

REVISTA MUSICAL

Año I



Bilbao, Abril 1909



Núm. 4

Sumario.

LOS GRANDES PERÍODOS DE LA MÚSICA, por Ignacio de ZUBIALDE.
DON FEDERICO OLMEDA (continuación), por N. OTÁÑO, S. J.
COMENTARIOS A UNA CARTA DEL INSIGNE MAESTRO VICTORIA,
por Felipe PEDRELL.
RUPERTO CHAPÍ, por Cecilio de RODA.
MOVIMIENTO MUSICAL EN ESPAÑA Y EL EXTRANJERO.—Bilbao,
por N. de TAVIRA.—Barcelona, por J. P. de OLAVARRÍA.—León,
por ARCHET.—Madrid, por Cecilio de RODA.—Berlin, por P. de
MÚSICA.—Bruselas, por WITHE.
Noticias.—Efemérides del mes de Abril.

Podemos hoy anunciar que dos distinguidos compositores italianos, los señores Dagnino y Bas, se encargarán en adelante de escribir las crónicas del movimiento musical en Roma y Milán respectivamente. Esperamos que esta noticia será del agrado de nuestros suscriptores, por el interés que ha de aportar á la Revista Musical.

LOS GRANDES PERIODOS DE LA MÚSICA

III

LA ÓPERA Y EL ORATORIO

La música religiosa llegaba al fin de su reinado absoluto. Cuando después de muchos siglos de ser la única manifestación organizada y consciente del arte de los sonidos, se había visto elevada al mayor grado de esplendor por la escuela palestriniana, era cuando tenía que compartir su poderío con otros géneros nacidos de ella, que empezaban á abrir sus ojos á la vida. Pero su ascendiente paternal se hacía aun sentir de modo autoritario, y la canción, la *villanella*, todas las manifestaciones de aquel arte profano, de que el *madrigal* era la forma más artística, conservaban, á despecho de su texto, la severidad de las composiciones religiosas, y con la tonalidad gregoriana de sus melodías y estrechamente apresados en las mallas del contrapunto, no venían á ser otra cosa más que motetes con letra galante.

Todo lo llenaba la Polifonía en aquel siglo XVI, cuando el Teatro italiano comenzó á servirse de la música para realzar el brillo de sus representaciones, sin que pudiera hallar, por entonces, otra forma musical que se adaptase mejor á las exigencias de la escena.

Se hallaban en boga, por aquella época, los dramas pastoriles, especie de églogas, en que se hacía intervenir á los dioses de la Fábula como pretexto á ostentaciones escénicas. Estas representaciones se daban generalmente con ocasión de bodas de prin-

cipes u otros señalados acontecimientos, y las mascaradas, los cortejos fastuosos, las mutaciones escénicas sorprendentes, eran la base y sustancia del espectáculo. La música desempeñaba allí un papel bien secundario, reducido á ciertos intermedios ó escenas independientes de la acción é intercaladas en ella.

Algunas veces llegaba á estos intermedios parte del esplendor del drama propiamente dicho, lo que se traducía en el empleo de numerosos coros y variados instrumentos, pero á pesar de esta aparente riqueza en los medios materiales, ningún progreso se advertía en los de expresión, siendo el estilo escolástico del *madrigal* el único en uso, en tanto que la melodía libre, el canto individual, el *aria*, continuaban siendo absolutamente desconocidos. La música teatral continuaba forjándose en el molde del contrapunto y si, por excepción, se hacía oír una voz sola, era para ejecutar una de las partes de un conjunto polifónico, desprovista de valor melódico propio, mientras que las restantes eran ejecutadas por instrumentos. Pero las más de las veces se encomendaba á un coro la ejecución de estos intermedios, aunque la poesía debiera expresar sentimientos individuales, habiendo entrado tanto en las costumbres esta aberración que así pudo verse que, entre otros, Vecchi, en su *Comedia Armónica*, hacía cantar monólogos á cinco voces sin que nadie se mostrase sorprendido.

Naturalmente no podía subsistir por siempre tan absurdo procedimiento y pronto los autores dramáticos echaron de ver la necesidad de que llegaran claramente al público las palabras del texto, perdidas en el laberinto del contrapunto. Se recordará que igual acusación se había elevado contra él cuando se le quiso excluir de la Iglesia, y la reacción provocada en ésta por las demasías de los polifonistas neerlandeses, llegó también al arte teatral, proclamándose la necesidad de romper con la rutina y hallar otras fórmulas más apropiadas á la nueva función que la música había de desempeñar.

Todas las circunstancias fueron favorables á esta corriente de renovación. Coincidiendo con ella, pero independientemente, se había iniciado un movimiento, consecuencia del súbito retorno al arte helénico que dió vida á la soberbia expansión del Renacimiento. En aquel poderoso foco intelectual que era Florencia, bajo el reinado de los Médicis, un grupo de artistas soñó con resucitar el Teatro Griego. En el palacio del conde Bardi se formó un areópago al que pertenecían Vincenzo Galileo, padre del famoso físico y astrónomo, Girolamo Mey, teórico musical; Emilio Cavaleri, notable compositor romano; el poeta Rinuccini y los cantores y compositores Giulio Caccini y Jacopo Peri. Todos estos, sin más base que las oscuras reglas teóricas de los escritores contemporáneos, procediendo por raciocinio, pretendieron imitar la melopea con que el coro de la tragedia griega comentaba la acción. Quisieron una música monódica, donde la voz se alzase aislada y libre; una música que se cifera á la palabra, dejándola en plena luz sin enturbiarla con floreos vocales; una música silábica, sin más ritmo ni medida que los impuestos por el acento, que coloreara ligeramente la declamación sin subordinarla á la melodía. Y el resultado no fué ni podía ser el que esperaban, pero dió vida á un nuevo género, viva antítesis del que había dominado hasta entonces, y que arraigó tan profundamente que sus restos han llegado hasta nosotros.

Este género se llamó *rappresentativo* ó *recitativo*, como destinado especialmente á la representación dramática, habiendo subsistido sólo el segundo nombre. En cuanto á la obra en que primeramente se empleó, parece lo más probable fuera *Dafne*, de Peri y Caccini, de la que se ha querido hacer la primera ópera conocida. Si así no fuera, por carecer de otras circunstancias que respondieran al concepto que hoy tenemos de esta forma de arte, poco había de tardar su advenimiento, pues el año 1600, fecha tan memorable como la del tránsito de uno á otro siglo, marca una nueva etapa en la historia musical, con la representación de dos obras, la *Euridice* de Peri, y la *Rappresentazione dell'anima e del corpo*, de Cavaleri, que son consideradas como los verdaderos puntos de partida de los dos géneros conocidos con los nombres de Ópera y Oratorio.

Dejando momentáneamente á la primera para examinar ligeramente los orígenes del segundo, diremos que se debe á San Felipe Neri, contemporáneo y amigo de

Palestrina, fundador de la Congregación llamada del Oratorio, quien, para atraer al pueblo á sus predicaciones, imaginó hacer representar en su convento escenas dramáticas, tomadas de la Biblia, recurso empleado ya en la Edad Media cuando en las grandes festividades se reavivaba la piedad de los fieles, representándose en las iglesias, por los mismos sacerdotes y sus acólitos, episodios de la Sagrada Escritura.

El nombre de Oratorio viene, pues, de la Congregación de este nombre. A los espectáculos que organizaba acudía la multitud, superando á las previsiones de su iniciador, y establecida la costumbre de asistir á ellos, se hablaba de *ir al Oratorio*, como pudiera hablarse de ir al teatro, pasando en breve el nombre de la Congregación á designar las obras que en ella se ejecutaban.

Sin duda uno de los mayores atractivos de estas representaciones fué la utilización del elemento musical, de que tuvo San Felipe la feliz idea de revestirlas. Todos los recursos de que entonces se disponía fueron allí empleados y era natural que el nuevo estilo ensayado en la ópera se aplicase también al Oratorio. A Cavalieri, autor de *La Rappresentazione dell'anima e del corpo*, se ha atribuido también la paternidad del género *representativo* en obras anteriores á ésta. Lo único cierto es que aparece aplicado en esta obra transcendental.

Como hemos dicho, su primera representación fué celebrada en 1600, en la iglesia romana de La Vallicella, en donde se había construido un escenario con decoraciones. En realidad no venía á ser más que una obra teatral, con asunto religioso, calcada en las de aquella época.

Júzguese por la descripción que de ello hace el historiador musical Burney, tomada de un documento de la época:

«Un madrigal á varias voces sirve de introducción. Los instrumentos deben estar colocados detrás de la escena: consisten en una *lira doppia*, un *clavicembalo*, un *chittarone*, y dos *flauti ó tibiae all'antica*. Se recomienda á los personajes activos que lleven instrumentos en sus manos, lo que producirá más ilusión que una orquesta (*concerto*) visible. El coro debe tener su puesto reservado en la escena para sentarse ó permanecer de pie en presencia de los personajes importantes del drama. Los coristas deben levantarse para cantar y gesticular convenientemente. En el momento de levantarse el telón aparecen dos jóvenes que recitan el prólogo. En cuanto salen entra en escena el Tiempo. Los instrumentos colocados detrás del teatro le dan el tono. Las sinfonías y *ritornellos* deben ser tocadas por un gran número de instrumentos, y si un violín pudiera tocar la parte principal, sería de un efecto excelente. Si la obra termina con danzas, es preciso que sean de un movimiento lento y grave. Durante el *ritornello*, los cuatro principales danzantes ejecutan un animado baile de cabriolas y trenzados, sin cantar. En cuanto á las *estancias* del baile, deben ser cantadas y bailadas por todo el personal, tanto en la escena como detrás.»

Nos hallamos, pues, bien lejos de aquella majestuosa severidad á que había de llegar el Oratorio, andando los tiempos. La obra descrita en las curiosas líneas que preceden no es más que una informe tentativa, que si es considerada como antecesora de las magistrales creaciones de Hændel y Bach, lo debe más á las circunstancias de lugar que á sus condiciones intrínsecas.

Lo propio ocurre en el otro género coetáneo. La primera obra teatral que merece el nombre de ópera, apenas si da idea de la alta manifestación de arte que es el drama musical de nuestros días, pero contiene ya sus elementos y muchos de sus rasgos externos. Esta fué la *Euridice* que el año 1600 vió también nacer, tragedia de Rinuccini puesta en música por Jacopo Peri, representada en Florencia en ocasión del matrimonio del Rey de Francia Enrique IV con María de Médicis.

Una y otra no eran más que una serie de largos recitados, entrecortados por coros de atenuadísimo interés musical. El aspecto emocional de la música, en vez de ir en progreso, había retrocedido con las innovaciones de los florentinos. El sentimiento que había comenzado á filtrarse entre la ornamentación de la escuela palestriniana, se retraía nuevamente, y Caccini, uno de los creadores del género *rappresentativo*, hací

alarde en el prólogo de una publicación de sus obras de «noble desprecio del canto.» De la antigua complejidad se había pasado á una indigente sencillez y la armonía quedaba reducida á acordes aislados, más bien dispuestos para sostener la tonalidad de las voces que para recreo de los oídos y vestidura de las ideas. Pero lo que principalmente hacía de aquella música un cuerpo sin alma, era el sistemático y voluntario alejamiento en que se tenía al elemento melódico, pues apenas si el *recitativo* rompía de tiempo en tiempo la monotonía de su línea para esbozar un conato de aria, un *arioso*, como se llamaba á este término medio entre la declamación musical y la melodía ya en pleno desarrollo de su organismo y de su esencia expresiva.

Se imponía una nueva evolución y hacia ella se puso la música nuevamente en camino, salvando una distancia inmensa, gracias al esfuerzo de Claudio Monteverde, nombre clasificado ya definitivamente entre los genios musicales, desde que su obra, abandonando el terreno puramente histórico, ha sido expuesta á la luz pública de nuestro tiempo (1).

Nacido en Cremona en 1567, estuvo al servicio del Duque de Mantua como primer violinista, al principio, y como maestro de capilla después, pasando á ocupar este cargo en la iglesia de San Marcos de Venecia y ocupándolo hasta su muerte, acaecida en 1643.

Compositor, al comienzo de su carrera, de madrigales y obras religiosas, se lanzó al teatro, principiando por una obra maestra, *Orfeo*, representada en 1607, á la que siguieron *Ariana* al año siguiente y otras óperas hasta la *Incoronazione de Popea*, que fué también la coronación de su vida artística.

Monteverde ha sido un innovador, un revolucionario, podríamos decir, de tanta fuerza impulsiva como la de un Gluck ó un Wagner. Su espíritu reformista llegó á todos los elementos de la composición, principiando por la sustancia misma de la música, la tonalidad, pues acabó de establecer definitivamente la escala moderna, abandonando las del canto gregoriano, que ya desde los autores polifonistas habían ido modificándose lentamente. La armonía le debe incalculables progresos y no menores la melodía, á la que dió mayor desarrollo, usando frecuentemente el estilo *arioso* y llegando en su declamación lírica á una exactitud de expresión sorprendente para su tiempo. En fin, tuvo una percepción tan clara del valor expresivo de la instrumentación, que asignó á cada personaje de sus óperas un grupo instrumental que le acompañase en todo momento y cuyo timbre se aliase con su carácter.

En este punto hizo innovaciones tan ingeniosas y sorprendentes en sus efectos como el empleo de la sordina en los instrumentos de orquesta y la rápida y continuada repetición de notas, llamada *tremolo*, sin la cual, hoy todavía, no concebimos una situación dramática. Por cierto que este recurso, aplicado por primera vez en la ópera *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, costó á Monteverde una insubordinación de sus músicos y el ser tratado de loco por sus contemporáneos.

Este autor, en quien se resumen los trabajos de sus antecesores y se asientan los de varias generaciones venideras es, pues, no solo el reformador y fundamento de la ópera italiana, sino el precursor del drama lírico moderno. Su acción inmediata sobre la producción teatral de su tiempo, fué inponderable. La resonancia de sus triunfos atrajo á su alrededor prosélitos numerosos y consiguió arrancar á Florencia su hegemonía para hacer de Venecia el centro musical más importante de Italia y la villa de predilección del teatro lírico. Con él acabó la ópera de adquirir personalidad propia, acusándose con precisión sus caracteres y emancipándose del drama pastoril y demás formas híbridas. Consecuencia de esto fué que en 1637 se edificara en Venecia el primer teatro público, llegando á doce su número en años posteriores. Nada, en fin, da mayor idea del asombroso movimiento producido por el impulso inicial de Monteverde,

(1) Su ópera «Orfeo», de que se habían dado algunas ejecuciones, en forma de concierto, en la Schola Cantorum, de París, con carácter más bien didáctico, ha sido ejecutada y acogida con admiración este mismo invierno en los conciertos Lamoureux de dicha capital.

que la afirmación de un autor, quien asegura que, en la sola Venecia, y en el siglo XVII, se estrenaron *seiscientas ófamentos y ocho* óperas.

Después de un periodo de imitadores de Monteverde, entré los cuales el nombre de Cavalli merece ser recordado, aparece otra gran figura, Alejandro Scarlatti, fundador de la escuela Napolitana, aportando nuevos elementos de progreso. Con él se desenvuelve la melodía, y el *aria* adquiere la vida interna y la plasticidad propias de una peculiar forma de arte. Su advenimiento era necesario, pues el *recitativo*, apropiado al diálogo y á la notación de impresiones rápidas, no podía bastar á los desbordamientos de lirismo con que llenan sus monólogos los personajes teatrales. El *aria* vino pues á ser un nuevo germen de belleza, desde el punto de vista musical, y una satisfacción á la lógica en cuanto á la verdad de la expresión. Scarlatti le dió una forma amplia, basada en las leyes de la proporción y la simetría, y la dividió en dos partes con *Da Capo*, es decir, repitiéndose, después del fin, la primera parte. (1)

No sólo en la esfera estrictamente musical es importante la creación de Scarlatti, sino que infundió la vida al arte del canto que, fuera de la iglesia, languidecía, falto de aplicación. Las primeras fórmulas del teatro lírico con su género *rappresentativo*, su declamación apenas animada por un ligero tinte melódico, habían hecho estéril toda maestría vocal. Dada la manera de ser de la ópera, se requerían actores y sobraban cantantes. Pero así que Scarlatti abre las puertas á la melodía, era natural que se desarrollase paralelamente el instrumento que había de exteriorizarla. Y así surgen maestros que se aplican á la educación de nuevos cantores y en sus academias de Roma, Bolonia y Nápoles preparan los nuevos héroes de la escena.

No había de tardar en sufrir tan provechoso movimiento una lamentable desviación. Aquellos artistas cuyo aprendizaje no había tenido más fin que el desarrollo de las facultades expresivas de la voz, se dieron luego á cultivar su aspecto mecánico, alentados por la necia admiración de sus oyentes, y desde entonces comenzó aquel grave error, que aun persiste, y mediante el cual, en vez de ser el intérprete el servidor de la música se hace á ésta la esclava del intérprete. Así los cantantes italianos dieron en ornamentar las arias con todos los artificios imaginables, ya que ellas por sí solas no daban ple á sus escarceos. Ebrios de orgullo, ya no consintieron en cantar más que las composiciones hechas á la medida de sus facultades, y los compositores, así como los directores y empresarios, tuvieron que doblegarse ante los caprichos de estos tiranos de la escena.

Para colmo de ignominia no era á los tenores y sopranos que hoy conocemos á los que había que rendir homenaje. Los primeros eran entonces poco apreciados, asignándoles papeles secundarios, y las segundas tenían como rivales victoriosos á sus homónimos del sexo fuerte, cantores que, en la edad que llamaríamos viril, conservaban sus voces infantiles por haberlas puesto á cubierto de las alteraciones de la pubertad. Estos eran los reyes del teatro, y de sus alardes de dominación nos cuentan cosas increíbles los testigos de sus hazañas. «Los *sopranistas*», dice Gretry en sus Memorias, «eran más caprichosos que un niño. Este no se disponía á cantar si no era con un plumero en la cabeza de cinco pies de largo; aquél quería hacer su entrada á caballo; el de más allá prefería descender de una montaña; el otro, en fin, y éste era el célebre Marchesi, prefería cantar su trozo en una sombría prisión, con grillos en los pies y los brazos cargados de cadenas. Una vez terminada su cavatina no se ocupaban más que de su preciosa personalidad; ó se marchaban de escena, ó se retiraban al fondo para sorber el jago de una naranja ó tomar una copa de vino generoso, dejando á sus interlocutores que se las arreglasen como pudieran.»

Además imponían sus condiciones sobre si habían de empezar por una *aria de bravura* ó por una dulce cantilena; no contentándose con esto, sino que extendían su ce-

(1) Alejandro Scarlatti, nacido en Trapani en 1659 y muerto en Nápoles en 1725, es no solamente uno de los más grandes compositores italianos, sino que también uno de los más fecundos que se conocen. Se le atribuyen cerca de 400 cantatas de iglesia, 200 misas y 100 óperas, sin mencionar innumerables composiciones de menor importancia, en todos los géneros.

losa solicitud á las piezas destinadas á los otros cantantes, cuya importancia pesaban cuidadosamente, no autorizándolas más que cuando estaban seguros de que no podían atentar á su propio éxito.

Aun todo esto sería menos execrable si su acción hubiera sido momentánea, afectando sólo á la vida teatral de su tiempo; pero lo peor es que dejó sus huellas en la producción musical futura, pues los compositores, viendo que era inútil oponerse á las variaciones con que bordaban sus temas los sopranistas, tomaron el partido de hacer por sí mismos lo que no les era dado evitar y comenzaron á adornar con arabescos sus inspiraciones. Inútil resultó el procedimiento, pues los insaciables cantantes no hubieron de renunciar á su funesta colaboración; pero bastó para que la primitiva melodía, grave y reposada, sobria de líneas y profundamente expresiva, se contaminara con la frivolidad de aquellas costumbres teatrales y acabase por no ser más que un maniquí en que colgaban los cantantes las falsas galas de sus vocalizaciones.

Pero antes de que se llegase á tal estado de aberración, el teatro lírico italiano había tenido tiempo de consolidar sus pasadas conquistas, y durante la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII se contuvieron los ataques del mal gusto, merced al tesón con que Scarlatti y sus discípulos Leo y Durante defendieron los principios del arte verdadero. Creado el tipo definitivo de la ópera, los italianos pudieron exportarla á otros países y aun dar origen al teatro lírico nacional de éstos.

En Francia, por ejemplo, vemos que las representaciones de una compañía italiana, en el reinado de Luis XIV, provocaron el deseo entre algunos compositores franceses, especialmente el organista Cambert, de ensayarse en este nuevo género. Habiendo escrito algunas escenas líricas, obtuvo, asociado con el libretista Perrin, el privilegio para la creación de un teatro, llamado Academia Real de Música, nombre que ha perpetuado la tradición. Pero este privilegio le fué pronto arrancado por el florentino Lully (1623-1687), hombre inteligente y sagaz que logró monopolizar, con el favor real, la dirección absoluta del teatro de la corte. Llegado á ésta como marmiton, ascendió de la cocina á la orquesta, figurando en ella como violinista de fila, para pasar pronto á la cabeza de una *banda* de violines que organizó, eclipsando á la famosa de los veinticuatro violines del rey. De aquí su elevación al puesto de intendente general de los teatros, desde donde rigió los destinos de la música en Francia.

Lully es considerado como el fundador de la escuela francesa, pues además de servir de libretos escritos en esta lengua, orientó sus creaciones hacia un sentido opuesto al que comenzaba á predominar en el arte italiano. Verificando en cierto modo una regresión á la primitiva escuela florentina, concedió una importancia primordial á la declamación lírica, procurando ante todo una exacta notación de las palabras del texto. Poco dotado desde el punto de vista melódico y no muy provisto de técnica, escogió instintivamente el estilo que mejor se avenía con sus facultades y que representaba una noble tendencia, siquiera le faltaran alientos para realizarla. El arte le debe la creación de la ópera, pues él fué el primero en dotar á las óperas de preludios instrumentales desarrollados y sujetos á un plan preconcebido.

Pero lo que constituye la parte más provechosa de su obra es el haber preparado el advenimiento de Rameau (1683-1764), el más grande músico francés, compositor y didáctico de inmenso valor, que agrandó y perfeccionó los procedimientos de Lully, demostrando lo mismo en sus obras teatrales *Hypolyte et Aricie*, *Dardanus*, *Castor et Polux*, etc., como en sus numerosas composiciones de iglesia y de música de cámara, su fecunda inventiva y su ciencia consumada.

Este compositor genial fué sin embargo sañudamente combatido en su misma patria, siquiera tuviera á su lado defensores que respondieran con igual violencia á sus enemigos. La ocasión de esta lucha, sin ejemplo en la historia del arte, que dividió á la Francia en dos campos de encarnizados beligerantes, fué la presentación en París de una compañía italiana de «ópera bufa», género amable y ligero, que de fáciles escenas burlescas con que se amenizaban los intermedios de la «ópera seria», había llegado á emanciparse de ésta y aun á erigirse en rival, constituyéndose con amplia autonomía.

Dichas representaciones, en que las suaves melodías italianas susurradas por los representantes del *bel canto*, se ponían en parangón con la severa declamación musical francesa y con su rudeza vocal de sus intérpretes, causaron un entusiasmo indescriptible, que llegó á su colmo con la «*Serva padrona*» de Pergolese y se convirtió en movimiento hostil hacia los mantenedores del arte nacional. Los más eminentes filósofos de aquel tiempo tomaron parte en esta llamada «querrela de los bufones», alistándose en uno ú otro campo, siendo capitaneado el italiano por J. J. Rousseau, quien en un opúsculo célebre negó á la lengua francesa condiciones para servir de vehículo á la melodía.

De este período de agitación nació en Francia la ópera cómica, sirviendo, al ejemplo de la bufa italiana, para dignificar y ennoblecer las farsas que se representan en las ferias á las puertas de las barracas, erigiéndolas en nuevo género teatral que pronto había de conservar de su origen solo el nombre.

Y en este momento, cuando el napolitano Duni, Monsiñi, Gossec y, sobre todo, Gretry, habían perfeccionado esta nueva variante de la ópera hasta el punto de hacer olvidar la más austera de los pasados tiempos, aparece una nueva figura, «el caballero Gluck». A su alrededor se renueva la antigua querrela, poniendo enfrente suyo, sus impugnadores, al italiano Piccini; pero él lleva á la lucha, como garantía del triunfo, la fuerza soberana de su inspiración y la fe en los altos destinos de su arte. Por lo demás, la posteridad ha dado su fallo definitivo en la contienda: mientras las obras de Gluck se mantienen en el repertorio de los teatros líricos ¿quién se acuerda del nombre de su antagonista?

Pero aquí debemos detenernos si hemos de conservar alguna ordenación cronológica á este breve resumen de la historia musical, y no hemos de dejar atrás otros de sus aspectos, reservando el volver sobre Gluck y proseguir narrando la evolución de la ópera cuando lleguemos al estudio del drama lírico.

Sólo condensaremos rápidamente la creación del teatro musical en algunas otras naciones, como Alemania donde, fuera de algunas efímeras tentativas de Schultz primero y más tarde de Keiser, fueron los italianos los que, como en todas partes, acapararon la producción y la interpretación del género, y es interminable la serie de sus grandes artistas que se establecieron en los países germánicos, desde que Santineili fundó el primer teatro lírico en Viena, hasta que Salieri venció á Mozart en el favor del público vienés, pasando por el ilustre Caldara, que hizo en la misma villa casi toda su carrera artística. Solo en Hamburgo, que tuvo su teatro de ópera ya en 1678, se mantuvo por algún tiempo un pequeño núcleo de compositores nacionales, pero en general puede decirse que el arte teatral alemán ha vivido con alma italiana hasta una edad muy próxima á la nuestra.

Lo mismo puede decirse de Inglaterra: el predominio de los italianos no fué interrumpido más que por Purcell, considerado por los ingleses como el padre de su música nacional, y después por Hændel, al que puede llamársele su sucesor, puesto que en Inglaterra compuso sus obras más capitales, y como suyo lo han tenido los ingleses.

Sólo nos falta decir algo, lo menos posible, del Oratorio, al que dejamos á su aparición. Su carácter teatral fué abandonado prontamente, como poco compatible con la severidad de los asuntos que formaban la base de su trama escénica. La representación plástica de su acción se substituyó por un recitante que la narraba, interrumpiéndose para dar lugar á los solos y coros en que se comentaban aquélla libremente, forma la más apropiada al asunto y que ha prevalecido. A Caressimi se debe esta innovación, ilustre veneciano cuya influencia en el desarrollo del Oratorio puede asimilarse á la realizada en la Ópera por Monteverde. Carissimi es de los que la época presente ha rehabilitado, y al sacarlo de nuevo á luz ha palidecido la de algunos modernos compositores, en quienes se reflejaban no pocos de sus rayos. El creó la cantata, reducción del Oratorio, en que se condensaban los procedimientos de éste, y llevó á su obra la unión religiosa aliada al sentimiento dramático, que forman la íntima esencia de la noble expresión de arte á que dió vida el ardor apostólico de San Felipe Neri.

Y después Händel y Bach, los colosos eternos, indestructibles como montañas y cual ellas más admirados cuanto más reculamos en el camino de los siglos para contemplar su cima gloriosa.

IGNACIO ZUBIALDE.



DON FEDERICO OLMEDA

II

El estilo es el hombre, se dice con toda exactitud; y, en efecto, quien quiere conocer el carácter, el ingenio, las prendas personales, los aciertos y desaciertos de Olmeda, ha de recurrir necesariamente á sus escritos, que, largos ó breves, debidos á la reflexión ó á impresiones del momento, retratan de cuerpo entero al hombre y al artista.

Forzosamente me veré obligado á *bajar de tono*, al tratar á Olmeda como escritor; aunque procuraré distinguir con la claridad posible lo bueno de lo que no lo es tanto, las ideas de empresas y planes que han de alabarse sin reserva, de las concepciones erradas y hasta perjudiciales que más de una vez sostuvo.

Su pluma corría con facilidad, tropezando de cuando en cuando con la dificultad de expresar todo el alcance de sus ideas y todo el desarrollo de las deducciones. Por esto se echaba de menos la lógica, y no raras veces observé que el autor quería probar con argumentos expuestos en otros escritos propios, lo que ni allí ni aquí aparecía sólidamente probado; de ahí las inconsecuencias en que más de una vez cayó y la dificultad de hacerle reparos; pues no era raro verle negar en un lado lo que en otro afirmaba y dar acá por cierto lo que acullá ponía en tela de juicio. Esto es lo que, juzgando (en el número de Febrero de 1905 en la revista *Razón y Fé*) su obra «Pío X y el Canto Romano» (1904) observé con una sinceridad, que me valió una acometida fiera de su autor, acometida que luego él mismo juzgó de inoportuna, ofreciéndome la retractación de cuanto había dicho en las páginas 195-200 de la revista *España y América* (1.º Octubre 1905).

En aquella crítica alababa sin reserva cuanto el erudito autor defendía y proponía en el terreno práctico, y me parecían dignas de atención las observaciones que hacía y los medios que presentaba para la restauración práctica del canto eclesíástico. Las páginas que trataban de la restauración práctica en el *estudio* (páginas 102), en la *ejecución* (107) y en la *popularización* (121) demostraban, en efecto, la experiencia y el celo del autor; pero en cuanto al carácter general de la obra, hube de notar entonces y lo he vuelto á advertir cuantas veces he hojeado aquellos estudios, que había en ellos un sentido algo fluctuante, cierto espíritu de crítica que aprueba pocas cosas y sostiene y defiende menos».

A la verdad, en los diversos puntos que ofrece la reforma de la música sagrada, (casi el único tema de estudio de Olmeda) discurría nuestro autor bien por su cuenta. No le satisfacía la obra de restauración de don Gueranger; no la estupenda labor de Dom Pothier, ni siquiera todo el aparato científico con que el sabio Prior de Solesmes, Dom Mocquereau, exponía sus técnicas paleográficas y rítmicas. Miraba, sí, con más complacencia al Prior de Solesmes que al Abad de Saint-Wandrille. «Está bien lo de los puntos rítmicos, me decía en carta del 2 de Diciembre de 1908,—todo eso es algo, pero es necesario ir más adelante todavía»—¿Es usted *mensuralista*?—le decía yo un día—¿Opina usted con mi buen amigo Dechevrens, ó va usted con Hondard, el empe-

deruido enemigo de las teorías benedictinas, ó con quién va usted?—«Ni soy mensuralista,—respondía—ni voy con Dechevrens, ó Hondard: tengo mis planes, y el día que usted los conozca quedará perfectamente convencido de la bondad de mis opiniones».

Para Olmeda la notación propuesta en la edición Vaticana era digna de abandonarse: «primero y principal, porque es insípida y estulta, pues no expresa ni precisa el valor musical de sus melodías; segundo, porque es un logogrifo para los músicos modernos; y tercero porque se despega y está en desacuerdo con la escritura musical contemporánea y no hay por qué ni para qué sostener tal discrepancia». (*El Kyrie Vaticano, los Benedictinos y la notación del Canto Gregoriano*, página 17, Madrid 1906). A esto hube de replicar (*Razón y Fe*, Octubre de 1906, página 262,) que tiene, sí, la notación moderna por de pronto cierta superioridad práctica para la generalidad de los cantores; pero la guidoniana, en su arcaísmo y en su misma insuficiencia, posee un carácter hierático muy en consonancia con el canto por excelencia litúrgico y aduciendo testimonios personales advertía yo «que, después de cierta práctica, hallaba facilidades mayores para la perfecta conducción del ritmo en la antigua notación que en la moderna; notando que la dificultad es muy superable con la práctica, á no ser que todavía fuera verdad lo que Guido en su tiempo creía: (Véase: *Regulae de ignoto cantu*, Patrología Lat., tono CXLI, página 414). «*Temporibus nostris omnes homines fatui sunt cantores*». (En nuestros tiempos todos los hombres fatuos son cantores).

Además de la notación moderna quería Olmeda «otros muchos signos para expresar las perfecciones del canto gregoriano». El P. Mocquereau, (contra todo lo que creen los más eminentes gregorianistas) «ha sido parco y limitado en el empleo que ha hecho de la notación moderna». ¿Adónde, pues, quería llevarnos el maestro? ¿Cuáles eran sus convencimientos íntimos sobre la cuestión gregoriana, sobre el ritmo? Nos decía en sus artículos contra un *Benedictino de Silos* y en las obras citadas, que nada de lo hecho era suficiente: desde el Congreso de Valladolid hasta poco antes de morir me decía y repetía sin cesar aquellas palabras de la página 20 del opúsculo *El Kyrie Vaticano*, etc. «Todavía no se ha agotado el estudio arqueológico de los códices. No ha llegado aún el momento crítico de consumir la restauración. Tengo, por lo demás, el deber de no ser ahora más explícito» y con esta deuda ha ido á mejor vida el que en sus escritos nunca se contentó con lo que otros hacían, el que combatió con denuedo singular y algún tanto extraño todas las opiniones que no fueran las suyas, el que nunca expuso de manera clara y terminante su plan que, si le hemos de creer, lo había madurado en las abstracciones y estudios de su gabinete, para el día en que le fuera dado desenvolverlo con amplitud y libertad. Ese día no ha querido Dios que él lo viera y que nosotros lo gozáramos, y es preciso acatar las profundas disposiciones de la Providencia.

Pensando no pocas veces sobre ese espíritu singular que concebía una restauración de la música religiosa tan *sui generis* y se apartaba con tanta facilidad de los caminos por que andamos la generalidad de los hombres, me era difícil averiguar todo el pensamiento de este *simpático disidente*. Alguna vez le oíse la necesidad de someterse sin reservas á las disposiciones Pontificias, y un mes antes de su muerte me escribía una frase, que conceptuó como la síntesis más fiel de sus ideas y la revelación más cumplida de su manera de pensar y proceder. «Comprendo, me decía, su respeto y acatamiento á las disposiciones supremas: yo también lo tengo, aunque vivo en disciplina individual». ¿No es cierto que esta *disciplina individual* da la clave de todas las dudas y misterios que uno ve en los escritos del conocido polemista? Así lo creo.

Otra serie de escritos se encaminan á la defensa de la orquesta religiosa, punto en que no estaba de acuerdo con Wagner, con D'Indy, con Witt y todos los representantes más conspicuos de la orientación Piana; y no pocos esfuerzos gastó en probar la necesidad de la dignificación del cargo de Maestro de Capilla, objeto de sus más ardientes y ciertamente razonables aspiraciones.

Pero su idea más capital, su plan más benéfico, fué, sin duda, el que desenvolvió en el Congreso de Valladolid en su «Discurso sobre la Música Sagrada en las Parroquias». El refloramiento de la canción popular religiosa en España se deberá no poco al trabajo del señor Olmeda. Con este fin y para popularizar su obra fundó en 1907 la revista *Voz de la Música*, que si en su texto literario nada notable ha descubierto que no se supiera por otros escritos de su fundador, en el texto musical, aunque materialmente muy mal presentado, por falta de apoyo y colaboración, venía á llenar un vacío inmenso, significaba una empresa arriesgada y penosa, daba á entender el temple de ánimo, la laboriosidad, la constancia increíble de Olmeda, que sucumbió con la pena de no ver realizados sus ensueños y planes de muchos años.

A esa obra benemérita se deben agregar los estudios que del *Folk-Lore* castellano hizo y á este propósito su *Cancionero Popular de Burgos* (1903) es un documento espléndido é interesante en extremo. Llevado de su entusiasmo por los descubrimientos que le proporcionaron estos cantos, pudo llegar á decir con excesiva valentía: «Las hermosas canciones que ofrezco son genuinamente antiguas, castellanas y burgalesas; y aún me atrevo á decir que es probable que, como España ha tomado la unidad patriótica y nacional de su centro, de Castilla, algunas de sus provincias han tomado también su música, transmitiendo sus canciones especialmente á las regiones extremas. Digo esto porque en Castilla existen todavía canciones desconocidas en las demás regiones, (es decir, que si en estas existieron, nadie las ha dado á conocer)». (Píologo, página 13). Lo indudable es que esta obra es una joya de elevado valor y que solo ella basta para hacer duradera la memoria de tan diligente colector. Algo podía disputarse acerca del modo que usó Olmeda en la transcripción de los cantos de ritmo libre. Su procedimiento es, á mi ver, confuso y poco preciso. Otro tanto podía decirse del sistema de acompañamiento que el autor empleaba al armonizar estos ó parecidos cantos. Solo un ejemplo nos propone en el *Cancionero* (página 15); pero en otra obra, también importante, últimamente por él publicada «Colección de Canciones Populares Sagradas», su intención aparece clara. Es feliz cuando sigue, v. g., las normas del número 1.º «A Nuestra Señora del Rosario»; pero llega á poner en tortura el ritmo y á atormentar las sencillas exigencias de la melodía en otros números, principalmente en los cantos de ritmo libre. Sabido es la dificultad que ofrecen las armonizaciones; pero no por los defectos que en esto noto, pierden estas obras nada de su importancia é interés.

Es hora de acabar haciendo referencia al «Examen Crítico del Códice del Papa Calixto II» del «Canto antiguo y tres glosas por Correa y Araujo, precedido de Notas histórico-críticas», trabajos que han contribuido á esclarecer los estudios de nuestra antigua polifonía y con los que deben ir las transcripciones y versiones que de varios autores nuestros del siglo XVI hizo en diferentes ocasiones el ponderado Maestro.

¿No es cierto que toda esta serie de obras, aun repasadas muy á la ligera, dan idea exacta y muy favorable del espíritu robusto y emprendedor, del hombre de estudio incansable y tenaz, del sacerdote celoso que se interesa vivamente por la música religiosa? ¿No basta todo este cúmulo de trabajos para decir que *impletit tempora multa* el que en 43 años de vida llevó á cabo tantas y tan variadas empresas?

¿Esta misma actividad, esa variada atención, ese continuo movimiento intelectual y material, no pueden excusar suficientemente los defectos que se pueden notar, insignificantes, por cierto, si se comparan con las virtudes que sobre ellos campea?

Un crítico extranjero, M. Collet, «escita á los españoles á que consideren desde ahora en adelante á don Federico Olmeda como una gloria nacional de que tendrán que responder ante el mundo artístico, habiendo, por consiguiente, de celebrarla del modo que les parezca mejor, que para nosotros será por vía de conciertos y ediciones...»

Exageraciones y glorificaciones desmedidos á parte, que muchas veces producen efectos contraproducentes, justo es que todos contribuyamos, según nuestra posibilidad, á honrar la memoria del distinguido maestro, echando en olvido las pequeñas deficiencias, adherentes á la fragilidad humana y alabando con recto corazón los

tesoros que Dios quiso depositar en su rica y clara inteligencia. Por lo demás, no siendo nosotros culpables en el olvido de sus méritos y obras, éstas serán las que se encargarán de probar su valor, que si lo tienen, asegurarán á su ilustre autor una gloriosa inmortalidad.

N. OTAÑO, S. J.

Burgos 26-2-1909.



COMENTARIOS Á UNA CARTA DEL INSIGNE MAESTRO VICTORIA

Es desconsoladora la penuria de documentación que ofrecen los últimos años de la vida del insigne maestro abulense. Merced á la feliz investigación de un renombrado musicólogo italiano, el Sr. Radiciotti, poseemos hoy un nuevo y curioso dato que formará la primicia que hoy ofrezco á la REVISTA MUSICAL, si bien poco confiado en que logre interesar á sus lectores. Comentaré, sucintamente, la aparición del referido dato, que ampliaré, cuando llegue el momento oportuno, en el último volumen de la edición completa de las obras de *Thomæ Ludovici Victoria abulensis*, que lleva ya bastante adelantada la casa Breitkopf und Hertel, de Leipzig.

Solicitándome el Sr. Radiciotti unos datos referentes á «*essecuzioni dell Stabat Mater, della Serva padrona* é di altre opere di G. B. Pergolesi in Ispagna», para ilustrar la obra que piensa dedicar al malogrado autor de tan excepcionales creaciones, tuvo el buen acuerdo de comunicarme la copia de una carta de Victoria, acompañada del calco de su firma, y no hay qué decir cómo recibirla la gratísima comunicación.

Hé aquí la carta, tal como la transcribió el Sr. Radiciotti, conservando la ortografía del original:

«*Serenissimo*

Señor

El año pasado embie a V. Alt.ª diez libritos de música de mil cosas y entre otras yba una Missa de la Vatalia que dio gran gusto al Rey mio S. y pues V. Alt.ª no me a hecho de avisarme del Recibo Me he determinado de embiar otros á V. Alt.ª y suplicar los reciba y con ellos mi voluntad. Y se sirva V. Alt.ª de haçerme alguna mrd (merced) para ayada a la estampa que la que se me hiciere a grade çernos (hé) toda mi vida y suplicar á nro S. por la de V. Alt.ª y de etc.

Madrid 10 Junio de 1603.

La merç que V. Alt.ª me hiciera se podra dar en Roma a Fran.º de SSotto Capellan y Cantor de su Sanctidad.

THOMÉ DE VICTORIA.

Capellán de su Magdad.

De allí á pocos días del interesante envío, el propio musicólogo me remitía un número de la Revista *Le Marche* (Annata II, 1902—Fascicolo I), en la cual, ilustrada con breves comentarios, había publicado la aludida carta, intitulándolos: *Una lettera inedita del l'insigne maestro spagnnolo Tommaso de Victoria a Francesco Maria II della Rovere (duca di Urbino)*. La carta había aparecido en el Vol. XXX de los *Monumenti Rovereschi*, que se custodian en la Biblioteca Oliveriana di Pesaro «(mare-magnum di manoscritti preziosi)»—añade el Sr. Radiciotti—«che meriterebbe d'essere ampiamente esplorato». En el propio número de la Revista publicaba, casualmente, el Sr. Buggero Mariotti, con el título *Le seconde nozze di Francesco Maria II duca d'Urbino*, un estudio que leí con avidez, como es de suponer, consagrado á ese amigo y protector, sin duda, de nuestro maestro abulense.

Para conocer, primeramente, al personaje en cuestión extracto los datos convenientes:

«Morta á di 11 febbraio 1598 Lucrezia d' Este, senza lasciar figliuoli al poco amato consorte, i popoli metaurensi» comenzaron á agitarse, temiendo que Clemente VIII «volesse alla morte del Duca Francesco Maria» (marido de Lucrecia d'Este) «aggiungere ai domini della Chiesa anche il Ducato di Urbino, come recentemente aveva fatto di quello di Ferrara». Con vivas sollicitaciones manifestaban incesantemente «al loro signore il desiderio di vederlo passare á seconde nozze per assicurare la discendenza della sua casa...» El duque tenía 50 años y mostrábase poco dispuesto «á ripigliar moglie», ya se comprende: pero movido de las instancias continuas de los que le rodeaban «volle conoscere con certezza quale fosse la vera mente dei suoi sudditi», y caso nuevo y único, quizá, en la historia de aquellos tiempos, «scrisse una lettera á tutti i comuni, perche lo consiglierano, promettendo di uniformarsi alla loro volontà.» La deliberación, *nemine discrepante*, fué, que convenía altamente á la felicidad del Estado, que el Duque «ripigliasse moglie» para tener sucesión, etc.

La compañera elegida fué Livia, hija de «Don Ippolito della Rovere, marchese di S. Lorenzo in Campo.» Celebráronse, en efecto, con gran contentamiento de todos y excepcionales festejos, las bodas, y cuatro años después (en 1605) la Duquesa probó las delicias de la maternidad, si bien, desgraciadamente, el nuevo príncipe no fué destinado á formar la felicidad del Estado, cuya gobernación se le confió, vivo todavía su austero padre, ni á perpetuar la estirpe gloriosa de sus antepasados. Fué bautizado con gran pompa por el obispo de Fossombrone, y apadrinado por el famoso marqués de Pescara en representación del rey de España.

La historia acabó trágicamente. Un hado adverso se cernió sobre la cuna de Federico Ubaldo: «dopo una breve vita macchiata di dissolutezze, in odio ai suoi popoli, spregiatore dei mirabili consigli per lui scritti dal padre, e della sua autorità, a soli 28 anni, fu trovato morto nel suo letto, e non fu pianto». Quien obtuvo lágrimas de conmiseración fué la pobre Livia della Rovere, tan virtuosa dama cuanto infelicitísima madre, que después de presenciar, también, la muerte de su anciano marido, acaecida el 28 de Abril de 1631, asistía, como testimonio desolado, al hundimiento de aquella tristísima casa que ella había sido llamada, providencialmente, á continuar, y al traspaso del antiguo é ilustre Estado á la Iglesia, todo, en fin, lo que el Príncipe y sus súbditos habían querido impedir con sus desgraciadas nupcias.

Conocida la personalidad de ese malaventurado Duque de Urbino, veamos ahora, á título de curiosidad, los datos que el Sr. Radiciotti consigna al publicar la mencionada carta sobre su autor. Dice que Victoria nació en Avila «circa il 1540». (Ignorándose la fecha exacta de su nacimiento, ha señalado la indicada como probable) «Visse per molti anni in Roma, dove si recó, ancor giovinetto (todo esto es justo y lleno de buen sentido), per instruirsi alla scuola dei suoi compatriotti Escobedo e Morales, cantori della capella pontificia» (esta indicación, que no tiene precedentes en ningún otro biógrafo de Victoria, consignada por un autor extranjero y además italiano, no tiene precio, porque, realmente, es acertada, aunque no pueda probarse).

Pudo Victoria, en efecto, instruirse bajo la dirección de sus compatriotas Escobedo ó Morales, ó de cualquiera de los maestros españoles de la capilla papal, Escribano, Ordóñez, Sánchez, etc., que no hubiesen regresado *ad patriam* cuando él llegó á Roma «e dove esercitò l'ufficio di maestro nel Collegio germanico dal 1573 al 1602» (la primera fecha es fielmente exacta, y Victoria entró en el famoso Colegio merced al vallimiento de su protector el Cardenal Otto Truchses, á quien el año anterior había dedicado su primera edición de obras impresas; la segunda fecha no ha podido comprobarse. Es natural que después del año 1583, fecha de la magna edición de Misas dedicada á Felipe II, y costeada, sin duda, y por cierto espléndidamente, por éste, «sintiendo las nostalgias de la patria ausente», como dice en la dedicatoria de la edición citada; era natural, repito, que regresase á Madrid, no porque en aquel año de 1602— como afirma el Sr. Radiciotti—fuese «chiamato a dirigere la cappella reale di Madrid»,

que no la dirigió jamás, sino «para dedicarse en el retiro cual cumplía á un sacerdote, á la contemplación de las cosas divinas»—así lo expresa en la mentada dedicatoria, y á ella me atengo después de mil y mil rebuscos é investigaciones inútiles—y por esto ni fué director de la Real Capilla sino, sencilla y modestamente, Capellán de Su Majestad, como suscribe en la carta en cuestión y en los prólogos de sus últimas ediciones).

Llegan ahora, después de estos circunloquios necesarios, los comentarios á la carta dirigida al Duque de Urbino.

Desde luego, «los diez libritos de mil cosas», enviados en donativo, son los 10 cuadernos sueltos de la edición de *Matriti, apud Flandrum, anno 1600*, ocho en las respectivas partes sueltas vocales, uno de composiciones á 4, en partitura, y otro *ad pulsandum in organi*. Dice Victoria que «entre otras mil cosas» (ú obras) «yba una Missa de la Vatalia». Justamente aparece la tal *Missa*, que se titula, sencillamente, *pro Victoria (novem vocum)* no publicada en colecciones de obras anteriores: como añade Victoria que la *Missa* «dió gran gusto al Rey mío Señor», es lógico pensar que fuese escrita por ruegos del mismo Felipe III, para conmemorar algún hecho fastuoso de nuestra historia, la batalla de Lepanto, por ejemplo, ú otra batalla más próxima á la fecha de la edición de la obra. Como el Duque dejó incontestada la carta de Victoria, y como éste reitera el envío, es presumible que le enviara otros ejemplares de la misma colección, puesto que de 1600, fecha de la edición *apud Flandrum*, á 1603, fecha de la carta de Victoria, se puede afirmar, á ciencia cierta, que no existe nueva edición *princeps* de obras suyas.

Victoria, como Palestrina, como Orlando Lassus, como todos los músicos de su época, tuvo y halló Mecenas pontificios, regios, cardenalicios y nobles, más espléndidos y más rumbosos que los modernos (si acaso existen), pero no tan fastuosamente dadivosos que no le pusieran en el trance que es de leer en el autógrafo, esto es, de pedir «alguna merced para ayuda á la estampa» no de una edición de obras futura, sino precisamente, y esto es lo que entiendo, de la edición de 1600, á pesar de aparecer dedicada á *Philippo III, orbis Vtriusque Monarchæ Maximo Thom. Lud. a Victoria S. Cæs. Maiestatis Capellanus*, y á pesar de todos los pesares y del gusto grande que recibió el Rey al oír la tal *Missa pro Victoria*.

Digo esto, á ciencia cierta, también, porque después de 1600 solo aparece una edición *princeps* la del *Officium Defunctorum sex vocibus in obitu et obsequiis Sacra Imperatricis Marie*, publicada en Madrid (apud Joannem Flandrum) el año 1605. En el volumen VI de la colección completa de sus obras, antes citada, á punto de publicarse, reproduzco yo esa *Missa pro Victoria*, á 9 voces.

La recomendación que hace Victoria al Duque de Urbino, «la merced que V. Alt.^a me hiciera se podrá dar en Roma á Francisco Soto», es digna de tenerse en cuenta, por lo que representaba en aquella época el nombre de Francisco Soto de Langa, cantor y director de la capilla pontificia; uno de los primeros padres oratorianos y como tal íntimo amigo del fundador, San Felipe de Neri; editor de una colección de obras del maestro hispalense Juan Navarro (Roma, 1590); colector y compositor de cinco *racolte* ó *Libri delle Laudi Spirituali*, que tanta influencia tuvieron en la propagación de la Congregación de Padres oratorianos ó del Oratorio, y en la creación de esta forma de composiciones, que tan alto renombre había de dar, así al iniciador Emillo dei Cavalleri, como á sus gloriosos continuadores, Carissimi y Hændel, entre los primitivos, Tinelli, Bossi, Elgar, entre los modernos... La biografía de Soto, una de las figuras más encumbradas del arte español seicentista, aguarda la pluma de un refundidor concienzudo moderno... ¡si todo no estuviera por hacer en esta nuestra patria!

En suma, y sea dicho en puridad de verdad, aunque se apene nuestro amor patrio, Victoria solicitaba mercedes «para ayuda á la estampa». La carta dirigida al Duque de Urbino bien lo acredita: acreditando, además, otros dos documentos que yo poseo y del mismo año, precisamente, buenos reveladores de la urgencia del caso: un «Poder para cobrar del Arzobispo de Santiago los maravedises corridos de la pensión que tiene en

el obispado de Segovia» (Madrid 30 Septiembre 1603), y otro del mismo «á Diego Fernández de Córdoba, para cobrar los maravedises corridos... de la pensión de 150 ducados que tiene de renta en cada un año sobre el obispado de Córdoba» (Madrid 1.º de Octubre de 1603).

El hecho es... ¡tristísimo!

No hay atenuaciones que valgan ni siquiera recordando que, por las razones apuntadas, rehuyera honores, ni pensando que dada la colocación que tenía en el Colegio romano, valladar opuesto á la reforma luterana, refluyera más su gran renombre de compositor hacia los países del Norte, siendo los propagadores de su renombre los discípulos mismos del Colegio al regresar á Alemania, su patria, donde, además, se reproducían al cabo de poco tiempo todas las ediciones de las obras que él publicaba en Roma, etc., La fama de Victoria, sí, tendió más hacia el Norte que no hacia España, donde, si aquí era estimado, no empero tan enaltecido y honrado como en Alemania. ¿Quiérese una prueba capital? Ninguna de las obras de Victoria fué transcrita en los geniales tratados de cifra para vihuela donde se transcribieron tantas y tantas de Morales, de Bernal, de Peñalosa, de los dos hermanos Guerrero, Pedro y Francisco, de Vasquez el insigne extremeño, de los Flecha, tío y sobrino y de cien y cien más polifonistas seicentistas. Búsquese en vano en las obras geniales de nuestros vihuelistas, precursores de las formas y de la orquesta moderna; en ninguno de los tratados de esa espléndida foresta de tañedores aparece transcrita una sola composición, ni siquiera (para no citar más que uno) en el de Daza (1576), posterior á la primera edición de obras de Victoria, que se reprodujo enseguida en Alemania antes de que llegase, sin duda, á España.

Y con esto terminan los comentarios. Perdone el lector lo poco divertido de la materia.

FELIPE PEDRELL.



Ruperto Chapí

Estando en prensa nuestro número de Marzo, recibimos la triste noticia del fallecimiento del maestro ilustre, cuyo nombre andaba ahora en labios de todos, envuelto en la aureola del éxito de Margarita la Tornera.

La REVISTA MUSICAL se asocia al duelo que España entera y el Arte llevan por esa muerte prematura é inesperada, y para dibujar la figura del llorado maestro inserta el primoroso trabajo que nos envía nuestro corresponsal Don Cecilio de Roda:

EL ARTISTA Y EL HOMBRE

La figura de Chapí era muy compleja.

El público no veía en él más que al compositor chispeante y alegre, al músico fino y gracioso cuyos grandes aciertos iban siempre acompañados de éxitos clamorosos, y de popularidad inmediata. Vea en Chapí á la principal figura del género chico, al jefe y portaestandarte de un estilo que todos los demás seguían, pero rara vez se fijó en las cualidades que lo caracterizaban, en los distintivos de su figura.

Su obra musical era enorme: enorme como cantidad y como extensión. Año hubo que estrenó nueve actos, fecundidad asombrosa, sólo comparable á la de Rossini; *Los Gnomos de la Alhambra*, los escribió en tres semanas, los instrumentó en veintiuna horas seguidas: *Margarita la Tornera* fué escrita en 53 días é instrumentada en un verano, improba labor si se tiene en cuenta que la instrumentación de *El Ocaso de los*

Dioses llevó a Wagner desde Mayo de 1873 á Noviembre de 1874, y que (aparte del mérito y distinto valor de ambas partituras) la instrumentación de ellas acusa un trabajo material muy análogo; el manuscrito del tercer cuarteto, que Chapí tuvo la bondad de regalarme, lleva al fin de cada tiempo la fecha de su terminación respectiva: 2, 6, 5 y 4 de Marzo de 1905.

Escribía con rapidez y facilidad inconcebible. Además de ello, la ductilidad de su espíritu le permitía lo mismo bajar al pueblo y competir con los chulescos bailes de Chueca, que subir á la música de cámara, la más alta y noble de todas y penetrar en ella con la seguridad, la firmeza y el aplomo más absolutos. Era su arte como inmenso pulpo de cuerpo pequeño, de tentáculos larguísimo que le permitían extender su campo de acción en un área inconcebible.

No menos importante es su significación dentro de la música española. Nuestra zarzuela grande y chica era antes tributaria forzosa de la ópera y los procedimientos italianos. Chapí, sin el propósito preconcebido del que busca la originalidad ficticia amasada en el frío cálculo de una meditación de gabinete, fué libertándola poco á poco de esa servidumbre, hasta crear un tipo original, genuinamente español, castizamente suyo, que descendía á través de un siglo de italianismo, de los Nasarre, Rosales, Laserna y demás tonadilleros del siglo XVIII, y que así como en éstos exhalaba el perfume delicioso de Gluck y de Mozart, en él enriquecía con aromas beethovenianos y wagnerianos. Nadie como él supo apreciar y realzar las condiciones musicales del idioma castellano; la letra de sus melodías se percibía siempre con claridad grandísima y era la constante determinadora de la notación musical, más basada en el declamado moderno, que en la melodía tradicional tal como los italianos lo entendían: su orquesta era un primor de finura, de franqueza, de novedades, muchas de las que podrían citarse como modelo de humorismo en los tratados de instrumentación.

A él acudían en consulta cuantos compositores jóvenes han pasado por Madrid, en demanda de que viera sus obras, de que les aconsejara con la finura de su talento y el caudal de su experiencia. Y Chapí, siempre bondadoso, hurtaba horas á su trabajo, tiempo á sus quehaceres, y respetando la dirección artística de cada uno, ya señalaba una instrumentación defectuosa, ya la vulgaridad de un giro fácilmente remediable. Toda la moderna zarzuela emana y brota de Chapí, como manantial de frescura, como tipo de un arte personal genuinamente español: todos los que escriben acuden á su arte como fuente principal, buscando allí el sello, dentro del que han de dibujarse las personalidades futuras.

Los que se han empeñado en declararnos á los críticos españoles eternos menores de edad, descubriéndonos cada día un compositor nuestro que tras efímera fama vuelve á hundirse en la región de las medianías, no acertaron á ver todo lo que el arte de Chapí tenía de personal, de fino y de nuestro, todo el infujo que su música tan franca y tan risueña debía ejercer en los compositores que cultivaran el género que Chapí cultivó.

Hay muchos que no conciben más que la música de tonos grandiosos ó pesimistas, la música que busca el llanto y la opresión del corazón; hay muchos que desdeñan ó poco menos el humorismo, lo picaresco, lo gracioso y sutil, el verdadero reflejo del alma española tal como la pintó Cervantes, tal como la trataron los libros picarescos, en esa justa realidad en que la vieron Velázquez y Goya. Chapí no fué á buscar nunca un alma trágica, ni de honda y ceñuda filosofía.

Era además un literato, hombre de gran cultura, de finísima percepción para apoderarse del lado bello, y de las flaquezas de lo que tenía ante su vista. Escribía como hacía música, fluidamente, naturalmente, con punzante gracejo. De la media docena de artículos que publicó, casi todos en discusiones y debates periodísticos, recuerdo uno donde planteaba el problema del nacionalismo musical, con precisión y extensión tan grande, disecándolo tan maestramente, que á pesar de mi cuidado de leer cuanto sobre este asunto se publica, en ninguna parte he encontrado nada tan perfecto ni tan acabado.

Era algo más que un músico y un artista: era una voluntad, era un cerebro clarividente que contemplaba la vida con la misma serenidad con que contemplaba el arte, que en cada asunto veía desde la primera ojeada el planteamiento y la resolución del problema. Su titánica campaña para crear la Sociedad de Autores, libertando á poetas y músicos del yugo de las Agencias, fué una labor épica, titánica, que Chapí acometió casi solo, posponiendo sus intereses particulares al altruismo de la obra, resistiendo las violentas campañas que periodistas, poetas, músicos y empresarios hicieron, no sólo contra él, sino contra su persona y contra su arte.

Ejercía una sujeción extraña sobre los que llegaban á tratarle. En una primera conversación, encantaban su tono alegre, su franca risa, lo atinado y justo de sus observaciones, su claro talento; al poco tiempo de andar á su lado, todos le amaban, buscaban su compañía, no acertaban á separarse de él, y si arrastrados por ese afecto, por su simpatía tan grande, seguían frecuentando su trato, Chapí llegaba á absorber por completo el cariño, el amor, hasta el espíritu, convirtiendo en devotos incondicionales de su persona á todos los que á ella se habían acercado. Por eso el gran número de amigos entusiastas, incondicionales, que siempre tuvo Chapí; la ayuda que en ellos encontró para todo cuanto se proponía, el religioso fervor con que todos escuchaban su convincente palabra.

Luchó mucho, luchó sin más armas que su propio talento y las energías de su espíritu. Jamás aduló á nadie, nunca fué á buscar en reclamos periodísticos, en compromisos particulares, el apoyo para subir un escalón; nunca quiso y nunca pidió que se recomendaran sus obras: quería que ellas solas hicieran su camino, por la sola fuerza de su bondad. Cuando alguna vez supo que había buscado sus cuartetos para regalarlos á algún Cuarteto extranjero, toda su gratitud se limitó á una sonrisa cariñosa, que decía más, mucho más que todas las palabras que hubieran podido salir de sus labios. Nunca quiso aceptar cargos oficiales, ni honores, ni condecoraciones; fuera de su trabajo, de su santa independencia, nada ambicionó, ni nada aceptó; en su modestia ó en su orgullo no quería que el nombre de Chapí brillara sino con los resplandores que surgieran de su privilegiado cerebro.

Tuvo enemigos.—¿quién que llegue á la cima no los tiene?—y con ellos luchó como luchaba en la vida, con dureza, con bravura, no desperdiciando medio hasta agotarlos y rendirlos. Si en las alternativas de la pelea, la suerte se declaraba en algún momento contra él, ni su sonrisa desaparecía, ni su buen humor se empañaba: sólido, seguro, lleno de confianza, sus ojos parecían mirar al porvenir y sonreír sus labios á la futura victoria.

Ese era Chapí, el Chapí que conocíamos nosotros, los que tuvimos la dicha de tratarle y de seguir toda la magnitud de su obra. La obra musical la conocéis todos.

Grande fué, pero más grande es aún si se recuerda cómo Chapí empezó. Poco antes de sacar su cadáver me decía don Tomás Coronel: «Ha muerto enfrente de donde empezó á vivir. Cuando yo lo recogí de un banco de la Plaza de Oriente, me lo traje á mi casa, ahí, á la calle de Bordadores, esquina á la calle del Arenal, y alternábamos los dos tocando el cornetín en el teatro de la Zarzuela; unas veces iba él, otras iba yo».

Estas palabras evocaron en mi imaginación los primeros años de Chapí: su gozo al ver resuelto el problema de la vida con la plaza de cornetín en el teatro de Novedades que Gaztambide le consiguió. Chapí soñaría entonces como sueña la fantasía ardiente de un muchacho de quince años: soñaría que acababa en el Conservatorio aventajando á sus compañeros, que viajaba por el extranjero para perfeccionar sus estudios, que ya en España comenzaba á componer; que sus obras se las disputaban los teatros y las aclamaba el público; que los maestros Arrieta, Barbieri, Gaztambide, venían á felicitarle y á envidiarle su talento; que luego empujaba y empujaba hasta colocarse delante de todos; que los jóvenes compositores estudiaban sus obras y procuraban imitar su estilo; que cada año cobraba medio millón de reales por derechos de representación; que su música pasaba la frontera y se representaba en América, en Italia, y la tocaban todas las bandas y orquestas del mundo; que, por fin, llegaba al teatro

Real, como vencedor, no ofreciendo su obra, sino requerido para que la diera; que allí sumaba un éxito más á los muchos de su vida; que su ópera se la pedían de Alemania, de Italia, de América...

Tal vez al llegar este momento, el pobre cornetín del teatro de Novedades, volvió á la realidad, y comentó con una sonrisa la estrechez de sus recursos de entonces.

Al vivir ese sueño punto por punto, tal como la fantasía lo había forjado, se detenía también en el mismo punto para trocar la vida por el dormir eterno.

CECILIO DE RODA.

Movimiento musical en España y el Extranjero

BILBAO

Sociedad Filarmónica.—Cuando tuve noticia de que la Junta Directiva de la Filarmónica nos preparaba dos sesiones de Canto Gregoriano, me eché á temblar por la Junta y por el Canto mismo, que mucho amo. Fundábame en la inversa de la razón que dan los *Motuproprietas* (*passez le mot*) para empuñar el látigo y arrojar del templo, como Jesús á los mercaderes, toda clase de música, que, por chirle ó por profana, vilipendia la santidad del mismo: el templo, dicen, y dicen muy bien, no es una sala de conciertos. Y pensaba yo: pues un sala de conciertos tampoco es un templo, y no siéndolo, no encajará muy bien en ella la música litúrgica. Y ya estaba viendo al amable público salir desencantado de las sesiones, y le oía calificarlas con el nombre de cierto producto siderúrgico que há poco gozó de actualidad política y que desempeña muy importante papel en serenatas de segundas nupcias. Por fortuna no fué así: en vez de aquel temible calificativo se oía decir á graves varones y á lindas damiselas: —¡Qué monada! ¡Pues es muy bonito!—y otras frases halagüeñas por el estilo.

El sentimiento que dominaba en la gente al acudir á las sesiones fué la curiosidad. No era para menos. Ver en el lindo escenario de la Sala, en vez de los fraques ó las blancas galas femeninas de rigor, los hábitos de ocho monjes Benitos, salidos de un vetusto monasterio de Castilla; oír disertar sobre Introlitos y Kyries, y ejecutar una música tan distinta de la de camera ó de la sinfónica como distintos son los dichos hábitos de los otros de la etiqueta corriente, cosa es bastante para picar la curiosidad del filarmónico que menos despierta la tenga. Sin embargo, ello no era novedad del todo. Aparte de que ya no hay quién, mejor ó peor, no haya oído el gregoriano en alguna iglesia, en esta misma Filarmónica se oyeron en los inolvidables conciertos de la *Schola Cantorum*, de París, dos *Alleluys* de ese género, divinamente cantadas. Pero aquello fué como un episodio que pasó casi inadvertido. Ahora se trataba de entablar relaciones directas con el Gregorianismo.

La cosa fué hábilmente presentada. Conferenciante el erudito escritor R. P. D. Luciano Serrano; los ejemplos variados y numerosos á cargo de siete Padres (cuyo *Primerio* era el conocidísimo P. Don Casiano Rojo), alternando con un nutrido coro de niños y hombres bajo la *quironimia* del P. Rubin, que en largos ensayos los había preparado, con la eficaz ayuda del buen músico, organista de la vecina anteiglesia de Deusto, D. Agustín Larrea, el cual corría en la ocasión con el acompañamiento de órgano. Para postres, el primer día un concierto de Hændel (órgano y orquesta), y el segundo dos piezas de órgano y otras dos de Polifonía clásica.

Las conferencias, naturalmente, no fueron de enseñanza técnica, más que nocionales de la historia, carácter y valor artístico del Canto Gregoriano. He aquí los sumarios de ambas: 1.ª Orígenes del canto litúrgico.—Constitución íntima.—Propiedades.—Ejemplos de los diversos cantos de la Misa y del Oficio.—2.ª Desarrollo del Canto Gregoriano durante la Edad Media.—Secuencias.—Tropos.—Paráfrasis.—Influencia

del Canto Gregoriano en la Polifonía y en la música orgánica moderna.»—El auditorio oyó con mucho interés y delectación al distinguido conferenciante que supo instruir sin pesadez, amenizar con discreción y convencer de la excelencia del Canto Gregoriano, por de pronto para la liturgia, sobre toda otra clase de música, y luego, aun considerado puramente en el aspecto artístico, siquiera sus bellezas escapen, por su especial índole, á la comprensión de los no habituados á escucharlo, y que lo juzgan con el criterio del gusto musical moderno. Ahí están grandes autoridades musicales que lo reconocen paladinamente, bastando citar al coloso Wagner, el cual, oyendo cantar en Nuestra Señora de París la Secuencia *Victimæ Paschalis*, se asombraba de que los católicos, teniendo en su liturgia música tan bella, fueran á buscar agua en las cisternas rotas de... los filisteos del arte. Y ahí está también el efecto que en el público de la Filarmónica (público, al fin, *profano* y fuera del ambiente del templo, que es el propio de estas melodías), produjeron varios de los números ejecutados. Citemos entre ellos el *Magnificat* de primer tono alternado con la antifona *Ave Regina Cælorum*, que llamó poderosamente la atención, (el primer tono posee una especial virtualidad emotiva); el Responsorio *Plange*, de los Maitines del Sábado Santo, en que es de notar el eficaz contraste de expresión entre la primera frase de tranquila tristeza «*Plange quasi virgo*» y la repentina exaltación de la melodía correspondiente á las palabras «*Uilate pastores*» que prosigue, repitiendo insistentemente la misma fórmula (*re, fa, re*) con un tono de premura angustiosa muy en carácter; en fin, el *Christus factus est* tan grave, tan sereno con el feliz episodio de los elevados melismas que acompañan á las palabras «*exaltavit illum*» y la citada Secuencia *Victimæ Paschalis*, quizás demasiado lentamente ejecutada y sin todo el colorido de que es susceptible. Como curiosidades gustaron mucho, hasta el punto de hacerse repetir alguna de ellas, la Paráfrasis de la Epístola de Pascua de Resurrección, tal como se cantaba en la Edad Media, interrumpiendo el coro al Lector con piadosos comentarios de entusiasmo; el *Tota pulchra*, del ilustre Dom. Pothier, modelo de canto para suplir á los nefandos *Gozos* con que fenecen casi todas las funciones extralitúrgicas; el *Canto de la Sibila*, en romance antiguo, y sobre todo los originales *Laudes Hincmari* con que al terminar obsequiaron los cantores al público amable, y que ellos por sí solos se merecieron la tempestad de aplausos que debió de sorprender los oídos monacales no habituados seguramente, allá en el claustro, á tales estruendosas muestras de aprobación.

De lo que hemos llamado «postres», pocas palabras. El concierto de Hændel (op. VII, núm. 1), deliciosamente interpretado por nuestro joven y eminente Jesús Guridi y por la orquestita de casa dirigida por el maestro Sainz Basabe; unos rapaces y rapazas con más sentido artístico que muchas personas mayores del oficio. Prometen mucho estas primicias de la Academia de la Filarmónica.

El mismo Guridi interpretó admirablemente un ofertorio de Guilmant y una Suite de Boëllman sobre temas gregorianos (previamente cantados por los Padres). Se le hizo repetir el Minueto de la Suite.

Los dos números polifónicos fueron las antifonas *Alma Redemptoris*, de Palestrina, y *Gaudet in cælis*, de Victoria. En ambas, sobre todo en la segunda, para nuestro gusto, asomaba la garra del león. ¡Lástima que la ejecución, por falta de ensayos, debido á la premura de tiempo, no les diera todo el relieve conveniente!

En resumen: confieso con el mayor placer del mundo el desacierto de mis augurios. Las Conferencias Gregorianas han tenido un buen éxito, que forzosamente debe repercutir en los templos de esta villa y de otras de la diócesis, (pues de varios puntos de ella vinieron á oírlos sacerdotes y organistas).

Alabanzas á la Junta de la Filarmónica «que (como rezaba en latín uno de los citados *Laudes Hincmari*) por todos medios procura el progreso del divinísimo arte de la música...» ¿No se atreverá á imitarla alguna otra de sus hermanas de España?

Animo.

NIERTAS DE TAVIRA.

Teatros.—Después de haber pasado todo el invierno sin ópera, ahora disfrutamos de dos compañías; una infantil en el Teatro Arriaga y otra de tamaño natural en el de los Campos Elíseos.

Si no temiera atraerme las iras de muchas gentes, diría que me gustan más los chicos que los grandes. Al menos campea en ellos la sinceridad, cualidad rara en toda manifestación artística, sobre todo en el teatro.

Son verdaderamente extraordinarios estos chiquillos italianos. Sus voces, admirablemente adiestradas, sin dejar de ser *blancas* dan la ilusión del timbre que intentan representar, y oye uno toda la noche á tenores, barítonos y hasta bajos de doce años sin que asome la monotonía. El temperamento musical y el instinto dramático de algunos de ellos son de los que no abundan, desgraciadamente, entre sus congéneres talludos, y al escucharles se experimenta á veces una sensación indefinible, exótica, rara; algo muy anómalo y fuera del orden natural de las cosas: y es que cantan á compás.

La otra compañía se arrastra entre la indiferencia del público, que se explica por la vulgaridad de su repertorio, manoseado hasta más no poder.

Con la eterna *Aida*, que parece ya contemporánea de las Pirámides, se presentó por primera vez ante sus paisanos el tenor bilbaíno Enrique Goiri, quien posee agudos brillantes, que es más de lo que se necesita para hacer carrera. Se la deseamos muy afortunada.

I. Z.

BARCELONA

Si el nombrar adecuadamente las cosas es empresa por demás difícil, no cabe duda que fué un hombre genial el inventor de la frase «penetración pacífica». Es imposible, en efecto, encontrar otra que mejor cuadre á esa manera de dominar solapada, incruenta y aun elegante, que ha sustituido en los tiempos modernos al hecho antiguo y bárbaro de la conquista armada. Hoy á los pueblos débiles no se les conquista, hoy se los penetra pacífica, insensiblemente en todos los órdenes de la vida social, ya suplantando con habilidad sus característicos procedimientos de gobierno, ya inundando sus mercados con un diluvio de mercancías extranjeras, ya sometiendo su personalidad intelectual y artística á una serie de exóticas influencias que impidan el libre desarrollo del genio indígena y acaben por convertir en insignificante satélite al que antes fué sol esplendoroso.

Duele confesarlo, pero el papel que desde hace tiempo viene representando España en el concierto de la civilización europea, es el de nación en cierto modo penetrada pacíficamente. Somos, como ha dicho un pensador distinguido, un pueblo consumidor y no productor de cultura. Y esto en casi todas las esferas de la actividad humana, lo mismo en la científica que en la artística, ya que en esta última, que es la que especialmente nos interesa, hay que reconocer que si bien es cierto que durante la pasada centuria han abundado entre nosotros las personalidades artísticas, han escaseado, sin embargo, y por modo verdaderamente lamentable, las genuinas orientaciones nacionales.

Contra esta enfermedad existe tan sólo un remedio: lanzarse valientemente al campo de la lucha, producir mucho y organizar la producción. Por eso, es con verdadera alegría como los amigos del arte nacional hemos visto la efusión simpática con que el público del Teatro Real de Madrid ha recibido las obras de los maestros Chapí y Lamote de Grignon, por eso y con igual satisfacción hemos oído en Barcelona las interesantísimas composiciones de los maestros Albéniz, Pahissa, Campos y Lamote de Grignon, ejecutadas por la orquesta de la Asociación Musical de Barcelona.

De Albéniz se ha interpretado el primer tiempo de una *Suite* aun incompleta y que se titula *Catalonia*. En ella y desde los primeros compases se adivina al compositor

elegante y fácil, que una vez propuesto un fin va derecho á él, sin que le embaracen vacilaciones de neófito ni dificultades técnicas. Esto es quizá lo característico; la firme redondez con que está hecha y la chispeante y desdenosa facilidad con que traduce el ambiente de una fiesta catalana. Lástima grande que los motivos populares sobre los cuales la *Suite* está construída, aparezcan en ocasiones como descoyuntados y desarrollados sin tener en cuenta las exigencias de su íntimo ritmo. Tratada con más respeto la canción popular, hubiera ganado la obra en carácter étnico, evitándose cierto sabor como frívolo y superficial que ahora tiene.

Pahissa, es el joven compositor mimado por el público barcelonés. Su presentación hace algún tiempo en el Teatro Principal, con la visión musical *La Presó de Lleida*, fué un triunfo. El concierto, dado poco después en el Teatro de Novedades y dedicado á obras suyas, fué la confirmación del triunfo primero. Por aquel entonces quedamos todos prendados no solamente de las dotes de intuición poética que el joven artista revelaba, sino también por su extraordinaria aptitud para emplear con amplia pastosidad el colorido orquestal. En el poema sinfónico *El Camí*, que hoy se ejecuta, hemos vuelto á encontrar aquellas fundamentales y características cualidades de coloración orquestal y facultad evocativa de las sensaciones principalmente panteístas de la naturaleza, templadas ahora por una cierta influencia de Strauss como antes lo eran por la de Wagner y un tanto perjudicadas por un descuido de la forma que daña á la unidad de la composición. Cierto que grandes maestros han roto ésta cuando su pensamiento grandioso no cabía en los moldes usuales, cierto que es función noble de artista crear nuevas y nobles formas y que el arte moderno ni en música ni en pintura ó escultura es altamente respetuoso de la misma, pero pareceme que con la forma pasa como con las muchedumbres, á las cuales sólo se puede despreciar cuando antes se las ha dominado.

La ejecución del prólogo de *La Divina Comedia*, del compositor madrileño C. del Campo, ha sido una sorpresa agradable para el público catalán. Era este autor punto menos que desconocido en Barcelona, y desde el primer momento se ha ganado la afectuosa simpatía de nuestros filarmónicos. Yo no sé si es joven ó viejo, impulsivo ó contemplativo, pero no cabe duda que es un espíritu hondo y tranquilo, de esos que toman el arte no como un comercio sino como un sacerdocio. La factura de su obra es seria, correcta y castigada y por la impresión de conjunto se ve que ni le faltan alientos para emprender grandes obras ni fuerzas para llevarlas felizmente á cabo. Fuera su inspiración un poco más espontánea y libre, despojárase la producción de un cierto sabor exótico que hoy tiene y hubiéramos aplaudido una obra en su género perfecta.

Del director de la Asociación Musical, maestro Lamote de Grignon, hemos oído dos lieds, *L'Adeu de les Violetes* y *Prec de Madona Elisenda*, obras escogidas, como suyas, y bellamente cantadas por la señorita Alleu, pero que, sin embargo, no nos parecen de lo más interesante dentro de la labor ya extensa de dicho autor.

Y habiendo terminado con la reseña de las obras de los músicos *de casa*, solo nos resta, para completar este ligero boceto de los conciertos del Liceo, dar fe de que en ellos se han interpretado las composiciones siguientes: *Manfredo* (Suite) de Schumann; *Psyché et Eros*, de C. Franck; Sinfonía núm. 6 de Moor; *Scherzo*, de la cuarta Sinfonía de Glazounow; Balada de Röntgen; Preludio de Jean Huré; Suite de Enesco y además el Concierto en la menor de Schumann para violoncello y orquesta; otro Concierto de D'Albert, igualmente de violoncello, y finalmente el Concierto para dos violoncellos, de Moor. Las partes de violoncello han estado á cargo del incomparable Pablo Casals, y de su esposa, artista también distinguida, y como nota de extraordinaria novedad, merece citarse la presentación de Casals como director de orquesta convencido y serio, sin que las proezas de su batuta nos hagan olvidar sus dotes de violoncellista insigne, porque cuando se descuella en una cosa, como Casals se destaca en el violoncello, es difícil, aun tratándose de tan eximio artista, obscurecerse á sí mismo.

En el Palacio de la Música Catalana, ha tenido lugar la audición de canciones ac-

cionadas y rondallas infantiles, dada por la Schola Choral de Tarrasa. Como su nombre lo indica, no son éstas otra cosa que cantos que los niños entonan acompañando la acción á la palabra, y traduciendo por gestos y movimientos rimados el contenido de la letra. El inventor de este método, el suizo Jaques Dalcroze, se ha propuesto dotar á los niños por medio de esta fusión del canto y la acción, del instinto de la gracia en sus maneras y de la elegante soltura en sus movimientos. Flor de cultura nacida en las montañas suizas y aclimatada en París, ha germinado también en Tarrasa merced al entusiasmo del director del Orfeón Sr. Llonqueras, quien se ha tomado el impropio trabajo de educar á los infantiles coristas. Se aplaudieron todas las canciones, en especial una del maestro Morera y el público quedó de veras complacido con la labor de los niños de Tarrasa, que cantan con gallarda firmeza y se mueven con galana desenvoltura.

Para terminar, dos palabras de bibliografía musical. Acaba de publicarse el tomo primero del Catálogo de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona, obra admirable debida á la infatigable actividad del maestro Pedrell, quien descansa de sus trabajos de compositor con sus labores de conferenciante y de éstas con sus tareas de musicógrafo. Esta obra, cuyo segundo tomo está ya en prensa, es de capital importancia para los futuros investigadores de la rica Biblioteca Musical de la Diputación. ¿Serán muchos? Mucho nos tememos que no, dado el poco amor que hoy en día se demuestra por esta clase de concienzudos estudios.

J. P. OLAVARRIA,

Barcelona 15 Abril 1908.

LEON

Sociedad de Conciertos.—El segundo concierto de este año corrió á cargo de los eminentes virtuosos holandeses A. de Vogel y Ch. Van Isterdael, pianista y violoncellista, y profesores respectivamente de dichos instrumentos en los Conservatorios de Rotterdam y La Haya; dos grandes artistas de lo más notable que se ha oído en España.

Todas las obras del programa fueron admirablemente ejecutadas, uniéndose los dos artistas en los pasajes más difíciles con gran precisión.

En la primera parte interpretaron la difícil y hermosa SONATA (op. 69, núm. 3) de Beethoven. El *allegro*, magistralmente dicho, sirvió de confirmación á los virtuosos holandeses en la fama de que venían precedidos, porque el público complacidísimo les tributó una ruidosa salva de aplausos; el *scherzo*, superó en maestría y factura al *allegro*, repitiéndose la ovación, y en el *Adagio cantabile* y *Allegro vivace*, Isterdael y Vogel estuvieron archisuperiores, siendo aplaudidos calurosamente y llamados al palco escénico.

En la 2.^a parte digeron la *Sonata en la* (núm. 6) de Boccherini, en cuyo *Adagio* y *Allegro* hicieron prodigios los ejecutantes, mereciendo una entusiasta ovación.

Entonces se vió obligado Mr. Van Isterdael á interpretar fuera de programa *Aben Lied* de Schumann y la *Tarantela* de Popper, en las que subyugó al público con su pasional delicadeza. Cuanto se puede decir de este violoncellista se resume en la palabra admirable. El violoncello en sus manos tan pronto tiene el timbre brillante y agudo del violín como el velado y misterioso de la viola, como el grave y severo del fagot. En unos pasajes muéstrase apasionado, fogoso; en otros dulce y delicado. Para Van Isterdael, los pasos de arco más difíciles son cosa de juego: los ligados son perfectos, el staccato es natural, fácil; el picado volante, en fin, las mil combinaciones del arco en sus múltiples movimientos, son practicadas por este artista con tanta facilidad que asombra. La afinación escrupulosa: domina la doble cuerda de un modo maravilloso.

Siguió á estos números *Autome* de C. Chaminade, y *Capriccio* de Paul Jouon, lindas composiciones y muy poco conocidas, que alcanzaron una interpretación soberbia.

El maestro Vogel tocó después *Tema con variaciones* de Schubert y *Capricho español* de Moszkowsky, entusiasmando al auditorio con su maestría y depurado gusto y cosechando grandes aplausos.

Terminó esta parte con la *Introducción y polonesa* de Chopín (op. 3, núm. 1), que resultó una filigrana.

Por último, en la 3.^a parte se ejecutó la *Sonata en do menor* (op. 22, núm. 1) de Saint-Saëns, que agradó mucho por su factura original. El *Allegro* es muy bonito. El *Andante tranquilo y sostenuto*, hermosísimo; está hecho con una soltura magistral; su interpretación mereció grandes y prolongados aplausos. El final es más ligero, pero no hace desmerecer al resto de la obra. En su ejecución puede decirse que no cabe ir más allá; fué una gallardía de *virtuosismo*, de dos maestrados que saben hacer vivir á las obras la vida de la belleza.

Lo mismo en el piano que en el violoncello, palpitaba el alma creadora del compositor.

En resumen: el concierto entusiasmó al auditorio, siendo la opinión general que estos dos artistas, desconocidos hasta hoy en España, por ser esta Sociedad la primera que ha tenido la suerte de admirarlos, alcanzarán grandes lauros en su *tournee* y que los críticos más exigentes harán grandes elogios de tan meritísimos virtuosos.

ARCHET.

MADRID

El mes último no encierra más novedades importantes que los conciertos de la Orquesta Sinfónica, dirigida por el Sr. Arbós. Hasta hoy se han verificado los cuatro primeros.

Todos los elogios serían pocos para premiar la perseverancia con que el Sr. Arbós procura dar á conocer á nuestro público, tan atrasado en el repertorio sinfónico, las obras que hoy ocupan los programas de los conciertos en toda Europa y que en Madrid se desconocen casi por completo. En los cuatro conciertos, en los tres mejor dicho, puesto que el primero estuvo dedicado á obras archiconocidas, se han oído en Madrid por primera vez *Fêtes*, de Debussy, y la cuarta sinfonía de Brahms, se ha resucitado la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz, y se han estrenado dos obras de compositores españoles.

No he de hablar de las primeras. Están juzgadas hace mucho tiempo, y su crítica en una Revista como ésta ú ocuparía mucho espacio ó tendría que encajarse en los límites de la noticia informativa. Pero sí quiero hacer notar la deliciosa franqueza con que la gran mayoría de la Prensa madrileña ha hablado de ellas. Crítico ha habido—y no uno solo—que dijo de la Cuarta sinfonía de Brahms que «no tenía importancia para ocupar la segunda parte del programa». En general se ha tratado á Berlioz, á Debussy y á Brahms, como si fueran musiquillos de poco más ó menos, opinión curiosa, que nos permitirá colocarnos á la cabeza de la crítica. Justo es, ya que se toca este punto, mencionar los eruditos y razonados artículos de Miguel Salvador en *El Globo*, descubriendo á Brahms, que tanto necesitado se encuentra de que lo descubran en Madrid.

Cierto es que la ejecución de estas obras, al menos para mi criterio, ha distado mucho de acercarse á lo que ellas son en sí, y á como las he oído algunas veces. Arbós, que cada día va dominando más la técnica puramente mecánica de la orquesta, parece

cómo si sistemáticamente huyera de infundir á las obras un espíritu expresivo. El punto de vista en que se coloca es el de «hacer lo que hay escrito», y si muchas veces, casi siempre, consigue una perfecta claridad, en cambio casi nunca ahonda, ni aun intenta un sentimiento de expresión. Además, rara vez coincide mi sentimiento personal, con el que él imprime á los movimientos: en la sinfonía de Brahms, por ejemplo, el grandioso y estupendo *allegro energico e passionato* final, lo llevó en un andantino que á veces se inclinaba del lado del andante, y que hacía de ese tiempo una concepción fría, sin nada de enérgico ni de pasional. A esta razón, á esta falta de vida con que las obras salen, atribuyo principalmente la falta de comprensión del público, la frialdad con que acoge la mayor parte de ellas.

Dos obras nuevas de compositores españoles han figurado en los últimos programas: una *suite* de Aires Murcianos de Don Bartolomé Pérez Casas, y una escena de *Rodrigo Díaz de Vivar*, de Manrique de Lara.

La *suite* de Pérez Casas fué premiada en un concurso de la Academia de Bellas Artes de San Fernando hace cuatro años. La misma Academia la hizo ejecutar en su sesión solemne del año último, y allí, dirigida por su autor, tuve ocasión de oírla y de juzgarla como la obra más importante que en el género sinfónico se había hecho hasta ahora en nuestro país. Es la obra de un compositor admirable, de un contrapuntista excelente, de un sinfonista acabado que mira á la robusta y maravillosa orquestación del gran Ricardo Strauss.

Si la ejecución de la Orquesta Sinfónica fué superior á la otra como ajuste y finura de preparación, en cambio parecióme bastante inferior en el espíritu. Podría citar muchos detalles: la lentitud de las seguidillas murcianas, la falta de ambiente poético en todo el principio del canto de trilla; pero sobre todo, me llamó la atención el final del último tiempo, que dirigido por el autor aparecía como una lucha de coplas y de parrandas, en la efervescencia de una riña popular, y en la ejecución de Arbós, se presentaba con la solemne tranquilidad de algo cuyo sentido se me escapaba por completo.

El primero y el último tiempo fueron acogidos con una explosión de entusiasmo, como pocas veces he presenciado en los conciertos.

La otra obra estrenada fué la escena primera del segundo acto de *Rodrigo de Vivar*, ópera inédita y aún creo que no terminada, de mi querido amigo Manrique de Lara. Es triste decirlo, pero á la campaña que hemos hecho los entusiastas de que se cree un arte español, á los esfuerzos con que Arbós ha procurado dar cabida en sus programas á las obras de los jóvenes compositores, no han respondido éstos con el entusiasmo que era de presumir: todo lo que han dado, salvo la *suite* de Pérez Casas y alguna otra, han sido fragmentos de óperas, arreglos de composiciones hechas hace años, nunca una obra pensada y escrita para el concierto, nunca una composición instrumental. Apartado como estoy de la vida de bastidores, no sé de quién es la culpa: si de los que eligen, ó de los que ofrecen. Señalo el hecho y nada más, con la ilusión de creer que no durará mucho este estado de cosas.

La escena de Manrique de Lara es, como otro fragmento de la misma ópera que ya estrenó, una producción absolutamente wagneriana, en la que apenas si hay momento que no tenga su antecedente en la obra del compositor alemán. Salvo los cantos de los centinelas en molde más español, todo lo demás va á fundirse en el estilo, los procedimientos y la orquestación de Wagner, de la que el señor Manrique de Lara se muestra exacto conocedor. La escena fué bien cantada por la señorita Ortega Villar, y los señores Serna y Jouve.

La muerte de Chapí, el verdadero acontecimiento del mes, dió lugar á una imponente manifestación de duelo, y á ello dedico un artículo aparte. En el Ateneo se celebró una velada necrológica el día del novenario de su fallecimiento, dibujando los rasgos más salientes de su personalidad los Sres. Arín, Bretón, Manrique de Lara, Serrano (José) y don Sinesio Delgado, haciendo yo el resumen, como Presidente de la Sección de Música, y asociándose Don Amós Salvador, como primer vicepresidente del Ateneo, al duelo de todos.

Y ya que hablo del Ateneo, añadiré que se ha otorgado el Premio Charro-Hidalgo de este año (2.000 pesetas) á D. Conrado del Campo por sus *Estudios para Cuarteto sobre aires asturianos*. A pesar de haber estado abierto el concurso durante dos años, y á pesar de la cuantía del premio, sólo se presentaron dos trabajos.

C. R.

12 Abril 1909.

BERLIN

Sí, es cosa de volverse mico al ver la hoja dominical del *Voss* plagada de anuncios de conciertos. Pero va uno á comprar música ó billetes á casa de Bote y Bock, y en el corredor de entrada, desde la calle de Leipzig á la tienda, tiene que pasar entre dos hileras de carteles amarillos, retratos de futuros genios, de pipiolos y niños prodigios y prospectos modestos. Yo suelo cerrar los ojos un rato para no caer redondo. ¿Habrá bicho viviente que se eche al cuerpo tanta música? ¿Es para el asiduo crítico un placer el concierto, ó una tortura, una costumbre ó una plaga? Suelo notar que algunos *ahuecan* pronto y juzgan al punto del conjunto, un método expuesto á planchas y á grandes injusticias. Por ejemplo, cuando oí el cuarteto vocal de Hamburgo, un vejete crítico se evaporó pronto oliendo á chamusquina, en lo cual se equivocó. Hubo una joven de unos 18 años, Ilse Fromm, que tocó admirablemente al piano las variaciones de Brahms sobre un tema de Paganini, obra 35; la infeliz, en cuanto se inclinaba ante el público, guiaba hacia la salida.

Un recuerdo que tenía ya olvidado, y que vuelve á la memoria gracias al método con que clasifiqué lo ya trabajado y lo por trabajar. En la crónica anterior me dejé en el tintero lo que dije hace un año en el *Diario de la Marina*, de la Habana, acerca de *Una Vida de Heroe*, de Strauss, que consideraba como una de las locuras mayores que se han puesto en música, añadiendo: «Después de las delicadas melodías de *Parsifal*, el desenredo instrumental más enrevesado que puede imaginarse. Únicamente es de mano maestra la página descriptiva de la batalla, hecha con vigoroso realismo. ¿Por qué el contraste entre Wagner y Strauss? Sencillamente acaso por haber sido aquél un heroe musical. Es de escuchar la Orquesta Filarmónica, sea con Nikisch, Mascagni ó el mismo en persona. Cada orquesta tiene sus buenas cualidades, en la madera, el metal ó la cuerda. Pero en conjunto, creo que si hay en el orbe una orquesta como esa, ha de ser únicamente la del Real Berlínés.»

Esta reminiscencia viene á cuento por dos motivos, el referente á Strauss, de cuya *Elektra* vuelvo á hablar en *La Crítica*, y el tocante á la diferencia que hay entre las dos magníficas orquestas berlinesas.

En el número del 8-1-1885 de la *Ilustración Española y Americana*, el pobre Esperanza y Lola, después de suspirar por la antigua ópera, ahora herida de muerte en Madrid; y poner sus peros á *Aida* y *Mefistófeles* (obra ésta abominada por la crítica berlinesa cuando la dió la Compañía de Montecarlo, medianeja por cierto), decía que «el principal objeto de esas obras ha de ser conmover deleitando y no poner en grave aprieto los nervios y en tortura la mollera á fuerza de combinaciones que si en unos casos, cual á Meyerbeer sucede siempre, vienen á ser rico ropaje de la idea principal; en otros, y no son los menos, ó es un tributo al gusto de la época, ó el medio de encubrir la falta de una exuberante y casi siempre feliz inspiración». De haber vivido aún, ¿qué nos diría de la música de Strauss?

Escuché un concierto filarmónico, en que figuraban la obertura, el scherzo, el nocturno y la marcha de las bodas del *Saño de una noche de verano*, música que no se comprende bien si no se conoce la obra de Shakespeare, que ví en el *Nuevo Teatro* y heandado en el Teatro de Novedades de Barcelona. (El público madrileño no resiste á Shakespeare, según Fernando Mendoza).

De estudiante, la había oído en los conciertos de Monasterio, donde siempre *electrizaba* al público esa música, verdaderamente inspirada, humorística, guasona á veces, clara como un brillante, producto de un ser jovial, gracioso, juguetón, original, riquísimo en matices, hábil, genial, que permanecerá vivo por los siglos de los siglos, por su pureza artística, sin trampa ni cartón, como dicen ahora, al menos en esa portentosa obra. Nikisch la dirigió perfectamente. Pero... me gustó mucho más la interpretación en la Opera, con Blech á la cabeza. No era la dirección la que decidió del triunfo, sino los instrumentistas, especialmente en el nocturno, en que el trompa estuvo monumental, y el scherzo, donde el incomparable flautista Prill tocó divinamente, teniendo que repetirse el ensayo general y en el concierto.

Hablando de esta comparación, me dijo el director de la Singakademie, Georg Schumann: «Es verdad, pero los pobres filarmónicos están cansados de tanto ajeteo.» Ese concierto de la Opera empezó con la segunda sinfonía de Bruckner, tocada maravillosamente. No recuerdo qué crítico berlinés ha dicho que todas las sinfonías de ese compositor son iguales. ¡Está lucido! Exceptuando las ya definitivamente selladas con el timbre del clasicismo, apenas hay una tan transparente, sólida, precisa, inspirada, magistral como esa. La melodía fluye á torrentes. El scherzo puede competir casi en frescura con el arriba citado. Como final, *Mazeppa*, de Liszt. Aun tuve ocasión de oír el primer scherzo á Sauer, en la Filarmonía. Es una filigrana deliciosa ese trozo, aunque al piano, sombra nada más es de su orquesta.

En el concierto siguiente de la Opera me convencí de que esa orquesta es superior á la Filarmonía, que en Madrid estiman con razón. Lo único que me echó á perder la velada, fué el director accidental, Lango, á quien ví el año pasado. Detrás de mí estaba un profesor que va á todos esos conciertos y no compartía mi opinión de que el hombre accionaba como un poseído. Al día siguiente la crítica dijo lo que yo. Es reventante, con una brillante orquesta, ver á una especie de mono inclinarse á uno y otro lado, menear la cabeza, indica que la partitura va cosquilleándole la entraña. Gracias á que tenía ante mí á una respetable matrona, no se agravó mi nervosismo. El programa lo componían: la primera de Beethoven, que escuchamos allá con Monasterio, una sombra también de cómo la orquesta de nuestro Real berlinés la interpreta; las variaciones de Edward Elgars, obra 36, admirablemente tocadas; y la segunda de Brahms, perfectamente dirigida (y de memoria). ¡Maldito bailable directorial! Si no por las monerías y monadas de Lango, gran noche.

Otra velada magnífica fué la del ensayo general del oratorio *Ruth*, compuesto por el amigo Georg Schumann. Al concierto no pude ir, pues hacía rato que todo estaba vendido. Gracias al autor, tuve billete para el ensayo. Fué un éxito brillante, pero no de esos impresionistas á lo Strauss, sino sólido. Conocida es la historia bíblica de Ruth, que, una vez viuda, va con su suegra Noemi á Judea, su patria, donde se casa con Boas, instigada por su madre política. Al reconocer la gente á Noemi en Belén, ármase un caramillo de mil demonios, un verdadero belén musical de imprecaciones, echándose sobre ella los segadores y defendiéndola Ruth, hasta que acude el amo Boas, se prenda de la viuda, y colorín colorao, este cuento se ha acabado. El libro, una mezcla de la Biblia y varias poesías diversas, parece elegido como para mostrar al público Schuman que es un tío con toda la barba, aunque sólo gaste bigote. De modo que, siendo una jerigonza el libro, resulta la música un kaleidoscopio, pero hermosísimo de veras. ¡Ya quisiera tener Strauss la décima parte de la riqueza melódica que campea en Ruth!

El autor conoce sus clásicos perfectamente; pero también la música moderna, y hace muy bien en aunar ésta con la antigua, no *unilateralizándose* (¡atiza!) como Strauss. Allí hay corazón, inspiración, alma, fuego, juventud, aunque Schumann peina canas, á medias. Cuando le dije que mi opinión sobre *Elektra* es que Strauss no ha podido evitar á Wagner, me replicó: «¿Y quién lo puede?» Y luego ví que él mismo está empaquetado en Ricardo I el Grande. La orquesta (la Filarmonía), muy bien manejada. Los coros, de la Singakademie, soberbios. Los personajes, caracterizados al pelo. Lástima

que no haya hecho una pieza de teatro con un tema tan hermoso y una labor tan conienzuda y llena de colorido. La Ruth, soprano, tensa á veces algo de cabra. Noemi-mezzo soprano, muy bien. Boas, baritono, excelente en el registro medio; en los extremos, fallaba, especialmente en las notas profundas, que ni el cuello de la camisa oía. El sacerdote, todo un señor bajo, como no se oye ni en la ópera real. El autor dirigió como él sabe. El público, los coros y la orquesta, ovacionaron al maestro. El cual es posible que vuelva á España el año que viene. Una idea: ¿no se podría sorprenderle, estudiando la obra y ejecutándola ante sus narices? Me dicen que en Bilbao cantaron Ruth, de Franck. Vaya el de Schumann, que la próxima temporada cantarán en Chicago.

No todo ha de ser conciertos. Por variar, fui á la Ópera Cómica, donde se daba una especie de parodia del *Barbero de Sevilla*, una antigua ópera titulada *El Toreador* (aunque sobre la puerta de su vivienda se leía *Torero*, lo cual varía), y el quinto acto de *Peleas y Melisandra*. Tanto le han sobado á uno con esa música indecisa, opaca, nebulosa, vaga y qué sé yo qué más indefinido, que fui á oír parte de ella para tener una idea, y á verle de toreador al gran caricato Mantier, que me hizo desconjuntar de risa. Es cosa de verles á él y á su italiano colega Tavechia, soberbio artista, hechos unos pontífices seriotos pintándose en el camerino; y en escena luego, derrochan la gracia y el humor. Achacan á la música francesa el ser algo afeminada. ¿Cómo he de llamar á la de Debussy? Homosexual. Así como me figuro que Valera se ponía guante blanco para escribir, creo que ese autor, para componer, se echa una mano de polvos de arroz. ¡Qué suspiritos de damisela enclenque! El manejo de la orquesta es á veces hasta ridículo, por ese afán de los supiripandos. Por supuesto, el hombre se agarra á Wagner cuanto puede, en Parsifal especialmente, y algo en Tristan y Tannhäuser. Lo mejor fué el bajo, quien haría un magnífico Gurnemanz (su papel estaba calcado en este), ó un buen rey Marco en Tristan. ¡Cosa rara en los modernos! Todos ellos toman algo de Wagner, menos el empuje soberano, que sale de lo íntimo del alma. Ahí tenemos al tan cacareado Strauss. El se contenta, como un principiante, con pintar la muerte con un sencillito trino infantil. Recordad el tremendo salto mortal á la eternidad dibujado por Wagner con tres notas solamente, que le levantan á uno en peso, en Tristan. Los modernos no saben matar á sus personajes como el gran maestro. Es verdad que tampoco saben como él infundirles una vida palpitante.

Esta temporada se ejecutaron en Queen's Hall, por la orquesta sinfónica de Londres, su «L'Après-midi d'un Faune», y «Fêtes», piezas que también escuchó el público madrileño, acompañadas de la tan discutida *España*, que huele más bien á Aragón, y me gusta tocar al piano.

Un hermosísimo concierto nos dió la Filarmonía. La cuarta de Brahms, interpretada también por la Filarmonía madrileña bajo la dirección de Arbós, quien ya no se acordará de este cura. Y la patética de Tchaikowsky, que Nikisch dirigió de memoria. Antes he hablado de directores monos. Nikisch no es de ellos. Sabe que uno con la batuta debe aparecer como un cero, pues el público bien conoce el trabajo que hay tras ese palitroque formular. Es un papel como el del director de escena, incógnito; él es el hombre en la sombra, pero todos los monigotes escénicos se mueven bajo su impulso. La mano izquierda de Nikisch es ya signo de su imperio; sólo sale á relucir en las grandes ocasiones, como poder de reserva. Ver á Nikisch interpretando á esos autores, es una delicia.

Trabajo ha costado hacer comulgar á los madrileños con Wagner. Ahora es cuando «entra» en ellos mejor Brahms. Tchaikowsky no es fácil de comprender. A su intérprete Naprawnik tampoco le entendió el año pasado la crítica berlinesa, en su ópera Dubrowsky. Ambos son tristes, pero hay una profunda y poética melancolía en ellos. El principio de la sinfonía me hace el efecto desgarrador del comienzo del tercer acto de *Tristán*, en el cual parece estar inspirado. Al terminar el tercer tiempo tuvo que levantarse á petición del público la orquesta, maravillosa en ese *allegro molto vivace*. La obra acaba *morendo*, como una despedida del mundo. En efecto, al poco tiempo murió

el autor, del cólera. Cuando vuelva la Filarmónica á Madrid, pídanle á Nikisch esas soberbias sinfonías, muy bien elegidas para despedir (¡ay!) la temporada.

Como ella me despido yo también, por hoy, con un diálogo cogido al vuelo en una tertulia berlinesa, á donde concurren gentes tan antimusicales como las de cualquier parte.

Hablan los señores de la casa:

— ¡Qué sosos están nuestros invitados!

— Siéntate al piano y verás cómo se anima la conversación.

P. DE MÚGICA.

BRUSELAS

Según rezaba el programa de este año del teatro de La Monnaie, á principios de Marzo tuvo lugar el estreno de *Katharina*, y hace pocos días se ha representado por primera vez en esta capital *La Habanera*.

Sobre la leyenda cristiana de Santa Catalina de Alejandría, y con la apelación de leyenda dramática, M. Van Heemstede ha escrito un poema en tres actos cuyo valor literario, más ó menos discutible, no ha podido evitar que su escaso interés escénico perjudique grandemente á la partitura de M. Edgar Tinel.

Este compositor, que recientemente ha ocupado el puesto de director del Conservatorio de Bruselas, es una personalidad musical indiscutible, pero al igual que su antecesor M. Gevaert, un espíritu excesivamente conservador y hasta reaccionario, lo mismo en música que en los demás órdenes de ideas. Sus asuntos favoritos han sido siempre los de carácter religioso y así lo atestiguan su anterior partitura *Sainte Godelieve* y su oratorio *Franciscus*.

Con estos antecedentes *Katharina* no nos produjo sino la impresión que era de esperar.

La overtura, de proporciones muy considerables, está escrita en la forma clásica y en ella, como en casi toda la obra, se echa de ver la devoción de M. Tinel por los maestros de la antigüedad. En toda la ópera no hay una nota caliente ni apasionada, y los tres actos, de una duración excesiva, se suceden sin que un momento el auditorio se interese por lo que ve ni lo que oye.

Katharina es una obra colmada de corrección y de escolasticismo, en la que no hay nada de malo pero en la que falta lo bueno; la obra de un hombre lleno de ciencia musical, pero exento de originalidad.

Ha sido puesta en escena con todo el esmero posible en el decorado y la indumentaria, pero ha obtenido un éxito muy relativo á pesar de tratarse de un compositor belga y de las halagüeñas críticas que casi toda la prensa la ha dedicado.

La Habanera es el extremo opuesto á la obra de M. Tinel, tanto por el libro como por la música, originales ambos de M. Raoul Laparra, joven compositor bordelés que pretende haber hecho la ópera más española que hasta hoy se haya escrito; pero que, con perdón suyo, á nosotros no nos ha parecido lo mismo.

Francés había de ser Laparra para que habiendo elegido un asunto español no hiciera entrar en juego la navaja y el baile, como si ambos fueran elementos indispensables para hacer un drama español,

En fin ya es algo que el protagonista de *La Habanera* no sea un *toreador* y que no salgan á relucir las indispensables *castagnettes*, pero nos parece una falta bastante grave que habiendo pretendido su autor hacer una cosa esencialmente castellana y de Castilla la vieja, el segundo acto se pase en un patio que supone tierras más calientes que la meseta castellana. M. Laparra, que sin duda ha debido por lo menos pasar por Burgos y Avila alguna vez, ha comprendido el frío que debía hacer por la no-

che en un patio semejante y al efecto ha instalado en el centro un magnífico brasero alrededor del cual se hacían los vecinos. ¿No era mucho más sencillo entrar en casa? Se nos dirá que esto es un detalle de poca importancia, y quizás lo sea, pero lo cierto es que contribuye á ridiculizar la obra no menos que el empleo de una porción de palabras españolas en medio de los recitados en francés. Nada más ridículo que la entrada de los ciegos, en el segundo acto, diciendo «bon soir, señores».

Y no es esto lo peor, sino que la música es muy inferior al libro. A éste se le pueden encontrar defectos, pero no se puede negar que tiene una gran vida escénica, que entretiene mucho y hace pasar inadvertidos muchos de aquéllos, mientras que la música, por sí sola, carece en absoluto de interés, y no constituye sino una parte secundaria de la obra.

L'Éventail, revista semanal de los teatros de Bruselas, dice después de hacer una reseña del drama: «A tal poema tal música... No eran necesarios ni desarrollos sinfónicos, ni largos comentarios instrumentales, ni polifonía demasiado sabia y complicada, ni trozos regulares encadenados unos á otros. El asunto pedía frases cortas, pero intensas, armonías sugestivas, acordes violentos de mucho colorido, sonoridades extrañas y un poco disonantes» y lo cierto es que con este criterio la música de M. Laparra ha quedado reducida, á nuestro juicio, á un *fondo* de sonoridades más ó menos afortunadas, en el que dominan el modo menor y el ritmo de habanera.

Hay un momento en el primer acto, el único de toda la ópera, en el que la música tiene todo el carácter español apetecido, cuando desde la escena, que representa el interior de una sala de un antiguo caserón de Castilla, se oyen las dulzainas castellanas que tocan una habanera y el bullicio de la gente que baila en la plaza próxima. Pero verdaderamente la cosa no tiene gran mérito, dado que aquélla es sumamente vulgar y que no hay en ella sino la fiel reproducción de lo que todos los españoles hemos oído tantas veces en los pueblos castellanos.

En el segundo acto, esta misma habanera, que justifica el título de la ópera, aparece de nuevo, entonada entonces por tres ciegos que cantan acompañándose de sus guitarras, trayendo á la mente de Ramón, el protagonista del drama, la visión de su hermano, á quien mató el día que oyó por vez primera aquella siniestra música; y, finalmente, en el tercer acto, que sucede en un cementerio, en tonos casi lúgubres, la habanera que persigue á Ramón con el recuerdo de su hermano, se oye otra vez, mezclándose con sus lamentaciones y con las salmodias de un cortejo fúnebre.

En resumen la ópera de M. Laparra es francamente impresionista y tienen en ella tanta importancia como la música, los trajes y las decoraciones.

Es de advertir que las que M. Descluye ha pintado para el teatro de La Monnaie son muy notables, sobre todo la del cementerio, que tiene un carácter terrorífico, casi gótico.

Entre los conciertos que últimamente se han dado en Bruselas, los más interesantes por sus programas han sido los dos últimos de la orquesta Durand.

En el del primero, consagrado á Beethoven, figuraban *Egmond* y el oratorio *Jesucristo en el monte de los Olivos*.

La partitura de *Egmond*, escrita en 1810, tiene por objeto ilustrar el drama de Goethe que lleva el mismo nombre.

Para poder ejecutar la música con independencia del drama, las principales peripecias de éste han sido resumidas en un monólogo que es declamado en el intervalo de diferentes trozos destinados á expresar los sentimientos en aquéllas dominantes.

Todo el mundo conoce la ópera y bastará decir que todos los números que la suceden son dignos de ella, para dar una idea de la belleza de esta obra.

Jesucristo en el monte de los Olivos, data de 1800 y está muy lejos de ser una de las obras maestras de Beethoven. Su ejecución fué muy mediana y el público la escuchó con la mayor frialdad.

El programa del segundo de dichos conciertos, se componía del *Requiem Alemán*,

de Brahms y de la Escena bíblica para coro de hombres y orquesta *La cena de los Apóstoles*, de Wagner.

El primero creemos que no ha sido ejecutado nunca en España y realmente es de lamentar que así sea. Pocas obras entre la música sacra nos han producido una impresión tan profunda.

La serenidad en medio del dolor, que en ésta resplandece, es verdaderamente emocionante. En cambio la partitura de *La Cena de los Apóstoles* no ha dado ni dará mucha gloria á su autor. Más de la mitad de esta composición es para voces solas y la excesiva división de éstas, así como las entonaciones demasiado difíciles sin acompañamiento, contribuyen á hacerla algo confusa.

Fué compuesta en Dresde en 1843 para una Sociedad coral que Wagner dirigía, y está dedicada á Mme. Weinling «la viuda de su inolvidable maestro».

Para terminar diremos que el violinista Kreisler dió un concierto con la orquesta Isaye, á primeros de Marzo y obtuvo un éxito enorme con el concierto de Beethoven, que ejecutó con gran personalidad, y un verdadero triunfo con varias piezas de Martini, Rameau, Tartini y otros maestros antiguos.

WITHE.

Bruselas 6 Marzo 909.

NOTICIAS

La capilla del Duomo de Milán, la más importante de Italia, después de la Sixtina, se prepara á ejecutar la misa de nuestro paisano don Vicente Goicoechea, maestro de capilla de la catedral de Valladolid.

Mucho celebramos que en el extranjero se haga justicia á los méritos de tan distinguido compositor, uno de los más decididos campeones de la buena causa en materia de música religiosa.

En uno de los últimos conciertos celebrados en París por la «Société Nationale», Sociedad dedicada á dar á conocer las obras que llaman allí «de vanguardia», han obtenido un triunfo, como autor y ejecutante respectivamente, dos jóvenes españoles, Manuel Falla y Ricardo Viñes. Las *Pieces Espagnoles*, de Falla, obtuvieron un éxito ruidoso y se pidió la repetición de la *Andaluza*, hecho rarísimo en las costumbres del público que concurre á los conciertos mencionados.

Falla, que fué á establecerse en París hace poco más de un año, ha logrado, solo y sin ayuda en la inmensa capital, conquistarse un puesto y destacarse entre los innumerables artistas nacionales y extranjeros que suspiran por la gloria sin lograr hacerse oír del público parisiense. La casa Durand ha comenzado á publicar sus obras, lo cual constituye ya un éxito, y el recientemente obtenido en la «Société Nationale» vendrá á afianzar su naciente nombradía.

Durante la pasada Semana Santa se han notado consoladores síntomas de que las doctrinas promulgadas por S. S. en materia de música religiosa, comienzan á ser obedecidas y practicadas con cariñoso entusiasmo.

La catedral de Madrid, entre otras, ha dado el buen ejemplo con la ejecución de varias obras en el verdadero estilo eclesiástico, pero no creemos que en lugar alguno se

haya realizado la parte musical de las ceremonias religiosas de dichos días con tanta pureza como en el Colegio que poseen los PP. Jesuitas en Osma (Burgos), donde nuestro colaborador D. Nemesio Otaño tiene establecida una *Schola Cantorum*.

Todas las composiciones ejecutadas en los Oficios, Maitines y demás actos litúrgicos, han sido ó Gregorianas, ó Polifónicas, ó pertenecientes á compositores modernos empapados en el espíritu predominante en aquellas dos grandes etapas del arte religioso. De ellas pertenecían á Victoria: dos Lamentaciones, cuatro fragmentos de una Misa, tres Motetes, cuatro Responsorios y una Improperia. A Palestrina: el famoso Stabat Mater, una Lamentación, una Improperia y un Motete. A Orlando Lasso, (1530-1594): un Motete. A Nanini (1545 ?-1607): una Lamentación. A Viadana (1564-1645): otro Motete. A Allegri (1584-1652): el célebre Miserere; siendo el resto de los modernos Haller, Mitterer, Pagella, Perosi y Otaño.



La casa Breitkopf ha hallado en sus antiguos archivos dos olvidados conciertos de Haydn para violín.

Con ello se relaciona un hecho curioso. Uno de los conciertos los escribió el célebre compositor para Luigi Tomasini, primer violín al servicio del príncipe Esterhazy, como lo estaba también Haydn. Hoy existe en la capilla ducal de Strelitz un Carlo Tomasini, tataranieto de aquel servidor del mecenas húngaro, el cual posee aún el violín con que su antecesor estrenó el concierto de Haydn, conservándolo como una alhaja de familia.

Y con este mismo violín volverá á ejecutarse el concierto por primera vez después de su resurrección.



Es caso tal vez sin precedente en la historia de la música, que una mujer se ponga al frente de una orquesta. Mme. Maurice Maquet, viuda del fundador de los conciertos sinfónicos de Lille, queriendo ser ella la continuadora de la obra de su marido, ha decidido acometer esta empresa, habiendo sido su audacia coronada por el éxito, no sólo en su país, sino en el extranjero.

En Praga, donde ha dirigido un concierto, en el cual figuraban obras tan importantes como la *Sinfonía heroica*, de Beethoven, *Redención*, de César Franck, *Retava*, poema sinfónico, de Smetana, ha causado profunda impresión, y la prensa profesional de aquel país se hace eco de sus grandes cualidades como director de orquesta, distinguiéndose por su enérgica batuta y por la perfecta comprensión y clara exposición de las citadas obras.

Al final del concierto y después de grandes ovaciones, le fué ofrecida una magnífica batuta en nombre de la villa de Praga, donde volverá contratada el año próximo, dirigiendo también dos conciertos en Viena.



Son muy pocos los concursos de composición musical celebrados en el extranjero que no estén reservados exclusivamente á sus nacionales, así es que presenta interés para nuestros jóvenes artistas el saber que en Londres se ha abierto un concurso internacional, que se disputará con la composición de una sonata de piano y violín.

Los premios serán dos: uno de 50 libras esterlinas y otro de 20, componiendo el jurado calificador el barón de Erlanger, William Shakespeare, Paul Stoevin y W. Cobbett.

Los manuscritos deben dirigirse á nombre de este último señor, á la sucursal en Londres de la casa Breitkopf y Härtel.

Ismael Echazarra.—Teoría musical. Piano, Armonía, Contrapunto, Fuga.—Marqués del Puerto, 4, enfrente de la «Sociedad Filarmónica».

EFEMÉRIDES DEL MES DE ABRIL

- 1 de 1865.—Muerte de la célebre cantante Judic Pasta.
- 2 de 1757.—Nacimiento en Ruppersthal (Austria) del compositor Ignacio Pleyel.
- 3 de 1897.—Muere el célebre compositor alemán Juan Brahms.
- 4 de 1859.—Primera representación en la Opera de París de «Le Padron de Floermel» (Dinorah) de Meyerbeer.
- 5 de 1784.—Nace en Brunswick el compositor y violinista Luis Spohr.
- 6 de 1763.—Incendio de la Academia de Música (Gran Opera) de París, instalada entonces en el Palais Royal.
- 7 de 1795.—Nacimiento en Venecia del célebre contrabajista Dragonetti.
- 8 de 1848.—Muere en Bergamo el famoso compositor Donizetti.
- 9 de 1791.—Primera representación en el Teatro Italiano de París de la ópera «Guillermo Tell», música de Gretry.
- 10 de 1864.—Nace el célebre pianista alemán Eugenio d'Albert.
- 11 de 1842.—Nacimiento en Lyon del compositor Edmundo Audran.
- 12 de 1692.—Nacimiento en Pirano (Italia) del célebre violinista y compositor Tartini.
- 13 de 1839.—Nacimiento en Milán del célebre cantante Ronconi.
- 14 de 1759.—Muere en Londres Haendel, siendo enterrado en la abadía de Westminster.
- 15 de 1882.—Primera representación en París de «Francoise de Rimini», ópera de Thomas.
- 16 de 1849.—Primera representación en la Opera de París del «Profeta», de Meyerbeer.
- 17 de 1898.—Muere en Inglaterra el compositor y virtuoso Cramer.
- 18 de 1820.—Nacimiento en Spalato (Dalmacia) del compositor de operetas Suppé.
- 19 de 1774.—Primera representación en París de «Iphigenie en Aulide», de Gluck.
- 20 de 1869.—Muerte del compositor J. R. Lowe.
- 21 de 1813.—Primera representación en «Feydean de Camp de Sobiesky», ópera de Kreutzer.
- 22 de 1876.—Primera representación en el Teatro Italiano, de París, de «Aida», ópera de Verdi estrenada en el Cairo el 24 de Diciembre de 1871.
- 23 de 1776.—Primera representación en París de «Alceste», de Gluck.
- 24 de 1867.—Primera representación en París de «La Cour du roi Petaud», ópera bufa de Leo Delibes.
- 25 de 1840.—Nacimiento en el distrito de Ural (Rusia) del célebre compositor Tschaikowski.
- 26 de 1796.—Nacimiento en París del compositor y pianista Panseron.
- 27 de 1812.—Nacimiento en Tentendorff (Macklenburgo) del compositor Flotow.
- 28 de 1865.—Primera representación de «La Africana», de Meyerbeer en la gran Opera de París.
- 29 de 1820.—Primera representación en la Opera Cómica de París, de «Voitures versées», música de Boieldieu.
- 30 de 1887.—Exhumación de los restos de Rossini en el cementerio del Pere-Lachaise, para ser depositados en la iglesia de Santa Croce de Florencia.

Pídase á la Empresa Anunciadora, Juan J. Rochelt S. en C. Plaza de Santiago, 7, Bilbao, la tarifa de precios para la publicación de anuncios en esta Revista.

Escuela de canto. (Método Lamperti).—Dirigida por el tenor Lucio de Laspiur.—Plaza Nueva, 8. Bilbao.

Los señores Profesores de música que se suscriban á esta Revista tendrán derecho á la publicación gratuita de un anuncio de dos líneas.