, además, á la concurrencia con las *Variaciones del Cuarteto Imperial* de Haydn, tocadas maravillosamente.

Las halagüeñas esperanzas se habían convertido en realidades. El «Cuarteto Rosé» ha dejado una impresión gratísima en estos pobres pueblerinos de Vetusta.

X.

LEON

Sociedad de Conciertos.—Esta Sociedad ha entrado en el segundo año de su existencia, habiendo realizado durante el que acaba de transcurrir, el plan de consolidación de la misma y cumplidos sus fines con la celebración de nueve conciertos, la mayor parte de ellos ejecutados por notabilísimos artistas y otros por profesores y aficionados de esta localidad, que merced á un estudio sostenido y concienzudo de las obras ejecutadas, llegaron á interpretarlas con buen acierto.

Los que más han agradado han sido los dos conciertos de inauguración á cargo del trío Bordas, Mirecki, Falla, cuyas obras más importantes fueron el trío en *si bemol* (op. 97) de Beethoven, el en *re menor* (op. 49) de Mendelssohn y el en *si bemol* (op. 99) de Schubert, los dos por el sexteto Calvo, con obras de Mozart, Schubert, Wagner, Beethoven, Tschaiowsky y Listz; el del doble quinteto de París, que interpretó obras de Bach, Gounod, Lalo, Steinbach y Beethoven; y el de los señores Tabuyo y Larregla, con obras de Mozart, Grieg, Haendel, Ponchielli y Larregla.

Este año ha empezado la serie con el concierto verificado el 24 de Enero próximo pasado, á cargo del grandioso cuarteto Rosé, de Viena, con las obras siguientes: cuarteto en *mi bemol mayor*, (op. 428 del catálogo de Keller) de Mozart; y el cuarteto en *re menor* (op. póstuma) de Schubert.

No obstante estar poco habituados los socios de ésta á la música de cámara, ante la interpretación maravillosa y perfectísima del cuarteto Rosé en las obras mencionadas, el entusiasmo fué grande y los aplausos y frases de admiración menudearon en la sala á la terminación de cada uno de los números del programa, siendo unánime el parecer de que ejecutadas con esa perfección las obras musicales más confusas, se hacen agradables desde el primer momento á los oyentes, aunque éstos estén poco acostumbrados á dicho género de música.

Esta Sociedad tiene contratados para la primera temporada del año actual un concierto por los virtuosos holandeses Van Ysterdael (violoncello) y de Vogel (piano), profesores de los Conservatorios de Rotterdam y la Haya, y dos con el sexteto Calvo.

El entusiasmo que reina entre todos los socios de ésta, hace asegurar una vida próspera á esta Sociedad, teniendo en cuenta los escasos recursos con que cuenta por la poca importancia de la capital leonesa.

ARCHET.

León, Febrero 1909.

SAN SEBASTIAN

En los interesantes conciertos que el Gran Casino y Palacio de Bellas Artes vienen verificándose, hemos tenido ocasión de conocer en el pasado mes de Enero, tres nuevas obras.

La primera de ellas, la cual, según mis noticias, es desconocida en España, es una sonata para violoncello y piano de Ernest von Dohnányi, que el maestro Larracha y el notable pianista Pagola han estudiado con tanto afán y tal cariño, que consecuencia natural de este estudio fué la admirable ejecución que de dicha obra tuvimos el placer de escuchar el martes pasado. La obra es, sencillamente, magnífica. El primer tiempo de difícil ritmo, es un hermoso trabajo para ambos instrumentos, los cuales dialogan constantemente. El scherzo es una monada. El trabajo *sautillé* del cello es de efecto y la coda muy original. El tiempo tercero, un corto adagio, lleno de vigorosa armonización, es, á nuestro modesto juicio, uno de los más interesantes de la obra, y sirve de entrada al final, que es un tema con variaciones, en las cuales el autor vá recordando uno por uno todos los motivos de la sonata. Todos los tiempos fueron aplaudidos con entusiasmo, unos por su originalidad, otros por su gran belleza; pero todos por la irreprochable interpretación que alcanzaron de Larrocha y Pagola, cuya manera de tocar y vencer dificultades les dió verdadero realce.

La misma tarde, los antes citados artistas tocaron una nueva producción del notabilísimo compositor donostiarra José María Usandizaga. La Fantasía de este autor es una obra de altos vuelos. Quisiéramos volverla á oír para formarnos un juicio más exacto de tan valiosa composición. Por de pronto consignamos que está hecha para ser interpretada por verdaderos artistas. Es una obra de *virtuosismo*. El primer tiempo, un apasionado andante tratado de manera primorosa, seduce y conmueve. El segundo es, si cabe, más hermoso, más perfecto, de variado ritmo, difícilísimo y de gran brillantez.

En toda la Fantasía se ve la especial manera de escribir de Usandizaga, con ese sello de distinción, ese característico estilo, producto del conocimiento de los grandes maestros, ese *no sé qué* que aparece en todas sus obras; porque en la Fantasía me recuerda algo de su lindo cuarteto vasko, algo de su overture Bidasoa, de su marcha, de sus preciosos *impromptus* para piano, todo lo que caracteriza á Joshe Mari, quien en cada obra que nos dá á conocer, nos demuestra que adquiere una personalidad propia, exclusiva, suya. La obra gustó muchísimo y la interpretación acabada nada dejó que desear. No en vano eran los maestros Larrocha y Pagola los encargados de ella. Autor é intérpretes fueron objeto de felicitaciones sinceras.

En la linda sala del Palacio de Bellas Artes, siguen escuchándose los notables conciertos de la temporada invernal. En ellos han tomado parte, además de notables artistas extranjeros, otros también meritísimos, que no por ser como quien dice de *casa*, son menos acreedores por sus condiciones artísticas y su talento al justo aplauso y admiración de todo un público, por muy inteligente y severo que éste sea.

En la última de estas sesiones, la notable pianista Ignacia Parra nos dió á conocer el programa que en el concurso al premio Cussó ha interpretado en el Conservatorio de Madrid, en el que figuraban obras importantísimas, entre ellas algunas de Beethoven.

Ignacia Parra tocó la sonata número 2 de este autor con toda propiedad. Con mecanismo matemático el tiempo primero, *diciendo* muy bien el hermoso andante, característico como todos los del gran maestro, lindamente el jugueteón scherzo, y con gran corrección el delicado final.

Siguió el scherzo, op. 31, esa creación soñadora del romántico Chopín. Las manos femeninas (de una perfecta pianista) tienen no sé qué encanto para interpretar las obras del inmortal pianista palaco!... Matizó, esta obra especialmente, de un modo exquisito, sin que esto signifique que no luciera sus dotes pianísticas en otras obras de tan distinto carácter como el concierto italiano de Bach, el *Pájaro Profeta*, de Schuman y la Rapsodia XIII de Lizt, á la cual dió todo el colorido que requiere. Felicitamos á la señorita Parra, así como también á su digno profesor señor Cendoya, al cual se debe en gran parte el éxito alcanzado por nuestra paisana en Madrid.

En uno de estos conciertos de la Económica Vascongada hemos conocido la tercera de las obras arriba mencionadas.

Es un hermoso adagio para órgano del R. P. Otaño S. J., compositor de grandes arrestos. Una melodía apacible que se desarrolla en un interesante *crescendo*, hasta llegar á un grandioso *tutti*, sirve de tema á la obra á que nos referimos. El maestro Gabiola la tocó con gran entusiasmo, mostrándose el organista pulcro, conocedor de los secretos del instrumento que cultiva con tanto lucimiento. El Adagio agradó sobremanera, y enviamos nuestro parabién afectuoso al P. Otaño, y conocedores de sus brillantes facultades para el divino arte, esperamos no sea ésta la última vez que tengamos la dicha de escuchar nuevas obras suyas.

Y basta por hoy. Hasta la próxima en que daremos cuenta de las interesantes conferencias que el inteligente *amateur* señor Gascue nos dará sobre la Walkyria.

LUSHE-MENDI.



BERLIN

No tiene el lector idea del cúmulo de conciertos que se dan aquí. Abre uno la hoja dominguera destinada por *La tia Von* á anunciarlos, y es cosa de volverse loco.

Para personas pudientes, y sobre todo para gente machucha que apetece un goce selecto artístico, es una Jauja musical Berlín.

Hay conciertos para todos los gustos, hasta para aquellos que merecen palos, como los impresionistas, que están en su elemento cuando ven á Rosenthal, v. g., haciendo diabluras en el piano, como Sarasate las hacía en el violín.

Los conciertos ahora dominantes son los de beneficencia, de los cuales tengo siempre escama. He escuchado uno (con billetes regalados) asaz latoso, y que me valió una fuerte jaqueca.

Cuando llegamos, ya estaba ocupado todo el recinto, un crucero del Reichstaj. Merced al que me regaló los caros billetes, dejaron dos oficiales sus asientos junto al pasillo á mi mujer y mi hija, y yo me llevé el gran plantón á un lado.

Más de media hora tuvimos de espera.

Susurrábase que algún príncipe acudiría, y en efecto, apareció más después la hermana de la emperatriz, casada con el príncipe Leopoldo, hijo del célebre príncipe Rojo.

Empezóse con un toque de esas trompetas del juicio que ha puesto en moda el emperador. Luego silencio sepulcral. Estaba anunciada la *Kaisermarsch* de Wagner,

pero nos la escamotearon. Sin duda la habían puesto para el *Kaiser*. Siguieron cuatro números de orfeón, cantados por el de los maestros berlineses. Pensando estuve en una acalorada discusión sostenida por dos amigos bilbaínos en Bayreuth, allá en 1897, sobre las delicias del canto á voces solas. Confieso que no me enamoran á la larga. Si cuando los trozos son alegres, movidos, en que estalla el brío juvenil. Piezas sentimentales fatigan al poco rato. Hubo un canto popular interpretado con vigor y gracia, y que entusiasmó.

A mí me gusta saborear lo que un país ofrece de su propia cosecha, no lo ajeno á él. A dos de las mejores cantantes alemanas, la Hempel y la Shuman-Heink, se les ocurre interpretar un aria de Rigoletto y el brindis de Lucrezia. Aquella hizo cosas de mal gusto, y ésta de uno mucho peor, que de fijo le habrían costado una pita en nuestro Real. De la Hempel dije que su maravillosa voz sonaba deliciosamente en la encantadora escena de las niñas-flores de Parsifal, como también en *Sellado* de Blech y *Las alegres comadres* de Nicolai.

A la segunda he admirado especialmente de *Erda* y de *Waltraute* más aún, en el *Ocaso de los dioses*. Es una cantante genial, de hermosa voz y gran temperamento, aunque ahora ya no posee la nobleza de antaño, ni la frescura de marras. No en vano se tienen nueve hijos. Preguntéla hace años si continuaría en Berlín, en la ópera.

—¿Yo aquí? ¡Jamás!—Y ahora vuelve á cantar el papel de Ortruda.

También le dije si no tenía deseos de hacer una *tournee* por mi país, y contestó que lo pensaría, que la idea era tentadora.

Egénéieff, de la Opera Cómica, nos cantó el aria á la estrella vespertina del *Tannhäuser*, sin nada de particular. Mejor habría sido elegir un trozo de su cuerda.

Y luego vino Vianna de Motta, con la polonesa de Chopín, obra 53, que se me ha pegado en la mollera y no puedo alejarla de ella.

La estatua de Guillermo I me impedía, por fortuna, ver al ejecutante. Todos conocen esa pieza. Dificilísima es, por cierto; pero cuando á ello se añade el hacer notar al oyente las dificultades de la ejecución, ¡adiós encanto! No soy entusiasta del piano, instrumento seco é ingrato que sólo tiene la ventaja de reunirlos todos para rememorar en casa lo escuchado en óperas y conciertos. Escuchando á un Albert, maestro de los maestros, apenas se aperciben las dificultades, y no está uno en vilo más que al ver cómo al ejecutante le cae sobre la frente un mechón de pelo, que ha de volver á su lugar en la próxima pausa para recaer al poco rato.

Andrade interpretó tres canciones. *Dispetto*, *Lo que está de Dios*, y una alemana que dió de propina. En ninguna de las tres lenguas pude entenderle. Cosechó aplausos. ¿Y, cómo no? Es el *Don Juan* favorito de las damas. Con esa ópera y el *Rigoletto*, no necesita más para ser acogido bien en Alemania. Tiene su casa de campo cerca del Harz, es festejado y admirado en Berlín, y vive como un príncipe. A los madrileños eso les choca. «Pues hombre, en el Real, le atizábamos unos meneos atroces», dicen. Aquí es persona grata, aunque voló ya la juventud.

Después vino una niña portentosa, con una pieza gitanesca de Sarasate, que éste ejecutaba, como gitano verdadero, con un fuego, una gracia y una soltura que le dejaban á uno turulado. No salió mal del paso la nena, pero ¡lo que habrá sudado para vencer aquellos volatines en vascuence! Luego, vuelta al Orfeon, con tres piezas. Y para final de la primera parte (oída la cual tomé las de Villadiego), tuve que aguantar *El encanto del Viernes Santo*, de Parsifal, divino trozo maltratado por un director que sabe la obra como yo echar medias suelas á unas botas.

En cambio escuché en la ópera un concierto morrocotudo: la sinfonía cuarta de Mahler y la séptima de Beethoven. Como despedida, la overture de los *Maestros Cantores*. Dirección: Richard Strauss.

Ignoro si conocen en España á Mahler, un compositor soberbio, y un director magistral. Todos recuerdan su salida de la ópera de Viena, sustituyéndole Weingartner, y su inmediata admisión en el Metropolitán de Nueva York. Conocía yo de él la sinfonía quinta; cuando la estrenó Nikisch, y la tercera, que estrenó el autor mismo, y lle-

nó todo un concierto. Una friolera. Por cierto, estaban frente á mí Strauss y Humperdink, siguiendo con la partitura la interpretación. Mahler es lo que yo llamaría un gran director *ensayista*. Era cosa de verle, v. gr., en un crescendo y acelerando, llevar á los primeros violines como al asalto de una trinchera. A ratos se le vá á uno la cabeza oyendo á la orquesta en masa como si fuera á hacer reventar la sala. Es inmenso ese hombre. Domina la orquestación como Strauss, con quien comparte hoy el terreno sinfónico. Pero tiene una pujanza maravillosa. Por desgracia, arma edificios tremendos sobre temas *banales*.

Uno de éstos, el principal, comienzo y terminación de la sinfonía cuarta, me está bailando en la cabeza. De la obra no quiero aventurar hoy opinión. Cuando se oye una sola vez una labor de su importancia, lo mejor es callar. Más tarde hablaré acaso de esa sinfonía, que adolece de lo que las otras dos, de longitud desmesurada. Menos sería mejor. Hay trozos, alegres, campesinos. De vez en cuando brillan unas disonancias que á uno le hacen torcer el gesto. Así como en la tercera, canta en el número 4 una soprano un aria tristísima, desgarradora de expresión, en la cuarta canta una tiple, al final, otra, esta vez jocunda. Los números terminan *morendo*, y el público no se percata de que el trozo acabó. El segundo fué acogido por raros aplausos, seguidos de siseos, y sucedidos por palmadas. Interesante fué el contraste de esa sinfonía con la séptima célebre, muy conocida para que yo me meta en detalles. La ópera la llevó Strauss, con excesiva premura. Ya no había allí la solemnidad exigida por los pedantes maestros, si bien el romanticismo contrario salía bien librado. Recelo que hay algo de manía en los directores que han reñido con Bayreuth. Allí es cosa de dormirse á veces. Hablando del octavo Parsifal, que oí el verano, dije en una crónica: «No sabía quién era el director, pero á juzgar por lo aburrido de algunos pasajes, supuse con razón que tenía que ser el Dr. Muck». Hasta el yerno de Wagner, que en los pasajes apasionados estaba admirable, tuvo que largarse de Bayreuth, soltando una soflama á su suegra Cosima. Ni tanto ni tan calvo. Muck le adormece á uno, pero Strauss le pone nervioso, inquieto, cuando le dá el naipe por wagnerizar á su manera.

En ese concierto me he convencido aún más, de que Bayreuth lleva gran ventaja á los demás teatros sobre todo en la disposición cómo uno vá al coliseo. Allí se está fresco (cuando no arde un sol de justicia); no hay nada que hacer todo el día más que escuchar una obra bien interpretada, con entre actos que permiten dar un paseito y soplar una cerveza. Aquí, después de trabajar todo el santo día, ¿cómo se puede estar atento á una audición?

El último acontecimiento es la celebración del centenario de Mendelssohn. Solistas y orquestas han competido unas semanas en la ejecución de obras de ese excelente maestro, rezagado por la moda. ¿Quedará algo de esa resurrección? ¿Se darán sus obras en conciertos más á menudo? La respuesta es dudosa y se inclina más al no que al sí. Las composiciones han causado gran impresión, indudablemente. Y ¿cómo no, teniendo tal riqueza de inventiva, tanta claridad y perfección en la forma, y tal gracia exquisita? Otra cuestión ha de ser si uno tendrá valor para proclamarle maestrado, no estando ahora en boga. Y además ¿tendrá uno ánimo para zambullirse en las claras aguas de su música, después de bañarse en los cálidos refinamientos de la modernísima señora música? Una sola circunstancia nos hace esperar que vuelva Mendelssohn por sus fueros: el culto creciente á la música de Brahms. En esto hay ya cierta liberación de la tiranía impuesta por Wagner. Amando los románticos, ó respetándolos cuando menos, puede llegarse á querer al maestro más claro del romanticismo viejo.

Dicen que van á dar en el Real madrileño el *Ocaso de los Dioses*. ¿Sin cortes ó con ellos? Un alemán decía á su amigo cuando aun no había entrado el público aquí, en esa obra:

—Estoy ahora de *viudo de pega*.

—¿Pues? ¿Está en baños tu costilla?

—No, en el Ocaso de los Dioses.

P. DE MUGICA.

NECROLOGÍA

OLMEDA

Acaba de desaparecer una de las más interesantes figuras de la música contemporánea española; el presbítero don Federico Olmeda, compositor, crítico, erudito, y ardiente polemista que con sus diversos escritos y especialmente con su Revista *La Voz de la Música* llevó un estado de agitación y, por lo tanto, de movimiento y vida, al campo de nuestra crítica musical, sobre la que pesaba una somnolencia enervante.

No entraremos por hoy en examinar su valía como compositor. Nuestro colaborador don Nemesio Otaño nos acaba de remitir un estudio sobre tan discutida personalidad; desgraciadamente llegan tarde para ser incluido en este número, é irá en el siguiente.

Contentémonos por el momento con indicar algunos ligeros datos biográficos.

Nació Olmeda en Burgo de Osma (Soria), el año 1865, mostrando desde la niñez grandes inclinaciones y aptitudes musicales, haciendo sus primeros estudios de solfeo, seguidos de los de piano y órgano, con el organista de aquella Catedral.

Los maestros Sanz y Lovera continuaron después su educación técnica, pero, según confesión propia, Olmeda se formó casi por sí solo, estudiando con pasión los grandes maestros y sacando de este estudio provechosas enseñanzas.

Olmeda ocupó durante su vida varios puestos importantes, entre ellos el de organista de la Catedral de Burgos. Actualmente desempeñaba el de maestro de capilla de Las Descalzas Reales de Madrid.

Descanse en paz.

NOTICIAS

Abundante es esta temporada en producción de obras lírico-dramáticas. En poco tiempo se acaban de estrenar cuatro. Dejando á un lado la Elektra, de Strauss, de que nos ocupamos en otro lugar, consignamos las restantes.

En París, en el teatro de la Gaité-Lyrique, se ha estrenado Hernani, obra que utilizando nuevamente el drama de Victor Hugo, ha arreglado para ópera Gustave Rivet, habiéndolo puesto en música Mr. Henri Hirschmann. La impresión general es que mejor lo hizo Verdi.

El segundo estreno fué en Niza. Se trata de una ópera basada en el célebre libro de Sienkiewicz *Quo vadis?* Era verdaderamente extraño que nadie hubiera pensado antes en llevar al teatro una acción tan dramática y de tan sugestivos episodios como los contenidos en la famosa novela.

Nada más propio para una gran ópera al estilo meyerberiano, que aquellos bari quetes, desfiles, incendios, etc., tan propicios al esplendor de la *mise en scene*. Henric Cain, un libretista práctico y conocedor de su oficio, es el que ha hecho los necesarios arreglos en la acción desarrollada en el libro y un joven compositor, que sólo había dado una obra al teatro, Jean Nougues, es el autor de la música. La obra, presentada con mucho lujo y con artistas como Carlota Wvns, Lillian Grenville, Clement y Seveilhac, ha obtenido un gran éxito. Nada significa esto, en realidad, para conocer el valor efectivo de la nueva producción, pero ya se deja ver en las críticas que hasta ahora han aparecido, que la obra carece en absoluto de personalidad.

También se ha estrenado en Viena una obra italiana, igualmente con inmenso éxito, á creer á los corresponsales. Tiene el extraño título de *Eidelberga mia* y su autor es Ubaldo Pachierotti.

Desde ahora se anuncia ya que será representada en París el año próximo y que se comenzado la traducción del libreto.

Por último se acaba de estrenar en Monte-Carlo *Vieil Aigle*, drama lírico en un acto, letra y música de Baoul Gunsbourg, instrumentado por Jehin.

Gunsbourg se había revelado hasta ahora como un excelente director artístico; pero no como compositor y dramaturgo. En este doble concepto ha admirado á todo el mundo, con su creación, que ha puesto de manifiesto sus excepcionales condiciones de hombre de teatro, á las que ha añadido otras, no sospechadas, de músico y poeta.

El libreto de su obra está basado en una leyenda tártara, de una fuerza trágica verdaderamente impresionante. La música, á lo que parece, se adapta maravillosamente al poema.

En la interpretación se ha distinguido, como siempre, Chaliapin, el extraordinario bajo ruso.

En el momento de entrar en prensa este número se estará poniendo en escena también, en Madrid, Margarita la Tornera, ópera de Chapi.

Esperamos que nuestro erudito colaborador, señor Roda, nos dará ampliamente cuenta de la nueva obra en el número próximo.



La Asociación Musical de Barcelona anuncia para la próxima cuaresma una serie de conciertos que se celebrarán en el gran teatro del Liceo. En ellos se hará oír, por primera vez, trozos de la ópera «El príncipe Igor», del compositor ruso Barodine; un concierto para violoncello y orquesta, de D'Albert; una sinfonía y un concierto para dos violoncellos, de Moor; y dos poemas sinfónicos de Albeniz y Morera. Como pianistas tomarán parte Margarita Long de Marliave y Mario Calado, que hará su reaparición ante el público interpretando la *fantasía* con orquesta de Schubert Litz.



La orquesta sinfónica de Madrid ha elegido presidente, por aclamación, al señor La Cierva. No deja de tener cierta novedad que un ministro de la Corona sea nombrado para regir una sociedad musical, y seguramente que las condiciones de carácter é iniciativa que todos le reconocemos, han de influir en la buena marcha de tan importante entidad artística, que tantos lauros está conquistando bajo la inteligentísima dirección del maestro Arbós.



A principios de Enero se celebró en Génova, como ya dijimos, un concierto de beneficencia para las víctimas de Sicilia, el cual ofreció un atractivo supremo, único tal vez en el mundo; el de que los concurrentes pudiesen ver y oír el famoso violín del célebre Paganini, el rey de los violinistas. La ciudad consintió en confiar, por una sola noche, su precioso depósito al violinista polaco Huberman. Fué la primera vez, después de 57 años que el codiciado instrumento descansa encerrado en una vitrina en el museo de Génova, que manos de artista volvieron á tocarlo; y su exhumación, como podríamos decir, se hizo con verdadera solemnidad. A ella asistieron un notario y una docena de testigos.

Un piquete militar le dió escolta hasta el teatro, donde fué entregado al alcalde, quien desde su palco, ante los ojos de toda la concurrencia, lo pasó á su vez en el momento preciso al joven artista. Este tuvo que afinar el instrumento y arreglar sus cuerdas en el escenario mismo, rodeado de los testigos y guardianes de la inapreciable reliquia, la cual, terminado el correspondiente número, fué encerrada de nuevo en su caja con las mismas ceremonias y precauciones de antes. El notario extendió el acta, y con las mismas precauciones que se habían observado para la entrega del instrumento, fué devuelto éste al museo, donde se formó una tercera acta certificando su feliz transporte y devolución.

Tal vez parezca exagerada la actitud observada en este asunto por el municipio de

Génova; pero hay que tener en cuenta que esta ciudad, celosa guardadora de semejante herencia, ha rechazado hasta ahora los ofrecimientos más halagüeños para que enviase el precioso instrumento á una de las grandes exposiciones de Viena, Chicago, Londres, París y otras capitales. Con ocasión de una de las exposiciones universales de Londres, el duque de Connaught había ofrecido á la ciudad de Génova depositar, en garantía del instrumento, un millón de francos y hacerlo transportar en un buque de guerra de su nación; pero fué en vano.

CURIOSIDADES MUSICALES

Se habla mucho para disculpar la falta de originalidad de la mayor parte de las obras que se producen, de lo difícil que es hallar nuevos giros melódicos después de la enorme producción de tantos miles de compositores antiguos y modernos. Hasta se ha propuesto muchas veces en serio el abandonar nuestra escala actual para adoptar de nuevo las de los griegos y las del canto llano, con la esperanza de imprimir mayor variedad á las ideas musicales.

También se han hecho ensayos de escalas puramente diatónicas, todo ello creyendo completamente agotadas las dos únicas (mayor y menor) de que nos servimos.

Que se tranquilicen los que estuvieran á punto de creer en este agotamiento. Según cálculos de un matemático, con las siete notas de la escala actual y sus cinco alteraciones, pueden hacerse 468.001.600 combinaciones diferentes. Como se ve, aún hay materiales abundantes á disposición de los compositores que sepan emplearlos.

No ha habido obra literaria que haya inspirado á los compositores como el Fausto de Goethe. Han escrito óperas, poemas líricos ó poemas sinfónicos basados en dicha obra: en Alemania Liszt, Schumann, Spohr, Seyfried, Lindpaintner, Wagner, Bietz-Lickl y Strauss; en Francia Gounod, Berlioz, Beauncourt, Angélica Bertin y Rabaud; en Bélgica, Pellaert; en Inglaterra, Bishop; y en Italia Gordiniani y Arrigo Boito. No pretendemos haber hecho una nomenclatura completa, y seguramente habrá más obras que las de los autores mencionados.

Todo lo que se refiere á Mendelssohn es ahora de actualidad con motivo de la celebración de su centenario. En este momento los críticos, aun los que discuten su personalidad de compositor, le hacen justicia por lo que se refiere al avance que imprimió á la música, no sólo por su obra personal, si no como revelador de la de Bach, que yacía en completo olvido. En efecto, todo el mundo sabe lo que Mendelssohn trabajó, especialmente en Leipzig, para organizar audiciones admirables de las obras del Patriarca de la música. Pero lo que no se ha hecho notar bastante es que también fué el iniciador de la gran edición de su obra completa, que ha llegado á feliz término la casa Breitkopf en 1901. Esta edición consta de cuarenta volúmenes y contiene más de 2000 obras, de las cuales 266 cantatas de iglesia.

De cien anécdotas musicales que se refieren, más de noventa se atribuyen á Rossini. Claro es que son apócrifas en su mayor parte; pero el carácter mordaz del compositor justifica el que se le haga cargar con multitud de dichos tan malévolos como ingeniosos. He aquí dos de los que pasan por auténticos:

Se le presentó un joven compositor todo ruboroso para que le diera su opinión sobre dos romanzas que acababa de componer. El maestro oyó con toda gravedad la primera y dijo simplemente: «Me gusta más la otra».

Rossini.—«Y yo también».

© Biblioteca Nacional de España



=EL NERVION=

CRAN-
ESTRUCTURA
BIOFOTOTÉCNICA

BAÑOS Y DUCHAS
DE TODAS CLASES

MASAJE
á cargo
DE

Mr. y Mme. Delcros
Masajistas del "HABERMAN",
de París.

CALLE NUEVA

Para anuncios en esta Revista dirigirse á la

Empresa anunciadora: **Juan I. Rochell S. en C.**

Plazuela de Santiago, 7.—Bilbao.



Gramófonos Perfeccionados

DESDE 75 PESETAS

Discos impresionados por las dos caras.

¡Hoy por poco dinero puede V. disfrutar

oyendo a los más célebres

artistas del mundo entero!

El mayor surtido

de música impresionada.

Los mejores modelos de aparatos

Almacenes **AMANN**

Belosticalle.—BILBAO.

Para anuncios en esta Revista dirigirse á la

Empresa Anunciadora: Juan J. Rochelt S. en C. Plazuela de Santiago, 7.—Bilbao.



RICARDO STRAUSS

La personalidad de Strauss es demasiado conocida para que tengamos que insistir sobre lo que representa en el arte contemporáneo.

Nacido en Munich en 1864, é hijo de un profesor de la orquesta real, fué confiada su instrucción al maestro de capilla Meyer, dando á conocer en 1881 su primera obra sinfónica á la que siguieron otras varias de música de cámara. En 1889 empieza la serie de sus famosos poemas sinfónicos, abordando el teatro por primera vez en 1894 con Guntram.

Su carrera de director de orquesta dió comienzo en 1885, en Meiningen pasando luego y Weimar para ascender después á Munich y desde allí al puesto supremo de director del Teatro Real de Berlín.

Siendo Strauss personalmente conocido de la mayoría de nuestros lectores, por su reciente *tournee* por España, nos ha parecido, mejor que dar su fotografía, reproducir su caricatura, hecha por un compatriota, en la que están magistralmente acusados sus rasgos más característicos.