

LUIS ARRIETA CAÑAS

Críticas y Crónicas Musicales



1927

CRITICAS Y CRÓNICAS MUSICALES



ÍNDICE

La música pintoresca y la introducción del tercer acto de «Aída».....	7
La misa de Verdi en el Conservatorio.....	29
Polémica sobre Verdi I.....	35
Id. id. II.....	55
Id. id. III.....	75
<i>Los Conciertos</i>	91
El segundo concierto de la Sociedad del Cuarteto.....	91
El tercer concierto de la Sociedad del Cuarteto.....	98
El cuarto concierto de la Sociedad del Cuarteto.....	105
Melopea.....	111
Dengremont.....	115
El concierto del Conservatorio.....	118
<i>Notas de Londres</i>	122
1.—Hans Richter.....	122
2.—Paderewsky.....	127
3.—«Siegfried» en Drury Lane.....	129

4.—Joachim en St. James Hall.....	131
5.—«Elías», de Mendelsohn, en Albert Hall.	135
6.—«El Buque fantasma», en Covent Garden	138
7.—Adelina Patti—Juan Gerardi.....	140
8.—Los Café-Conciertos.....	145
9.—Algo más sobre los Café-Conciertos.....	150
<i>Notas de París</i>	161
1.—«Impresiones de Italia», de Gustavo Charpentier	161
2.—El cuarteto Maurin en la Sala Pleyel.....	163
3.—Vincent d'Iudý y su sinfonía en <i>si bemol</i> .	165
4.—Debussy, «Danza sagrada y danza profana».....	168
5.—Gabriel Pierné en los conciertos Colonne	169
6.—Arthur Nikish y «Don Juan», de Strauss	172
7.—«La Vida del Poeta», de Gustavo Charpentier.....	174
8.—«Sagesse», Melodía de Pierre Hermant...	186
9.—Thibaud, Kubelik, Mischa Elman.....	188
10.—Van Dyck en «Tristán».....	194
11.—Concierto del Conservatorio.....	197
12.—Las nueve sinfonías de Beethoven, dirigidas por Weingartner.....	198
13.—Carusso y la Cavalieri en «Fedora»	204
14.—St. Saëns y la ópera italiana.....	207





LA MÚSICA PINTORESCA

Y

LA INTRODUCCION DEL TERCER ACTO DE «AIDA» (1)

Dejemos a un lado a Hanslick con su «Ensayo reformador de la estética musical», dejemos a un lado a Weber con sus «Ilusiones musicales», dejemos también a Lavoix con su obra «La música en la naturaleza»; tomemos, por hoy, a Bellaigue y veamos si, con este guía, podemos llegar a alguna conclusión sobre la debatida cuestión de la *pintura musical*. Bellaigue no tiene el criterio de Hanslick. Sin duda, cree que su misión no es la de crítico técnico sino la de un literato que siente la belleza y la expone como la siente. Hanslick es un crítico frío, verídico, de gran poder de análisis. Estudia un trozo musical como un anatomista estudia sobre un cadáver. Para él la forma es toda la música; para

(1) Publicado en la *Revista del Progreso* en 1888.

él Mozart es el primer genio musical y la novena sinfonía una obra desequilibrada. En una de sus críticas declara, francamente, que las palabras: *idea*, *fondo* u otras que expresen que hay algo más que el sonido en las obras musicales, son vacías de sentido.

Bellaigue es latino hasta la médula de los huesos y, cuando estudia una obra, no se concreta al análisis *objetivo* sino que analiza, y de preferencia, las impresiones, las emociones que la obra está llamada a despertar.

I

La descripción musical, ya tenga por objeto la pintura de una escena cualquiera, ya el comentario de las peripecias de una acción dramática, emplea dos medios: la *imitación* y la *expresión*.

La música imitativa — que puede serlo de los sonidos o ruidos y de los efectos visuales — puede ser considerada como la mayor de las puerilidades en que ha caído el arte musical. En verdad; nada prueba la fidelidad de este procedimiento y, por otra parte, se exige demasiado al sentimiento estético y al sentido lógico del público, pues, para aceptar la verdad de los procedimientos imitativos hay que renegar de la experiencia diaria y aceptar lo incomprendible y, a veces, lo ridículo. Aunque la mayor parte de los aficionados encuentre en la *imitación* la satisfacción insignificante de un primitivo placer

estético, de una pueril y rudimentaria curiosidad, el público ilustrado no puede equivocarse en la apreciación del mérito de las composiciones que la empleen.

Es preciso, por lo tanto, no confundir la *música pintoresca* con esas *imitaciones* que no son, las más de las veces, sino una caricatura ridícula del modelo y que no sirven sino para divertir por algunos instantes a un público que, sólo a medias, se preocupa del arte verdadero.

Así, por ejemplo, el uso que se hace, en las orquestas, del tambor para remedar el estampido del cañón es completamente inverosímil, pues, como dice Weber, si esto fuera exacto, el sonido del tambor debiera representarnos infaliblemente y en toda circunstancia un cañonazo. No es así en realidad, luego la imitación que nos ocupa no pasa de ser una mera excepción, tanto más cuando el sonido musical del tambor y el ruido del cañonazo difieren lo bastante para que toda equivocación sea imposible. El canto del cucú, que Beethoven confió al clarinete en la segunda parte de la sinfonía sexta, se halla en completa oposición de timbre con el instrumento que trata de imitarlo. Por otra parte, es sabido que el canto de este pajarillo no ejecuta siempre el intervalo de *tercera mayor* como Beethoven lo escribió en la sinfonía pastoral. Otro tanto puede decirse del canto del chamariz, en la misma sinfonía, del silbido del viento en el cuarto acto de *Rigoletto* (efecto dado por los coros *boca chiusa*), del galopar

de los caballos imitado por una sucesión de tresillos, del ladrido del perro por una nota precedida de una apoyatura, etc., etc.

La imitación del efecto visual adolece de idénticos defectos, siendo su inverosimilitud mayor aun que la de la imitación de los sonidos. El duelo de *Don Juan*, representado por una gama ascendente, el flechazo de Guillermo Tell a la manzana colocada sobre la cabeza de su hijo y que los violines traducen por una escala ascendente de casi tres octavas, la caída del cuchillo que guillotina a María Antonieta y que Dussek representa por una gama descendente, y, en fin, las innumerables puerilidades de *La Creación* de Hadyn, aquellas que hacían sonreír al taciturno Beethoven, nos prueban hasta la saciedad la incompetencia del arte musical para la *imitación objetiva*. Pero hay más aún. Réverony Saint-Cyr en su obra «Ensayo sobre el perfeccionamiento de las Bellas Artes por las ciencias exactas, o sea, cálculos e hipótesis sobre la poesía, la pintura y la música—1801» lleva la exageración hasta probar que, en toda buena composición, la forma externa de la música escrita, esto es, la imagen, poco más o menos clara, que resultaría uniendo todas las notas con una línea continuada debe concordar con la idea por ella traducida. Así, este autor, ve en la música del final de *Armida* el palacio de la encantadora que se desploma, y en la obertura de *Ifigenia en Taurida* las ondulaciones del mar. A ser verdad lo que Réverony sostiene, la

escritura de aquellos niños que comienzan a formar frases y que, poco prácticos en el manejo de la pluma, trazan renglones de abajo hacia arriba, sería la representación visual de una aspiración celestial.

El campo de la música descriptiva no es, pues, el de la imitación material de los objetos. La descripción debe buscar sus materiales en la música expresiva y es en ella en donde la escuela pintoresca ha descubierto ese abundante venero que, desde Beethoven, viene explotando la escuela romántica.

«Hasta Bach y Hændel, dice Weber, el desarrollo contrapúntico tenía mayor importancia que la expresión verdadera». Como en la estatuaria griega, la forma fue lo que, en un principio, preocupó al arte musical. Hoy la pasión reclama sus derechos y, como en las demás artes, la música busca la independencia de la regla clásica; busca el movimiento, la vida, la expresión. El resultado de este nuevo orden de ideas es el gran combate que trae divididos a los representantes de la tradición, a los partidarios del arabesco (Hanslick), de la belleza en la frase y nada más dentro de la frase musical, y a los que siguen la huella que Beethoven trazó con sus últimas sonatas, los cuatro últimos cuartetos y la novena sinfonía. Los primeros proclaman la superioridad de Mozart y sostienen que, con Beethoven, ha surgido una escuela que pretende dilatar los dominios del arte musical más allá de los límites que le son fijados por su propia naturaleza. Los segundos reconocen el genio de Mozart y la excelencia y

corrección de sus obras inimitables; pero colocan a Beethoven en su verdadero puesto.

Para estos, el arte musical ha evolucionado, reflejando, como las otras artes, los nuevos sentires de la humanidad, sus esperanzas caídas, sus escepticismos dolorosos, sus aspiraciones indefinidas. La música es el eco del alma de los pueblos y, como ésta, se agita incansablemente en aspiraciones continuas; su quietud completa sería la muerte definitiva. Para la nueva corriente la *expresión* es el fundamento del arte y sus reglas la verdad y la sinceridad.

La descripción musical siguió la índole de este movimiento y, de imitativa que fue en la época clásica, buscó la *expresión* en la reforma romántica.

La música pintoresca, la descripción tal como nos la ha presentado la escuela romántica moderna, se confunde tanto con la *música expresiva* que es sumamente difícil establecer el límite que las separa. Podemos, pues, decir que, siempre que la relación entre la música y la mímica es observada, la música es más bien *expresiva* que *imitativa*, y esto sin perjuicio de que participe de esa vaguedad a que Berlioz hace alusión en el prefacio de *Romeo*, vaguedad que, según Weber, es el resultado que se obtiene cuando se traspasan los límites de la expresión.

Una cuestión que toca de cerca a la *música pintoresca* es la del *colorido local*. Por *colorido local* se

entiende la propiedad atribuída a la música de conformarse al tiempo y al país con los cuales se relaciona el argumento de una obra vocal o instrumental. Aunque la opinión de Weber es contraria a lo que él llama la *quimera del colorido local*, sin embargo es imposible negar la secreta filiación que existe entre ciertas armonías y el carácter de una época o aspecto de un lugar, sin que esto indique que el autor pretenda volver a la puerilidad del procedimiento imitativo. No hay duda que Meyerbeer compuso su *Africana* sin salir de París y talvez sin preocuparse de escribir música africana, que Verdi creó su *Aída* en idénticas condiciones; pero, la verdad es que, sin darnos cuenta cabal de ello, no podemos dejar de reconocer que Meyerbeer hace brotar en nuestra imaginación escenas orientales, que Verdi nos transporta a Egipto y que Bizet crea una *Carmen* francesa que aceptamos sin repugnancia alguna como nacida bajo el sol de Andalucía. En cambio, Donizetti nos presenta una *Lucía* que puede ser escocesa, española, francesa o chilena, sin que tengamos para ello que violentar en lo más mínimo nuestro criterio artístico. ¿Qué es, pues, lo que hay en las partituras de *Aída* y de *Lucía* que tan diverso colorido da a sus armonías? ¿Quién no conoce a Felicien David el autor que más pruebas, e irrefutables, en mi sentir, ha llevado al campo de la discusión en favor del *exotismo musical*? ¿Puede, acaso, negarse que *Lalla Roukh* y *El desierto* tienen un sello especial, un poder suges-

tionante innegable que levanta en la imaginación del público cuadros vivos de Oriente? ¿Es el nombre, son las indicaciones explicativas y marginales, es el argumento, es la forma de la melodía, es el ritmo, es el carácter de la instrumentación o el manejo de las sonoridades, son las canciones populares que el autor ha sabido explotar, lo que dá a esas obras el *colorido local*? ¿Acaso la canción popular, expresión interna del alma misma de un pueblo, acaso, el movimiento, el ritmo, la modalidad con que el canto popular reviste sus quejas y sus alegrías no es el producido de causas locales evidentes?

El organismo sentimental del artista creador recibe las impresiones de un medio o de una época determinada. Su invención artística escoge inconscientemente los factores y documentos adecuados y característicos, los combina en su laboratorio interno y la creación, síntesis poética de un temperamento predestinado, brota a la vida de los colores, de las formas, de los sonidos. Síntesis de impresiones múltiples y variadas de la vida, de dispersos detalles que pasan inadvertidos para el común de los hombres; pero que significan un rasgo, un detalle, un gesto de esa alma local más o menos permanente, que caracteriza un pedazo de humanidad en el tiempo o en el espacio, la creación se presenta ante la imaginación del público y se apodera de ella. La corriente se cierra y, pulsadas por la ficción artística, vibran al unísono las cuer-

das poéticas de los auditorios. Entonces, las imágenes sentidas por el artista, surgen, evocadas por las voces misteriosas; y los pobres tartamudos del arte, que no pueden crear, pueden, a su vez, oír, pueden sentir y pueden soñar.

No es posible desconocer que el *colorido local* es dado por las obras musicales y su posibilidad puede ser explicado por un proceso de sicología lógico.

Cuando se analiza una obra artística es un defecto y un peligro localizar demasiado la atención en el estudio de sus detalles haciendo caso omiso de la impresión de conjunto. Si así se procede, la crítica se siente inclinada a desentenderse de las propiedades que, como la del *colorido local* u otras, no se encuentran basadas en procedimiento técnico ninguno sino que proceden de la expresión, de la inspiración misma.

II

Si la evolución de Verdi fue decisiva, sin embargo, se ha operado sin que modificaciones importantes hayan venido a cambiar su estilo. Si la influencia alemana en las últimas obras del maestro de Santa Agata es manifiesta, ésta no se ha dejado sentir en el fondo mismo de su temperamento. Verdi es, siempre, Verdi. La melodía bombástica los conjuntos ampulosos, la instrumentación más bulliciosa que rica, todos esos procedimientos ca-

racterísticos que tanto abundan en sus obras y que fueron la causa porque Rossini llamaba a Verdi: «un músico con casco» han continuado formando la base de sus últimas producciones. La importancia dada a la instrumentación en el drama lírico moderno, lo que hacía decir a Gretry que la estatua se hallaba en la orquesta y el pedestal en el proscenio, fue la primera y más evidente modificación que Wagner hizo sufrir a la estructura de la ópera.

De la importancia que tomó la masa instrumental, resultan dos consecuencias que podemos notar fácilmente en las obras modernas, y, por lo tanto, en las de Verdi. Es la primera el uso de más en más restringido que se va haciendo de la melodía, en el sentido estricto que a esta palabra se ha dado por la escuela italiana, y la importancia que, en cambio, van adquiriendo los estudios de armonía y de instrumentación como condición primordial para enriquecer el vocabulario de la expresión musical— Es la segunda, el desarrollo, cada vez mayor, que se da al recitado y, por consiguiente, la desaparición de las arias y demás trozos métricos que, con diversos nombres y colocados — sin ilación ninguna— unos a continuación de los otros, formaban la ópera italiana.

Estas modificaciones impuestas por el buen sentido artístico en contra de la desmoralizadora influencia del *dilettantismo*, han permitido ver realizada en parte la eterna aspiración de la escuela alema-

na desde Glück hasta Wagner, la adopción de la forma única del drama lírico, esto es: la íntima y exacta concordancia, entre la frase musical y la literaria. He dicho que se ha conseguido realizar esta aspiración merced a la mayor importancia de la instrumentación y merced al recitado expresivo como quiera que la melodía absoluta y, a mayor razón, la melodía métrica que modela las frases musicales dándoles un corte invariable, carecen por completo de la flexibilidad del recitado y, por lo tanto, pueden sólo en determinadas circunstancias servir de vestimenta a ideas que, por lo común, participan de la irregularidad y vehemencia con que los sentimientos humanos se manifiestan. Las inflexiones a que por su naturaleza puede prestarse el recitado lo ha hecho indispensable, en el drama lírico, para la fiel interpretación de casi la totalidad de la parte literaria, quedando la melodía métrica sólo para aquellas partes de la obra en que la continuidad o la regularidad de las ideas y de los sentimientos, no sólo la permiten, sino que la exigen.

La reforma, así comprendida, es el resultado de los esfuerzos que desde tiempo atrás viene haciendo el buen sentido artístico para contrarrestar, como lo he dicho más arriba, el pernicioso influjo del *ditettantismo* de la escuela italiana.

Muchos confunden estas adquisiciones inestimables de la escuela alemana, y que han sido al fin coronadas por la obra de Wagner, con las exageraciones de este compositor; pero es preciso separar

las opiniones estéticas de Wagner y las obras en las que les dio realidad, punto que lo eleva a la altura de Bach y de Beethoven, del abuso que se nota en sus últimas óperas de los intervalos disonantes de las irresoluciones sistemáticas, de la frecuencia de las modulaciones y de los largos y monótonos recitados.

Para concluir con este suscinto examen de la influencia que han ejercido las obras de Wagner sobre el talento de Verdi, réstame sólo recordar la presencia del *leitmotiv* en *Aída*. Siempre que la princesa etíope, por ejemplo, aparece en la escena una frase característica la anuncia anticipadamente. No pretendo sostener que fue Wagner el primero en emplear el *leitmotiv*; básteme únicamente decir que Wagner fue quien regularizó su empleo en el drama lírico. Si se pretende atribuir su invención a Mendelssohn, se podría agregar que fue usado, también, por Gretry en *Ricardo Corazón de León*; pero ni uno ni otro tuvieron de él la idea ni le dieron el desarrollo que tuvo y le dio Wagner.

Aída fue, pues, el primer paso que Verdi dio en el nuevo campo que se acababa de abrir a la música dramática. Aunque en *Aída* se notan todos los defectos y todas las cualidades de Verdi, aunque en ella, como dice Saint-Arroman, la mezcla de los elementos melódicos y armónicos no es bastante completa, sin embargo, es una protesta de las ideas modernas contra las ideas del pasado; más aun,— agrega la *Chronique musicale* XI— contra el pa-

sado de todo un arte; del arte musical italiano.

Marcillac, hablando de Verdi, dice que, además del instinto del ritmo que da a sus melodías una originalidad tan agraciada, se encuentra en todas sus partituras una gran riqueza de colorido y la inteligencia de los efectos de conjunto y de esas grandes escenas finales que son uno de los tropiezos de los compositores dramáticos modernos. No sé a cual colorido pueda referirse Marcillac, pues, el colorido se obtiene, principalmente, por una disposición inteligente de los timbres y un conocimiento completo de los recursos instrumentales. Sabemos que la orquesta de las primeras óperas de Verdi es pobre, pobrísima y, por lo tanto, no puede haber en aquellas óperas otro colorido que el de los tonos agrios producidos por el uso, no siempre moderado y oportuno, de los instrumentos de bronce y de la batería. Por la forma de la melodía que, en Verdi, es igual para todas sus óperas, *Hernani*, *Rigoletto*, *La Traviata*, etc. etc., son tipos musicales verdaderamente cosmopolitas.

Otra cosa son sus últimas obras, y a ellas puede aplicarse el juicio de Marcillac. Analicemos, pues, la introducción del tercer acto de *Aída* y veamos cómo, mediante la renovación de sus procedimientos instrumentales, Verdi ha escrito una importante página de música descriptiva que, a la vez, arroja cierta luz sobre la cuestión del *colorido local*.

III

Comenzaré por hacer un ligero estudio de los medios de que Verdi se ha valido en los sesenta y dos primeros compases de la introducción del tercer acto de *Aída* y, después, explicaré el alcance de su descripción y el significado que creo debe dársele.

La armadura de la llave acusa lo tonalidad de *Sol-mayor*.

Los compases de la introducción del tercer acto de *Aída*, pueden dividirse, para su cómodo estudio, en cuatro partes. La primera, desde el 1.º al compás núm. 16; la segunda, desde el compás núm. 17 al núm. 34; la tercera, desde el núm. 35 al núm. 49; y por fin, la cuarta, desde el núm. 50 al núm. 62 inclusive.

1.ª Parte.—*16 compases.*— Los primeros violines inician el acto con unos arpeggios *stacatto* en la nota de *sol* octavada. Al 3.º compás los segundos violines entran con *trémolo* sobre *re sol* que es apoyado por los *pizzicatti* de las violas sobre tres *sol* octavados. Al 5.º compás las flautas preludian la original frase en *sol*, acompañada por el *trémolo* de las cuerdas. Los primeros violines vuelven a ejecutar, en el compás núm. 16, los arpeggios del principio y esta primera parte queda redondeada y encadenada, sin transición alguna, con la segunda parte. Un *pedal* del bajo fundamental es ejecutado, en armónicas, por los violoncelos y contrabajos.

La *tonalidad* de esta primera parte es acentuada pero su *modalidad* es insegura y cambiante. Hay momentos en que el *modo menor* domina; pero, un poco después, el accidente que había modificado a la *tercera*, desaparece y el becuadro, al volver al *si bemol* su carácter de *mediante*, restablece la *tercera mayor* y fija, por un momento, el *modo mayor* del tono de *sol*. He dicho de propósito que la *modalidad* no se caracteriza sino transitoriamente, pues, fuera de los compases números 12 y 13 en que los accidentes del *tercer grado* parecen resolver la melodía, ya en *mayor* ya en *menor*, en todo el resto del trozo la *modalidad* permanece incierta. Esta incertidumbre es debida, (y lo que voy a decir es extensivo también a la cuarta parte), a la marcada obstinación con que Verdi evita de emplear el *tercer grado*.

2.^a Parte.— 18 compases.— Sobre el pedal armónico de los violoncelos y contrabajos, el coro entona, dentro del templo, una melopea que no es sino una variante de la frase que acaba de oirse preludiar a las flautas; pero, esta vez, el *tercer grado* aparece repetidas veces, de manera que la *modalidad* se halla más determinada, excepto en los compases 25, 26, 32 y 33 en que los accidentes vuelven a modificarla de nuevo.

El acorde final de esta melopea es formado por un intervalo de *sexta* que da al trozo una tonalidad aproximada al *modo mayor de do*.

3.^a Parte.— 15 compases.— Se asienta la *modalidad* sobre el tono de *sol mayor*. Las cuerdas atacan

por tres veces consecutivas un grupo de acordes que se sostienen irresolutos sobre el de *séptima dominante*, para modular, en seguida, a varias tonalidades cuyos acordes se perciben en la progresión instrumental que sirve de apoyo a la voz de Ramfis. Pero el *cantabile* de Amnérís, basado en el acorde de *séptima dominante*, resuelve por fin, todo este episodio, en el acorde perfecto de *sol mayor*.

4.^a Parte.—13 compases.—Es una repetición de la primera parte. El coro une sus voces a la melodía de las flautas y esto contribuye a acentuar la *modalidad* de la frase instrumental merced al uso que las voces hacen del *tercer grado*; pero no por ello la melodía queda caracterizada. Esta vez su incertidumbre es debida al intervalo de *sexta* que forma parte del acorde final de la segunda parte. Lo que dijimos entonces encuentra su confirmación exacta, pues en el último compás (62) encadena sin esfuerzo alguno con el recitado de Aida en *do mayor*.

Veamos ahora lo que significa este trozo y si esta página de *música pintoresca* satisface las exigencias de nuestra imaginación en presencia del exótico cuadro egipcio.

IV

«El Nilo ha salido de madre.

Inmensa llanura de agua se extiende en todas direcciones por encima de los que antes fueron

floridos banales y lozanos sembrados. Sólo descuellan sobre la flor del agua las ciudades, protegidas por los diques, con sus gigantescos templos y palacios, los techos de las aldeas y las copas de las esbeltas palmeras y acacias. Cuelga sobre las ondas líquidas el follaje de plátanos y sicomoros mientras se eleva y asciende, cual si quisiera huir del húmedo elemento, el de los altos pobos.

La luna llena derrama suave claridad sobre la cordillera líbica que se confunde con el horizonte. Flotan en el agua flores de loto, blancas y azules, y revolotean por el tranquilo aire de la noche, que satura el perfume de acacias y jazmines, murciélagos de diversas especies. En las copas de los árboles duermén las palomas, zoritas y otras aves; entre los papiros y nelumbos que cubren de espeso verdor las orillas del río, se acurrucan los alcatrazes, las grullas, las cigüeñas. Estas, para dormir esconden su largo pico bajo sus alas sin moverse por nada; pero las grullas se azoran al ruido de un remo, o a la voz del barquero, alargan el cuello y espían temerosas el lejano horizonte y en torno suyo.

No sopla el más leve vientecillo. La imagen de la luna, rielando en el agua cual escudo de plata, muestra lo plácida y manea que está la corriente del Nilo, que, despeñado primero por encima de las cataratas, precipitándose con ímpetu, bañando los templos gigantescos del alto Egipto, cuando llega al punto donde se lanza al mar por multiplicadas

bocas, deja por fin su arrebatada petulancia y se entrega al blando sosiego (1).

Todo duerme, todo reposa y en el silencio de la noche se destaca del soñoliento murmurio del Nilo y del continuado chirrido de los insectos, el canto del hombre que vela, el eco de la plegaria que nos anuncia que en medio del reposo, allá, a lo lejos, en aquel templo cuyos cimientos lame la perezosa corriente del Nilo, los sacerdotes aguardan y oran.

Con efecto, haces de luz rojiza se lanzan por las aberturas del muro y mezclada con ellas la melopea de los sacerdotes, con su ondulante y desfallecido ritmo, como entonada que es en las horas de vigilia en que el cansancio del cuerpo adormece las energías del espíritu. Pero luego el canto cesa. El ruido de una canoa y la inusitada presencia del gran sacerdote, de Amnérís y de los guardas, apagan el murmurio del río. La entera y segura insinuación de Ramfis, y la amorosa aspiración de Amnérís se pierden en el silencio de la noche; la barca se retira, los guardas siguen a su ama, todos entran en el templo y la sinfonía del Nilo y de los insectos vuelve a servir de base a la plegaria de los sacerdotes.

Un historiador (2) que ha, por decirlo así, oído cantar al Egipto y que hubiera comprendido el lenguaje de la estatua de Memnon, saludando al sol,

(1) Ebers.

(2) Marius Fontane.

ha dicho: «...La multiplicidad de notas, que aún es lo que caracteriza la música actualmente preferida en las orillas del Nilo, excluye la posibilidad de los efectos y produce con exactitud, si el efecto es prolongado, la impresión de los murmurios armónicos naturales de que gozaban los egipcios. Esas armonías, muy distintamente perceptibles, son la obra del sol y de las aguas. Por la mañana, desde que los primeros rayos entibian la tierra de Egipto, completamente impregnada del abundante rocío de la noche, la humedad se evapora rápidamente; los innumerables menudos guijarros, las grandes mazas, las encumbradas rocas, vibran por toda su superficie, y se levanta un cántico en el gran silencio del alba matinal. En los valles profundos, esta armonía llega a ser poderosa, se apodera de los sentidos. Durante el día, es el eterno quejido de las palmeras, la brisa que baja del norte; en la noche, es el concierto de los insectos y animales, intenso, cuajado de notas agudas; pero envuelto en el ruido lento y grave que forma el río al batir sus orillas».

Parece que Verdi hubiera leído esta descripción de Fontane. Si así ha sido, es preciso confesar que la imitación *objetiva* debió de haberle preocupado más de lo que el trozo mismo lo revela. Pero, de todos modos, ya sea porque el público no se halla suficientemente instruído sobre el particular, ya porque, (y no cabe la menor duda a este respecto) el maestro escribió su trozo libre de toda sugestión

extraña y obedeciendo sólo a su propia inspiración, el hecho es que podemos asegurar que la *expresión* sola y no la *imitación*, forma la base de la introducción del tercer acto.

Clément encuentra la introducción que nos ocupa un poco monótona y se pregunta si acaso ha sido bien escogido el acorde perfecto de *sol mayor* ejecutado durante más de cincuenta compases para expresar un claro de luna en las riberas del Nilo. El defecto de esta crítica consiste en el empeño con que se pretende encontrar en el trozo indicado la *imitación objetiva* de la naturaleza. Ya en la primera parte de este estudio he tratado de probar la imposibilidad de formar arte con la imitación. Si Clément no viera pues en la introducción del tercer acto la voluntad de *pintar* un claro de luna, se encontraría en condiciones más apropiadas para una cabal comprensión de esos compases. Verdi no ha querido *pintar* un claro de luna, no; su aspiración ha sido solamente comunicar al público las impresiones particulares que la naturaleza egipcia, tal como su personalidad de artista la comprendía, despertaba en su imaginación al sentirla iluminada por el astro de la noche y al adivinarla preparándose al espectáculo del drama que ante ella en breve iba a desarrollarse. No fue la *imitación objetiva* lo que le preocupó cuando escribía los sesenta y dos primeros compases del tercer acto; fue la *imitación subjetiva*, es decir, su poder expresivo, el carácter

de la emoción que esas escenas podían despertar en el alma del poeta.

Va pues descaminado Clément al buscar si esa música remeda bien o mal al claro de luna u otra manifestación de la naturaleza. Ningún sonido hubiera podido *pintarnos* cosa parecida, como creo haberlo dejado establecido ya. La descripción de este trozo es esencialmente expresiva, y Verdi, al describir con ella un estado particular del espíritu, sigue las huellas de Beethoven en la *sexta sinfonía*.

Peña y Goñi, por su parte, dice que en esta *introducción* hay algo que no ha podido explicarse. ¡Se quiere encontrar tanto en ella, que nada de raro tiene que no se encuentre nada! Sin embargo, Peña y Goñi reconoce el carácter descriptivo del trozo que estudiamos y, aunque no funda su opinión, cree que Verdi ha traspasado en él los límites fijados a la onomatopeya musical.

Clément encuentra deficiente la imitación del claro de luna, y Peña y Goñi encuentra que Verdi ha traspasado el límite de la imitación. Ni uno ni otro, sin embargo, se hallan en el verdadero terreno al considerar este trozo como una imitación. La introducción del tercer acto de *Aída* es un trozo de descripción expresiva y no de música imitativa.

En cuanto al *colorido local* que puede tener esta página de la partitura de *Aída*, es preciso confesar desde luego que, ni los sonidos de los instrumentos ni el carácter de la melodía nos dicen nada de la tierra de los Faraones. No; los sistros y los cróba-

tos enmudecen; no es el arpa de veintidós cuerdas la que se pulsa y el ritmo no es marcado por el lúgubre sonido del tamburá. La melodía, que Peña y Gofñi encuentran de un corte antiguo, no es sino una sencilla frase de irresoluta *modalidad* y que juega entre *tónica*, *segundo grado* y *dominante*, talvez tratando de remedar con su vaivén el lánguido balancear de las palmeras y sicomoros.

Y no podía ser de otro modo. Aunque Verdi intercaló en su obra dos canciones populares de Egipto, aunque el oriente ha cambiado poco desde la antigüedad a pesar de las mil revoluciones de que ha sido teatro, y aunque muchos de los instrumentos que hoy se hayan en uso sean los mismos que en aquella época se tocaban, sin embargo, nada podemos decir sobre el arte de aquellos tiempos lejanos, que nos será siempre ignorado y del cual sólo conocemos, por decirlo así, su aspecto exterior.





LA MISA DE VERDI EN EL CONSERVATORIO DE MUSICA (1)

Si no hubiera sido gratis, la fiesta que tuvo lugar el viernes último en el Conservatorio de Música, habría producido en el ánimo de cualquiera un juicio muy honroso para nuestro prestigio nacional.

Gracias a la entusiasta actividad de su director, el señor Alcalde, aquel establecimiento reanudaba en ese día la serie de conciertos que, con tan feliz éxito, había inaugurado en los últimos meses del año pasado.

Desde temprano, la elegante sala que, gracias también al señor Alcalde, pudimos ver, hace poco más de un año, comenzada ya y hoy concluída, se hallaba repleta de gente que aguardaba con ansie-

(1) Las opiniones emitidas en este artículo que fue publicado en *La Actualidad* dieron origen a una polémica ardiente, cuyos párrafos principales y más importante argumentación, reproduzco en un artículo siguiente.

dad la hora fijada para el comienzo de la fiesta. Pero, lo repito, si toda esa concurrencia no hubiera sido *graciosamente* invitada de antemano la impresión que me hubiera dejado la noche del viernes habría sido la más halagadora para mi corazón de chileno.

Hay pocos signos tan elocuentes del grado de cultura de una sociedad, como esas grandes reuniones a donde se va con el propósito elevado de sentir las emociones de la más pura e ideal de las artes, la música.

Pero, desgraciadamente, la fiesta era gratis y.... punto en boca. Se veía a muchos bostezantes que, a haber tenido que pagar una *chaucha* por el asiento habrían preferido de seguro, quedarse roncando en un sillón de su casa; se veía a muchas sílfides que iban, como las palomitas, en busca de la llama en donde quemar sus alas y a muchos *pololos* que, por las palomitas iban también a chamuscarse las narices. Se veía, por fin a muchos ex-diputados u oradores crónicos y reincidentes que se habían metido allí sólo por ver si lograban pescar alguna víctima. Hubo momentos en que oía a mi alrededor más fagottes, contrabajos y clarinetes que sobre el proscenio.

La obra que iban, por esta vez, a interpretar los alumnos del Conservatorio era la Misa de *Requiem* del maestro Verdi.

Escrita en 1873, para solemnizar el aniversario de la muerte del gran patriota y literato ita-

liano, Alejandro Manzoni, esta obra fue dirigida por el mismo Verdi el 22 de mayo de 1874 en la iglesia de San Marcos y tuvo por intérpretes a la Stolz y Walmann, Capponni y Maini. En seguida fueron dadas tres audiciones en el teatro de la Scala, la primera de las cuales fue dirigida por Verdi y las dos últimas por Franco Faccio, el inteligente director de orquesta, hoy loco y talvez muerto.

El entusiasmo del público llegó hasta el frenesí. *El Dies irae* y todos sus episodios fueron frenéticamente aplaudidos, el *Sanctus* fué repetido, y en el *Agnus Dei* los aplausos se trocaron en gritos.

Poco después Verdi fue a París en donde dirigió las cuatro audiciones que se dieron en el teatro de la Opera Cómica, y, ocho más que fueron dadas en el mismo teatro en los meses de abril y mayo del año siguiente (1875).

Sus óperas relacionadas con las glorias de la libertad nacional, pueden ser aún para la Italia un recuerdo de los campos de victoria; pero no cabe duda, «le musicien avec casque», como le llamaba Rossini, comienza ya a colgar su armadura romántica en el museo de antigüedades. El lo reconoce más que nadie, y busca en cierta condescendencia con las nuevas formas musicales un último recurso para no morir. Hé aquí la causa del cambio que se nota en *Aída*, *Ottelo* y en el *Requiem*; pero siempre se ve, aún cuando sea en un rincón, el casco y las plumas, y se oye el crugir de espadas, lan-

zas y espuelas que nada tienen que hacer en la corte de los Faraones, ni en Chipre, ni en una misa de difuntos.

Pero, digamos dos palabras de la misa de Verdi. No creo yo en el gran mérito que los apasionados por la música italiana conceden a esta producción del maestro de Buseto.

Para la buena crítica, las obras de Verdi, nos revelan un talento particular y digno de estudiarse; pero se hallan plagadas de defectos, que las harán envejecer pronto y definitivamente. La íntima unión que existe entre el nombre de este compositor y la epopeya de la unidad italiana, explican como acabo de decirlo, la popularidad que en esa nación gozan sus óperas cuyas melodías traen al recuerdo de todas las victorias de la lucha nacional. La imaginación exuberante del italiano hace revivir, a la valiente evocación de los cantos de Verdi, la grande epopeya de los combates y sus victorias. La chaqueta roja de Garibaldi se alza de nuevo y la sombra del gran rey vuelve a pasar, radiante de luz, ante los ojos de sus conciudadanos.

Pero esos son documentos espúreos, circunstancias extrañas al mérito de las creaciones estéticas y que paralojizan al crítico y le inspiran un juicio parcial y erróneo.

En la obra que el Conservatorio ha interpretado se nota la influencia que la gestación de *Aída* causó en el estilo de Verdi. Hay por allí todo un preludio de esta obra, y aún llegaron a mis oídos el

«Vieni d'Idise al tempio» y casi todo el duo del primer cuadro del cuarto acto.

Por otra parte en todo el *Requiem* abunda el estilo dramático y ampuloso que forma la base del talento de Verdi, estilo que se haya en pugna con el género de esta composición; la serenidad de la música religiosa se aviene mal, muy mal, con el carácter apasionado del estilo dramático.

El público no para mientes en este defecto, desgraciadamente muy generalizado hoy en la música religiosa; pero esto explica por qué el *Requiem* figura de preferencia en el repertorio de los conciertos.

No quiero insistir sobre el abuso de los *trémolos* que, como se sabe, es el gran recurso de Verdi, como lo es de todos los compositores escasos en conocimientos de armonía y de instrumentación. La orquesta de Verdi es pobre, pobrísima, y los *trémolos* le prestan el mismo servicio que la capa al mendigo. Con todo, el *Requiem* es una de sus mejores composiciones.

No es la misión del crítico anotar a tontas y a locas los defectos que puedan haber en la ejecución e interpretación de una obra. Por el contrario, debe, con toda la posible imparcialidad, considerar los inconvenientes, pesar los medios de que se ha podido disponer, llevar siempre una palabra de aliento a los que intentan subir como a los que persisten, y guardar la crítica severa y seca para los que se desalientan antes de la lucha o para los

que erran la vía por empecinarse en su ignorancia.

Me hago, pues, un deber de felicitar a los alumnos del Conservatorio. Llaman al público a sus salones y se presentan para recibir su fallo. Es natural que este público, por medio de la prensa, que es el reflejo de su opinión, los aliente con sus aplausos o los aconseje con sus observaciones tranquilas y desapasionadas.

Lo que se ha hecho es bastante; pero queda aún algo, talvez mucho por hacer. Es preciso seguir adelante; la impulsión es fuerte, el camino es bueno, el fin es grande.

Octubre de 1890.





POLÉMICA SOBRE VERDI

I

Muchos piensan que no son las circunstancias actuales para hablar de cosa que no sea política. No es éste mi parecer, y es inoficioso decirlo desde que voy a escribir unas cuantas líneas para contestar las observaciones que han merecido mis opiniones sobre la importancia musical de Verdi y sobre su *Requiem*

Empezaré por decir algo sobre la significación y alcance que ha de dársele a la citación que se ha hecho del siguiente párrafo de Saint Sæens.

«¿Por qué sucede siempre que los hombres de genio que encuentran las bellas melodías son también los únicos que encuentran las bellas armonías?... La verdad está en que los verdaderos músicos encuentran las bellas armonías del mismo modo como las bellas melodías, espontáneamente». Esto

dice Saint Sæens en su libro «*Harmonie & melodie*» y como de ello parece que se pretende deducir un argumento en favor de la tendencia casi exclusivamente melódica de la escuela dramática italiana, creo oportuno explicar cuál es el significado de la idea que encierra ese párrafo del maestro y escritor francés ya que su forma literaria puede dar lugar a una falsa interpretación.

Saint Sæens da tres definiciones de la palabra melodía. En el sentido estricto es melodía toda sucesión de notas y, en este caso, habría melodía aún en las obras de Palestrina y demás maestros de la escuela del siglo XVI. En segundo lugar, la melodía puede revestir el carácter que tiene en las obras de Beethoven, y puede tomarse como ejemplo en este caso el andante de la sinfonía 5.^a en *do* menor. Sin embargo, para un melodista, esta frase no es en realidad una melodía. «Sus contornos, agrega St. Sæens, carecen de simetría, no es redondeada, puesto que se detiene en una especie de interrogación, siendo otra frase diferente, y que parece bajar del cielo la que responde y cierra el período. Este efecto, a pesar de ser de una belleza suprema, no agrada a un melodista puro». Por último, los melodistas no reconocen la melodía sino en aquellas frases que poseen un carácter vocal. A esta especie de melodías se refiere Saint Sæens cuando dice en la página 16: «Las personas que no saborean sino las melodías, confiesan, sin saberlo, que no quieren darse el trabajo de discernir y de coordinar las diferentes par-

tes de un todo para comprender el conjunto;... De todos modos, esas personas forman, en unión de los pueblos orientales y salvajes, un público cuya inercia se opone a la marcha del arte en el mundo; no comprenden que los goces más delicados y profundos de la música les están vedados; se parecen en un todo a los niños que pretenden conocer la felicidad cuando comen dulces». Y más adelante, rebatiendo el cargo de oscura que se hace a la música que busca su base en la instrumentación y en las armonías, agrega: «La música no puede llegar a ser sencilla y clara para todo el mundo sino renunciando a la mayor parte de sus recursos; en semejante caso, se pierde todo el interés de la armonía, del ritmo y de la instrumentación por no distraer de la idea melódica la atención frágil del oyente... De este modo, la música se coloca al alcance del vulgo y es declarada melódica, escénica, fácil de comprender e hija de la inspiración. En el caso opuesto, el autor es tachado de pedante que no sabe esconder su ciencia, de pretencioso sin ideas, de algebrista, químico musical y ¿qué se yo?»

Puede verse, pues, que Saint Sæens al hablar de la melodía en el párrafo que comento, se refiere a la melodía de la segunda especie, a la melodía de buena ley, a la que se encuentra en las obras de Beethoven y buenos autores alemanes y no a ese canto banal y sin carácter de la escuela italiana decadente. Y nuestro autor es más explícito aún al combatir esa melodía cantante sin base alguna en

conocimientos de armonía cuando dice en la página 15: «No se necesita sino cierta facilidad para producir una melodía agradable; pero, encontrar bellos acordes, es la obra del genio. Las bellas melodías y las bellas armonías son el producto de la inspiración; pero ¿quien no ve que es preciso poseer un cerebro mucho más poderosamente organizado para imaginar bellas armonías?»

Queda, pues, fuera de duda la inoportunidad de la cita y el verdadero alcance que debe dársele. La frase de Saint Sæens no se refiere a la tendencia melódica de la escuela dramática italiana.

Dos defectos capitales han inspirado la contestación que se ha dado a mi artículo sobre la misa de Verdi. Es el primero el suponer que yo haya dicho que las obras de Verdi no valen nada; y es el segundo, el pretender probar que esas mismas obras no tienen defectos, y que, por lo tanto, su autor merece absolutamente ser colocado al lado de los primeros genios del arte musical.

Me explicaré respecto al primer punto, confesando francamente mi opinión respecto a la misa de *Requiem* que ha motivado esta polémica, y combatiré el segundo, mostrando los defectos, errores y desigualdades de las obras de Verdi.

Se ha hecho en los artículos que contesto una distinción entre la música religiosa dramática y música religiosa litúrgica que no puedo aceptar por

considerarla fuera de toda lógica y apartada de toda buena crítica.

No hay sino una música religiosa, ya sea inspirada ésta por un *Requiem* o una misa de gloria. Que la misa de *Requiem*, por tener partes más llenas de sentimientos humanos, deba tender hacia el estilo dramático como forma de inspiración, es algo que podría sostenerse, dado caso que la música religiosa no poseyera más recursos que el canto llano, el cánon o la fuga. Por otra parte, no por ser más humano el *Requiem* que la misa de gloria, hay necesidad de lanzarse a subdividir la música religiosa en dos o más compartimentos, no; por más humanos que sean los sentimientos que refleja el *Dies irae*, hay en ellos siempre algo de divino y jamás podrá confundírsele, para el efecto de su interpretación, con el amor, el honor, la venganza, el terror, etc., que forman la base y el fondo de los sentimientos dramáticos.

A mayor abundamiento, voy a citar unas palabras del crítico del *Journal des Debats*, sucesor de Berlioz e insigne autor de *Sigurd*, *La Statue* y *Salambó*.

El *Requiem* de M. Verdi, dice Reyer, es mucho más una obra dramática que una obra religiosa, ... Los compositores que, desde la revolución verificada por Palestrina, se han inspirado en los textos litúrgicos han creído deber someterse más o menos a lo que se llama *exigencias del estilo religioso*. Estas exigencias no consisten únicamente en el em-

pleo del contrapunto, de la fuga, de las imitaciones, en una palabra, de los artificios de la ciencia escolástica, *sino en cierta forma y carácter particular que imponen a la melodía*. Pues bien, precisamente por el carácter y por la forma de la melodía, Verdi, en su *Requiem*, se ha independizado, no diré de una regla, pero sí de una costumbre a la cual volverán siempre los compositores que saben inspirarse verdaderamente en los esplendores imponentes del culto católico».

Esta es la opinión de Reyer sobre el defecto sustancial del *Requiem* de Verdi. Me parece inútil observar que Reyer debe de conocer mucho y muy bien la historia de la música sagrada y sus compromisos con el buen gusto. No hay, pues, tal música religiosa litúrgica y dramática, hay sólo un estilo religioso del cual ha hecho caso omiso Verdi al escribir su misa lo que vicia en su fuente misma una obra que, por otros conceptos, merece reputación y vida.

Reyer dice que para juzgar esta obra «no sería justo colocarse en otro punto de vista que en el que se ha colocado el compositor al escribirla» y es en este punto en donde puede existir un acuerdo entre mis contradictores y yo, como que es en este punto, y considerando la obra bajo su aspecto exclusivamente musical o instrumental, como Bellaigue y Reyer reconocen sus bellezas y las encomian.

Decía yo en mi artículo, y lo repito hoy, que el *Requiem* es una de las mejores composiciones de

Verdi aunque me encuentre muy lejos de compararla con las tres obras maestras del género: las misas de Mozart, de Cherubini y la misa germana de Johanès Brahms.

En general el *Requiem* de Verdi acusa un progreso notable en el estilo de este compositor. Los primeros números están bien trabajados; pero, en el *Confutatis* se nota la presencia de tres quintas sucesivas en el acompañamiento del *solo* de bajo: *Oro suplex et acclinis* que bien hubieran podido ser evitadas en razón de que no eran necesarias. El ejemplo de las quintas del coro de las campanas de *Guillermo Tell* no puede aducirse en este caso, pues, en la ópera de Rossini, este error de composición se halla disculpado por la originalidad del efecto.

Tampoco puedo negar la pésima impresión que produce en los aficionados de buen gusto la transición brusca del acorde de *si* mayor al de *sol* menor en la repetición del *Dies iræ* cuando esta transición se haya apenas suavizada por un silencio en la orquesta y un calderón sobre la dominante del penúltimo compás del canto.

Pero pasemos por alto estos lunares que, si bien acusan poco cuidado y poca delicadeza en el estilo de su autor, no pueden, con todo, comprometer la obra entera.

El *Dies iræ* presenta dos puntos vulnerables a la crítica.

«Parece que el soplo de Mozart, dice Reyer, pa-

sara sobre los primeros compases del coro, a pesar del brusco cambio de ritmo con que concluyen».

«Pero, hay algo más grave aún, agrega Reyer, las trompetas que tocan y se responden a la entrada del *Tuba mirum* suenan de una manera casi idéntica y se responden del mismo modo que lo hacen en el *Requiem* de Berlioz». Es la misma tonalidad con la misma diferencia del mayor al menor en los primeros acordes, es el mismo ritmo, los mismos tresillos, el mismo acorde de *séptima dominante*, el mismo *crescendo*. La única diferencia está en que Verdi ha empleado solamente cuatro grupos de trompetas colocados en los cuatro ángulos de la orquesta, mientras que Berlioz coloca cuatro orquestas de bronces en los cuatro puntos cardinales. El efecto obtenido por Berlioz es, por consiguiente, mucho más grandioso e imponente.

«Si Berlioz hubiera estado vivo, concluye Reyer, M. Verdi habría trepidado en apropiarse una combinación tan característica y cuya originalidad reivindicó para el maestro que admiro y que amé».

La fuga *Liber scriptus* es, talvez, demasiado saltante y poco severa como también lo es el unísono, muy italiano por cierto, del *Quid sum miser*.

Vuelve Mozart en el *Rex tremenda* aunque Verdi trata de paralogizar al oyente y de evitar la comparación por medio de las transiciones de *pianos* y *fortes* entre el canto de los bajos y las respuestas del coro.

«El *Qui mariam absolviste*, parece, dice el crítico

francés, una página desprendida de la partitura de *Aída*, y me apoyo en este punto en la ilustrada opinión de Reyer para contestar incidentalmente a un señor E. S. que pretende negar estas reminiscencias, fundado, según dice «en el testimonio de los mejores maestros que tenemos en Santiago». *Los trémolos* de los violines *divisii*, las notas de los fagotes y clarinetes y la forma melódica misma, me trajeron al recuerdo la escena entre Amnérís y los sacerdotes que acaban de condenar a Radamés.

En el *Lux oeterna* entramos en pleno estilo teatral con los trémolos de los violines *divisii* y las marchas de armonías que recuerdan la invocación del *Profeta*. Por fin, vuelve *Aída* en el *Requiem oeternam* con la frase de la soprano: *Quia pius es*.

Aquí viene a propósito contestar a la extrañeza que ha causado que yo me detuviera a criticar estas reminiscencias de *Aída*. Se encuentra muy lógico y aún llega a preguntárseme si yo pretendo exigir que Verdi renuncie a su personalidad artística. Nó; una cosa es el estilo de un compositor; otra, y muy diversa, las reminiscencias que de pasajes enteros de una obra se incorporan en otra obra. Más grave es aún esa falta cuando las dos obras son de carácter diferente.

Tómese, por ejemplo, el *Requiem* de Mozart. *La flauta mágica* o el *Don Juan* y, si en cada una de estas obras puede notarse el estilo mozartiano, (lo contrario sería imposible), sin embargo, en ninguna de ellas se oyen esas reminiscencias o re-

peticiones que acusan una pobreza evidente de potencia creadora.

En las obras de Beethoven pasa lo mismo. Cada una de sus sonatas son un todo que reflejan un estado particular del espíritu; pero, entre ellas, hay tanta independencia de forma, que sólo un público delicado puede percibir en el fondo de cada una el mismo estilo del compositor.

Las reminiscencias de Verdi, por el contrario, manifiestan una inspiración tardía o una pereza intelectual que no le permiten recibir las impresiones del asunto sobre que escribe. Y el caso es más grave aún, pues de aquí procede también otro defecto del maestro que, por conocido y manifiesto, ha llegado a ser uno de los cargos que más habitualmente se le hacen: quiero hablar de sus tendencias al plagio. Se me dirá que estas son frases de ropa hecha, sea; pero la verdad es que le vienen tan bien al cuerpo que parecen cortadas *ex profeso*. Rossini saludaba en las óperas de Verdi a todos los compositores cuyas melodías oía pasar, y hubo un crítico chusco que decía que en las obras de Verdi había mucho de bueno y mucho de nuevo; pero que lo bueno no era nuevo y lo nuevo no era bueno. La verdad está en que Verdi no ha sido escrupuloso sobre este punto y que, si todos los compositores sufren las influencias de sus maestros, Verdi las ha sufrido en mucha escala. Mozart imitó a Haydn, Beethoven a Mozart, Wagner a Meyerbeer y a Weber; pero cuando llegaron al completo desarro-

llo de su talento, la personalidad de cada uno se acentuó y volaron con sus propias alas. Verdi, al contrario; en su juventud es un Donizetti y un Rossini a lo Meyerbeer, y hoy, viejo ya, va a pedir prestados a Wagner sus procedimientos y sus fórmulas.

Pero, dejaremos este punto para tratarlo después cuando analice algunas de sus obras dramáticas.

Volvamos al *Requiem* cuyos defectos capitales he apuntado, apoyándome más bien en la opinión del ilustrado crítico francés que en mis propias impresiones.

A medida que la educación musical va haciéndose más completa, en fuerza de las audiciones repetidas de las obras verdaderamente maestras, nace inevitablemente una antipatía por todas aquellas obras que carecen de originalidad, de corrección y es en este terreno en donde Verdi ha merecido las más justas y severas observaciones de la buena crítica. Desde Scudo hasta Hanslick y Weber, las eminencias de la crítica musical europea no han dejado de vituperar la influencia funesta de las obras de Verdi en el buen gusto general.

Con todo, en sus últimas obras se nota un adelanto notable que contrasta con sus primeras producciones. Nadie puede negar el valor musical de la fuga a dos coros del *Sanctus*, (en verdad, a ocho partes reales); el *Lacrymosa*, cuyo desarrollo vale más que el tema mismo; el *Recordare*, el *Agnus Dei*, uno de los números mejor escritos de toda la obra; el *Ofertorio*, cuyo último movimiento 6/8

es también una de las páginas más completas y notables de la partitura. Pero, ya lo he dicho, si la obra es de las mejores de Verdi y una de las más notables composiciones que haya producido la Italia de hoy, no es absolutismo el reconocer sus defectos. Zola decía hace poco: «se admite en nuestro siglo que discutamos a Dios; podemos, pues, discutir a Víctor Hugo». ¿Y a Verdi?

Para concluir con todo lo relativo a la música religiosa, tengo que poner de manifiesto un error, y grave, en que han caído mis contradictores cuando dicen: «Al mismo tiempo, Rossini compuso su sublime *Misa de Gloria* con ideales e intenciones litúrgicas y, en breve, lo siguieron por esta senda Beethoven y Berlioz».

Como se recordará, se ha pretendido proponer una división de la música religiosa en litúrgica y dramática, y sostener que al *Requiem* le conviene el estilo dramático por la naturaleza de los sentimientos que en él se debaten y a la misa de Gloria, el litúrgico. Ahora bien; si Beethoven pudo seguir la norma trazada por Rossini (!!!) puesto que su misa en *Re* es misa de Gloria, Berlioz no podía seguir las *intenciones e ideales litúrgicos* de Rossini, por cuanto su misa es de difuntos la que, por lo tanto, debía acomodarse a *ideales e intenciones dramáticas* según la clasificación de mis contradictores.

Por otra parte, el *Requiem* de Berlioz fue dado en los Inválidos en 1837 con motivo de las honras del general Dauremont y, como lo veremos más

adelante, el *Stabat* de Rossini fue conocido solamente en 1842.

No tomando en cuenta algunos borradores que Rossini escribió en el colegio de Bolonia, sólo dos composiciones religiosas han quedado de este autor: la primera compuesta en 1832, y la segunda, el *Stabat*, dado al público en 1841.

Veamos si es posible referirse a una de estas composiciones.

«En 1832 Rossini viajaba por España, cuando M. Aguado, célebre banquero español, le dijo: «El abate Varela, personaje muy influyente en Madrid, desea tener una obra religiosa de tu pluma; ¿quieres componer un *Stabat*? El padre Varela apreciará justamente el precio de este trabajo. Se trata, únicamente; de que le dediques tu obra y de permitir que sea ejecutada en un convento». (Escudier). El *Stabat* fue compuesto y dos meses después de la conversación con Aguado, el manuscrito se encontraba en poder del padre Varela. Rossini recibía, en cambio, una caja de rapé avaluada en cinco mil francos.

Las cosas quedaron así; la tabaquera en el bolsillo de Rossini y el *Stabat* en los estantes de un fraile español.

Pero, en 1841, el editor Aulagnier de París anunció la publicación de un *Stabat* del autor de *Guillermo Tell*, cuyo manuscrito original había adquirido de los herederos testamentarios de don Francisco Fernández Varela.

Rossini saltó como un león a esta noticia, pues recordaba que la partitura del *Stabat* no era toda original suya; sólo seis trozos le pertenecían, el resto era de la pluma de Tadolini. Por otra parte, Rossini comprendía que la instrumentación, demasiado sencilla, no podía agradar a un público acostumbrado ya a todas las seducciones de la sinfonía instrumental. Escribió entonces a su editor, M. Troupenas, cediéndole los derechos sobre el *Stabat* y prometiendo perseguir a los que dieran a la publicidad una obra que él estimaba necesario hacer de nuevo.

Varios procesos se iniciaron; pero la justicia declaró a M. Troupenas único y legítimo propietario de la partitura. En fin, el *Stabat* fue dado por primera vez al público parisiense, en la sala Ventadour, el 7 de enero de 1842.

Ahora me toca preguntar, ¿cómo pudo esta composición servir de modelo a Beethoven que había muerto en 1827 y cuya misa fue publicada en 1822?. Y, esto, sin tomar en cuenta la ridiculez de una afirmación que, dado caso que se encontrara siquiera de acuerdo con la cronología de los sucesos, haría, sin embargo, aparecer a Beethoven siguiendo las huellas de Rossini.

Se ve, pues, que los errores en que han incurrido mis contradictores son enormes, y que se encuentran en contradicción con la historia y con el sentido común.

Casi me inclino a atribuírselos a los pobres cajistas,

gente por lo común modesta y poco amiga de meterse en polémicas.

Cuando comencé este artículo fue con el propósito de darle fin, después de haber dicho algo sobre la obra dramática de Verdi; pero me he extendido involuntariamente, y demasiado, en lo relativo al *Requiem*. Agregaré, por consiguiente, sólo algunas palabras y terminaré mi contestación dejando para después el tratar de las óperas de Verdi y de su influencia perniciosa sobre la formación del gusto musical en Chile.

Debo declarar que no me ha tomado de sorpresa el calor con que se ha defendido al maestro de Buseto, como tampoco me ha sorprendido el artículo del señor E. S.

Para un italiano o para cualquiera que haya vivido por largo tiempo en Italia y que se haya conaturalizado con el espíritu de esa nación, un ataque a cualesquiera de sus glorias artísticas, reviste el carácter de una injuria nacional. En 1855, (10 de julio) escribía Scudo, en las páginas de la *R. des Deux Mondes*: «Es un timbre de honor para la Italia que, después de dos civilizaciones tan diferentes como la de Augusto y de León X, haya podido sobrevivir a la opresión que pesa sobre ella desde mediados del siglo XVI. Este bello país ha protestado siempre, por las artes, las letras y las ciencias, contra los gobiernos miserables que se han esforzado por ahogar toda su vida moral. En este

fenómeno encuentra fácil explicación en la irritabilidad con que los italianos defienden a sus poetas, a sus artistas y a sus sabios contra la crítica extranjera. Toda cuestión de gusto es para ellos de vida o muerte, y estiman como un ataque a la nacionalidad, toda discusión sobre el mérito de los hombres célebres».

Pero la crítica continental, que para ella tiene que respetar elementos extraños al valor real de las obras que se presentan ante ella, ha estudiado el verdadero mérito de las óperas de Verdi.

Todos los príncipes de la crítica se hallan de acuerdo en reconocer que Verdi tiene grandes defectos, lo que ha motivado la caída temprana de todas sus primeras óperas.

Bellaigue decía, al comparar a Bizet con Verdi: «Si Bizet tiene el brillo de Verdi, tiene al mismo tiempo menos dureza y, como dirían los pintores, más fondo.... (Bizet) es un compositor de ciencia más profunda y de estilo más dado (que Verdi)».

Voy a dejar la palabra a Bertrand autor del precioso libro «Las nacionalidades musicales» ya que han parecido exageradas mis opiniones en lo relativo a la pobreza instrumental de las obras de Verdi.

«En la orquesta, dice este autor, que la parte débil de su talento, hace esfuerzos inútiles para meyerbeerizarse.

«.....Desde sus primeras obras se ha notado

esa inspiración apasionada y fogosa que olvida la distinción, esas violencias de ritmo y de sonoridad en las que a menudo falta la invención melódica, ese brillo y crudeza de instrumentación, ese instinto maravilloso de los conjuntos que casi siempre termina en simple unísono, esa admirable inteligencia de la situación dramática en la que a veces vienen a mezclarse trozos de música de baile.... Verdi es un Garibaldi musical... La obra de Verdi, tomada en su conjunto fue la Marsellesa dramática de la Italia contemporánea». Y más adelante agrega el mismo autor: «El mayor defecto del maestro parmesiano es el mismo de Bellini y de Donizetti, y que impidió que sus óperas pudieran ser comparadas a las alemanas o francesas: este defecto es la carencia absoluta de buenos estudios musicales. Ya no hay estudios buenos en Italia desde los comienzos de este siglo, etc..... Los acompañamientos son a veces indignos, no sólo de la orquesta, sino aún del piano; una guitarra bastaría. Si hubiera habido maestros en Italia, Verdi habría aprendido «a variar sus procedimientos que no escapan a la monotonía a pesar de su violencia, a economizar los efectos, a doblar la impresión disminuyendo la sonoridad, a buscar más fuerza con menos esfuerzos y más pasión con menos gritos».

El festivo Scudo, por su parte, notó, desde un principio, tanto la carencia de estudios serios en Verdi, como los lunares manifiestos que sus obras

tenían. Voy a citar algunos párrafos que servirán para ilustrar la discusión.

«M. Verdi no ha hecho buenos estudios musicales, sus partituras están ahí para probarlo a quienes saben leerlas;... una instrumentación ruidosa, grosera y hueca casi siempre separada en dos partes que se unen raras veces: los instrumentos de cuerda de un lado, y los de viento de otro lado, etc., tal es la orquesta de Verdi».

«Lo que falta en todas las obras de Verdi, agrega Scudo, es la distinción, la elegancia y la variedad... Hemos reconocido siempre en Verdi algunas cualidades, entre las cuales descuella la pasión; pero la pasión sin el arte que la vivifica, sin el estilo que hace resaltar los acentos y modera las manifestaciones, no produce sino declamadores. No tememos repetir que M. Verdi es un músico decadente. Tiene todos los defectos de un autor de decadencia: el estilo violento, el despilfarro en las ideas, la crudeza del colorido, la incorrección del lenguaje, y todo esto, con enormes pretensiones al efecto. Sus fórmulas de acompañamiento, de una pobreza extremada, son un verdadero suplicio para los oídos delicados, que desean ser seducidos por la Musa y no tomados por asalto como la torre Malakof». Y para concluir con las citas, hé aquí un párrafo elocuente, en el que se trata de explicar la relación que existe entre la naturaleza de las óperas de Verdi y la vida actual.

«La música de M. Verdi, tiene todas las cualida-

des para alcanzar éxito en estos tiempos; (1857) es violenta, grosera, apasionada y produce en la masa de un público negociante, ese estremecimiento nervioso que se va a buscar hoy en la bolsa como en otros tiempos se le iba a buscar en un circo del bajo imperio».

Las opiniones, pues, se armonizan siempre que se trata de hacer notar en Verdi la carencia de estudios primeros, sus conocimientos incompletos de armonía e instrumentación y, por ende, la pobreza de su orquesta.

La armonía no es, como parecen creerlo algunos de mis contradictores, y, según ha llegado a decirlo uno de ellos, un estudio que tiene necesidad de buscar llenos o *rellenos* los que, no pudiendo ser sino notas largas, acordes, pizzicattos o trémolos, no sería justo criticar a Verdi porque ha abusado de estos llenos.

Cualquiera que haya hecho estudios de armonía sabrá que todo el arte de la composición consiste en el buen desarrollo y entrelazamiento de las cuatro voces del acorde: soprano, alto, tenor y bajo.

La escuela italiana moderna y Verdi, en todas sus primeras óperas, han sacrificado siempre tres de estas voces al desarrollo de una sola; y por esta razón, la melodía ha tomado tanto vuelo en esta escuela y la orquesta, que representa en las óperas el complemento armónico, se encuentra relegada al papel de acompañamiento del canto.

Pero, la buena escuela y el buen gusto, han toma-

do hoy una gran revancha, y esto explica el cambio que se ha operado en Verdi quien, acostumbrado a recibir las aclamaciones del público, ha preferido, por no perderlas, mudar su forma y buscar en un mejor trabajo instrumental, como corregir el defecto que se nota en todas sus primeras producciones.

Llegará el momento en que muestre la distancia que hay entre un correcto tratamiento de las voces bases de la armonía y lo que el público toma por tal, aún en las últimas obras de Verdi. Los cantos de estas voces carecen de soltura y sus contornos son ásperos y forzados, notándose a menudo una tendencia a perder su autonomía y, por lo tanto, a caer siempre o en un acompañamiento o en un unísono.

He tenido oportunidad de leer un cuarteto de Verdi y, francamente, jamás me había imaginado que los esfuerzos de un talento fueran tan impotentes para suplir la falta del estudio.

Con la vista seguía la silueta de esas voces que se agitaban inútilmente como la serpiente en las garras del águila; las veía buscar en vano algo que no podían alcanzar.

Querían libertad y se torcían sin obtenerla. Las ideas se perdían y dejaban su lugar a esa divagación dolorosa del delirante, agitada y quejumbrosa, sin lógica ni ilación. Sufría yo al ver sufrir, y en cada página, en cada frase, notaba los efectos de la falta de estudios primeros: la garra férrea del águila que, impasible, veía agitarse inútilmente a su presa.

En sus últimas obras, *Aída*, el *Requiem*, algunos fragmentos de *Simón Bocanegra* (refundido) y sobre todo en *Otello*, Verdi ha cambiado por completo y ha seguido en la buena escuela del drama lírico.

La discusión en este terreno es más delicada y sería una injusticia no reconocer el valor real de obras que se imponen; pero, a pesar de todo, el nombre y la fama de este compositor se encuentra demasiado ligado aún con sus primeras obras para que la crítica, si quiere ser justa, vitupere sus óperas primeras; pero reconozca el progreso que se nota en las últimas.

Entonces se verá que hay en Verdi un temperamento que estudiar; pero también se verá que falta mucho al maestro parmesiano para alcanzar un puesto al lado de Palestrina, de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Wagner, al lado de esos *solitarios* del arte a quienes los hombres llaman genios.

II

En mi artículo anterior citaba la opinión de Reyer sobre el carácter de la música sagrada como contestación al intento de uno de mis contradictores de dividir la música sagrada en litúrgica y en dramática, con el manifiesto propósito de defender el estilo dramático del *Requiem*. Reyer es, sin embargo, suficientemente explícito al decir en su obra «Notes de Musique» pág. 359, lo que sigue: «Las exigencias del estilo religioso no consisten única-

mente en el empleo de la fuga, del contrapunto, de las imitaciones, de todos los artificios, en una palabra, de la ciencia escolástica, sino en la forma y carácter especiales que imponen a la melodía. Ahora bien, es precisamente por el carácter y la forma de la melodía que M. Verdi en su *Requiem* se ha independizado, no diré de una regla, pero sí de una costumbre *a la que volverán siempre los compositores que se sientan verdaderamente inspirados por los esplendores imponentes de culto católico*.

Y tan fundada es la crítica que se hace al estilo dramático de que Verdi abusa en su *Requiem*, que, aún en la parte en donde esta innovación es más aceptable, esto es, en el *Dies iræ*, el procedimiento no se encuentra del todo disculpado por la historia de la música sagrada, ni se halla de acuerdo con la teoría misma de Verdi. El *Dies iræ* clásico, el del siglo XIII, el primero que haya sido escrito, lo fue en un estilo severo y esencialmente litúrgico puesto que el *modo* que en él se empleó fue el hipodoriano griego: pero Verdi que ha lanzado el grito de alarma «*torniamo all, antico*», se quedó a medio camino; en el *Requiem* llegó hasta Berlioz y en el drama hasta Wagner, y da al *Dies iræ* la forma dramática más pronunciada.

He indicado más atrás los plagios de Mozart y de Berlioz que se encuentran en el *Dies iræ*, *Tuba mirum* y *Rex tremende* y, a este propósito, cité la opinión de Reyer.

Veamos un poco cual es la originalidad de algunos otros números del *Requiem*.

¿Recordáis aquella aria de la *Sonámbula* que fue en un tiempo el caballo de batalla de los tenores patéticos? Empieza con la frase: «*il piu tristo dei mortali*» Si tenéis oídos reconoceréis en ella, nota por nota, el *oro supplex et acclinis* cantado por el bajo, en el *Requiem*.

¿Y el *liberame*? Sacad de vuestros estantes la partitura del *Angel caído* de Vogel y os encontraréis con todo el trozo y un poco más.

Entre las obras del orientalista Felicien David, autor del *Desierto*, y de *Lalla Roukh*, hay una que, poco a poco, ha ido cayendo en el olvido, en ese olvido que despierta el apetito de los que plagian y que lleva a su alma la tranquilidad y la confianza de que no serán descubiertos: se llama *Cristóbal Colón*. Pues bien, abrid ese volumen por las primeras páginas y luego encontraréis una estrofa que empieza así:

«Je veux, Elvire
Sur mon navire, etc».

entonces os convenceréis de que el *Lacrymosa* de Verdi no es un hijo del primer matrimonio. Y van seis plagios.

No pretendo, sin embargo, convencer a nadie; quiero sólo indicar un derrotero para que los lectores imparciales puedan apreciar el valor de la obra y encontrar fundadas mis observaciones.

Y, para concluir con los plagios, notemos todavía uno más: el del *Agnus Dei*. «Cómo, dirán, mis contradictores, ¡cómo!, el *Agnus Dei*, que hizo llegar hasta el delirio el entusiasmo del público milanés; la página más sobresaliente de toda la obra, ¿no es original? ¡Es imposible, completamente imposible!»

Sin embargo, esta es la verdad y si queréis certificaros, comprad la *Colección de cantos hebreos* publicados en 1854 por Emilio Jonas, y, en la página 128, encontraréis un cántico sobre las palabras *Alelou* y *Adonai*, que, o es el mismo *Agnus Dei* o cosa muy parecida.

Las únicas diferencias que existen entre el original y la copia son las siguientes: 1.º) en algunas notas repetidas que Verdi ha agregado al *Agnus*, y 2.º) en la cadencia final, que, en el *Agnus* es una semi cadencia sobre la tónica, y, en el canto hebreo, sobre la dominante.

Bien puede el paradojal Valera, haber escrito un volumen para consuelo de los que caen en tentación de alimentarse con las sobras intelectuales de otros, y bien se puede buscar en este autor algunos sofismas que disculpen el delito; pero por más que se escriba sobre este punto, nadie dejará de creer que el plagio abusivo no acuse, en aquellos que le emplean, la ausencia de potencia creadora.

Mis contradictores no han comprendido bien el alcance que yo le doy a la influencia que la música de Bellini, de Donizetti y de Verdi ha ejercido

sobre el buen gusto del público. Para ordenar esta parte de la polémica voy a emitir a la ligera algunas consideraciones que someto a la meditación de los que lean estas líneas.

Sería inoficioso exponer con demasiada prolijidad las causas y el origen de la decadencia del drama lírico; para mi propósito es suficiente con que diga que, en tiempo de Rossini, se olvidaban ya las verdaderas tradiciones del arte lírico.

Dos fueron las causas principales de esta decadencia.

1.º El descuido cada vez mayor en que habían caído los estudios de armonía y de instrumentación.

2.º La importancia excesiva dada al canto, a la voz humana, a la melodía, lo que trajo por resultado la invasión de la escena por una falange de *virtuosi*, verdaderos acróbatas de la garganta.

Como se sabe, el drama lírico, vulgarmente llamado *ópera*, es un género artístico mixto, formado por la unión de dos artes que cooperan en producir una impresión estética más profunda que la que separadamente pudieran causar cada una de ellas.

El fondo del cuadro, la base, el esqueleto de la obra, es la parte literaria; el marco, el ropaje, es la parte musical. Si la música tiene la sinfonía; el cuarteto, la sonata, etc., en donde manifestarse con toda independencia siguiendo las leyes de su propia naturaleza, en el drama, su deber es

el de aumentar el poder expresivo de la parte literaria, dando mayor personalidad a los caracteres, acentuando más aún las situaciones, prestando más fuego a las pasiones, más colorido y más ternura a los sentimientos.

Por esta razón la ópera, en sus comienzos, fue seria; la melodía era ante todo recitativa, es decir, calcada sobre la declamación poética, con un cuidado y una exactitud tales, que podría comparársela con la de las mejores obras de Gluck. Por otra parte, los primeros compositores, como habían hecho buenos estudios de armonía, trabajaban seriamente la instrumentación. ¿Por qué, pues, no perseveraron hasta el fin en esas tradiciones excelentes? ¿Por qué comenzaron a descuidar la orquesta y a dejarla relegada al papel de simple acompañamiento del canto? ¿Por qué el canto mismo dejó de buscar la expresión verdadera de los caracteres y de las situaciones del drama, y llegó a ser únicamente un pretexto para que los *virtuosi*, que la Italia formaba por cientos, pudieran lucir sus dotes *instrumentales*? «Fueron esos cantores maravillosos los que llevaron el repertorio italiano a toda la Europa, y el apogeo de este dominio universal de la ópera italiana coincidió con la decadencia cuyos síntomas principales eran el desprecio de la armonía y el abuso de la melodía cantante». «Esos amanerados deshiladores de melodías olvidaban que se encontraban en la escena; el drama lírico no fue ya sino un conjunto de *arie di bra-*

vura, un solfeo con variaciones, y el teatro se halló convertido en un concierto». (Bertrand, «Les nationalités musicales»).

Por otra parte, el público y la mala crítica se esforzaban en hacerles creer a los italianos que eran los músicos por excelencia, que la inspiración musical les era innata, que no tenían más que abrir la boca o dejar correr la pluma para producir obras maestras, y ellos se lo creyeron, descuidaron los estudios serios y olvidaron que los antiguos maestros de la ópera habían sido formados por sanos y fuertes estudios y que sus obras, al parecer tan ligeras y fáciles, se encontraban sustentadas por sólidos cimientos. Donizetti tenía aún cierta base de buenos estudios; Bellini no tuvo ninguna, y el hilo de oro de su inspiración melódica no pudo cubrir la indigencia de todo lo demás.

Y vuelvo a insistir sobre la banalidad característica de todas esas melodías, lo que hacía decir a Bellaigue: «han envejecido tanto que bien podían haber muerto», y más adelante: «ocho en diez, de esas melodías no merecían ni ser escritas, tan pobres y vulgares son» (*R. des Deux Mondes*, 15 de julio de 89). En la entrega del 15 de diciembre de 89, refiriéndose a las obras de Bellini y de Donizetti agregaba Bellaigue: «no vayamos a imputar a la melodía, en general, la caducidad de algunas melodías particulares; éstas han perecido por sus propios defectos y pobreza».

Poco antes, el mismo autor, dando cuenta de la

representación de *La Gioconda* de Ponchielli decía: «Hay en todas sus partes mucha melodía, pero melodía vulgar, y perdonadme la expresión, canalla; hay movimiento, movimientos bruscos y groseros, actitudes villanas; hay acento pero acento de arrabal; hay emoción melodramática, etc.» *La Gioconda* es, en suma, «una especie de ópera de *boulevard*, el producto de un arte que es a la música teatral lo que la cromolitografía es a la pintura». Reconoce en seguida Bellaigue algunas cualidades en Ponchielli y agrega: «El segundo y tercer acto se encuentran llenos de música fácil y floja, de romanzas banales y de dúos en terceras».

Comenzó, pues, en Italia la decadencia del drama lírico, ocasionado, en gran parte, por la importancia que se daba a los sopranistas.

Ningún compositor se cuidaba de la verdad dramática y para ellos el argumento, la pieza literaria, era sólo un pretexto para poner de relieve las cualidades de un tenor o de una *prima donna*. Los libretistas eran una especie de sastres literarios que se ocupaban en zurcir, a pedido y al capricho del compositor, unas cuantas escenas sin relación entre ellas y sin interés ni unidad, para que éste pudiera dar al público, romanzas, cavatinas, dúos o conjuntos, que así se hubieran podido cantar sobre una foja del breviario, como acompañar por un piano.

El público se cuidaba muy poco del interés dramático con tal que hubiera bastantes melodías fáciles de comprender y agradables al oído, de esas

que pueden tararearse al salir del teatro y que se reconocen luego, cuando van a aumentar el repertorio de los organillos callejeros.

Y este sistema corrompió tanto el gusto y falseó tanto el criterio de algunos críticos que, en el día de hoy, la mayoría de los públicos permanece a oscuras de lo que debe ser un buen drama lírico, encontrándose además imposibilitado para juzgar friamente de las impresiones superficiales y antiestéticas que recibe de la ópera italiana. La crítica de crónica coadyuva a tal estado de cosas y así se comprende por qué un público ilustrado y que sufre, sin embargo, los apetitos del saber, se aburra al oír obras como *Lohengrin* y *Hugonotes*, como también se aburriría si tuviera que oír a *Don Juan*, *Freischutz* o las *Ifigenias*, mientras que acude al teatro cuando suben a las tablas, *La Gioconda*, *El Trovador*, *La Traviata*, *Lucía*, *Ruy Blas* u otras óperas concertantes por el estilo.

Para ilustrar con un ejemplo lo mucho que ha falseado el carácter del drama lírico y el criterio del público la ópera italiana, basada en el dominio de la melodía absoluta, del canto y de las vocalizaciones, tomemos el tercer acto de *Lucía*.

Esta es una de las partituras más inspiradas de Donizetti, y el último acto no carece de verdad escénica; pero, de buena gana, preguntaría yo al público si la impresión que experimenta al escuchar el aria de la locura tiene alguna relación con el asunto dramático.

¿Cuántos espectadores se sienten sinceramente conmovidos por la desgracia de Lucía? ¿Cuántos espectadores encuentran en el canto de la loca ese acento desgarrador que la situación dramática requiere?

Al público, pendiente de los trinados, de los *gorgoritos* y de las *escalitas*, le importa poco menos que nada la locura de la *prima donna*. Lo que a él le interesa es que la flauta sople sus papirotos con limpieza y que Lucía imite a los pajaritos con toda finura. Al público no le importa nada que esa mujer se haya vuelto loca, y esto porque el compositor no tuvo el talento de hacerle sentir la magnitud del acontecimiento. Al público no le preocupa un momento siquiera la situación dramática, no, señor; espera a la *diva* como en un circo se espera al elefante, y después del *tour de force*, aplaude hasta romperse las manos. Y Lucía quiera que no quiera, ha de volver a los *gorgoritos*. Edgardo, mientras tanto anda en busca de la muerte, para darla o recibirla; pero, lo repito, ¿qué le importa al público todo eso? Lo que él quiere en ese momento es que vuelva a salir el viejo a contar la historia; que los coristas vuelvan a formar la clásica torreja de melón y a levantar los brazos a compás, como polichinelas de cartón; que la loca vuelva a las tablas con el cabello suelto sobre la espalda; que abra los ojos y haga los gestos académicos que hacen comprender que su cerebro se haya trastornado, y que, en fin, cante de nuevo el aria de las *escalitas*.

Todo esto podrá encontrar su razón de ser en el encanto que produce la audición de una voz bien timbrada y ágil que sabe vencer las dificultades de un trozo musical construído *ex profeso* para hacerla brillar; pero estas consideraciones ofuscan el criterio hasta el extremo de hacer aceptar como buena en sí una obra que no responde al carácter esencial del género artístico a que pertenece. Veamos claro y definamos el caso: un conjunto de romanzas y cavatinas, por buenas que sean pueden formar, cuando más, un repertorio para los conciertos; pero jamás podrá hacerse con ellas un drama lírico por más que se las ordene unas detrás de las otras y por más que se busque un asunto literario que sirva de disculpa a este atentado musical.

En las primeras óperas de Verdi hay la misma falta de verdad dramática, la misma pobreza de instrumentación, y de ello podrán cerciorarse, apelando a sus simples recuerdos, todos los que quieran formarse un juicio desapasionado.

¿Qué papel hace la orquesta en *Oberto*, en *Un giorno di regno*, en *Nabuco*, en *I Lombardi* y demás óperas hasta la *Forza del Destino*, pasando por *Rigoletto*, *Trovador* y *Traviata*? Recuérdense las arias principales de esas óperas y se verá que la orquesta no hace otra cosa sino acompañar al canto con una monotonía desesperante.

Bellini y Donizetti respetaron en sus óperas las leyes naturales de la voz; pero Verdi forzó la *tessitura* hasta límites que eran desconocidos. Los

actores de las óperas de Verdi no cantan, gritan.

El público verdiano, no sólo es, como el de Bellini y Donizetti, indiferente al interés dramático, sino que, además, no se siente satisfecho con el canto melódico siempre que sea éste natural y expresivo. El público de Verdi va al teatro en busca de la conmoción nerviosa que produce una voz que se pasea por los registros más elevados, va en busca de los efectos de sonoridad en que la voz lucha con los bronce y es, sólo cuando el *do* de pecho llega a sus oídos como un pistoletazo, cuando siente un entusiasmo que de todo puede tener menos de artístico.

El abonado espera con impaciencia el momento solemne en que el tenor ha de lanzarse desde el telón de fondo sobre la concha del consueta a dar el grito y sostener la nota el mayor tiempo posible, como lo hace el pito de una locomotora. Hé aquí por qué decía muy bien Scudo que el público iba a buscar en las obras de Verdi una sensación parecida a la que los romanos iban a buscar en los circos del bajo imperio.

Y ¡qué profusión de banalidades! Uno de mis contradictores como el príncipe de Valori, manifiesta su admiración por el último acto de la *Traviata*. En verdad, no puedo explicarme este sentimiento sino suponiendo una ignorancia absoluta del verdadero carácter del drama lírico.

¿Acaso puede llamarse *página admirable*, un acto entero en el cual una moribunda no se resuel-

ve a abandonar la tierra sin haber cantado antes su media docena de valsés acompañados por el guitarrón-orquesta?

La Traviata dice adiós a los bellos y alegres ensueños del pasado, *addio del passato, etc...* pues mazurka. Se le ocurre acordarse de París, *Parigi, o cara, etc...* pues mazurka de nuevo; pero esta vez precedida de su galopita. Deplora morir tan joven; pues le será talvez menos doloroso decirlo bailando y... primera figura de las cuadrillas, y así sigue la cosa hasta el fin. En sus últimos momentos vuelve a oirse la mazurka de los *sueños del pasado*; pero, esta vez, con *trémolos* en la orquesta.

Hé aquí expuestas a la ligera las causas por qué en Santiago no tenemos público formado para el drama lírico. Esos pedazos cantantes que, poco más o menos bien zurcidos entre ellos, forman lo que se llama una ópera, no han hecho sino corromper el gusto.

Tenemos, es verdad, un público que llena a veces las aposentaduras de nuestro coliseo; pero es ese público que va al teatro en los días de las fiestas patrias a conversar o a mirarse y que acude con el mismo aburrimiento al teatro como al parque, a la alameda o al circo.

Eso no puede llamarse público, y desgraciadamente no han sabido jamás formar uno de naturaleza diferente las obras banales y falsas de la escuela italiana posterior a Rossini y las decadentes de Verdi.

Donde no hay sinceridad y espontaneidad no hay arte verdadero, y sólo el verdadero arte puede levantar la educación de un público hasta ese grado de perfección en que se sabe apreciar y preferir a cualquier otro goce el de la contemplación o de la audición de las obras maestras del genio humano.

Esa multitud que se pára frente de las vidrieras llenas de oleografías y que pasa delante de una tela de Rafael como delante de un encerado, que admira en los cuadros los colores rojos, azules y verdes y que mira bostezando una figura desteñida de Murillo, que se queda boquiabierta delante de un busto de latón o de zinc y que se pregunta cuanto puede valer una Venus sin brazos; esa multitud que se enternece y llora con una novela de Ohnet y que no sabe comprender un carácter de Shakespeare o una página de Goethe; esa multitud que aplaude lo que irrita sus sentidos, es la misma que aplaude las melodías fáciles y flojas de Bellini, es la misma que se siente conmovida por la música condimentada y hueca de las óperas primeras de Verdi. Pero, ¡por Dios! es preciso no tomar las aclamaciones de ese público como la expresión última del buen gusto.

Por el contrario, vemos que esa popularidad ganada con tan pocos méritos y con tan pocos títulos, es pasajera y voluble como el criterio de los que la disciernen; y la prueba la tenemos en el mismo caso de Verdi: son 25 las óperas que este autor ha escrito hasta *La fuerza del Destino*, y ¿qué queda de

ellas? ¿Quién ha oído hablar de *Oberto*, de *Un giorno di regno*, de *Alzira*, de *Jerusalém*, de *Il Corsario*, de *La Batalla di Legnano*, de *Stifelio*, etc., etc.?

Otra cosa sucede con sus últimas óperas en las cuales se nota claramente la influencia de Wagner.

La importancia de las obras de Wagner en el arte dramático musical desde el año 1850, no puede pasar inadvertida para los que siguen con algún interés, ya sea el movimiento musical, ya el de la literatura crítica general o especial de las obras dramáticas. En ese año fue dado el *Lohengrin* en el teatro de Weimar y, a pesar del ostracismo en que se le tuvo, tanto por el público como por los artistas que veían con temor desarrollarse en Wagner las aptitudes de un coloso, la obra causó una revolución en el mundo artístico. Wagner se decía el continuador de Gluck y el portavoz en la crítica de las ideas expuestas por éste, en el magistral prólogo de *Alceste*.

Y, en verdad; los jóvenes compositores, sedientos de ideal y hartos ya de las vulgaridades y de la falsedad de la ópera decadente, vieron en el maestro alemán al nuevo Mesías que predicaba la sinceridad en la expresión de las emociones, la verdad para darles vida en la obra de arte y que, a la vez, sableaba con un empuje de gigante los falsos dogmas entonces imperantes, el convencionalismo y la prostitución de una de las manifestaciones más grandiosas del arte, convertida, por desgracia, en una diversión aparatosa y degenerada, que abatía los

caracteres y alimentaba las inclinaciones sensualistas de un público superficial.

Muchas eran las reformas que Wagner predicaba en la prensa diaria o en el folleto, y que realizaba en sus obras. Concretándonos a las que han sido más seguidas por los compositores modernos, dejaremos sin enumerar talvez las principales, como también las que se refiere a la parte literaria; pero así nos quedaremos dentro de los límites de la polémica.

La primera de estas reformas consiste en la importancia de la orquesta, cuyas partes comenzaron a ser tratadas sinfónicamente.

Es la segunda, la restauración del recitativo dramático y, por consiguiente, la destrucción de la ópera convencional con sus melodías rítmicas, distribuídas en arias, cavatinas, etc. etc., relacionadas unas con otras merced a cinco o seis compases recitados sobre un pedal de los bajos o sobre los acordes del *quatuor*.

De este modo el drama lírico volvió a recuperar su importancia artística; la orquesta hizo oír de nuevo sus potentes voces y el canto volvió a ser la expresión musical del sentimiento dramático.

Ahora bien; oigamos todas las obras escritas desde 1850 acá y se verá que todas ellas tienen, más o menos, señales inequívocas de la influencia de Wagner.

Verdi fue uno de los compositores que más tardó en aceptar la reforma.

Cuando escribió *Don Carlos*, *Lohengrin* le era conocido. En *Don Carlos* la parte instrumental ha sido más cuidada y en el *coro interno* del primer acto puede notarse la influencia del coro de los esposales del drama de Wagner.

En *Aída* esta influencia es más fácil de conocer aún.

El preludeo es construído sobre el mismo molde que el de *Lohengrin*: una frase que se inicia *pianissimo*, que va *crescendo* y aumentando en sonoridad por la agregación de nuevos timbres y que se extingue *pianissimo*. Sin embargo, en Wagner, una sola frase, la del cisne, admirablemente desarrollada, sirve de estructura a todo el trozo; en *Aída*, el tema de la princesa etíope, la marcha de los sacerdotes y alguna que otra frase, sacan de apuros al compositor italiano.

Es conocido el procedimiento mnemónico y sugestivo empleado por Wagner y que consiste en caracterizar sus personajes, o las situaciones escénicas más importantes, a los diversos procesos psicológicos de la intriga pasional o heroica, etc., etc., con frases que, ya tratadas sinfónicamente por la orquesta o enunciadas aisladamente, según el desarrollo del drama lo requiere, facilitan la comprensión del argumento a la vez que excitan profunda e intensivamente el interés del público. Esas frases son llamadas por la crítica *leitmotiven* (de *leit* conducir y *motiv*, tema). Verdi adoptó, también, el procedimiento wagneriano en *Aída* y obras posteriores.

¿Se podría, por fin, atribuir a una mera casualidad, el parecido que existe entre algunos pasajes de *Aída* y de *Lohengrín* como entre otros muchos, el de la frase de Aída en el primer acto, *l'insana parola* y el *molto vivace* de Elsa: *l'asilo lasciati?*

Filippo Filippi decía hablando de la *Tetralogía* de Wagner: «Permanecerá como un monumento imperecedero del arte, para la glorificación de un genio musical que domina nuestro siglo y a cuya influencia ningún compositor contemporáneo ha podido sustraerse». Y Biaggi, uno de los críticos más eruditos que posee la Italia, se reía a mandíbula batiente, desde las columnas de la *Nazione* de Florencia, de los patrioterros que caían en ridículo al sostener que los italianos no tenían nada que aprender de los extranjeros ni en armonía, ni en contrapunto, ni en oratorios, ni en música de cámara, ni en sinfonías. «Que el cielo sea misericordioso con los blasfemadores», eran las últimas palabras del crítico en uno de sus artículos.

Reyer insiste que a Verdi no le eran desconocidas las obras de Wagner («Notes de musique» pág. 188).

Y ya que estamos con Reyer, veamos lo que dice de *Aída*:

«En *Aída*, el antiguo Verdi subsiste aún, con sus exageraciones, sus contrastes bruscos, su estilo negligente y sus violencias» (pág. 187).— «Bajo el punto de vista de la invención melódica no se pue-

de decir que (*Aída*) sea de una grande originalidad» (pág. 189). «El final de este acto (segundo) es muy bullicioso, a la italiana» (pág. 198). Pero Reyer cree que *Aída* puede hacer admitir a Verdi «en los cenáculos en donde hasta entonces no era recibido» (pág. 188). ¡Qué distancia hay de estos juicios a los que, en esta polémica, se ha intentado atribuir a Reyer!

En resumen: Reconozco, como reconocí en mi primer artículo, el valor de las últimas óperas de Verdi comparadas con sus primeras producciones, y lo que negué entonces, y que niego aún, es que pueda considerarse a este autor como uno de los génius musicales contemporáneos.

Hay en el mundo literario moderno un autor cuyo talento tiene mucho de parecido con el de Verdi: Jorge Ohnet.

Como Verdi, es aclamado por la masa del público. Sus obras se editan hasta por 250 ediciones y constituyen lo que se llama «un grand succès de libraire». Su nombre corre de boca en boca y se complacen en leer y en oír sus dramas, el comerciante, el político, el abogado, el empleado, el capitalista, el elegante y el sirviente. La razón está en que sus obras se adaptan maravillosamente al gusto, a la educación y al espíritu de su público. Nada hay en él que sus lectores no puedan comprender, que les choque o que les aburra. Sus novelas parecen cortadas a la medida intelectual de su público. M. Ohnet les presenta en ellas sus

propios ideales. «Pueden apurar el contenido de la copa banal que M. Ohnet les acerca a los labios, pueden sorberlo todo hasta la última gota», dice Lemaître. Nada encuentro que pueda aplicarse mejor a Verdi, que las consideraciones que la crítica hace sobre la obra de Ohnet.

Ambos son satélites de otros genios. Se llevan la gloria y los aplausos de la muchedumbre; pero sienten de sobra su debilidad y su importancia relativa en el progreso del arte, al cual viven pegados como las ostras a la quilla del barco cuya marcha no pueden modificar y cuya dirección ignoran al ser arrastrados con él en su carrera.

Por el contrario, los genios se levantan sobre su época y la mayor parte de las veces no son comprendidos por sus contemporáneos. Mesías de un porvenir mejor, no pueden ser aclamados por los que forman su criterio a la temperatura del criterio general.

En el orden físico, son grandes los que cambian las condiciones de la vida misma de los pueblos, con obras que hacen desaparecer las causas que entorpecen su desarrollo y prosperidad. En el orden intelectual, son genios los que revelan leyes más generales y sintéticas y modifican así la base de las creencias, dando soluciones nuevas y más completas a los fenómenos, y por lo tanto, facilitando el advenimiento de un bienestar mayor. Son genios, en el orden moral, los que libertan a las costumbres de las amarras que perjudican el juego

vital de las sociedades y permiten, por lo tanto, a los pueblos, subir un escalón más en su marcha progresiva.

En el arte son genios Shakespeare, Dante, Goethe, genio es el autor de la Venus de Milo que supo encontrar los rasgos de la belleza ideal. Genio es Miguel Angel, genio es Rafael y genio es Bach. Genio es Beethoven que supo penetrar al fondo del corazón humano y encontrar la forma eterna del más ideal de los idiomas; cuya sinfonía IX, cuyas últimas sonatas y cuartetos quedan aún intraducibles para la mayor parte. Genio es Wagner que peleó toda su vida y cuyas obras surgen como un monumento cuando ya su autor es sólo una sombra que pasó. ¿Pero Verdi?.....

Noviembre, de 1890.

III

El artículo del señor De Petris me ha hecho conocer que mis ideas no han sido comprendidas con exactitud y, por lo tanto, creo necesario volver aún, y quizás por última vez, sobre una discusión que ya peca por demasiado largo. Voy, pues, a repetir de un modo más comprensivo las opiniones que he venido sosteniendo en el curso de la polémica.

La primera observación que formulé sobre el *Requiem*, fue la de que su estilo era esencialmente

dramático, y que, por lo tanto, se hallaba en pugna con el carácter de la composición. El señor De Petris no busca defensa en este terreno y se contenta con decir que mi reproche es muy injusto: 1.º porque nadie pone en práctica el sistema de escribir música religiosa en estilo litúrgico; 2.º porque Verdi no ha compuesto la misa para los templos sino para los teatros. Para responder al primer punto me bastará repetir la frase de Reyer que hasta el cansancio he citado en mis artículos anteriores.

«Las exigencias del estilo religioso, dice este autor, no consisten únicamente en el empleo de la fuga, del contrapunto, de las imitaciones, de todos los artificios, en una palabra, de la ciencia escolástica, sino *en la forma y carácter especiales que imponen a la melodía*. Ahora bien, es precisamente por el carácter y la forma de la melodía que Verdi en su *Requiem* se ha independizado, no diré de una regla, pero sí de una costumbre *a la que volverán siempre los compositores que se sientan verdaderamente inspirados por los esplendores del culto católico*».

Por otra parte, ¿acaso no están allí las obras de Palestrina (a pesar de lo que pueda haber dicho Hanslick) los salmos de Marcello, las obras todas del gran Bach, la misa de Beethoven, los oratorios de Haendel, los motetos de Carissimi y de Leo, el *Stabat* de Pergolese, Stradella, Scarlatti, Sam Webbe, el *Requiem* de Mozart, el de Jomelli, los de

Cherubini, para enseñarnos cual es el verdadero carácter de las obras religiosas? Quienes quieran convencerse de ello no tienen sino pasar la vista por esas obras y se convencerán de que hay un estilo religioso cuyas exigencias se imponen a los que se sienten *verdaderamente inspirados* por los esplendores del culto. El mismo señor De Petris aprecia el alcance de esta observación, puesto que, a renglón seguido, agrega, como disculpa, que «Verdi no ha compuesto la misa para los templos sino para los teatros». Sea en hora buena; pero reconozcamos que cada género artístico tiene exigencias de fondo y de forma en armonía con el carácter y el espíritu de la concepción filosófica que ha motivado su creación. Así como serían fundamentalmente defectuosos un poema épico en quintillas, una fábula en octavas reales, una tela que representara el juicio final con actitudes dramáticas parecidas a la de una escena de *Ruy Blas*, o a San Jorge o a San Miguel como si fueran personajes de casería o de la guerra entre Güelfos y Jibelinos, así, también, vicia desde su origen una obra religiosa la falta de conformidad entre la forma y el fondo de la composición.

Ya lo había dicho yo: este defecto es el que explica por qué el *Requiem* de Verdi ha ido a aumentar más bien el repertorio de los teatros que el de los templos. Y no se me diga que puede considerarse esa obra en sí misma, sólo como concepción musical, sin insistir tanto sobre su estilo dramáti-

co, pues, lo que yo sostengo es que ella nos revela que en Verdi no existe esa potencia de inspiración que distingue a los grandes compositores. Beethoven crea la sinfonía y escribe una *misa en Re*, Mozart escribe *Don Juan*, *El Matrimonio de Fígaro* y el *Requiem* y cada una de estas obras, a pesar de que reflejan el estilo de su autor, se adaptan, en su forma, al carácter y al género que las inspira.

Parece que mi contradictor no admite que hayan en el *Requiem* reminiscencias de *Aída* a pesar de la opinión de los críticos en que yo traté de apoyar la mía; pero no insistiré en ello al ver que el señor De Petris no trae ningún argumento en apoyo de su negación. Y aquí es el caso de decir que el señor De Petris abusa en su artículo de las refutaciones *ex cátedra*. Sobre varios puntos se contenta con enunciar mi opinión y en darla por rebatida por el sólo hecho de declarar que él no la acepta.

Dije yo que los *trémolos* eran recurso de los instrumentistas pobres, y mi contradictor se contenta con decir que no hay tal, y con amedrentarme diciendo que Wagner usa también mucho de los *trémolos*.

Sería llegado el caso de probar como en las obras de Verdi, ese recurso está llamado a suplir la falta de desarrollo en las partes instrumentales, abultando la sonoridad y tapando languideces, y como en las obras de Wagner es un procedimiento que no puede suponerse empleado por falta de conocimientos de armonía y de instrumentación; pero

esto nos llevaría demasiado lejos y como mi propósito no es defender a Wagner a tontas y a locas, (a pesar de que mi contradictor da por sentado desde las primeras líneas de su artículo que yo soy un *wagnerista* intransigente), dejo esta cuestión incidental.

Tuve también oportunidad en mis artículos anteriores de señalar los plagios que pueden notarse en el *Requiem*, de las obras de Berlioz, de Mozart, de Bellini, de los cánticos hebreos, de Felicien David, de Vogel, etc., y, aunque dejé algunos otros de menor importancia en el tintero, me creí autorizado, en vista de la calidad y magnitud de los que citaba, para declarar a aquella obra era de una dudosa originalidad.

No es posible tampoco confundir el estilo y la imitación. Si Mozart, en sus primeras obras siguió a Haydn, si Beethoven conservó al principio el estilo de Mozart y de Clementi, sin embargo, apenas me atrevo a estampar aquí la banal observación de que estas influencias de maestro a discípulo no tienen nada que ver con los plagios abusivos que se notan en las obras de Verdi. Esta trasplatación de períodos, de frases o de ideas enteras de un compositor en las obras de otro acusan, cuando son hechos adrede, una evidente falta de moralidad artística, y, cuando lo son inconscientemente, una inspiración anémica que es causa de que, en la imaginación del compositor, se sobrepongan las influencias externas, las ideas de

otras personalidades más acentuadas que la suya, sus propias inspiraciones. La memoria es, en tales casos, superior al poder creador y esos temperamentos no pueden jamás llegar a la altura del genio que se distingue por ese subjetivismo trascendental que marca con el sello de su personalidad vigorosa todas las obras que brotan de su cerebro. Las naturalezas que devuelven sin digerir lo que se han asimilado de los otros, no tienen esa superioridad del genio que saca siempre de su propia vida, la vida de sus creaciones.

De acuerdo con una figura literaria del señor De Petris podemos decir que Bach, Palestrina, Mozart, Beethoven, Wagner y algunos otros, son astros de primera magnitud que brillan por sí mismos, que iluminan con luz propia los espacios del arte humano; pero Verdi no es sino un cometa de brillante cabellera y que ha girado al rededor de otros soles, cuyos resplandores refleja cuando a ellos se acerca.

Fundado en estos motivos me permití decir que el *Requiem* de Verdi ni era la obra monumental que todos creían, ni podía serlo, puesto que su autor apenas comenzaba a modificar su estilo antiguo, demasiado sujeto a la crítica, y a suplir con los años y la experiencia la falta de estudios de que adoleció su enseñanza de joven y de que tan claramente dan testimonio todas sus primeras obras.

Mi contradictor declara, haciendo suya la frase de un crítico vienés (¿quién?... así será él) que el

Requiem de Verdi es «la obra musical más importante del siglo».

¿Soy acaso yo, tildado de wagnerista intransigente, que llamo, sin embargo, al *Requiem* una de las mejores composiciones de Verdi pero que, al mismo tiempo, señalo con franqueza sus defectos, quién exagera? ¿O son acaso, mis contradictores, cuya opinión ha sintetizado el señor De Petris en la frase que acabo de citar, y en la que se proclama al *Requiem* de Verdi «la obra musical más importante del siglo»? Pero, es entendido que al hacer yo estas preguntas me dirijo a los que han oído las obras instrumentales de los grandes maestros o a los que, en virtud de una afición seria por la música, se han formado una opinión con la lectura de buenas obras.

Si el *Requiem* «es la obra musical más importante del siglo», Beethoven bien pudo morir en 1799 y así su sinfonía heroica (1805), la cuarta (1806); la quinta, sexta, séptima, octava y novena (1823), no habrían sufrido la injuria incalificable de verse comparadas y pospuestas al *Requiem* de Verdi.

Esta opinión es tan enormemente desatentada que casi no vale la pena de refutarse. ¡Cómo! en el siglo que ha visto producir las últimas obras de Beethoven, de Rossini, de Mendelssohn, de Weber, de Schumann, de Meyerbeer, de Wagner, de Berlioz, de Brahms; el siglo que cuenta entre sus obras la novena sinfonía, el *Guillermo Tell*, la *Reforma*, *Freischütz*, *Manfredo*, *Roberto el Diablo*, *Lohengrin*,

La Damnation; el siglo que ha levantado al cielo sus plegarias envueltas en cánticos como la de la *misa en Re*, de Beethoven, el *Requiem* de Berlioz, algunos *requiems* de Cherubini, y la misa germana de Brahms; el siglo XIX que puede presentar compositores y obras de tal magnitud, había de oír, también, que la *obra más importante* era el *Requiem* de Verdi! Véase, pues, de qué parte está la exageración y se comprenderá que el alboroto que han levantado mis artículos críticos ha sido sólo ocasionado por una ignorancia intransigente o por un patriotismo apasionado.

Cada vez me convenzo más de que el abatimiento en que se encuentra el gusto musical en Chile es debido a la excesiva preponderancia que en nuestro teatro han ejercido las obras de Donizetti, Bellini y Verdi. Se pretende negar esta relación y se pretende defender las obras de estos autores con argumentos que no presentan solidez ninguna.

En primer lugar ¿puede el señor De Petris negar que estas óperas no tienen nada que ver con el drama lírico tal cual fue comprendido por los autores que crearon los tipos de este género de composiciones? ¿Puede el señor De Petris negar la banalidad de esas melodías que no tienen relación alguna con el texto literario al que estaban obligadas a amoldarse? ¿Puede el señor De Petris negar la pobreza instrumental de todas esas obras, incluso las de Verdi, hasta *Don Carlos*? ¿Cómo, enton-

ces, desconoce la perniciosa influencia que un falso arte dramático ha podido ejercer en nuestro público? ¿Cómo puede desconocer él, que ha hecho estudios de armonía, la indigencia armónica de todas las primeras óperas de Verdi, indigencia ocasionada por los escasos e incompletos estudios que hizo en su juventud?

Se busca una disculpa para explicar esta decadencia en la idea peregrina de que los italianos son melodistas y los alemanes armonistas, y que, teniendo cada pueblo su índole artística particular, son tan geniales los unos como los otros. Desgraciadamente la historia de la música nos muestra que todos estos razonamientos no tienen más base que un falso conocimiento de las obras de los compositores. Los maestros italianos buscaron, en un principio, el progreso en la complicación armónica; fue en Italia en donde se compusieron misas y motetos a nueve coros simultáneamente, es decir, a treinta y dos, y, aun, a cincuenta partes reales, apoyados por dos o tres órganos y por numerosos instrumentos de orquesta. Ahí están para probarlo las obras de Palestrina, ahí están los dramas de Lully y de Lotti. Abrid por cualquier foja *La Vestale* de Spontini y creeréis tener delante de vuestros ojos la partitura de algún músico sajón; abrid *Lodoiska* de Cherubini o el *Guillermo* de Rossini y os convenceréis de que los maestros italianos, cuando habían hecho buenos estudios de armonía, podrían competir en contrapunto

con los mejores autores alemanes. Por otra parte, los alemanes son tan melodistas como los italianos. Todo canta en Beethoven, en el *Don Juan* y demás obras de Mozart, en Haydn, en los *liedern* de Weber y de Schubert, y, no por tener esas melodías otro color y otra expresión que las romanzas de Rossini, dejan de ser melodías en el más amplio sentido de la palabra. Es preciso, pues, cuidarse mucho de sacar tales inducciones llevado por el prurito de defender la decadencia de hoy. El pasado contradice al presente. Todas las naciones son capaces de escribir armonías y melodías, todas son capaces de abordar el canto y la sinfonía. La decadencia que hoy se nota en la escuela italiana es debida al descuido en que cayeron, después de Rossini, los estudios musicales en los conservatorios de la península. Hoy se trata de reaccionar en contra de este abatimiento, y no poco debe esta reacción a los esfuerzos de la escuela alemana, y, en lo tocante al drama lírico, a los de Wagner.

He sido contradicho por el señor De Petris, por lo que dije a propósito del carácter nacional de las obras de Verdi, y de la popularidad de las primeras óperas de este compositor, debida, en gran parte, a elementos extraños a los que debieran inspirar una crítica imparcial. Estos elementos son las pasiones y el entusiasmo patriótico de que este compositor se hizo el portavoz en una época en que la Italia se erguía contra la opresión austriaca. Desde *Los*

Lombardos comienza Verdi su campaña. Siguió con *Ernani* que tuvo dificultades con la censura. Esta obra levantaba verdaderas tempestades de entusiasmo en el teatro Tordinona, y, el coro «*A Carlo V sia gloria e honor se cantaba sobre las palabras A Pio IX, etc.*», cambiando el nombre del monarca español por el del Pontífice en quien los italianos veían, en esa época, al futuro libertador de su país. Es innecesario agregar que las banderas austro-españolas eran suplantadas en la escena por las cocardas tricolores.

Macbeth y *Attila* fueron la causa de manifestaciones patrióticas y tumultuosas, y la primera, estrenada pocos días después de la revolución de 1848, fue causa de verdaderos motines populares.

La patria tradita
Piangendo c'invita
Fratelli, gli oppressi
Corriamo a salvar

era cantado por Palma con tal fuego y vehemencia que el público, electrizado, lanzaba en su entusiasmo gritos sediciosos que obligaron a las autoridades a hacer intervenir la policía.

Y lo propio pasó con *Las Vísperas Sicilianas* cuyo nombre sólo basta a explicar el propósito del autor, y con el *Baile de Máscaras*, cuyo nombre primitivo fue *La Vendetta in domino* y cuyo argumento fue sacado de *Gustavo III* de Scribe (1).

(1) Para mayores detalles léase: Pougin, «*Verdi sa vie et ses oeuvres*».

¿Qué tiene, pues, de raro la popularidad que ha alcanzado el nombre de Verdi, no únicamente en Italia, sino en todos los teatros en que domina la ópera italiana? En Francia misma, en donde existió una corriente de simpatía en favor del movimiento independiente italiano, como puede probarse por la parte que cupo a esta nación y a Napoleón III en la guerra contra Austria, las óperas de Verdi encontraron su época de gloria. En esa época, sin embargo, hubo escritores que llamaron valientemente la atención a los defectos de esas óperas y que las declararon, sin empacho, funestas para el buen gusto musical; y el tiempo ha venido, desgraciadamente, a darles razón.

El señor De Petris me supone wagnerista intrasigente y, sentado este precedente, intenta refutar mis artículos combatiendo las opiniones de la crítica wagneriana. Hace la historia de la campaña de esta iglesia musical y se queda muy satisfecho y contento de su fácil victoria. Desgraciadamente mi contradictor se ha batido contra un fantasma; ni yo soy wagnerista ni la exageración en las opiniones está de parte mía; he creído dejarlo probado así en alguno de los párrafos anteriores.

Reconozco en Wagner al regenerador del drama lírico y, cuando oí sus obras ejecutadas por las grandes masas instrumentales de París, comprendí que un genio hablaba en esas armonías, uno de esos genios que traen fórmulas nuevas, que levantan luchas y desploman ídolos. Volví a Chile y me he conven-

cido que toda discusión acerca de Wagner es inútil cuando no se han oído sus obras. Si en la pintura es cosa difícil formarse un criterio verdadero sobre el mérito de un cuadro por las litografías que lo reproducen, ¿cómo pueden establecerse opiniones sobre el valor de una obra musical sin haberla oído? No tiene, pues, nada de extraordinario que muchos profesores y la mayor parte del público se hayan formado una opinión precipitada sobre las obras de Wagner cuando oyeron la detestable representación de *Lohengrin* que se dio el año pasado en el Teatro Municipal.

Pero, yo no tengo por qué defender a Wagner; no concibo, tampoco, cómo puede levantarse a Verdi, abatiendo a Wagner.

Lo repito; no soy wagnerista. Cuando se conoce a Beethoven, cuando se han meditado sus obras, todo exclusivismo musical cesa al punto. Todos estos nombres saben más a sectas y a religiones que a cosas de arte.

En cuestiones de arte es un absurdo esto de crear nombres y formar escuelas. En literatura tiempo hace que las denominaciones de clasicismo, romanticismo, realismo y otras no sirven sino para clasificar, por decirlo así, las obras de una época o de un mismo carácter. La obra maestra debe ser bella, y basta.

Lo propio sucede en el arte musical.

Todos los genios se igualan, y Beethoven y Mozart y Bach, con ser tan opuestos en su manera de

concebir la belleza de los sonidos, son grandes y han dejado obras que crecen a medida que se alejan más de la época en que fueron producidas.

Wagner es, también, un coloso y hasta sus errores, al decir de sus contrarios, son errores de un coloso.

Pero la verdad es que, reconociendo la originalidad de Wagner y su enorme personalidad, no puedo negar que las tres cuartas partes del *Crepúsculo* me son incomprensibles, que igual cosa me pasa con muchas escenas de *Parsifal* y que me siento fatigado por los largos recitados de *Tristán*.

Si el drama wagneriano me incita a la curiosidad y mi sentimiento estético se siente solicitado por algo que le asombra, que le conmueve, ante la ópera de Verdi, sufro el hastío del que escucha vulgaridades que se lanzan con todo desenfado e impertinencia.

Cuando oigo el canto de Siegmundo en la *Walkyria* siento el frescor primaveral de la vida que nace y se expande y el *vieni meco* de Carlos V me parece una *tonada*. Cuando oigo la escena religiosa de *Parsifal*, en mi alma de incrédulo contumaz, despiertan sentimientos indefinibles de misterios y de adoración, y la escena del templo en *Aída* palidece y se apaga envuelta en su misma pobreza y monotonía. Cuando oigo la marcha del *Götterdämmerung*, se agitan en mi pecho sentimientos nobilísimos de hidalguía, de abnegación y de heroísmo, y la marcha de las cornetas en *Aída* hiere mi re-

cuerdo como *paso doble* que ejecuta, a lo lejos, una banda militar.

Pero ¿a qué continuar con estas comparaciones? Me he visto obligado a hacerlas ya que se ha pretendido unir dos nombres que están separados, en realidad, por un abismo.

¿Por qué, entonces, las obras de Wagner, no llegan al público? En primer lugar, por su tendencia filosófica que hiere los hábitos sensualistas de las sociedades de hoy. Por otra parte, si las formas artísticas cambian y se renuevan, los públicos tardan en comprenderlas y esto impide que la emoción del artista despierte espontáneamente en el oyente una emoción correlativa. Pero, atravesad esa corteza, acostumbra a los sentidos a la nueva forma y comprenderéis a Wagner como habéis llegado a comprender a Beethoven, cuyos últimos cuartetos, sonatas y novena sinfonía fueron declarados por Fetis, obras anti musicales.

Sin embargo, y lo repito por tercera vez, no soy wagnerista; admiro lo bello donde quiera que se encuentre. Beethoven es el gran genio y después de él escucho con admiración las obras de todos los maestros que han creado bellas armonías y dulces melodías; pero siento una irresistible antipatía por las vulgaridades y violencias de estilo que se nos quiere hacer pasar por obras maestras. Ellas corrompen el gusto y hacen degenerar el arte en una diversión superficial y aparatosa.

Ha sido talvez un sueño, una ilusión; pero yo

he creído ver a nuestro coliseo, no ostentando con orgullo el nombre de Verdi como dice el Sr. De Petris, sino abriendo sus puertas a una inmensa muchedumbre que, atraída por un sano amor al arte iba allí, como a un templo, en busca de un momentáneo olvido de sus penas y preocupaciones, en demanda de consuelo y de esperanzas. *El Trovador*, *la Traviata*, y demás óperas de los autores decadentes, habían emigrado, como los coches viejos, a las provincias, y la culta capital de la República iba a oír a *Don Juan*, *El matrimonio de Figaro*, *Alceste*, *Freischütz*, *Guillermo Tell*, *El Barbero*, *Fausto*, *Herodiades*, *Siegmund*, *Enrique VIII*. *Otello*, *Mefistófeles*, *El Buque Fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *La Walkyria*, *Carmen*, etc., etc.

Diciembre, de 1890.





LOS CONCIERTOS

El 2.º concierto de la Sociedad del Cuarteto

Cuando dieron las 8½ el salón se hallaba casi lleno. Los iniciados, silenciosos y en sus asientos, aguardaban el principio de la velada. Al penetrar en la sala se sentía una atmósfera especial, se comprendía que el amor al arte, que esa pasión noble y elevada era el único sentimiento que había reunido allí a esa numerosa concurrencia.

El *quatuor* formado por los señores Gervino, Ceradelli, Hügel y Decker, es la más simpática y prometedora empresa que el arte musical haya tentado en Chile.

La regeneración del gusto musical puede partir de ese pequeño centro que, como muchas otras grandes empresas, principia modesta y silenciosamente. La banalidad no tiene cabida en ese recinto; allí se adora a las musas con sus más bellas y profundas oraciones.

¡Qué bien se aviene con la naturalidad y senci-

llez que los maestros quisieron dar a sus obras, la intimidad y recogimiento de ese pequeño recinto, parco en dorados y luces! Estas condiciones son necesarias al ejecutante para que pueda conservar el abandono, espontaneidad, y olvido de sí propio indispensables para la buena interpretación de la *música de cámara*; un público numeroso y preocupado de lo que le rodea, son inconvenientes que perjudican enormemente a la ejecución de este género de composiciones. Como su nombre lo indica, la *música de cámara* ha sido escrita para ser interpretada en pequeños salones, delante de un público escogido y poco numeroso. La *música de cámara*, por otra parte, presenta grandes inconvenientes para ser comprendida por el público. En la ópera, consorcio entre la literatura y la música, la imaginación puede determinarse con facilidad siguiendo el argumento de la obra cuyo comentario se halla encomendado al artista. La plástica viene aún en ayuda del oyente que, entonces, ya no es sólo oyente sino también espectador. Varios sentidos cooperan, pues, a facilitar la comprensión de estas obras.

No pasa lo mismo en la *música de cámara* y en la sinfonía. En este último género (la epopeya del arte) puede aún ejercer alguna influencia en favor de la claridad, el escogimiento y distribución de los timbres de la orquesta. En la *música de cámara*, por el contrario, la expresión sin ningún otro aditamento, es el único recurso que el autor tiene

para comunicarse con su público. Hé aquí por qué la *música de cámara*, era un placer reservado sólo a los conocedores; pero en el día de hoy tiende a difundirse de más en más, perdiendo ese carácter de intimidad que le es necesario y que, hasta hace poco, conservaba.

Como la música, en general, tiene sobre las demás artes la ventaja de evocar menos la realidad dejándonos, por decirlo así, en libertad de crear nos un cuadro o una escena en conformidad con el trozo que escuchamos, y con las tendencias propias de nuestra imaginación, es preciso, para encontrar un placer completo y para no malgastar la atención en el arabesco o en la forma (que en las obras clásicas alemanas es rebelde y contraria a los oídos educados a la italiana), estar preparado para penetrar el sentido de esas frases y comprender el carácter de esos trozos.

Trataré de explicarme sirviéndome, como ejemplo, del primer cuarteto ejecutado en el concierto último: el cuarteto número 2 de la ópera 18 de Beethoven, ópera dedicada al príncipe Lobkowitz.

El carácter general de las obras de Beethoven es sombrío, severo.

El cuarteto número 2 de la ópera 18 es una de las pocas excepciones que se encuentran en el gran repertorio del maestro.

Este cuarteto se halla dividido en cuatro trozos cuyo significado es preciso conocer.

El primer trozo es un *allegro* 2/4 en *sol*, brillante y gracioso.

El segundo, un *adagio cantabile* 3/4 en *do*, acento apasionado.

Este trozo tiene la originalidad de ser interrumpido por un *allegro* 2/4 que, según Meugy, es la expresión de un recuerdo, algo como la súbita aparición de la imagen de la mujer amada bajo cuya inspiración hubiera sido escrito el trozo.

Sauzay no ve en este *allegro* sino un recuerdo de la impresión que el autor experimentó al escribir el primer *allegro* 2/4 cuyo movimiento y ritmo nos trae a la memoria.

Parece que Beethoven, al dar a este cuarteto esa nota de alegre serenidad, tan rara en su repertorio, en medio de la gravedad y bellas acumulaciones armónicas con que se complace en complicar y enriquecer su idea primera, no hubiera podido resistir al impulso de una alegría pasajera y, pródigo de su júbilo, se resolviera a sembrarlo aún en medio de su melancólica meditación; estaba de fiestas y quería aprovechar su alegría. Pero la idea triste vuelve y no cede el campo sino agotada después de un completo desarrollo.

La tercera parte es un *allegro scherzo* 3/4 en *sol*.

La jovialidad, la gracia, la ligereza vuelve al ánimo del maestro dispuesto a sacudir el sopor melancólico que por un instante pareció apoderarse de su espíritu.

La cuarta parte, un *allegro molto, quasi presto* 3/4

en *sol*, pone término a esta mañana de primavera, perdida en el largo e implacable invierno de la obra Beethoveniana.

El cuarteto número 2, ópera 18, puede, pues, ser considerado como un momento de luz y de júbilo en ese mar siempre tempestuoso, en ese poema de dolor y de tormentos que nos dejó el genio de Beethoven.

Tales son los datos que conviene conocer y las consideraciones que es útil hacer antes de la audición de un trozo de *música de cámara*.

Un detalle más escrupuloso no solamente sería inútil, sino perjudicial, pues, como dice Sauzay, «se comprometería el placer y correría el riesgo de perderse, quien fuera a buscar en este género de música instrumental (que abre un campo tan vasto a nuestra imaginación) la representación positiva de un hecho o de una idea filosófica».

Ya que hablo de Beethoven se me ocurre preguntar ¿por qué no nos da la Sociedad los cuatro últimos cuartetos: *ópera 130 en sí bemol*, *ópera 131 en do sostenido menor*, *ópera 132 en la menor* y *ópera 135 en fa*, en el cual se encuentra esa delicada melodía, verdadero canto del cisne del maestro?

En sus últimas obras es en donde Beethoven se nos muestra con esa profunda originalidad y atrevimiento cuya expresión sinfónica nos dio en la colosal *novena sinfonía*.

Beethoven modificó la *música de cámara* como todos los otros géneros del arte en que ocupó su

poderoso esfuerzo, y es en los últimos cuartetos en donde se manifiesta su genio original, libre y espontáneamente.

Si sus obras primeras fueron inspiradas por los maestros que le precedieron, sus ideas tomaron luego ese tinte melancólico y soñador, poderoso y sombrío, que le caracteriza. En sus últimas obras, se levanta sobre sí mismo, no pide ya sus inspiraciones a la tierra, no es al hombre a quien confía sus secretos; entra de lleno en el reino de los grandes pensadores, quienes, según la feliz expresión de un escritor francés, pueden llamarse los *solitarios del arte*.

En esa conversación consigo mismo, en la constante confianza con la esencia oculta de las cosas, en las silenciosas meditaciones de su cerebro que ya no turbaban los ruidos del mundo, fue en donde Beethoven encontró esos acentos de maravillosa profundidad con que nos habla en sus últimas obras.

En sus cuartetos op.130, 131, 132 y 135, nos revela toda la grandiosidad íntima de sus extrañas concepciones, los divinos pensamientos que en el silencio de los últimos días de su vida solitaria y meditativa, había archivado en su alma melancólica. «Sé, decía entonces, que Dios se halla más próximo de mí, en mi arte, que de los demás»; y ese sordo sublime se apartaba de los hombres, cuyas pasiones y cuyos odios no podían ya turbar su espíritu. Alejado del mundo, aunque en medio de él, vertía en el pa-

pel, frase por frase, nota por nota, su propia vida, sus secretos íntimos, sus aspiraciones indefinibles, su profunda tristeza y, al mismo tiempo, su celestial consuelo.

Denos, pues, la Sociedad del Cuarteto, esos últimos cantos del maestro y agregará a los títulos que ya tiene adquiridos, el de haber sido la primera en revelar al público de Santiago la personalidad integral de Beethoven.

Algunas observaciones pudiera hacer aun acerca de las disposiciones materiales del concierto, como ser la colocación del *quatuor* y la opacidad forzada de las cuerdas cuando son acompañadas por el piano; pero estoy convencido de que esto se debe a la mala acústica de la sala. En la sonata en *la menor* de Reinecke, por ejemplo, los sonidos del piano apagaban por completo los del violoncello.

El violín del señor Gervino vence, merced a su timbre peculiar, esta dificultad; pero la mala acústica empaña y perjudica igualmente a la sonoridad de su instrumento.

Si fuera cierto lo que se dice sobre la construcción de un salón para conciertos en un proyectado palacio de bellas artes, el entusiasmo naciente de nuestra sociedad por la música seria, encontraría un local adecuado donde cobijarse. Tenemos el deber de trabajar para que este, u otro proyecto parecido, sean una realidad. Nuestra cultura lo exige, porque una sociedad que no cultiva todas las artes no desarrolla todas sus aptitudes y facultades en el

sentido que lo exigen las conveniencias y el orgullo nacionales.

El culto de las bellas artes tendrá que ocupar un día en nuestra patria el lugar que hoy ocupan el ocio, el lujo y la frivolidad.

(Publicado en *La Libertad Electoral*, junio de 1888)

El tercer concierto de la Sociedad del Cuarteto

Cuentan de Quevedo que una noche que se encontraba en uno de los teatros de Madrid, la representación que se daba, parecía interesarle mucho. Quiso la mala suerte que su vecino fuera un grande admirador suyo, el cual, no bien hubo visto las antiparras de don Francisco, cuando inclinándose a su oído, le dijo:

—¿Es Ud. don Francisco de Quevedo?

—Sí, señor.

—¡Qué placer tengo en verle de cerca y poder saludarle!...

—Gracias.

Un momento después:

—Señor don Francisco.

—?

—Ud, no podrá comprender el lugar que ocupa en mi hogar. Es Ud. el quita penas y ahuyenta melancolías de todos...

—Gracias, hombre.

Dos minutos después:

—Señor don Francisco.

—?

—¿Cuándo nos da Ud. otro soneto? Ya le he dicho que sus versos caen en casa como el maná bendito...

—Gracias, hombre; gracias.

Y mientras tanto el drama se desarrollaba interesantísimo; pero aquel bípedo parecía resuelto a no soltar su presa, pues, un instante después, volvía a llamar:

—Señor don Francisco.

Quevedo se volvió, entonces, bruscamente, y con la cara más amable que pudo, preguntó a su interpelante:

—¿Sabe Ud. cómo se llama ese animal grande, pero muy grande, el más grande animal que pisó la tierra, vamos?

—¿El elefante, señor?

—Pues bien, señor elefante, ¿me dejará Ud. oír la función?

Y recuerdo este chascarro porque anoche tuve delante de mí cuatro mujeres y un loro, total: cinco papagayos de la sección zoológica *psittacus erythrofrons*. ¡Qué hablar, santo Dios! Aquello era la oficina central de la Compañía de Teléfonos.

¡Qué buena idea sería la de establecer en Chile, al lado de cada salón de espectáculos, una salita de conversación, en la cual se encerraría a los aficionados a ese desahogo oratorio que la música parece despertar en ellos! De este modo, los necios que

tenemos la costumbre de oír la música y nó de hablarla, podríamos dejar tranquilos a esos originales aficionados.

Pero, hablemos del concierto.

El Cuarteto de Mozart fue ejecutado con verdadero entusiasmo.

¡Qué obras las de ese joven genio, muerto en la flor de la edad!

Como en su maestro Haydn, la inocencia, el candor, rebosa de todas sus producciones.

El Cuarteto número 12 es algo como el regalo de un niño a su viejo; es la sencilla manifestación de sentimientos puros de una alma afectuosa a un maestro querido.

Sin embargo, el público oye con indiferencia a Mozart; un amigo me decía: No lo he comprendido.

La verdad es que el espíritu de nuestro siglo no forma hombres como los de esos tiempos. La lucha por la vida llevada a su terreno más material y antipático, le preocupación constante del mañana, no del mañana modesto y tranquilo de nuestros abuelos, sino de ese mañana cuyas exigencias progresivas llenan el espíritu de inquietudes lacerantes, no son circunstancias favorables que nos coloquen en condiciones de poder apreciar esas obras en que el corazón se nos revela con toda su sencillez encantadora, con toda su infantil desnudez. ¿Pueden acaso comprender, los jóvenes viejos de nuestro tiempo, lo que sintieron los viejos jóvenes de antaño?

Sin embargo, llegará el día en que se vaya a pe-

dir un consuelo, el olvido del presente y el recuerdo de la edad alegre, a las melodías de Mozart.

El andante cantabile y su preludio encantador merecieron ser repetidos. Una ovación como la que el público hizo a este trozo reconcilia a nuestra sociedad con el arte y el buen gusto.

El *molto allegro*, con que termina este cuarteto, es delicadísimo y fue ejecutado con toda fidelidad.

El público siguió con marcado interés el desarrollo de la fuga, cuyo tema recorre todas las voces del cuarteto con ligereza y claridad Mozartiana inimitables.

Con profundo sentimiento me veo obligado a hablar del tenor Richard. Aunque posee una voz bien timbrada y todavía poderosa, su manera de presentarse al público, por una parte, y la elección de los trozos, por otra, destruyeron en gran parte el éxito que hubiera debido alcanzar el artista.

El frac es un traje que impone al que lo lleva, cierta severidad y dignidad en sus maneras. No hay cosa más ridícula que un individuo vestido de frac y que, al cantar en un concierto, se lleva las manos al pecho, a la cabeza, las abre, las deja caer, gesticula, en fin, como si se encontrara en traje de carácter.

Pero, lo que fue un insulto al programa, una blasfemia musical, un crimen de lesa clasicismo, fue *La donna é móvile*, que se nos lanzó con todo su banal y empachoso sonsonete cuando nos hallábamos completamente desarmados de paciencia, algo-

dones, *foyers* u otros recursos de que nos hubiéramos provisto con tiempo, si hubiéramos sido oportunamente advertidos.

Hace ya más de treinta y cinco años que sabemos que *la donna é mōvile*, y aunque estamos seguros de lo que era antes, tal como *la piuma al vento* y de que seguirá en lo sucesivo mudando de *acento e di pensiero*, no esperábamos que se nos lo recordara en esas circunstancias. Me parece que la casta Susana, al ser sorprendida en paños menores por los dos viejos verdes, no sintió su pudor tan herido como nosotros el miércoles en la noche, al ser asaltados, infraganti y por la espalda, por la vulgar tonada de Verdi.

En fin, el mal está hecho y con un desagravio que se haga a las musas y a los clásicos en el próximo concierto, podremos presentarnos de nuevo sin ruborizarnos en el templo de Euterpe.

Pero, no hay bien que por mal no venga, decía yo al ver la atención de mis cinco vecinos, (las cuatro mujeres y el loro) quienes, dando descanso a la lengua, parecían fascinados por *la donna*, etc.

—Vea Ud., decía entre mí. Yo me imaginé que esta gente sólo creía mala la música buena; tengo que convencerme de que el mal es incurable y más profundo aun de lo que parecía. ¡Cree buena la música mala!

El aria de la *Africana* estuvo bien cantada; pero a pesar de ello, no consiguió borrar la mala impresión causada por... *aquello*.

El *Himno a la paz* de Haydn produjo muy buen efecto, sobre todo la variación última en la cual aparece envuelto en el ropaje de suavísimas sonoridades... La Europa, cansada de guerras, entra en una vía de paz. Muchos palacios están enlutados, muchas chozas vacías, los campos despoblados... Involuntariamente, casi, se dibuja en nuestra imaginación una escena íntima: Allá, lejos del bullicio de la ciudad, en los confines del bosque, al pie del monte, rodeada por un campito de labranza, se levanta la vivienda del modesto labrador. Es de noche; las flores del jardincito recogen sus corolas y el silencio no es interrumpido ni por los bramidos del ganado ni por los ladridos del guardián. Todo duerme;... pero no. Por las hendeduras de la ventana se escapan hilos de luz. Al rededor de la gran chimenea chisporroteante, se ve a una familia de campesinos, las facciones iluminadas por el fuego del hogar. No se hablan, no se miran. Por sus semblantes vaga una expresión de indefinible serenidad, de inmensa felicidad. Todos guardan silencio, fascinados por el movimiento de la llama, inmóviles, cerquita unos de otros, embarcados en esa muda e interminable conversación de los corazones. Ahí, entre todos, está el hijo que vuelve de la campaña; es el orgullo y la esperanza de los viejos, el amparo de los hermanitos... La guerra, pues, ha concluído; las horas de inquietud han pasado... El *Himno a la paz* ha sonado triunfalmente; ha recorrido los campos y las ciudades,

llenando el aire con sus acordes marciales... y, en medio de esa familia de labradores que, con la llegada del hijo, ha reanudado su vida pobre, feliz y tranquila, también suena la divina melodía, y su acento es suave, tierno, acariciador.

El cuarteto de Weber es otra cosa.

¡Qué lejos dejamos a Haydn y a Mozart con sus juveniles inspiraciones! Ya no es la forma la principal preocupación de la *música de cámara*. Detrás de la frase hay algo que palpita; el espíritu de la época comienza a sufrir y sus dolores, desalientos y desilusiones buscan un alivio en revelarse, en comunicarse por todos los recursos que el arte pone al servicio del sentimiento.

Carlos María, conde de Weber, se nos aparece con su larga fisonomía pálida y angulosa.

El Cuarteto que se ejecutó anoche es un drama. Hasta en el *menuetto*. en esa conversación que el piano sostiene con el violoncelo, flota un no sé qué de triste y de siniestro. Un cambio de modo pretende dar una nota alegre a ese baile frío en la forma, apasionado y tempestuoso en el fondo; pero no lo consigue.

En el *allegro* hay una frase que canta la viola y que, como engastada en el trozo, parece ser una queja, una súplica en medio del placer pasajero.

El público ha podido apreciar todo el poder dramático del conde Carlos María y, al comparar su obra con las de Mozart y de Haydn, no habrá dejado de adivinar en esas agitadas melodías y dolien-

tes armonías, los sufrimientos morales de nuestro tiempo, la vejez prematura que el dolor imprime en nuestro corazón, y el inconsolable desaliento que paraliza nuestra esperanza y envenena nuestra vida.

(Publicado en *La Libertad Electoral*, junio de 1889)

El cuarto concierto de la Sociedad del Cuarteto

El lunes 5 de agosto de 1889 será una fecha que hará época en los anales de nuestra vida artística.

Por primera vez en Chile, la *música de cámara* alcanzaba el éxito más espléndido y más justamente merecido.

El entusiasmo de los miembros de la Sociedad de Cuarteto, pudo, merced a su empeño en vencer dificultades, presentar a sus abonados el gran *Sep-tuor* de Beethoven, correctamente comprendido e interpretado.

La concurrencia hizo una verdadera ovación a cada uno de los trozos ejecutados. Muchos de ellos; como el *minué*, las variaciones 2.^a y 4.^a y el *scherzo* fueron bisados a pedido general.

Es sumamente halagador que una obra de tan difícil ejecución y que para la generalidad del público no puede dejar de tener ese sabor clásico que sólo deleita a los iniciados, haya, sin embargo, arrancado tan unánimes y espontáneas aprobaciones.

Si la correcta interpretación y brillante ejecu-

ción tuvo no poca influencia en las ovaciones, es preciso reconocer que todo ese público se encontraba ahí para oír a Beethoven y que, religioso e impaciente, se le veía esperar el momento en que debía de darse comienzo al *Septuor*.

No era, pues, la curiosidad inculta del desocupado la que había reunido en esa sala a tanta gente, nó; para aquel que no es verdaderamente aficionado, la música llamada *clásica* es algo parecido a una conversación con tartamudos.

La mayor parte de las personas que se dicen aficionadas a la música, huyen de Haydn, de Beethoven, de Glück, como del tifus y cree sinceramente, aunque no se atreva a decirlo en alta voz, que la divinidad ha enviado a estos hombres a la tierra para que algunos pecadores sepan lo que es aburrimiento. Allá en el infierno, se dicen para sus adentros, debe de tocarse algo parecido a música clásica.

Desgraciadamente es inútil iniciar o seguir una discusión encaminada a destruir estas ideas. Por más que se trate de convencer a un ciego que el objeto que palpa tiene tal o cual color, no os comprenderá. Decidle a vuestro portero que los mejores momentos de vuestra vida los habéis pasado leyendo tal o cual obra filosófica o literaria y talvez os tendrá por loco.

Creo que es Spencer quien hace notar que, a la carencia de una facultad o a su falta de desarrollo acompaña irremediabilmente la incapacidad absoluta para comprender que pueda haber otros que

la posean o que, por la educación, la hallan desarrollado hasta encontrar un placer en aquello que ellos no entienden.

El *Septuor* de Beethoven lleva el N.º 20 en la clasificación que Lenz hizo de las obras del maestro y fue colocado por este crítico entre las producciones de la *primera manera* del compositor alemán.

En esa época de la evolución artística de Beethoven, las sugerencias de Mozart y de Haydn aparecen claramente. Estas sugerencias se notan en todas las primeras producciones de Beethoven hasta la primera sinfonía op. 21.

Entonces comienza la *segunda manera*, cuyo momento culminante marcan la sinfonía *heroica*, la sinfonía en *do menor*, la sexta *pastoral* y los *quatuors* de la ópera 59.

Es, sin embargo, según piensa Berlioz, en la sinfonía en *do menor* en donde la personalidad de Beethoven se nos muestra más original y poderosa, de tal modo que parece que esta obra emanara directa y únicamente de su genio.

La *segunda manera* de Beethoven comprende las obras que compuso en los diez años que siguieron al de 1800, y es caracterizada por la originalidad de las ideas que empiezan ya a manifestarse completamente libres de la influencia de Mozart y de Haydn.

La *tercera manera*, que comenzó en 1811, puede llamarse la grande época. Todas las composiciones que entonces escribió Beethoven, llevan impreso el sello de una inmensa melancolía.

Retirado del mundo de los vivos, presa de una intensa misantropía producida por la sordera que de día en día le iba apartando de toda comunicación con los hombres, su pensamiento tuvo por único objetivo la constante meditación de las sublimes armonías que se desprendían, como ofrendas, de su alma entristecida.

Encerrado en su gabinete, en compañía de sus recuerdos y de sus pesares, pasaba el tiempo consagrado a la lectura de los filósofos que afeccionaba y a la solitaria conversación con ese tumultuoso mar de sonidos que, en su cerebro silencioso, sus tristes meditaciones evocaban.

La importancia de la expresión en las composiciones de la *tercera manera* de Beethoven no fue comprendida en un principio, ni lo ha sido, después, para algunos críticos sistemáticos. La opinión de Fetis fue que Beethoven había traspasado en ellas, los límites fijados al arte musical. En otra parte creo haber hecho alusión a la opinión de Hanslick sobre la novena sinfonía. David Federico Strauss en «Antigua y nueva fe» dice que las Gracias, cuyo favorito es Mozart, no quieren tener nada de común con Beethoven, cuando éste se «violenta para obligar a la música a decir lo que ella no puede decir, a lo menos en cuanto música». Y esto lo dice Strauss porque critica en Beethoven su tendencia a querer traducir en música sus pensamientos. Sin embargo, el tiempo ha dado la razón a Beethoven. A medida que la educación musical se extiende y

se completa, la expresión de las obras de la *tercera manera* de Beethoven va siendo mejor comprendida y comienza a conocerse la emoción, por tanto tiempo oculta y que tan poderosamente palpita en las últimas sonatas, en la sinfonía novena, en la misa en *re* y en sus últimos *quatuors*.

El mismo Beethoven, cuando oía decir que se criticaban sus últimas obras porque no se respetaban en ellas las reglas del contrapunto, respondía, restregándose las manos: «Se extravían y no comprenden nada, porque no han aún encontrado eso en un texto de *bajo general*».

El *Septuor* fue grabado por Hofmeister en 1800 quien lo compró al precio de 20 ducados.

Parece que Beethoven tuvo muy poco cariño a esta composición; más aún, según lo dijo Czerni a Otto Jahn, la tomó luego en una profunda aversión, extrañándole que el público berlinés se hubiera atragantado con ella.

Este sentimiento encuentra su aplicación en la desconfianza con que Beethoven recibía, en la última época de su vida, las alabanzas que le tributaban a sus primeras producciones. Creía que eran sus enemigos los que se portaban de tal suerte con el propósito de desprestigiar sus otras obras.

El público siente, con todo, una sincera simpatía por el *Septuor* el cual, desde su primera audición, el 2 de abril de 1880, adquirió una pronta y gran popularidad.

En París, por ejemplo, ha figurado siempre con

éxito en los programas de los conciertos públicos.

La «Sociedad de conciertos» que fundó el Conservatorio de Música lo ha ejecutado 33 veces, y, bajo la dirección de Habeneck en 1831 y de Hainl en 1864, mereció ovaciones entusiastas.

Los «concursos populares» que fundó el siempre recordado Julio Padeloup, lo inscribieron, también y a menudo, en sus programas y es sabido que el buen viejo no tuvo que arrepentirse de ello.

Ideas melódicas encantadoras, un trabajo sencillo y natural, bellas y agradables armonías, contribuirán a colocar esta composición entre las favoritas del público.

Esperamos, pues, que otras sociedades, sigan el ejemplo dado por la Sociedad del Cuarteto.

El alegre en *mi bemol* tan fresco como la esperanza de los años juveniles, el *adagio cantabile* que porfía por gemir bajo sus contornos a lo Mozart, el *minué* cadencioso y delicado, el *scherzo* el *presto*, irán en breve a embellecer el no siempre escogido repertorio de nuestros aficionados, mientras que tal o cual mano segura y adiestrada tratará de dar a las variaciones del andante en *si bemol* toda esa delicadeza y diafanidad que en su memoria habrá dejado impreso la excelente interpretación que supieron darle los primeros violines.

Y ya es tiempo de decir que estos reyes de la orquesta estuvieron el lunes por encima de lo que el público se imaginaba. Otro tanto debe decirse de las demás partes y, en particular, de los violoncelos

que con tanto acento marcaron la frase del tema, al final de la segunda parte del *minué*, del *cornu* en los difíciles tresillos descendentes del *trío* del mismo *minué*.

Y, antes de concluir, una felicitación al maestro Padovani y un voto de aplauso a los miembros de la Sociedad del Cuarteto que, con verdadero entusiasmo y abnegación, contribuyen a la cultura del verdadero gusto musical en Chile.

(Publicado en *La Libertad Electoral*, agosto de 1889).

Melopea

Después de una corta excursión por los pueblos del norte, ha vuelto a nuestra capital A. Friedenthal con el propósito de permanecer en ella corto tiempo, antes de emprender su viaje a Europa.

Poco campo presenta lo que se llama «Chile nuevo» para los artistas que van a él, ya sea en busca de gloria, ya de fortuna.

Macaulay, preocupado de la decadencia por que atravesaba la poesía, creyó encontrar su causa en el desarrollo de las ciencias cuya índole, según el escritor inglés, es antagónica al sentimiento estético. La realidad destruiría, pues, el poder de la ficción.

No pretenderé por ahora refutar a Macaulay, refutación que, por fácil y aliviada en sumo grado, en vista de lo mucho que se ha observado y escrito

en contra de tan extraña afirmación, no tendría para nadie el mérito de la novedad.

Pero si, por una parte, puede considerarse a la ciencia libre de tan tremenda inculpación, no puedo menos que reconocer que el comercio y el arte, si no van del todo por vías opuestas, guardan, sin embargo, muy malas relaciones entre sí.

No me cuesta el menor esfuerzo admitir que un inglés que durante todo el día ha pasado preocupado de salitres, de sindicatos y de guanos, no tenga su espíritu preparado para gustar una sonata de Beethoven.

¿Y acaso no influirá algo, y talvez mucho, en las disposiciones cerebrales de los que allá viven, ese cielo inmutable cuyo azul sólo perturba de vez en cuando la descolorida y relajante camanchaca, esos montes calcinados que fatigan la vista con la monotonía de sus faldas amarillentas, esos valles ingratos con sus interminables horizontes de arena, con sus torcidos y deshojados tamarugos, que, como momias, remedos de algo que debe vivir, chupan apenas para las reseca ramas el jugo que abraza al punto los rayos de un sol canicular?

Pero, si Friedenthal ha podido experimentar en «Chile nuevo» las influencias, o mejor dicho, las consecuencias del *medio*, tuvo el tiempo y la oportunidad de reposarse de la vida de conciertos y dedicar algunos instantes al recuerdo de los grandes maestros.

Pocos días después de su vuelta tuve ocasión

de oírle varios trozos de Beethoven, de Mendelssohn, de Weber, de Chopin y noté mayor claridad y mayor ternura en la interpretación.

El público de Santiago, por otra parte, lo debe de haber notado en el concierto del domingo.

La sonata *La Aurora*, ópera 53, talvez una de las más difíciles entre las primeras sonatas para piano, fue ejecutada con gran delicadeza y corrección.

Puede decirse que en esta obra de Beethoven no existe esa pasión que forma el fondo de casi todas las composiciones del maestro alemán. El contraste entre los contornos de una frase acostumbrada a expresar los arranques de la pasión y la ausencia de ésta en la pieza que nos ocupa, constituye, pues, una dificultad trascendental para su exacta interpretación.

Después de Beethoven vino Chopin. Es extraordinario lo que encierran las obras de Chopin los ensueños que dormitan en las armonías de los preludios, la fiebre que bulle en los scherzos polonesas y conciertos, la inconsolable queja de sus melodías.

Para traducir todo esto, se necesita algo que no se adquiere simplemente con el estudio del teclado.

Mejor se aprende a interpretar las obras de los grandes compositores con la lectura de su vida, con el conocimiento de la época que los formó y de la época en que escribieron, que con la lectura de sus obras o con el estudio del instrumento en que ha de dárseles sonido.

Más aun; la contemplación continuada y meditativa del retrato de un compositor tiene, a veces, un poder sugestivo de un valor increíble. Respecto a Chopin, creo que un artista de verdad puede llegar a adivinar mucho del alma del malogrado poeta polaco después de una apasionada contemplación de la original fisonomía que nos ha dejado Ary Scheffer.

En el próximo concierto que ya tiene anunciado Friedenthal figuran maestros cuyas obras para muchos aficionados, son, o desconocidas o imperfectamente estudiadas. Consideradas bajo este punto de vista, las anunciadas sesiones musicales revisten para el público el carácter de una verdadera enseñanza.

Por desgracia son más aclamadas las obras insignificantes con tal que reunan, al brillo superficial de sonoridades huecas y de dificultades engañosas, la vulgaridad de las melodías.

Friedenthal no transige con este modo de sentir y esta es la razón por qué considero su estada entre nosotros como uno de los acontecimientos que deberán tomarse en cuenta para hacer, en el porvenir, la historia de nuestro desarrollo artístico.

Ya otra vez tuve el placer de manifestar las cualidades del artista y desde estas mismas columnas me fue dado tributarle los más sinceros aplausos. Hoy, en vísperas de su partida, cumplo con un deber al enviarle mi anticipado adiós y al de-

searle que sigan soplando a su paso los vientos de la gloria y de la fortuna.

Y, cuando retirado a esa vida exclusivamente ideal cuya tranquila adquisición va preparándose, cuando en esos momentos de otoño en que el espíritu, presa de un misterioso sopor, se complace en evocar los recuerdos de épocas que no han de volver, cuando su memoria fatigada, evoque las visiones mágicas de su juventud y de sus triunfos, en esos mismos instantes, estoy seguro, muchos recordaremos su nombre unido a las horas más despejadas y felices de otro tiempo.

(Publicado en *La Libertad Electoral*, octubre de 1889).

Dengremont

Al fin, y después de tres conciertos que hubieran desalentado al mismo Apolo, se reunieron antenoche poco más de doscientas personas en el salón del Círculo Católico.

No es el momento de hacer cargos a nadie.

Si el público no acude a oír al insigne artista que, en mala hora, tuvo la ocurrencia de atravesar los Andes, es porque le importa poco ir a oírlo; porque fuera de las engorditas, acciones, papas, triguito y del *comadraje* que aquí se llama política, no hay otra cosa que le interese; porque en esta bendita tierra se vive sofocadamente y en perpetua digestión, y porque, teniendo buen almuerzo, coche, lengua lar-

ga, bolsa corta, catarro y *colero*, bien pueden irse los artistas, poetas, pintores y músicos con sus melenas a otra parte y a donde los entiendan.

Aquí en Chile, se nace, se come, se pelea, se tuma, se engorda, y se muere y nadie se convence de que sea necesario otra cosa para alcanzar la gloria eterna.

¡Dichosa gente!

Repito que no es el momento de hacer cargos a nadie.

Y ¿para qué? Si los acaudalados vecinos de la reina del Pacífico prefieren quedarse en sus estrados *tijereteando* al prójimo en vez de ir a los conciertos es porque la musiquita les aburre.

Dejemos, pues, a Santiago tranquilamente envuelto en la tierra de la alameda, en la fragancia de los portales, en el narcótico de sus salones y, muy preocupado (para bien de la patria) en resolver los tormentosos enigmas de la política.

Por mi parte, avergonzado de no poder contribuir con algo a tan nobles, elevadas y transcendentales ocupaciones, encamino mis pasos a la calle de Agustinas, observo, como el tunante que corre aventuras, que nadie me sorprenda, y, de un salto, me cuelo a la sala del concierto.

El violinista Dengremont es una notabilidad. Desde White, ningún otro artista nos ha visitado que pueda compararse con él. Y digo *que pueda compararse*, porque, ateniéndome a mis recuerdos,

considero a Dengremont superior al violinista cubano. Su mecanismo es perfecto, su técnica irreprochable.

Más artista que *virtuoso*, se nota en su ejecución la excelencia del arco, el dominio completo del brazo derecho. Los infinitos matices, la riqueza de acentuaciones son recursos que domina su muñeca ágil y nerviosa.

Aunque el instrumento que le sirve de intérprete no es una gran marca, sin embargo, apoyado sobre su hombro, se transforma por completo. La dureza de sus voces se dulcifica, las *armónicas* son purísimas, la melodía despierta, ondulante, a la caricia de sus dedos, y de esa caja de madera salen notas amplias y vigorosas a la par que gemidos trémulos y suplicantes.

Dengremont es el rey del *tono*. No he oído a ningún violinista que dé un *tono* tan robusto como el de Dengremont; vibrante y apasionado tiene, casi, la corpulencia de una nota de violoncelo.

El porte de Dengremont es elegante, y distinguido e impresiona favorablemente apenas se le ve. Su cuerpo enjuto y agobiado por mortal dolencia presta a su fisonomía pálida y de rasgos fatigados, una expresión de simpática tristeza. Pero, cuando al lado del piano, el mango sobre el pulgar, el arco sobre las cuerdas, oprime cariñosamente bajo su barba la caja del violín, entonces el semblante se anima, la mirada se enciende y las melodías, evocadas, se levantan alegres y frescas como si espe-

raran para vivir y sonar la sensación cálida de su aliento.

La mejilla sobre la tapa del violín, parece escuchar en el instrumento el eco de sus propias palpitaciones.

Por momentos, sus labios dicen algo, conversa con su violín, le dice talvez, como a una amada, palabras dulces y acariciadoras. Muchos ensueños deliciosos han de cruzar fugaces por su imaginación, entonces; y han de traer a su recuerdo la juventud, la patria y la familia. Muchos ensueños han de cruzar también por la imaginación de los que extasiados le escuchan; pero, mientras el público sueña, una tosecita empecinada y seca estremece el pecho del artista; es el mal que está ahí, siempre pronto a recordar a su víctima que le pertenece.

Este es Mauricio Dengremont, el niño prodigio que maravilló, hace años, a los públicos de Europa, y que, huyendo de climas adversos a su enfermedad, ha llegado a América.

(Publicado en *La Libertad Electoral*, diciembre de 1889).

El concierto del Conservatorio

Esperábamos con impaciencia que llegara el día fijado para el segundo concierto de la temporada, pues figuraban en el programa los nombres de Bach, de Mozart y de Mendelssohn.

No creemos equivocarnos al asegurar que, por

primera vez en Chile, se ejecutaba una pieza instrumental del viejo Bach. El Abraham de la música fue presentado al público de Santiago con una de sus composiciones favoritas: la gavota en *ré*. Bach utilizó en grande escala los ritmos danzantes, como minues, gigas, sarabandas, correntes, gavotas, rondos, etc., para amenizar las diferentes partes de una *suite* o de una *partita*. Todas estas composiciones tienen un marcado carácter de serenidad y de sencillez.

Hay algo en ellas de la severidad de esos tiempos, y las armonías graves y reposadas parecen traernos aún el soplo del hogar germano, austero y digno. Dejando a un lado los *preludios* y las *fugas*, que colocan a Bach a una altura a la que muy pocos contrapuntistas modernos pueden alcanzar, considerándole únicamente como el autor de las *suites* y *partitas*, su nombre vivirá siempre, mientras haya quienes comprendan la sinceridad de una emoción espontánea y sencillamente manifestada en la obra de arte. La orquesta de entonces era apenas lo que es una de las familias de la de hoy día, y, sin embargo, ella bastaba a Bach para dar a sus ideas un completo desarrollo. Las voces se desenvuelven con toda naturalidad, se entrelazan, se apartan y vuelven a unirse para dar sonora y valiente conclusión a los temas principales.

Mozart pudo, cuando escribió la sinfonía en *mi bemol* disponer de más variados y numerosos elementos instrumentales. Esta sinfonía (escrita a

catorce partes) fue calificada por Otto Jahn como un «verdadero triunfo de la armonía», no en el sentido técnico de la palabra sino en el sentido general de su belleza, proporciones y encantos de forma y de sonoridad. Hoffman, el fantástico autor de los *Cuentos*, cree escuchar en esta obra de Mozart, suaves palabras de espíritus invisibles e impregnadas de amor y de sufrimiento: «la noche borra los últimos resplandores enrojecidos de la tarde, y, mecidos por un deseo indefinido, tendemos los brazos hacia esas sombras que nos llaman desde las nubes que las arrastran a través de las esferas del placer eterno».

Otro poeta alemán, Apel, ha escrito, sobre la misma obra, unos comentarios en verso; pero, en verdad, Hoffman y Apel ven más de lo que naturalmente puede y debe verse en un trozo de música, por más hermoso que sea. ¿Acaso no basta admirar las bellezas de inspiración y de ciencia que una obra encierra, sin pretender definir y objetivar demasiado las emociones indefinibles de la más ideal de las artes? Las buenas composiciones musicales sufren más de lo que ganan con comentarios de esta naturaleza. El público concluye por fastidiarse y por no comprenderlas al no encontrar en ellas lo que se pretende hacerle concebir que encierran.

De Mendelssohn oímos la obertura «El regreso feliz» y dos partes del concierto para violín. El señor Varalla ha ganado mucho y ganará más

aún, pues tiene constancia para el estudio y amor al arte que cultiva.

El espacio con que puedo contar y la falta de aptitudes especiales, me hacen dejar para otro de mis colegas las consideraciones a que pueda prestarse la parte dramática del concierto del lunes pasado; pero, de todos modos, séame permitido enviar de nuevo mis felicitaciones al director del establecimiento y mis aplausos a los alumnos. Doble es la misión de este instituto: 1.º proporcionar la educación para las cualidades especiales, a aquellos que las tengan, de modo que puedan luchar con la vida en condiciones favorables; y 2.º propender al desarrollo del buen gusto con la popularización de las obras maestras de los autores antiguos y modernos. El programa del último concierto ha llenado este segundo propósito, y cada vez alimentamos mayores esperanzas en el éxito que ha de coronar, en cuanto al primer punto, los afanes del director del establecimiento.

(Publicado en *La Actualidad*, diciembre de 1889).





NOTAS DE LONDRES

1.—**Hans Richter.**—Hay extendida por toda Europa, una sociedad que se ha organizado con el objeto de divulgar las obras musicales y literarias de Ricardo Wagner. El número de sus miembros aumenta de día en día. La sección de Londres, únicamente, cuenta hoy con más de 800 socios, y, en un corto espacio de tiempo, ha hecho ejecutar en Inglaterra los principales trozos sinfónicos de las óperas de Wagner. Persiguiendo el mismo propósito, se da en el salón de St. James, conciertos anuales, dirigidos por Hans Richter. Los programas de los que debían de ser ejecutados en la primavera de 1892, fueron publicados con mucha anterioridad.

La orquesta de Richter se compone de 102 ejecutantes distribuidos del modo siguiente: 16 primeros violines, 16 segundos id, 12 altos, 12 cellos, 10 contrabajos, 3 flautas, 2 *piccolos*, 1 cuerno inglés, 3 oboes, 3 clarinetes, 1 *bass* clarinete, 3 fagotes, 1 contra-fagote, 4 *cornos*, 3 trompetas, 1 *bass trómpe-*

ta, 4 trombones, 1 *tuba*, 1 arpa y 5 instrumentos de batería.

He aquí la lista de las obras que debían de ser ejecutadas en los seis conciertos:

BEETHOVEN	—Sinfonía N.º 3 <i>Heroica</i> .
ID.	— Id. 4
ID.	— Id. 6 <i>Pastoral</i>
ID.	—Obertura <i>Die Weihe des Hauses</i> .
BERLIOZ	—Sinfonía fantástica.
BRAMHS	— <i>Shicksalslied</i> (coro y orquesta).
DVORAK	—Obertura <i>Husitska</i> .
GOLDMARK	—Escena de la <i>Reina de Saba</i> .
GRIEG	— <i>Peer Gynt</i>
MENDELSSONN	—Obertura <i>Hebrides</i> .
MOZART	—Concierto de violín y viola.
SMETANA	—Obertura <i>Lustpil</i>
SCHUMANN	-- Obertura <i>Genoveva</i> .
WAGNER	— <i>Kaisermarch</i> .
ID.	— <i>Tristán e Isolda</i> , preludio y final.
ID.	— <i>Los maestros cantores</i> , introducción del tercer acto.
ID.	— <i>La Valkyria</i> , cabalgata.
ID.	— <i>Los maestros cantores</i> , obertura.
ID.	— <i>La Valkyria</i> , encantamiento del fuego.
ID.	— <i>Crepúsculo de los dioses</i> , introducción y escena 1. ^a del tercer acto.
ID.	— <i>Fausto</i> , obertura.
ID.	— <i>Oro del Rhin</i> , obertura y escena

1.^a del primer acto.

- WAGNER — *Rienzi*, obertura.
 ID. — *Los maestros cantores*, romanza de Walter.
 ID. — *Crepúsculo de los dioses*, escena final.
 ID. — *Valkyria*, duo de amor.
 ID. — *Parsifal*, escena religiosa.
 ID. — *Siegfried*, escena final del primer acto.
 ID. — *Tannhäuser*, obertura.

Los precios eran:

Lunetas sofaes.....	15	chelines
Balcones.....	10 1/2	••
Lunetas.....	5	»
Area.....	2 1/2	»

Casi todas las orquestas que he oído en Londres son mediocres. No he oído, en los tres meses que estoy en Inglaterra, nada que merezca ni siquiera una mención honrosa. Los ingleses, en materia de arte musical, son un pueblo exclusivamente consumidor. Todo lo que allí se produce, ya sean autores, ya ejecutantes o intérpretes, es pobre y deficiente. Pero, en cambio, es el más gran consumidor que se conoce. El inglés tiene sus veleidades de artista, (como la mujer fea sus coqueterías), y los artistas del continente se aprovechan de ellas. Es una sangría, es una verdadera contribución la que sufre

Londres en los tres meses de primavera, durante el período de fiestas y de paseos que comienza en mayo y concluye en julio de cada año. Durante la época de este carnaval, en que el londinense se prepara para la larga cuaresma de neblinas, fríos, lluvias; carbón y tristezas de los otros nueve meses de cada año, se llena Londres de paseantes y de diversiones. Los teatros se abren, los repertorios se renuevan. De Francia, Alemania, Italia, España, vienen en interminable romería, los artistas más notables; y el talento y el esfuerzo recogen, entonces, aplausos y esterlinas a oídos y manos llenos. Hay en el continente mucha gloria, mucho aplauso para el talento; también hay pan y hasta festines para el genio; pero en ninguna parte la ganancia en metálico es tan abundante como en Inglaterra.

Nada tiene, pues, de raro que Richter venga a Londres con toda una orquesta de profesores y un cuerpo de coros numeroso.

Las causas que pueden haber hecho de Richter el primer director de orquesta de Alemania, son muchas y muy difíciles de determinar y de analizar.

El público siente el resultado de aquellas cualidades; pero no puede explicárselas. Las gradaciones de ritmo y de intensidad del sonido que los mediocres y aun buenos directores comprenden un poco burdamente, pasando de un colorido o de un movimiento a otro colorido o a otro ritmo sin cuidarse de la pureza o de la suavidad de las transiciones, son escollos muy peligrosos en la ejecución de las

obras sinfónicas. Poseer el sentimiento de esas gradaciones; comprender el alcance y poder de las cualidades simbólicas de la expresión musical; conocer a fondo la importancia y carácter de las ideas del autor; pensar los sentimientos de éste como él sintió sus pensamientos al darles forma musical; saber dar voz a ese esqueleto de una emoción cuyos ricos e innumerables matices se hallan apenas indicados a grandes rasgos en sus gruesos contornos; saber dar calor y medir la palpitación de esas frases, cuyas expresiones máxima y mínima, por decirlo así, apenas pudo dejar indicadas el autor, valiéndose de algunos signos cuya significación e importancia, por otra parte, es relativa y no tiene más punto de apoyo que el sentido general del trozo; establecer pues, y por fin, el carácter mismo de la composición, merced a un poderoso esfuerzo de intuición artística ayudada por un completo conocimiento de la vida del autor, de su espíritu, de sus ideas, del medio en que vivió, etc., etc.; tales son, en mi sentir, las principales cualidades que debe tener un director de orquesta y son las que posee Richter. Si a estas condiciones agregamos la del *conjunto* de profesores que le acompañan, tendremos la razón por qué la orquesta de Hans Richter ha alcanzado una de las más unánimes y superiores nombradías de que haya gozado conjunto instrumental alguno.

(Publicado en *La Actualidad*, en 1892).



2.—Paderewski.—Se había anunciado con mucha anticipación que Paderewski iba a hacer una sola aparición (*only appearance*).

El programa del único concierto del gran pianista, era el siguiente:

Chromatic fantasía and fugue	BACH
Rondo	MOZART
Sonata in <i>C. minor</i> op. III....	BEETHOVEN
Impromptu.....	SCHUBERT
Etude.....	PAGANINI-SCHUMANN
Prélude	} CHOPIN
Etude	
Waltz	
Nocturno	PADEREWSKI
Rhapsodie, N.º 12.....	LISZT

El piano, especialmente construído por la casa Erard para Paderewski, costaba 26,000 francos o sea, 5,200 pesos oro de 48 peniques.

A las 2 de la tarde ya estaba casi lleno el salón del St. James' Hall.

Los precios eran:

Lunetas.....	21 chelines
Area.....	10½ »
Balcón.....	5 »
Anfiteatro	1 »

A las 3 en punto apareció Paderewski. Es alto' delgado, muy pálido, sin barba, rubio y con una

cabellera loca, una verdadera cabeza de Medusa; cada pelo va por donde le da la gana. Es aquella cabeza una selva virgen, cuyas ramas se ensortijan y se levantan apoyadas las unas en las otras hasta formar una diadema color de champaña que proyecta tenues sombras sobre la pálida y entristecida cara del artista.

No soy entusiasta por la música de piano. Los conciertos de los pianistas me fatigan. El *temperamento* obligado del piano, desagrada a los oídos acostumbrados a la voz humana y a los instrumentos de cuerda. El piano es, talvez, la máquina musical más defectuosa que se ha inventado. Por este motivo, casi todos los grandes pianistas caen, degeneran, en el *virtuosismo*. Los artistas que saben hacer del piano un instrumento de expresión son muy raros y Paderewski es uno de ellos. Por este motivo, sus autores predilectos son, entre otros, Chopin y Heller, verdaderos poetas del piano, que pensaron para el piano y que explotaron sus recursos hasta un límite no superado.

Las cualidades de Paderewski son: un gran desarrollo del mecanismo, un sentimiento perfecto en el empleo de los pedales, un uso discretísimo del pedal F, un empleo casi constante del pedal P, una fuerza prodigiosa en los dedos de ambas manos, una independencia absoluta de las muñecas, un *doigté* perfecto y mucha suavidad en el ataque de la tecla, ya sea en pasajes de ritmo lento, ya en movimientos ligeros.

El piano canta bajo sus manos, las notas vibran y se prolongan como si fueran producidas por algún instrumento de cuerdas; pero jamás las resonancias que produce en estos casos el imprudente uso del pedal F viene a perjudicar a la pureza de la melodía principal.

¿Paderewski se parece a Rubinstein? ¿Recuerda a Liszt?

Paderewski no se parece a nadie; es sólo Paderewski.

Aun más, muerto Francis Planté, creo que ningún otro pianista moderno puede compararsele.

Es hijo de ese rincón de Europa en donde se mecía la cuna de Chopin y que produce y ha producido cantos y artistas tan originales y poderosos.

Su interpretación es espontánea y valiente. Ninguna dificultad le arredra, ninguna oscuridad le sorprende o le fatiga. Lee una obra de Beethoven como si estuviera oyendo los latidos del corazón del gran sinfonista. El espíritu de Schumann, de Mozart, de Mendelssohn hablan a su oído y él entiende su idioma. Chopin, sobre todos, le es conocido a fondo. Y se comprende; hijos del mismo pueblo, son casi hermanos.

(Publicado en *La Actualidad*, en 1892).

*

3.—Siegfried de Wagner en Drury Lane.

—La empresa regentada por Mr. Harris ha tenido un éxito completo. La representación de las óperas

alemanas ha sido acogida por el público con grande entusiasmo.

Siegfried, fue la primera obra de la serie. La afluencia de público fue tal, que Harris creyó necesario dar una representación suplementaria en el teatro Drury-Lane.

Los mismos actores, orquesta y decoraciones del Covent-Garden sirvieron para poner en escena la obra de Wagner en Drury-Lane.

La orquesta, dirigida por el joven maestro, Mahler, se componía de los siguientes instrumentistas:

Violines y altos.....	16
Cellos.....	10
Contrabajos	9
Fagotes	3
Oboes	2
Clarinetes.....	4
Otras maderas.....	3
Flautas.....	4
Trompas.....	4
Otros bronce.....	12
Arpas.....	1
Batería	2
	—
TOTAL.....	70

Mahler ha revelado dotes de primer orden para la dirección de las óperas de Wagner. No se trepida ya en ponerlo a la misma altura de los princi-

pales directores de orquesta alemana; un diario llegó hasta pronunciar el nombre de Hans Richter al dar cuenta de la representación de *Siegfried* en Covent-Garden.

En el papel de Siegfried se estrenaba en Londres el joven tenor Max Alvary, que tanto había llamado la atención en Bayreuth el año de 1891; es una notabilidad.

Su aspecto juvenil y hermosa figura eran muy apropiados al personaje que tenía a su cargo. Su voz es poderosa, clara y de un bello timbre. Recita admirablemente y tiene una manera muy personal de decir las frases y de acentuar los períodos. Su interpretación es correcta, sobria y elocuente a la vez.

Siegfried es el canto de la juventud. Es la obra en la cual Wagner ha querido, talvez, dejarnos la expresión musical más pura de la fuerza juvenil. En Siegfried, todo despierta a la vida, al ensueño del goce, a la sensación inocente e impulsiva del placer de vivir. Es la naturaleza libre y rica de savia la que corre por las venas de la orquesta y a la que dan vida y calor las voces de los simbólicos personajes.

(Publicado en *La Actualidad*, en 1892).

*

4.—Joachim en «St.-James'-Hall».— El 2 de abril se dio el antepenúltimo concierto de la se-

rie que, con el título de *Popular Concerts*, ha tenido lugar en la sala St.-James.

Aunque el concierto debía de comenzar a las 3 de la tarde, a las 2, la sala estaba ya completamente llena.

El cuarteto Joachim, se compone de los siguientes ejecutantes:

Primer violín.....	JOACHIM
Segundo violín.....	STRAUSS
Viola.....	RIES
Cello.....	PIATTI

Una de las obras que iban a ejecutar era el quinteto de Brahms, op. 115, la última que ha escrito este sinfonista.

El quinto instrumento era un clarinete. Expresamente había venido de Alemania Mühlfeld para llenar esta parte, y, en verdad, valía la pena.

Otro número, y de los buenos del concierto, fue un trío de Brahms (op. 114) para piano, clarinete y cello. El quinteto me dejó mejor recuerdo; encontré más frase y más vida en sus partes. El trío me pareció un poco lánguido.

Si hablo aun de una sonata de Mozart para piano y violín en donde Joachim estuvo a la altura de su fama, habré terminado con los recuerdos que he conservado de la primera parte del concierto y que deseo dejar estampados en esta foja.

En verdad, no vale la pena de hablar de los *ripios*, como lo fueron la señorita Davies (pianista,

discípula de Clara Schumann, según oí) y Helena Trust. La primera es una ejecutante que posee todos los defectos del *virtuosismo* y ninguna de sus pocas cualidades. Tocó un prelude de Chopin y el *presto scherzando* de Mendelssohn. El prelude de Chopin fue interpretado con esa sensibilidad artificial que cae la más de las veces en el ridículo a fuerza de querer levantarse a mucha altura.

La señorita Trust canta mejor que lo que toca la lady Davies; pero su voz es una de esas voces inglesas que salen de la boca como una plancha de zinc de los rodillos de la máquina. Las notas son tiesas, duras, sin vida, sin pasión, frías como las pinturas inglesas, sólidas como los zapatos de Londres o las maletas de viaje. Me aburrió esta lady con una canción de S. Webbe y una linda romancita de Chaminade.

Y el público aplaudía, y aplaudía sin descanso: a Joachim, a las ladies, a todos.

Comenzó la segunda parte con otra inglesa o cosa así, que cantó algunas melodías incoloras. Entre ellas oí algo que se parecía a la *Joven Monja* de Schubert. ¡Pobre Schubert!

La sinfonía de Schuman fue bien tocada por la orquesta de la *Philharmonie*.

Un señor Cowen, director de la orquesta, y, según se me dijo, jamaíqueño, nos regaló unas *Suites d'orchestre* de su especial invención. ¡Que Euterpe le perdone!

Otro inglés con dos costados, es decir, uno de una laya y otro de otra, estuvo limpiando las teclas del piano por espacio de algunos minutos. Yo no vine a caer en la cuenta de que aquello era música hasta que oí que se le aplaudía. Miré entonces el programa y leí: *Preludio* de Mendelssohn y *Momento musical* de Schubert, ejecutados por el señor John o Williams no sé que tantos.

Yo no sé qué tienen los ingleses en contra de Mendelssohn y Schubert; no hay concierto en que no les aporreen sus obras. Me he convencido de que los ingleses de hoy entienden tanto de música como de afeitar mosquitos. Con dejarse caer un mechón de pelo sobre el ojo ya se creen más músicos que Apolo.

Por fin, Joachim, como palmera en el desierto, como estrella polar en cielo despoblado, subió al proscenio con su violincito debajo del brazo.

Joachim se presenta al público sin gracia ni elegancia, de levita, barbudo, gordo y sencillote; pero cuando, el violín sobre el hombro, hace hablar a Beethoven o a Mozart, se yergue sobre la silleta de paja, y su frase espléndida y elocuente despierta en nosotros sentimientos nobles de magnificencia y de solemnidad. No importa que la cuerda grite, no importa que el dedo no pulse el $\frac{3}{4}$ tono exacto; la frase es siempre clara y la expresión verdadera. Hace hablar a los genios y los hace hablar bien.

(Publicado en *La Actualidad*, en 1892).

5.-Elías de Mendelssohn, en el Albert Hall.

—Daban el *Elijah* (los ingleses dicen *Ilaicha*) de Mendelssohn. Las primeras voces eran, apenas, regulares, exceptuando un tenor y a la Albani. Esta última tiene una voz pura, de gran poder y de un timbre simpático. Era la única que sabía cantar. Las demás partes principales, que eran cantadas por las señoras Naoni Hardy, Jeanie Raukin, Belle Cole y por los señores Watkins Mills y W. Green, no hicieron más que abrir la boca y echar por ella algo que los ingleses llaman canto, y que yo llamo conversación de un arromadizado que se queja del catarro. Sin embargo, es muy justo excepcionar a Mr. Ben Davies, el tenor; llegué a figurarme que no era inglés.

Mucho lamenté la oscuridad en que quedó para mí la parte de Elías, confiada al bajo Watkins Mills. Ese sí que era un inglés fino. Allí se estuvo leyéndonos, como un niño de escuela la cartilla, todas esas páginas en donde Mendelssohn parece haber vaciado lo más rico de su inspiración.

Aparte de la incompetencia originaria que he notado en el carácter del inglés para una justa y completa estimación de las obras musicales, hay, en lo relativo al canto, una dificultad especial que procede, talvez, del idicma.

En el inglés casi no hay vocales puras. La *a* es *ei*, la *o* es *ou*, la *i* es *ai*, etc.

Las notas no pueden, pues, escribirse claramente sobre ninguna vocal. Si al comienzo el sonido

puede ser fijo, apenas las exigencias de la pronunciación correcta obligan a variar el sonido de la vocal, cuando la nota se oscurece, cambia de tono o, por lo menos, de intensidad, perdiendo, por lo tanto, su fuerza y nitidez. En el canto inglés hay que sacrificar la palabra al canto o el canto a la palabra. Desgraciadamente es esto último lo que pasa. Por nada un británico consentirá en reconocer la superioridad musical de los idiomas alemán, francés, italiano o español y seguirá con la extraña pretensión de adaptar al canto su indúctil lenguaje.

En días pasados fui al teatro del Príncipe de Gales, en donde se daba una comedia por el estilo de las óperas cómicas francesas, llamada «Blue Eyed Susan». La música escrita por un señor Osmond-Carr es más pobre que la Irlanda y más vulgar que un yankee.

El tenor, un muchachón con el aspecto y la voz de un sopranista, cantó una romanza que vino a darme una prueba de lo muy fundada que es mi observación.

Una de las estrofas decía: «And there's a language in the flowers».

La voz se apoyaba en la primera sílaba de «flowers»; era ese el tiempo fuerte de la frase. Ahora bien, la palabra «flowers» se pronuncia en inglés como si se escribiera «flauars» de modo que, en una sola nota, la boca ejecuta tres movimientos, -es decir, pronuncia tres vocales: *a*, *u* y *a*, lo que, sin duda alguna, imprime al sonido una variación muy

desagradable. Sin embargo, el sopránista a que me refiero, más sensible a las bellezas musicales que el común de sus colegas, remedió a esta dificultad cambiando la pronunciación de la palabra «flowers» en «floors» y, de este modo, dio mayor fijeza a la nota.

Sigamos con las apuntaciones relativas al «Elijah». La orquesta me pareció mediocre aunque era numerosa, pues conté, poco más o menos, 52 violines y violas, 20 cellos y 12 contrabajos y un número equivalente de instrumentos de viento. El grande y espléndido órgano de la sala aumentaba la sonoridad de la masa instrumental.

Los coros, en número de 650, poco más o menos, eran buenos. Es la mayor masa coral que yo he oído. Perteneían a la «Royal choral society». Todos los números que en la obra de Mendelssohn estaban encomendados a los coros, fueron los que mejor se interpretaron. La magnificencia de la obra me pareció de lleno, y declaro que, en esta parte, no tengo nada que criticar.

Felizmente puedo decir otro tanto de la Albani y del tenor, quien cantó admirablemente el número 37, el arioso de la 2.^a parte, y ese bellissimo *andante sostenuto* que en la traducción inglesa comienza con las palabras «For the mountains shall depart».

Quiero también dejar apuntado aquí la pésima acústica de la sala. En la Arena, en donde yo estaba, cae un eco que perjudica mucho a las voces. Había momentos en que no se podía saber cuál era

la frase que se cantaba y cuál la del eco. ¿Acaso será este un inconveniente de las grandes salas? En el Trocadero de París observé, en 1887, un defecto igual.

(Publicado en *La Actualidad*, en 1892).

*

6.— “El Buque Fantasma” en Covent-Garden.—Es una de las primeras óperas de Wagner, y se nota aun en ella la influencia de la escuela italiana. Algunos finales, algunos duos, algunas cadencias, sobre todo, recuerdan tanto a Donizetti que es de creer que se está oyendo una ópera de este compositor; pero la orquesta comienza a ser bien tratada.

La obertura es un verdadero trozo sinfónico que imita, según parece, una tempestad. Aunque esta opinión es la corriente, yo creo que no debe de aceptarse a la ligera. En primer lugar, no se aviene muy bien esta explicación con las ideas particulares de Wagner sobre la expresión subjetiva de la música dramática y, en segundo lugar, la aparición episódica, en la mitad de la obertura, de la frase de Senta, puede dar fundamento a la opinión de que, más bien que la representación objetiva de un fenómeno metereológico que forma parte, es cierto, del medio dramático, tuvo Wagner la idea, (como en *Tristán*) de exponer, antes de la representación, un resumen, por decirlo así, de la acción principal: la vida agitada del Holandés, cuyo tenebroso destino es iluminado por el amor de Senta.

En el 2.º acto, después del precioso coro de las hilanderas y de la balada de Senta, comienza a acentuarse la personalidad de Wagner; pero no se define ni aquí ni en toda la obra, como tampoco se definió en *Lohengrin* ni completamente en *Tannhäuser*.

Indicios de lo que Wagner llegará a ser se encuentran ya en el *Buque Fantasma*. En primer término se nota la importancia que toma la parte instrumental y su emancipación del papel de mero acompañante del canto. Las voces, por otra parte, se ensayan en más libres melodías, la parte dramática es más cuidada que la melódica, y el recitativo tiene más carácter y mayor desarrollo. En el 2.º acto se encuentra un temprano ejemplo de ese melodrama que tanto abunda en las últimas obras de Wagner. La entrada del Holandés es seguida de una larga escena en que Senta y él permanecen inmóviles sin proferir palabra alguna. Es esta una escena difícilísima, interrumpida, únicamente, por algunos entrecortados recitativos del padre de Senta. En sus últimas obras, Wagner ha prodigado esos episodios, en que la sinfonía instrumental es todo a la vez: voz, acción y sentimientos. Recuerdo la escena de la entrevista de Tristán e Isolda en el primer acto, la del filtro, la del tercer acto de *Los maestros*, la del primer acto de la *Walkiria* y varias otras.

Wagner es casi el creador del melodrama lírico; a lo menos es preciso reconocer que nunca

antes de él tuvo este recurso musical el poder evocativo y la importancia dramática que él supo darle. Parece que, por momentos, las voces le incomodaran, que las encontrara demasiado humanas y determinantes en fuerza de la palabra que cubren y del sentimiento que traducen, que la acción le pareciera pobre y material para expresar lo que su alma siente. Desechando, entonces, estos medios imperfectos de expresión, deja sola a la orquesta con su simbólica expresión de movimiento y ritmo. El poder de estas escenas es inmenso.

La orquesta, dirigida por Gehin, estuvo bien, a pesar de una falsa entrada de los violines que felizmente fue corregida a tiempo.

Lassalle tenía el papel del Holandés.

Reské, muy bueno. Su voz es siempre poderosa; va abaritonándose mucho.

Los coros también excelentes.

Las demás partes no merecen mención especial ni general. Ganan su sueldo y pueden darse a santo. En Alemania los habrían arrojado a puntapiés de la escena y en Francia no habrían subido a ella.

(Publicado en *La Actualidad*, en 1892).

*

7.—Adelina Patti—Juan Gerardi.—El *Concierto* tuvo lugar en la gran sala del *Albert Hall*.

La Patti cantaba 3 números, Gerardi tocaba 2, y el resto, hasta completar los 20 números de que constaba el programa, era tomado por asalto por

algunos pianistas y cantores británicos. Digamos algo de éstos, antes de hablar de la Patti y de Gerardi.

Las ladies que cooperaron al éxito (sic) del concierto, fueron dos: una contralto y una soprano. La soprano cantó una aria de Sarti «Lungi dal caro bene» (Far from my love I wander, que dice el traductor) y una canción de Cowen, titulada *The Keepsake*. Tenía notas de barítono que el público aplaudía como si fuera Maurel quien las estuviera dando. Yo no aplaudí ni le encontré maldita la gracia.

La otra lady tenía una voz más femenina y bastante educada. Cantó los *Couplets du Myosotis* de la *Perla del Brasil* de F. David y *I am Titania* de Mignon de Thomas. El defecto de esta cantantriz, como el de todas las voces inglesas que he oído, es el acento nasal, debido, talvez, a una constitución especial de los órganos vocales en los individuos de la raza anglo-sajona.

El tenor, el barítono y el bajo, que tuvieron sendas partes en el concierto, no tenían nada de particular. Cada uno de ellos parecía haberse tragado un oboe o un clarinete.

Una artista alemana ejecutó regularmente algunos solos de piano. Entre ellos oí con especial agrado el *rigodón* de Raff.

La orquesta, en fin, un poco menos que regular. La obertura de *Las alegres comadres de Windsor*, la introducción de *Mireille* y la marcha de *Don Carlos*, fueron bastanta *sonajeadas*. Los violines ras-

caban las cuerdas como si estuvieron solos, los bronces me recordaron los resoplidos escandalosos de nuestra histórica banda de los pacos, y el bombo y los platillos parecían poseídos de infernal furor. Cada instrumento se esforzaba por hacer más ruido que los otros. Los violines y cellos crujían, las trompetas tocaban a juicio y los timbales, bombos y demás batería sonaban como en *La toma de Calama* u otras *tomas* de esta especie que a veces se hace oír por fuerza al pueblo de Santiago, para purgarlo de todo rastro de buen gusto y poner a prueba la solidez de sus órganos auditivos.

Post nubita, phæbo.

Gerardi es, ya, todo un maestro.

El sonido que obtiene de su instrumento, es puro, el tono es exacto, y el arco no pesa sobre las cuerdas. Tocó un *andante* de Swert, a todo arco, con una seguridad y un calor increíbles. La cuerda, atacada por una mano firme y enérgica, vibraba ampliamente. Tocó además un *Nocturno* de Chopin, un *Estudio Capricho* de Goltermann y la *Tarantella* de Popper. Recibió del público muchos y muy merecidos aplausos. Gerardi es de baja estatura. Holgadamente podría alojarse dentro de la caja de su violoncelo. Cuando sale al proscenio, hace un efecto parecido al de esas hormigas que acarrean a su hormiguero un grano de trigo más grande que ellas. Jean Gerardi tendrá poco más o menos 11 años de edad.

La Patti fue recibida con una ovación regia. El arte tiene, también, sus testas coronadas.

Mucho debe de haber decaído la Patti desde los ya lejanos años de sus triunfos en las grandes capitales europeas. Sin embargo, siempre es la Patti de aquellas épocas, o, por lo menos, al oírla hoy, se puede fácilmente adivinar lo que fue.

La intensidad de su voz es, aun, poderosa, sobre todo en las notas bajas, pues las altas van ya perdiendo su frescura. El timbre de su voz es uno de los más bellos timbres que se habrán oído; pero han habido y hay otras cantatrices que pueden rivalizar con ella en este terreno. La destreza de su garganta es maravillosa; pero muchas sopranos hay hoy que trinan y vocalizan como ella.

¿En qué consiste, pues, el gran valor de la Patti?

¿En qué cualidades excepcionales puede fundarse la opinión universal que la *aclamó* y la aclama aún como la reina de las cantantes?

En que la Patti canta como habla Castelar, como tocaba Paganini, como escribía Mozart, como pensaba Kant, naturalmente, sin esfuerzo, sin estudio, sin trabajo, orgánicamente, como una consecuencia de su constitución misma.

He aquí la cualidad esencial de la Patti, y que, unida a las otras de timbre, pureza, intensidad y destreza (que, en verdad, son concurrentes de aquella), la han hecho y la hacen aún una de las maravillas del arte vocal.

Hay tal naturalidad en la voz de la Patti, la

emite tan sin esfuerzo alguno, juega con ella y la maneja con tal facilidad, que el público siente desde el primer momento una sensación de descanso y de placer, como el que se experimenta al oír dilucidar un arduo problema a un gran pensador o disertar elocuentemente sobre algún tema a un orador o escritor notable.

La frase musical brota de la garganta de la Patti con una desenvoltura y facilidad maravillosas. Jamás una falsa respiración, jamás un indicio de cansancio, jamás un esfuerzo para vencer dificultades que, en realidad, le son desconocidas.

Toda la infinita variedad de matices que dan vida y colorido a la idea melódica, aparecen espontáneamente en su voz, según las palabras del trozo musical lo requieren.

La Patti, es, en suma, la más admirable *diceuse* que se *haya oído*. Posee el secreto de la elocuencia interpretativa, y nada podrá compararse con su frase espléndida que desde hace ya más de veinte años han aplaudido y siguen aplaudiendo los mejores públicos de todos los países que ella ha visitado.

El punto criticable es el de su repertorio. ¿Es acaso perdonable que se presente al público de hoy para cantarle el «Ernani, Ernani volami» e «Il baccio», de Ardití?

(Publicado en *La Actualidad*, en 1892)

8.—Los café conciertos.—Los café-conciertos de Londres que merecen ser visitados, son: «Tivoli», London Pavillon», «Trocadero», «Alhambra» y «Empire». Hay otros; pero aquéllos son los frecuentados por las clases sociales acomodadas.

Los cantores no tienen la gracia, ni los cantos la malicia de los de París; pero éstos, en general, son bien dichos. Un concertista llamado Chevalier, hijo de francés, hacía furor en «Tivoli». Heredero de una parte de ese maravilloso talento de imitación que caracteriza al pueblo francés, Chevalier había conseguido tomar con extraña fidelidad los modos, lenguaje y actitudes del vagabundo de Londres. Canta bien y da mucha intención a lo que dice. Ha sido el único actor inglés de café-concierto que he oído con un relativo agrado. Entre las mujeres son muy aplaudidas «Lottie Collins» y «Lloyd». La primera debe de haber sido echada al mundo entre bastidores y envuelta con bambalinas viejas en su niñez. Aunque divorciada dos veces es, sin embargo, muy joven; apenas tiene 25 años de edad. Se planta en el proscenio como si allí viviera, y su mirada azul y brillante se pasea por el público con una seguridad y confianza dominadoras. Expendía una canción estúpida; pero merced al gran talento con que sabía decirla y a los sugestivos movimientos y ondulaciones de su cuerpo fino y elegante, con que sabía acompañarla, había hecho, y hacía aún, mucha bulla en Londres. No había organillo,

piano, violín de ciego, cochero, mozo de restaurant, vagabundo ni elegante, que no la tocara, rascara, silbara o cantara; en los anuncios, en las cajas de fósforos, en los *menus*, en el papel de carta, en todas partes se leía «Ta ra ra boum de hay».

La Lloyd es madura ya; pero siempre conserva algo de frescura y mucho de gracia. Debe de ser una mujer de 38 a 40 años. La Collins ha tenido ya dos maridos; pues la Lloyd, tres. La Lloyd ha sido muy hermosa mujer y tiene mucha gracia y originalidad en su manera de decir y de interpretar las canciones de su repertorio. En todos los café-conciertos vi a nuevas actrices o a viejas, empeñarse en imitar a la Lloyd; pero ninguna ha podido tomar el tono exacto de ese alternativo empleo del canto y de la simple conversación salpicada de gritos, quejidos o exclamaciones pintorescas.

En el Trocadero hicieron su estreno, mientras yo estaba en Londres, dos hermanitas menores o hijas de la «Lloyd», (jamás he entendido cosa en los asuntos de familia de los cómicos). Cantaron al unísono una cancioncita insignificante, cuyas escabrosidades se esforzaban en decir con una estudiada e inconsciente malicia. Sus vocesitas eran inseguras, tímidas y oscilantes; pero cargadas de risa, de frescura e inocencia. Me dio mucha pena y no volví más a oirlas.

En el «London Pavillon» y en el «Tivolí» un enano llamado «Little Tich», cantaba y zapateaba con un éxito extraordinario. Era un

hombrecillo de 50 centímetros de alto a lo sumo, con seis dedos en cada mano, y tan redondo que parecía no tener centro de gravedad, o mejor dicho, tenerlo exparcido por todo el cuerpo. Parodiaba a las bailarinas y a los cantantes serios, lo que conseguía hacer con un sentimiento muy completo de lo ridículo. Casi la mayor parte del tiempo lo pasaba en el suelo o levantándose de él. La cabeza, la espalda, la *sub-cintura*, eran para Tich puntos de apoyo tan útiles como los pies. El público inglés llegaba al paroxismo de la alegría cuando el cartón del proscenio anunciaba al «Little Tich»; y él lo sabía de sobra, porque se daba sus humos y se hacía rogar como la Patti.

El baile ocupa una parte muy principal en los programas de los café-conciertos de Londres. El baile inglés pone,^s por lo general, remate a toda canción siendo la actriz (o el actor) cantatriz y bailarina a la vez.

El baile popular inglés se esfuerza en seguir lo más fielmente posible el ritmo y la acentuación prosódica de la frase musical. El cuerpo, los brazos y la cabeza tienen una parte muy importante, y, también, el ruedo del vestido que, pellizcado elegantemente por ambas manos, contribuye a formar un marco decorativo a las actitudes del busto.

Con todo, de cuando en cuando, se nota algo que destruye el recato y moderado juego que caracteriza a este baile. Una pierna que pasa el límite de 45 grados impuesto por la decencia o que fabrica si-

luetas de tirabuzones en el aire, viene a perjudicar la armoniosa compostura del conjunto. Pero, felizmente, estos destellos parisienses son pocos y sólo recurren a ellos, y de tarde en tarde, una que otra bailarina decadente que busca en el exotismo una originalidad.

Los mejores café-conciertos de Londres son los teatros «Alhambra» y «Empire». Situados ambos en la plaza de Leicester, se hacen una guerra encarnizada. Es una reproducción en pequeño de los combates entre Torys y Whigs. Como en la política, son los programas los que se encargan de ganar las simpatías del público. Cada uno de ellos parece prometer más placeres y buenos ratos al desocupado que viaja de una a otra puerta sin decidirse a entrar, ya sea al «Empire», ya al «Alhambra». Hoy es el «Empire» el que está de moda; pero el «Alhambra» trabaja por derrotar a su adversario a fuerza de publicidad y de continuas renovaciones de su programa. Las orquestas de estos dos teatros son mejores que las de los demás café-conciertos. Los edificios, por otra parte, son suntuosos y las salas espaciosas y elegantes. El «Empire», sobre todo, es un primor de gusto y de comodidad. Las galerías, que se encuentran detrás del segundo orden de localidades, son los campos en donde se ejercita la galantería libre de la juventud británica.

Jacobi en el «Alhambra» y Wenzel (el antiguo director de orquesta del «Eden» de París) en el

«Empire», son los encargados de la parte musical.

Lo que más distingue los espectáculos de estos dos teatros del de los otros café-conciertos, son los magníficos *ballets* que en ellos se dan.

El «Empire» cuenta con un diestro autor de los argumentos, Mme. Katti Lanner, y con un bullicioso y decorativo autor de la parte musical, el director de orquesta Wenzel. El último *ballet* que se estrenó en este teatro, fue uno llamado «Versailles», formado con los episodios principales de la novela de Dumas, «El vizconde de Bragelone». Nada más acabado puede imaginarse en cuanto a exposición de figuras, de movimientos y variedad de coloridos. La seda, el metal, los encajes, las decoraciones, todo es nuevo y rico. El arte, en su aspecto más sensual, no ha llegado jamás a un grado más alto de poder que el que alcanza en estos *ballets*.

La gran masa del cuerpo de baile, vestida con los más brillantes colores, ejecutando movimientos con una consonancia y desenvoltura perfectas, produce en el público una verdadera fascinación. Los sentidos se adormecen, el espectador se siente caer en brazos de una sensualidad oriental, llena de ensueños perezosos y de relajaciones irresistibles.

Es un goce que no tiene nada de estético, es una gota de opio que se bebe por la vista y que nos arroja en esa languidez embrutecedora que tanto conoce el asiático. Sin voluntad, sin percepción determinada, incapaz de cualquiera reacción, el espectador siente borrarse dentro de sí mismo hasta

el sentimiento de la conciencia y de la personalidad.

(Publicado en *La Actualidad*, en 1892).

*

9.—Algo más sobre los café-conciertos.—

El pueblo inglés, a pesar de su aspecto frío y seco, es sensualista en el fondo. Sueña poco, penetra rara vez en el corazón de las cosas; pero es, en alto grado, víctima de las emociones sensuales. Los *ballets* de que he hablado más arriba, son destinados a satisfacer este gusto del público inglés por los placeres que exclusivamente dependen de los sentidos. Pero los sentidos externos se fatigan luego de una misma impresión, se acostumbran a ella, pierden su actividad, se oxidan pronto, por decirlo así, con un mismo espectáculo. Es preciso, pues, variar las impresiones, despertar el interés de los sentidos con una nueva forma, con nuevas sensaciones.

Entre las novedades que vi durante mi estada en Londres me llamó la atención un baile ideado por una americana y que se mostró al público por primera vez en el «Alhambra». Una semana después del estreno, en todos los café-conciertos lo habían imitado. El baile se llamaba «Serpentine dance» y consistía en lo siguiente:

Una mujer vestida con una larga falda de seda color crema o blanco y de un tejido muy sutil, bailaba haciendo flotar alrededor de su cuerpo los pliegues del vestido.

Para conseguir este objeto, el talle subía hasta el nacimiento de los brazos. Desde allí comenzaba la falda, de enorme ruedo y de un tejido finísimo.

La sala se oscurecía completamente, y cuatro focos eléctricos arrojaban sus haces de luces sobre la bailarina. Los colores rojo, azul, violeta, amarillo, cambiaban a medida que el baile se desarrollaba y destacaban a la bailarina francamente de la oscuridad del proscenio; pero los matices pálidos, como el rosado, celeste, cleopatra, (color de moda hoy), etc., etc., la mostraban como envuelta en una penumbra, en una especie de vapor de luz, que daba un especial encanto a sus movimientos lánguidos, cargados de pereza. Al fin del baile las luces de los diferentes focos se combinaban, apareciendo entonces el cuerpo de la bailarina iluminado por dos, tres o cuatro matices diferentes que le daban todo el aspecto de una mariposa o de una flor.

Los juegos malabares y otros del mismo género, tienen siempre en los programas del «Empire» y del «Alhambra» un lugar de preferencia. Cada día se inventan nuevas dificultades, y es sumamente interesante ver la destreza con que los equilibristas tratan de burlar todas las leyes físicas, o mejor dicho, combinarlas de modo que los resultados obtenidos vayan a sorprender a un público acostumbrado a las observaciones vulgares de la vida y a la manifestación empírica de las fuerzas naturales. Un italiano vi que recibía en la espalda una bola de 65 libras de peso lanzada de una altura de cuatro metros.

Las *payasadas*, los juegos de agilidad divierten mucho al público inglés, y, en verdad, que no se puede dejar de reír a mandíbula batiente al ver las mil y una farsas que forman el repertorio inagotable de los clowns. Veía con mucho interés a unos payasos Huline, que daban, a modo de entreactos, dos o tres episodios de la vida de todo el mundo; pero ridiculizados con tanto ingenio, con un sentimiento tan profundo de la parte cómica y con una observación tan exacta de la realidad, que sus boberías eran para mí el origen de muchas meditaciones. La escena entre uno que presumía de buena puntería y otro que le servía de blanco con una manzana sobre la cabeza, revelaba el más delicado estudio de expresiones que se puede imaginar. El aire petulante del tirador, con su escopeta *de por ver* y que cargaba sobre el hombro con actitudes de Quijote, las posiciones y aprestos antes del disparo, la cara del que sostenía la manzana y que no sabía ocultar los deseos de comérsela (lo que al fin hacía después de muchas tentativas interrumpidas por el tirador) eran fieles reproducciones, con su pequeño y prudente barniz de ridículo, de muchas escenas que yo y todo el mundo hemos visto una y otra vez. Pensaba, pues, en el trabajo, el estudio, las condiciones especiales de carácter, en todo ese conjunto de elementos que habitualmente se reúnen bajo el nombre de «disposiciones», que se necesita para coordinar una significativa payasada de cinco minutos.

En el mes de agosto se hicieron anunciar los

campeones (Champion Shots of the world) Banghmann y Daly, en el «London Pavillon». Los ejercicios más notables fueron:

1.º) A 10 metros de distancia dar 12 veces seguidas en los puntos señalados sobre un blanco oscilante.

2.º) A 10 metros, y con revólver, atravesar las manchas de una carta de naipe, que era sostenida en el aire por el ayudante. Las balas pasaban, pues, a menos de 6 centímetros de la mano del ayudante.

3.º) El ayudante se colocó una diadema bordeada de huevos de yeso, los que eran despedazados por las balas de revólver a la distancia de 10 metros.

4.º) Un cartón, sostenido también por la mano del ayudante, de modo que era presentado de perfil al tirador, fue cortado en la mitad por la bala del revólver.

5.º) Por fin, el hecho de Guillermo Tell fue repetido con revólver desde 30 metros de distancia. Un huevo de yeso, y no más grande que el de una gallina, fue roto en la cabeza del pobre ayudante, que parecía muy tranquilo y seguro de la destreza de sus amos. Es verdad que aún no le habían dado pruebas de torpeza; pero el día que se las den...

Banghmann y Daly eran anunciados como los campeones del universo en el tiro con armas de fuego; Joseph Darby, a su vez, era anunciado en el «Empire» como el «Champion Jumper of the world», y en el Trocadero, por fin, lo era Sandow como

«The premier athlete of the world». Vi, pues, de una vez, a los mejores tiradores, al mejor saltador y al primer atleta del mundo.

Darby es el poseedor del cinturón-insignia que se da al vencedor de todos los demás saltadores, tanto en el salto horizontal como en el vertical. El público no es, pues, la víctima de una de esas mistificaciones a que son tan aficionados los empresarios de teatros; y los calificativos que en los programas se dan a Darby, no son sólo una muestra de la literatura de los anuncios, hechos con el propósito de cebar al público, sino la verdad.

Un ojo acostumbrado a las observaciones anatómicas habría descubierto de seguro, en las proporciones de los miembros de Darby, la razón de su aptitud para el salto. Yo noté solamente un desarrollo (que me pareció insignificante) del fémur y de la tibia en relación con las demás partes del cuerpo. Los muslos eran delgados y nada hacía maliciar la fuerza que eran capaces de desarrollar. La pantorrilla seca; pero en el momento del salto se la veía acordonarse, como si la piel envolviera un haz de cuerdas. Todos los saltos son dados *sin vuelo*, como dicen los colegiales. Unos cuantos movimientos de flexión y de tensión bastan para dar el empuje necesario. Por otra parte, contribuye a aumentar el empuje un par de palanquetas como de cinco libras cada una. Al mismo tiempo que hace los movimientos de flexión con las piernas, imprime otro de balanceo a los

brazos, y no suelta las palanquetas hasta que ha alcanzado la altura deseada o ha pasado el punto medio, si el salto es horizontal.

Cuando la trayectoria que tiene que recorrer es grande, se coloca a cierta distancia del punto de partida del salto definitivo, y llega a éste de dos o tres saltos parciales, siempre con los pies juntos.

Le vi ejecutar los hechos siguientes:

- 1.º Un salto sobre sillas colocadas en fila.
- 2.º Un salto por encima de una silla, y en seguida por encima de una barra de 5 pies de altura.
- 3.º Un salto sobre ocho sillas.
- 4.º Un salto vertical por encima de una mesa con una silla arriba, 1 metro 50 centímetros de altura, poco más o menos.
- 5.º Con los tobillos atados pasar por encima de un caballo de siete manos de alto (manos inglesas).
- 6.º Saltar una barrera de 6 pies de altura, y con lanzas de hierro.
- 7.º Un salto dado de espaldas por encima de tres sillas puestas en fila.

8.º La práctica ha hecho que Darby se posea durante todo el proceso del salto; es decir, Darby, mientras va saltando, sigue, con una rapidez de sentidos admirable, todos los momentos veloces (para el público casi instantáneos) que corren desde la partida hasta la llegada. Para él ese espacio de tiempo tan corto, está subdividido en momentos más cortos aún. Su percepción del espacio que recorre es más detallada y completa

de lo que se puede comprender, y el momento que transcurre mientras lo atraviesa, (que para nosotros es casi una unidad de tiempo, un segundo por ejemplo), para él es una suma de muchos instantes, cada uno de los cuales tiene su valor y su pedazo de espacio que recorrer. Así se comprende cómo puede Darby saltar per encima de una silla y, antes de poner los pies en tierra, tocar apenas con las suelas de sus zapatillas, la frente de un hombre que espera tendido de espaldas al otro lado de la silla. Antes de saltar, Darby mancha las suelas de sus zapatillas con polvos de carbón, y, al pasar sobre la cara del hombre, deja en la frente la impresión de sus pies. Un poco menos de seguridad, un pequeño error de las distancias o del tiempo, y el pobre paciente se levanta de la prueba con media frente despellejada o con la nariz torcida.

9.º Otro ejemplo cuya causa es el mismo desarrollo, educación y fineza de los sentidos, es el salto por encima de un cajón lleno de agua, cuya superficie toca Darby con la suela, al pasar, sin que una gota de agua moje ni salpique el cuero superior de sus zapatos.

¿Hasta dónde una educación inteligente puede hacer llegar el desarrollo de las aptitudes corporales del hombre? El indio percibe ruidos lejanos; cuenta el número de enemigos, recogiendo, como de un aparato telefónico, las vibraciones transmitidas por el suelo. Otros salvajes poseen una vista

tan perspicaz que puede competir con los buenos anteojos. Los tiradores de que he hablado más arriba dan una prueba del desarrollo de las propiedades visuales en cierto orden de relaciones con los objetos, Darby ejecuta saltos hasta ahora nunca vistos, y Sandow, por fin, nos asombra por su enorme desarrollo muscular y por el increíble poder de resistencia de su estructura ósea.

Los hechos mitológicos del Hércules griego o del Sansón judío, no tienen ya nada de portentosos. Si Sansón mataba hombres con una quijada, Sandow se hecha encima dos caballos y juega con ellos.

Tendrá Sandow de 28 a 30 años de edad. Su porte es regular. Las piernas no son demasiado musculosas: por el contrario, las líneas son suaves y elegantes. En el busto es donde se acentúan los signos exteriores de su fuerza. La cintura es delgada, las espaldas anchas, la cavidad torácica espaciosa, el talle bien plantado. Los músculos del pecho y de la espalda son extremadamente desarrollados; pero nada había visto parecido a sus hombros y a sus brazos. Es algo enorme. Los músculos que se recuestan sobre el húmero son verdaderos cables; los hombros, son dos melones.

Al presentarse ante el público, colocó las manos en la nuca de modo que los brazos formaron ángulo recto con el pecho, y, en seguida, movió los músculos, que vulgarmente son llamados *lagartos*, de tal modo, que parecían vivos; se levantaban, bajaban

o se movían hacia los lados, haciendo ver todo su porte y flexibilidad.

Jugó en seguida con dos palanquetas de 63 libras de peso cada una.

Los ayudantes acercaron entonces una enorme palanqueta cuyas esferas tendrían 50 centímetros de diámetro, poco más o menos. Sandow la tomó lentamente, pero con grande esfuerzo, y la levantó hasta la altura del pecho. En seguida, reuniendo toda su energía, enderezó el brazo, levantando la palanqueta por sobre su cabeza. Desde esa altura la recibió sobre los brazos, dejándola caer por fin, con toda suavidad, sobre el entablado. En ese momento, las dos esferas se destaparon y salieron de ellas dos hombrecillos. Cada uno pesaría, por lo menos, 75 kilos.

Vino después la prueba llamada «la columna romana». Es una columna vertical que tiene a una cierta altura dos pisaderas, como las de los palos de un buque. Sandow se para en estas pisaderas. Unas cadenas de acero que se hallan fijadas en la columna, como a un metro más arriba de las pisaderas, enganchan la otra extremidad en unos collares de cuero que Sandow se pone en las rodillas. De esta suerte, apoyado en las pisaderas y sostenido por las cadenas, puede echar el cuerpo hacia atrás, dejar caer todo el busto y tocar el suelo con las manos. Desde esta posición se levanta poco a poco hasta ponerse horizontal, es decir, perpendicular a la columna. Repite la misma cosa con las palanquetas

de 65 libras, y, por fin, se levanta con los dos hombres de las esferas hasta colocarlos sobre sus rodillas. Es algo brutal. Me parecía a cada momento verle reventar en sangre y desplomarse como herido por un rayo. Puso término a esta exhibición la prueba de los caballos. Sandow se coloca en cuatro pies, pero de espaldas. Una tabla corta y colchada por su cara inferior le es puesta encima, de modo que sus extremidades descansan en los músculos del pecho y en las rodillas. Sobre esta tabla atraviesan un tablón de madera de un metro de ancho y de seis o siete de largo de modo que, reposando en unos descansos de hierro que hay en la parte superior de la tabla que Sandow tiene sobre el pecho, forma un verdadero balancín. Por cada una de las extremidades de este tablón sube un caballo de regular porte, y el balanceo comienza y dura veinte y talvez más segundos. Los brazos de Sandow se cargan de sangre y llegan a un color rojo, mientras todo su cuerpo tiembla como el de un azogado.

En días anteriores Sandow se hacía poner encima del cuerpo un piano parado y dos hombres más, los cuales bailaban sobre la tapa del piano por espacio de un minuto. Este ejercicio le fatigaba mucho y lo quitó del programa después de algunas exhibiciones.

Sandow no habría dicho, pues, como Porthos agobiado bajo el peso de los cantos de la fortaleza que se desplomó sobre él: «C'est, trop lourd». Por el

contrario, sus músculos habrían resistido a la catástrofe que la fantasía de Alejandro Dumas ideó para poner fin a la naturaleza hercúlea del mosquetero.

(Publicado en *La Actualidad*, en 1892).





NOTAS DE PARIS

1.—«Impresiones de Italia» de Gustavo Charpentier.—En los conciertos Lamoureux y Colonne se ha ejecutado en este año una obra enviada desde Italia por Gustavo Charpentier, premio de Roma. Es una *suite* para orquesta; consta de cinco números descriptivos de escenas de la vida italiana y traducen las emociones que, en el alma del autor, ha producido la contemplación de la naturaleza y de las costumbres italianas.

Charpentier queda, pues, con este trabajo, dentro de las fronteras de la escuela descriptiva francesa. En el fondo, procede de Berlioz; pero en la forma se nota la influencia de Bizet y de Massenet.

Los cinco números fueron muy aplaudidos y, especialmente, *La serenata* y *Sobre las cimas*.

Hay mucha melodía, mucho canto, inspiración lírica, riqueza declamatoria en el desarrollo de las frases, al mismo tiempo que una maestría consumada en el tratamiento de las voces y en la combinación de los timbres instrumentales.

El autor evita con verdadero talento las vulgaridades a que exponen de continuo los giros, frases y cadencias usuales en los cantos italianos. Las armonías son nuevas y frescas; las frases se juntan y entrelazan naturalmente sin forzamientos, ni artificios; las modulaciones son bien preparadas y motivadas; la instrumentación es rica y coloreada. La sonoridad, cálida y poderosa, evita ser bulliciosa. Es, en suma, una obra muy interesante.

Sin embargo, tiene defectos: hay falta de proporción en algunos números, y, a veces, períodos extravagantes, frases oscuras, sonoridades inesperadas que sorprenden y que destruyen la lógica del desarrollo de la idea principal. Parece que, en algunos momentos, el trabajo de creación mental del autor sufriera una crisis que le hiciera perder el control de la idea. Por ejemplo, el n.º V. «*Napoli*» habría ganado con la supresión, con la reducción de la *strette* final; la terminación habría sido, lo creo, más grande, más brillante.

En los conciertos Lamoureux se hicieron repetidas manifestaciones hostiles a varias partes de la obra. Me llamó mucho la atención que esas manifestaciones fueran encabezadas por jóvenes alumnos del Conservatorio, lo que me hizo suponer que Charpentier no debía de tener muchos amigos entre sus discípulos... o que tenía compañeros que envidiaban su talento.

1892.

2.—El cuarteto «Maurin» en la sala Pleyel.—Merced a una entrada que me envió el jefe de la casa Gand y Bernardel, pude asistir, desde la tribuna reservada a los invitados, a la tercera sesión de la «Sociedad de los últimos cuartetos de Beethoven» que dirige el violinista Maurin.

El viejo Maurin es un apasionado por la música de cámara y viene trabajando en París en favor de su divulgación desde muchos años atrás. En 1852 fundó la «Sociedad de los últimos cuartetos de Beethoven».

Maurin no es, precisamente, lo que puede llamarse *un violinista*; o, mejor dicho, no es lo que el público tiene costumbre de llamar un buen violinista. Pocas veces he visto presentarse al público a un ejecutante con menos condiciones de *solista*.

La técnica de Maurin no es clara ni tiene la delicadeza que es el resultado de ese trabajo constante de detalle y de pulimiento a que se consagra todo concertista. Maurin ha descuidado todo eso. El arco pesa demasiado sobre las cuerdas; se oye mucha *madera* como se dice entre violinistas. Maurin considera al violín solamente como un medio de expresión. Se preocupa, pues, no de sorprender al público con una técnica clara, correcta, con la destreza de un mecanismo cuidado y entrenado, sino de emocionarlo por su potencia dramática, por el tono corpulento y vigoroso, por la expresión apasionada y cambiante. Sin embargo, cuando Maurin lo quiere, se hace aplaudir por sus finos

pianísimos, por sus *estacatos ligados*, puros y robustos como los del mejor de los *virtuosos*.

Maurin no es, pues, un solista; pero es un espléndido primer violín de cuarteto. Durante la ejecución llega a olvidarse por completo del público y, entonces, hace los movimientos más extraños y violentos. Retira bruscamente la silleta hacia atrás, golpea el suelo, le da al atril con el mango del violín, se yergue sobre su asiento, se balancea. Todo tiembla a su alrededor; los atriles de las otras partes se hallan en constante peligro de ser echados al suelo y, más de una vez, vi, ya a la viola o al cello, acudir presurosos a sostener el papel que iba a volar aventado por los resoplidos de Maurin.

Maurin es un antiguo profesor del Conservatorio de París. El violín segundo, el alto y el cello, son tocados por Calliat, Mas y Cros St. Ange, respectivamente; buenos todos y firmes en el ritmo, en las acentuaciones y en los matices. Los cuatro instrumentos entrelazan sus voces y la melodía se desprende tan fundida, que más parece producida por un sólo instrumento que por cuatro. Las frases ondulan, retardan, aceleran, se apagan, casi o suenan con toda fuerza sin que se note ninguna falta en el movimiento, ningún titubeo en el ritmo.

Además, pude notar la ventaja que se obtiene cuando el cuarteto se encuentra formado por instrumentos de una misma marca. Las voces son, entonces, muy semejantes y las frases pasan de un

instrumento a otro sin que el oído perciba ninguna variación en el timbre. El encanto, de esta suerte, es mayor y la idea del compositor se encuentra mejor expuesta.

1892.

*

3.—Vincent D'Indy. Sinfonía en si bemol, ejecutada por primera vez en el segundo concierto, serie B, de la «Asociación de los Conciertos Lamoureux» Domingo 30 de Octubre de 1904.

1.^a Parte.—Introducción y primer movimiento (muy vivo).

2.^a Parte.—Moderadamente lento.

3.^a Parte.—Intermedio (moderado y muy animado).

4.^a Parte.—Introducción, fuga y final (bastante vivo).

No me gustó. No hay unidad de pensamiento ni consecuencia en el desarrollo. Es un mosaico musical. Muchos colores, variedad y contrastes de timbres, ritmos cortos, períodos inconclusos; pero no hay composición, esto es, motivo principal, idea. El primer trozo es un desfile de pequeños períodos de ritmos diferentes, de diversos movimientos, de *pianos*, de *fortes*, de *acelerandos* y *ritardandos*, un verdadero mosaico de pedacitos de mármoles de colores arrojados al azar sobre el suelo, pulidos, brillantes, diferentes; pero sin ningún dibujo que

los ordene en el sentido de una idea, de una imagen. Y todo ese montón de detalles, sin significación alguna termina en un final bullicioso.

En la segunda parte hay un unísono de las arpas con los violines, de muy mal efecto. Durante casi todo este trozo los violines cuentan una larga historia que no me interesó; palabrería sin nada que valga la pena de ser dicho.

El intermedio es mejor; los franceses saben, por temperamento, tratar este movimiento. Sin embargo, adolece de los defectos comunes a todo la sinfonía; las formas son viejas y los recursos vulgares.

El final muy bullicioso; pero hueco. Se nota una reminiscencia de la pantomima de «Hansel y Gretel»: los períodos de acordes marciales de los bronces unidos por las frases arpegiadas de las cuerdas.

En resumen: la obra me pareció mediocre, sino mala. Estamos en pleno bizantinismo musical; arte para los sentidos; colores, detalles, ninguna idea; artificio, no inspiración. Una mano hábil puesta al servicio de un cerebro vacío o desorientado. Obras como ésta, responden, talvez, a la sicología actual: luces, sonidos, palabras, detalles; irritación de los sentidos; vagabunderías sentimentales interrumpidas por alegrías inmotivadas; neurotismo permanente y falta absoluta de idea fija, de pensamiento, de lógica; emociones sin coordinación; vida al día, sin preocupación sintética alguna; incoherencia total.

El origen de esta *enfermedad* musical que creo que ha sido bautizada en Italia con el nombre de *detallismo*, puede encontrarse en los dramas líricos de Wagner. De acuerdo con su manera de comprender el drama lírico, Wagner variaba el acento, la intención de sus frases musicales, según el argumento, según la frase literaria lo requeria. Sin atenerse a la idea musical considerada en sí misma, la factura Wagneriana consiste en una adaptación estricta de la frase musical a la literaria. Este es el motivo por qué sus partituras, ejecutadas en el piano, (descontando los trozos de conjunto sinfónico, verdaderos poemas independientes), presentan el aspecto de una aglomeración algo incoherente de pequeños temas y de ritmos cortos; pero, lo repito, esta factura es exigida por el drama mismo. Algunos compositores modernos han extendido este procedimiento a los otros géneros musicales y han errado torpemente el camino. Si en el drama la música es sirviente del argumento, en la música subjetiva y, sobre todo, en la de cámara y en la sinfonía, su campo es grande y debe forzosamente desplegar sus riquezas de inspiración y de lógica. La sinfonía, si no se plantea en ella una idea importante, fundamental y si no se la desarrolla lógicamente, no existe. Hay que volver a Beethoven si se quiere reanudar la buena tradición, la única verdadera.

4.—Debussy «Danza sagrada y danza profana», escritas para arpa cromática, con acompañamiento de orquesta.—Concierto Colonne.—Domingo 6 de noviembre de 1904.

—El arpa cromática inventada por Mr. Gustavo Lyon, director de la casa Pleyel, es un perfeccionamiento importante del arpa Erard que ya lo era, a su vez, del arpa antigua. De ésta dice Berlioz en su tratado de instrumentación: «toda gama cromática, (a no ser que sea un movimiento excesivamente lento) toda progresión de acordes procediendo cromáticamente o perteneciendo a tonalidades diferentes, la mayor parte de las *florituras* (broderies) conteniendo apoyaturas alteradas o pequeñas notas cromáticas, son imposibles de ejecutar en el arpa o, excepcionalmente, excesivamente difíciles y de un efecto detestable». Como acabo de decirlo, el arpa a doble movimiento Erard subsanó en parte los defectos del arpa antigua; pero ha sido el arpa Lyon la que ha hecho desaparecer por completo todas las dificultades. Hoy el arpa puede considerarse definitivamente incorporada en la orquesta.

Se nota en las danzas de Debussy un afán forzado, no natural y espontáneo, de lo raro, de lo extravagante. La disonancia sistemática fatiga el oído, y la vaguedad interminable desafía la atención más obstinada y paciente. Por otra parte, parece cosa elemental que, si algo no debiera faltar jamás en una danza es el ritmo, y este falta abso-

lutamente en las danzas de Debussy o es tan difuso que el oído no puede permanecer en él. Las formas y la expresión en Debussy son dramáticas. Su obra «Pelleas y Melisanda» me impresionó profundamente; pero en ella la música sirve al drama, lo comenta. El interés del drama prevalece sobre la parte musical. En esa obra Debussy despliega su talento dramático con toda libertad y con gran poder, y la obra es interesante, a pesar de que, arrastrado Debussy por su temperamento (o manía) en los episodios sinfónicos abusa inútil e inexcusablemente de su afán en evitar las resoluciones naturales, los períodos métricos, las formas tradicionales y consagradas. En las danzas que se ejecutaron en el concierto Colonne, era sólo el interés musical el que existía y, lo vuelvo a declarar, no lo sentí despertarse en mí.

*

5.—Gabriel Pierné como director de orquesta suplente de los conciertos «Colonne».—«Preludio, Coral y Fuga» de César Franck, instrumentados por Pierné.—Colonne fue contratado por un empresario norteamericano para ensayar y poner en escena en Estados Unidos *La Condenación de Fausto* de Berlioz. Con este motivo la dirección de los conciertos del Teatro Chatelet fue encargada a Pierné, discípulo de César Franck, heredero de su puesto

de organista en Santa Cecilia y joven compositor de no escaso mérito. Ya, en épocas anteriores, en otras ausencias de Colonne, Pierné le había reemplazado en el puesto de jefe de orquesta.

Pierné posee muchas condiciones para llegar a ser un buen director de orquesta. Sin embargo, no me pareció que reemplazaba bien a Colonne. No consigue, a pesar de agitarse mucho, obtener de la grande y magnífica orquesta Colonne todos los efectos, no diré posibles, sino indispensables de una exacta y correcta interpretación. Es frío; su orquesta no expresa emoción. «El sueño de una noche de verano», de Mendelssohn, parecióme largo y pesado debido a la escasez de matices y a la pobreza de contrastes. El preludeo fue un ejercicio mecánico intachable como afinación y ritmo; pero nada más. El nocturno, opaco y monótono. La marcha nupcial bulliciosa sin alegría; el tercer trozo fue corneteado al compás de un ritmo implacable; la frase amorosa y caliente, fue despachada como si se tratara de una mercadería al metro.

La falta de matices fue, sobre todo, notable en el movimiento *scherzando* de la tercera parte de la sinfonía quinta de Beethoven. Los cincuenta y tantos compases de esa cadencia admirable que prepara la entrada del trozo heroico con que termina la sinfonía, fueron arruinados. El sonido era tosco, burdo; se oían como cualquiera frase esas tres notas evocadas del primer movimiento, que debie-

ran apenas oírse, que no deben ser tocadas sino con un crin de arco. De otro modo, ¿cómo preparar y realizar ese largo crescendo? ¿Cómo producir ese maravilloso efecto de expansión musical que es coronado por la opulenta, por la suntuosa marcha final? Si desde un comienzo se dan sonidos gruesos como el pulgar ¿a qué fuerza instrumental se tendría que recurrir para producir el efecto final?

Otro fracaso, para mí, fue el de la sinfonía sexta pastoral. La primera parte y el andante no fueron sentidos. No era un artista, un poeta el que expresaba su emoción al contemplar la naturaleza, era un palurdo que dormía al bordo del arroyo, que comía fruta y tragaba aire como un buey cualquiera. La expresión panteísta, la emoción de la naturaleza no era dada por la orquesta. No eran ensueños los que nacían en la imaginación, era una modorra la que se apoderaba de nosotros al ruido parejo y monótono de una orquesta pesada.

En cambio el scherzo de «El sueño de una noche de verano» y la tempestad de la «Pastoral» fueron mejor dirigidos.

El trozo de Franck es muy bueno y está muy sinceramente instrumentado. Tendría, sin embargo, algunas observaciones que hacer. Hay puntos oscuros, vacíos, huecos, si podría decirlo así, en la instrumentación. Por momentos el interés decae, parece que la expresión languidece, que la idea se debilita, que se acaba el colorido en la paleta; pero

en general y en su conjunto, es un buen trabajo. El *coral* me gustó mucho con sus acordes de Parsifal y sus arpeggios de cuerdas cortadas por la frase de acordes de los bronces.

La composición de César Franck es original para piano y es una obra grande; no cabe duda, Franck es uno de los más grandes maestros franceses. ¿Procede de Berlioz? Tal vez, y directamente. El fondo de su alma es tétrico. Sus ideas son casi siempre siniestramente dolorosas.

*

6.— Arthur Nikish, como director de los conciertos Colonne y el poema sinfónico «Don Juan» de Ricardo Strauss.—Domingo 8 de Enero de 1905.—Era el único concierto de la temporada que iba a dirigir el célebre director de la orquesta del Gewandhauss de Leipzig. Se le hizo una verdadera, espontánea y gran manifestación. Pude observar que los franceses, apesar de su fama de *chauvinistes*, de exclusivistas y, apesar de tratarse de un alemán, son, en su clase ilustrada, verdaderos artistas. Todos sus sentimientos y resentimientos los posponen a su entusiasmo por el arte.

Nikish no marca el ritmo con su batuta, sino los acentos; da todas las entradas e indica a cada familia de la orquesta la expresión que conviene a la frase que se ejecuta. Todos los números fueron admirablemente ejecutados. La dirección de Nikish

es extremadamente cuidada; me pareció, aún, exagerado el pulimiento de los detalles; casi rayaba en el amaneramiento. Con todo, fue un espléndido concierto, de trozos de música espléndida y admirablemente interpretados.

El poema sinfónico de «Don Juan» de Ricardo Strauss me gustó mucho. Su autor tiene grandes cualidades. Enérgico, colorista y hábil en el tratamiento de los ritmos, en las modulaciones y en la invención de las armonías. Posee, además, grande inspiración melódica. Tiene Don Juan frases amplias y bien desarrolladas, expresivas y cantantes.

El poema sinfónico es, por otra parte, tratado por Strauss de un modo nuevo y original. Liszt, Saint Saëns son objetivistas en sus poemas. En «Faeton» es la descripción material del suceso, de sus movimientos lo que ha escrito Saint Saëns; en «Le Rouet d'Omphale» se oye el ruido del torno; en «San Francisco sobre las olas», Liszt imita los grandes oleajes del océano, etc., etc. Por el contrario, el poema sinfónico de Strauss es subjetivo; es la emoción de un suceso o la descripción de un sentimiento, de un estado de alma lo que Strauss trata de representar. Los títulos de sus poemas pueden mostrarlo: «Así habló Zaratustra», «Muerte y Transfiguración», «Don Juan». Se podría llamar al poema sinfónico de Strauss, para distinguirlo de los de Liszt y Saint Saëns: poema sinfónico psicológico.

7.—«La Vida del Poeta» de Gustavo Charpentier en los conciertos Colonne.— Domingo 19 de febrero de 1905.—Creo que es la primera producción sinfónica de Charpentier. Es considerada por algunos como su mejor trabajo. La segunda parte «Duda» es, en realidad, de gran poesía e inspiración. La letra, la base argumental de «La Vida del Poeta» es ideada y escrita por el mismo Charpentier. Si, como músico, Charpentier (a pesar de las influencias de Massenet, de Saint Saëns, de Bizet, de Wagner) y Debussy, pueden ser considerados como los artistas de más real talento de la joven escuela francesa, como literato, como imaginador de trama dramática, Charpentier es un autor extravagante y disparatado.

El argumento de la «Vida del Poeta» es el siguiente: (1).

1.^{er} Cuadro. Entusiasmo.

Tres principios (?) pueblan el espíritu virgen del poeta: 1.º la felicidad de ser que conduce, a la divinización de las cosas, a la religión (Este es un sentimiento pagano, una concepción ariana de la religión; la idea semítica, el origen de las religiones europeas modernas, procede, al contrario, de una contra divinización de las cosas, de un desprecio por ellas, de un empequeñecimiento de las realidades mundanas; y la religión, el sentimiento religio-

(1) Pondré entre paréntesis las observaciones más.

so es la consecuencia, no del placer de vivir, sino al contrario, del temor de morir, del sufrimiento de la vida). 2.º el deseo de la acción, del cual nace la ambición que tiene por objetivo la gloria. (Creo que lo contrario es más conforme con la realidad: la ambición, el deseo de obtener la gloria, empujan a la acción) y 3.º la adoración de lo bello, origen del amor. (También creo que mejor sería exponer esta relación inversamente: el sentimiento, el impulso del amor, son el origen de la adoración a la belleza). El alma del poeta se esparce, individualizada en voces múltiples que se precisan en sencillas frases de súplica y que, variadas según la impresión de los tres principios, cantan la invocación a la Idea en la forma siguiente:

«Dulce claridad
hacia ti mi oración tiende su vuelo
en el misterio
de un día divino».

El poeta responde:

«Arde, ¡oh alma mía!
arde siempre, ¡oh llama voluptuosa!»

Las voces esparcidas que han brotado del alma del poeta se elevan y le conmueven.

«Relámpago celestial
chispa loca

del éter purísimo
partícula santa
luce sin tregua».

Otras voces siguen y encienden más, aun, el alma del poeta:

«Aurora que turbas mi deseo
en tu amor yo siento surgir
la ardiente aurora
del porvenir».

La Idea, entonces, está pronta ya a brotar del cerebro del Poeta. La calma ha vuelto a su alma y afirma su fuerza; la esperanza le conduce y sus deseos se definen; aspira a conquistar la Idea.

«Ven, llama divina; ¡Oh cálida luz!
yo deseo ver mi sér abrasado en tu fuego,
deseo que hagas diseñarse ante mis ojos encantados
las playas del Ensueño y el estío ardiente
en donde florece el Verbo, en donde yerguen sus
[cúpulas
los templos hermosos, tan hermosos, que los más
[bellos crepúsculos
brillan menos al lado de la púrpura de sus solem-
[nidades».

La Idea se desprende del velo que la cubre; en el fondo de una decoración de valles salvajes la colina del Ensueño poético proyecta su radiante claridad y el Poeta exclama:

«Voz de mi alma,
esplendor que me iluminas, ¡oh Verdad!
en tu belleza
es Dios quien se proclama.

Músicas puras,
promesas magníficas,
canto de una eternidad,
en tu voluptuosidad
se levanta
mi Ensueño».

Entonces, bajan del cielo gigantes columnatas y la ascensión de las Amorasas, de las Religiosas y de las Gloriosas, que personifican los tres principios del alma del Poeta, comienza por un encantamiento y termina por una cabalgata triunfal. (Tal es el primer cuadro. Todo esto es sólo una trama de creaciones verbales sin apoyo en realidad alguna ni en pensamiento lógico. Esas imágenes un tanto incoherentes de una imaginación juvenil que desea y no define, que aspira y no sabe a qué, que oye sonidos, ve claridades, siente soplos tibios, ardores que abrasan, auroras borradas que parecen ocultar algo, columnas de templos gigantes en las nubes, esto es, castillos en el aire, y mil otras cosas sin relación ni base, acusan un neurotismo estéril y peligroso, revelan la agitación de un alma de artista moderno, decadente, *fin de siècle*, de una naturaleza que siente demasiado la *sensualidad* de las formas de un arte que no va

profundamente, que desflora, que vaga por la corteza de las cosas bellas, que irrita la epidermis del corazón y que no llega a nada porque no ha partido de nada. Sachengka, en «Sencilla historia» de Gontcharow, creía que sus ensoñamientos eran creaciones artísticas. ¡Oh Rousseau, oh Senancour, qué mal tan grande habéis hecho!

Pero, si Charpentier produce tan pobre literatura, en cambio su temperamento de músico le ha hecho escribir buena música).

2.º Cuadro.—Duda.—La noche espléndida.—El poeta ha crecido y la voz de la noche le convida, para curar las heridas de su Ensueño poético, a escuchar la eterna canción de las cosas que suena a su alrededor:

«¿No oyes la noche, la noche serena y tierna?
La yerba grita su nota extraña y confusa.
No hay melodía que el bosque pueda negar
al músico que sabe como escucharla.
Allí el viento de la tarde se dispone a tender
su arco poderoso sobre la sombra difusa...
El acompañamiento, ¡oh maliciosa sutileza!
se hace empañado y suave, de color de tierno gris.
Escucha cómo se hincha, sobre el arroyo que corre,
la poderosa voz que se desprende del sauce
y que parece un interminable suspiro de violoncello.
¿No oyes acaso el límpido *solo* de la estrella,
ruido imperceptible y que la menor cosa interrumpe,
de la estrella cuya alba luz te busca y te roza?»

Pero el Poeta está triste, se siente invadido por el temor de un porvenir estéril. En tal estado de espíritu camina hacia la noche y dolorosamente la interroga.

«¿Qué me deparas tú, noche misteriosa y turba-
[dora,
en medio de la cual mi frágil estrella huye,
blanca, envuelta en la sombra flotante?»

A su vez, la noche dice al poeta:

«¿Qué quieres tú, cuyo triste llamamiento es-
cucho en mi silencio?»

El poeta canta, dolorido, la duda, la duda es-
pantosa que consume su espíritu:

«Oh noche hacia la cual mi corazón se lanza
tengo miedo de ti, miedo del tiempo,
Envuelto en una sombra densa
trato de adivinar lo que tu silencio me esconde;
triunfo o muerte de mi esperanza».

Y, en el silencio de la noche indiferente, sólo responde a su queja angustiosa, como un eco irónico o compasivo, el canto de un ruiseñor.

(El poeta ha querido dar expresión a sus visiones desordenadas del 1.^{er} cuadro, y la inspiración no ha venido. Busca en la noche la explicación de su porvenir y, como es natural, la noche no le dice

nada. Lo que es raro es que si la noche comenzó por invitarle a escuchar el sonido de las cosas, a adivinar, por la eterna canción, por la forma bella, por la expresión artística, a adivinar, digo, el alma de las cosas, conteste al poeta en forma tan fría y desapegada preguntándole: ¿qué la quiere? y por qué escucha su llamamiento en medio de su silencio).



3.^{er} Cuadro.—Impotencia.—En una decoración selvática en el fondo de los montes en donde, en un tiempo, flameaba el entusiasmo de las horas de fe, el Poeta, extenuado, aplastado por la inmensidad de su Ensueño poético, vaga en el crepúsculo. Charcos de agua en el fondo de los valles, parecen lagos de lágrimas. Una tempestad se desencadena; los árboles se retuercen y gimen abatidos por el huracán; los animales huyen lanzando gritos de espanto. En medio de esa naturaleza agitada, de esa lúgubre tormenta, el Poeta pasea su angustia. Su Ensueño no ha sido creado, no ha encontrado la forma que debió darle realidad. Todas las rebeldías de su alma, en la cual agonizan la Religión, la Ambición, el Amor, gritan en medio del caos, de la tempestad, una maldición al Dios culpable. Sin embargo, voces de arriba envían al vencido promesas de días mejores. El órgano parece un eco de las voces del cielo mismo. El Poeta escucha esos cantos preñados de promesas; pero conserva el recuerdo de sus sufrimientos, y, sin que-

rer despojarse de su sentimiento de odio, lanza al Todopoderoso sus clamores blasfemos:

«Si el espíritu en el vacío
se revuelve y grita desaforado
sé maldito, ¡pérfido Dios!
Eres tú quien lo ha querido.
Si el cuerpo se lamenta
bajo el peso de injustos sufrimientos,
si rechaza a la amante
y vive sólo para el llanto,
si el alma, cuya aspiración
es de poder expresar el cielo
se extenua ante la vana mentira
que la harta de hiel,
¡verdad, salud, ilusión!
si el hombre entero es traicionado
¡oh, maldito seas sin tregua!
Dios mentiroso, Dios odiado.
Vanamente a través de los cielos
sin eco en la sombra infinita,
se pierden nuestros clamores y nuestra agonía.
En el abismo silencioso
vanamente el hombre sufre y llora;
todo rayo de luz divina no es sino un engaño».

(El poeta no pudo dar realidad a sus ensueños desordenados del primer cuadro, a sus emociones sensuales de luces, sonidos, columnas, auroras etc., etc., y la razón es muy sencilla: todas esas

sensaciones no tenían relación alguna, no eran ideas, no eran inspiraciones, sino formas, trozos, por decirlo así, de algo a que faltaba unidad, alma, vida. Eran pedazos de una gran construcción: una columna, una ventana, un rincón de cuarto oscuro, una llave, un tragaluz, etc., etc. ¡Dad eso a un arquitecto y pedidle que os construya un palacio, u os haga con ellos un monumento! El poeta fue a la noche a preguntarle qué sería de él y la noche no le contestó, talvez, porque no le encontró pasta de arista sino de un soñador en el vacío, que evocaba en su imaginación, o mejor dicho, que era víctima de evocaciones involuntarias de pedazos de formas bellas, de luces, de claridades, de amores, de sonidos, de columnas, etc., etc., y que no pensaba nada ni podía pensar nada ya que perdía el tiempo en sensualismos aislados y estériles de una naturaleza abortada de artista decadente, con aspiraciones inmensas y con impotencia manifiesta. En seguida, el pobre Poeta le echa la culpa a Dios de todo esto e insulta a este eterno *págalo todo* de los incapaces, y blasfema en medio de la tempestad, y, precisamente, cuando, como a un pobre pretendiente a algún empleo público a quien siempre se le deja una esperanza chiquitita en el fondo del alma, el órgano y las voces del cielo le envían promesas de días mejores. ¿Es esto lo que ha querido decirnos Charpentier? ¿Es esto lo que ha querido pintarnos? Si no es esto, es por lo menos lo que resulta o se deduce de

su poema. Pienso que mil veces mejor hubiera sido que nos hubiera dado su música sola, su buena música, apasionada e inspirada y que, a pesar de lo malo del poema, se oye con verdadero agrado).

4.º Cuadro—Embriaguez—Decoración moderna; en Montmartre; en una fiesta. El Poeta se aísla del mundo y sólo con su tristeza atraviesa por la muchedumbre humana. Sucumbe bajo el peso doloroso de sus recuerdos, de su odio; en el seno de la noche se desespera; llora. Mezclados con los ruidos lejanos de la fiesta, con las polkas tocadas por los pistones del Moulin de la Galette y con los gritos de los borrachos que pasan roncando canciones populares, el poeta invoca el olvido. Apenas ha concluído su invocación cuando la sonora y burlesca carcajada de una mujer alegre hiere sus oídos. El Poeta, entonces, se lanza en medio de la fiesta y ruge, que no canta, el himno de placer (¿Tannhäuser?) Sin embargo las voces de otro tiempo le recuerdan sus fervores e ilusiones muertas. Esas voces le llaman por última vez; pero el Poeta no recuerda sino los fracasos, las caídas que la vida ha tenido para él y se entrega a los placeres de una embriaguez brutal. El Poeta cae, indómito, altivo, saludado por las carcajadas de la muchacha de placer, carcajadas que son el símbolo de la Humanidad, envidiosa de los poetas. Y las voces de su alma se quejan por tres veces y de su pecho se escapa un sollozo moribundo.

(¿Hay algo de Manfredo en todo esto? Tal vez. Y ¿algo de Tannhauser? Por cierto; pero el tipo de Charpentier es ridículo. Manfredo y Tannhäuser cargaban una pesadumbre, sufren un dolor estéticamente producido, atraviesan un conflicto grandemente concebido. El Poeta de Charpentier es un neurótico y un desequilibrado, es un incapaz y un impotente que se cree llamado a grandes cosas porque siente sensaciones incoherentes de cosas bellas y culpa a Dios, a la vida y a todo ¿de qué?... Concluye en Montmartre en medio de las fiestas imbéciles y vulgares de esos bohemios, puñado de extravagantes, hambrientos de originalidad, ridículos casi siempre, cuando no son peligrosos para el arte o el orden social. La Humanidad envidiosa de los poetas, dice Charpentier, está caracterizada por esa carcajada salida de la boca de una mujer liviana. ¡Bueno!... ¿Acaso la Humanidad tiene la culpa?... y ¿Dios también?... Por supuesto... Es la historia del Gran Bonetón. ¿Cree Charpentier que la Humanidad es responsable de que el Poeta no haya podido tener la inspiración necesaria para vestir sus auroras, sus columnas, sus claridades, o que es ella la responsable de que ese pobre muchacho haya nacido poeta abortado, con sensaciones aisladas, e incapaz de darles unidad o cuerpo, de concebir la belleza, en suma? Es la lógica de los anarquistas. Echan bombas a un teatro o descarrian un ferrocarril para vengarse de la Humanidad, esto es, del orden social que no es una creación ar-

tificial y arbitraria, como lo suponen los poetas y los desequilibrados, sino el resultado inevitable y conveniente de la vida experimentada, la expresión lógica de las fuerzas ocultas e inmanentes que presiden al desarrollo de las sociedades, orden social que, a su vez, evoluciona en el sentido que la experiencia y la razón le indican como el más adecuado a la satisfacción de las necesidades y aspiraciones realizables.

No quiero concluir sin hacer también una observación sobre la parte musical, sobre un episodio de este cuarto y último cuadro: el de la carcajada de la muchacha alegre y el sollozo del Poeta desfalleciente. ¿Hasta qué punto se pueden aceptar, en medio de un trozo musical, carcajadas de *cocotte*, gritos de mujer alegre en apuros y sollozos tremolantes de hombre ebrio? ¿Qué todo eso es real? Sí; pero también es real un eruto, superior o no, como al autor se le pueda ocurrir. ¿También puede ser eso representado musicalmente? ¡Cuán lejos estamos de Beethoven con sus representaciones sintéticas de la sexta sinfonía y aun de Berlioz con las de la Condención de Fausto! Si el arte va por ese camino vamos a tener que llevar a los conciertos un paquete de algodón en los bolsillos, a los museos anteojos negros y, talvez, el pañuelo zahumado de aromas defensivos. Y estas observaciones no son hijas del amaneramiento ni de un estudiado o artificial propósito de delicadeza, no; creo que el arte no puede ser verdadero sino es real; pero entre lo que existe, entre las realidades hay que hacer

una selección. Si la vida, a veces, disminuye al hombre, lo empequeñece, abate el espíritu, hiere las fuerzas del alma, ¿acaso no es la misión del arte la de curar esas heridas, la de abrir nuevos horizontes, levantar las fuerzas, templar el carácter decaído, dignificar el espíritu, ensanchar la esperanza, hacer soñar en cosas mejores? Si el arte no es eso, es decir, si el arte no es aristocrático, no vale la pena de que sea algo, Hello («L'homme», pág. 370) decía: «Cupo a nuestra época la desgracia de ver nacer en la literatura y en la pintura una escuela, o mejor dicho, una costumbre, que se esforzaba por reproducir la fealdad de ciertas realidades con la intensión precisa de reproducirla. Se dijo al principio: «lo feo es lo bello» y, en seguida, abandonando esta fórmula que se asemejaba demasiado a una doctrina, se trató de concretarse a la mera imitación de los objetos, tales cuales la realidad los presenta, en el olvido puro y simple de todo ideal. La costumbre de que hablo no tiene, como los numerosos errores antiguos un falso ideal. No; es la negación de todo ideal y, por esta causa, no es, ni siquiera, un error artístico»).

*

8.—«Sagesse».—Melodía de Pierre Her-
mant sobre un poema de Verlaine. Con-
ciertos Lamoureux.—Domingo 5 de Marzo
de 1905.—La poesía de Verlaine es hermosísima
Corre por ella un soplo antiguo, horaciano.

«Tout bruit, la nature et l'homme, dans un bain de lumière si blanc que les sombres sont roses»...

¿La rima?... en la tercera estrofa Verlaine nos enseña que una de las cualidades, hasta hoy, desconocida, del racimo de uvas, es la seguridad...

«les grappes sûres»...

Pero yo me siento inclinado a dudar de la verdad del descubrimiento botánico o social, cuando veo la terminación del verso con el cual los racimos de uvas tienen que rimar, y que dice así...

«des moissons mûres».

Acabáramos. La cosa, por otra parte, no tiene importancia y no creo que haya sido tomada a lo serio en ninguna escuela de agricultura.

La melodía de P. Hermant, buena, agradable, expresiva, poderosa. La orquesta trabaja y decora el poema de Verlaine con un marco rico en oro y en talladuras.

Sin embargo, nada nuevo, nada original. La personalidad de Hermant no se presentó, no la vi... ¿existe acaso?... nada sabemos.

Toda la forma era Wagneriana. Las arpas con sus *glisés* evocaban a las Walkirias, a la conocida frase inicial de la cabalgata. Los bronceos también, con los característicos saltos de cojo... «Loge! Loge! Hieher!!»... y también, al final de la *Walkiria*.

La última estrofa del poema es dicha envuelta en las sonoridades del final de *Fausto*, de la muerte e invocación de Margarita.

¡Wagner, Gounod, sombras terribles, Banquos implacables!; siempre presentes a la imaginación de los pobres que ambicionan la gloria y que van hacia ella con los brazos tendidos en demanda de un apoyo o de un guía que les indique el camino.

*

9.—Thibaud en el “Nouveau Theatre”.
—Kubelik en el “Chatelet” y Mischa El-
man en la “Salle des agriculteurs” y en
el “Chatelet” —Abril de 1905.

I

Thibaud es joven, elegante, de muy buena figura, distinguido... comienza a ser muy aplaudido por el bello sexo que asiste a sus conciertos. Buen arco, bonito sonido, afinación exacta, ejecución correcta. Por intuición o por cálculo, se consagra a la interpretación de obras serias, de valor intrínseco, por decirlo así. Thibaud no se presenta como *virtuoso*, no por falta de mecanismo ya que hoy no son escasos los prestidigitadores musicales; para llegar a serlo basta con someterse a un entrenamiento más o menos largo y que desarrolle las aptitudes de conformación física.

Sin embargo, como intérprete, Thibaud me pa-

reció muy monótono. El mismo sonido, los mismos procedimientos de expresión. Su ejecución resulta opaca. Su temperamento pesa demasiado sobre las obras. En general hay hoy pobreza de intérpretes geniales. Mucho mecanismo, mucho talento, mucha habilidad; pero los grandes artistas duermen. ¿Es esto un resultado del espíritu democrático que ha llegado hasta las regiones aristocráticas del arte? Tal vez. El grande artista ejecutante ha pasado; hoy sube la plebe de los *virtuosos*; el mecanismo reemplazando, supeditando al temperamento, el instrumento a la idea y, como consecuencia, los públicos buscan más los placeres sensuales del órgano externo, del oído, que el goce interior, en actividad de ideales; se prefiere el artificio que sacude los sentidos, la embriaguez dionisiaca, a la serenidad, a la medida, al equilibrio, a la disciplina apolónica. ¿Cuándo florecerá el cayado de Tannhäuser?

II

Kubelik es la última expresión del *virtuosismo*.

Pobre sonido, pobre tono. En cambio, un mecanismo maravilloso, fenomenal; *fenomenal*, es la palabra, pues el *virtuosismo* debe ser considerado en el arte como un fenómeno, esto es, como el desarrollo desproporcionado de una parte, de un accidente, con perjuicio del de aptitudes más esenciales. Su cabeza (en los grabados) recuerda a Beethoven,

al Beethoven idealizado de los dibujantes. Visto en la calle, como paseante, Kubelik es chico, flaco, de espaldas redondeadas, nariz gruesa; pero ojos que brillan con luz especial. En la escena es elegante, a pesar de un movimiento de cimbra que hace recordar el baile de los osos domesticados.

III

Después de Mischa Elman no hay nada que oír. Es un muchacho de 12 a 13 años, a quien oí tocar algunos números de las sonatas de Bach para violín solo, la sinfonía española de Lalo y el movimiento perpetuo de Paganini, todo de memoria, correctísimamente, con la expresión que hubiera podido darles un intérprete formado y con una claridad y poder de sonido intachables. ¿Qué llegará a ser Elman con el trascurso de los años? Es ya, creo, el caso más notable que ha producido la precocidad artística. Sus disposiciones naturales sorprendentes, ¿terminarán en el virtuosismo? ¡Dios lo libre!... En el Chatelet le oí tocar, acompañado por la orquesta Colonne, el concierto de Mendelssohn, también de memoria, con una seguridad, afinación, con una energía de arco, con una variedad de acentuaciones, fuerza, tono y expresión increíbles. Las voces de su violín $3/4$ llenaban la gran sala del Chatelet y, aun, en los *tuttis*, el timbre de su violincito predominaba. La fuerza y el desarrollo de su mano izquierda se conoce tan-

to por la calidad y pureza del sonido, por la parejura y claridad de cada nota, como por su técnica sorprendente. La muñeca y brazo derecho son de un gran violinista. Los *stacattos*, sonidos hilados, *sautillés*, arpeggios, etc., son perfectos. Se puede decir que Elman tiene ya su personalidad formada, su manera propia de comprender las grandes obras y de interpretarlas.

IV

Cuando veo aparecer en el proscenio uno de esos hombres enfracados con su cajoncito de madera de treinta mil francos debajo de la barba, una extraña desconfianza me asalta. ¿Qué me van a decir? ¿qué voces vibrarán al mágico lamido de la ágil varillita de crines? ¿qué lamentos brotarán a la apasionada caricia de los dedos? La sorpresa pasada, la primera curiosidad satisfecha, me siento impacientado. ¡Son ejecutantes, *virtuosos* y nada más! Monotonía de expresión; las mismas arcadas. El violín, como un intruso, se me pone siempre por delante, se interpone entre el compositor y yo, me llama la atención, me importuna.

En un principio, el placer que experimento es parecido al que me causan los juegos de agilidad o de destreza de los circos o de los teatros de variedades. Siento, indudablemente, una impresión muy agradable al conocer la feliz educación de los miembros, el hábil desarrollo de la mecánica muscular, la victoria conseguida, a fuerza de pacien-

cia y de método, sobre la torpeza de la carne, sobre la inercia de la materia. Es la satisfacción de una curiosidad, la sorpresa ante la dificultad vencida, la admiración ante la destreza, la agilidad, la fuerza; pero no es un placer estético, no es el goce que se experimenta ante la belleza, ante la idea que conmueve las cuerdas ocultas del espíritu y nos eleva sobre nuestros sentidos o sobre nosotros mismos.

El virtuoso me hace el efecto de una máquina que trabaja su mercadería sin ningún tropiezo; todo está previsto, todo marcha admirablemente.

¡Ah! ¡cuándo nos será dado oír a un ejecutante verdaderamente artista, que haga olvidar al prestidigitador y que llegue directamente al corazón del público sin detenerse en los sentidos que son únicamente los intermediarios, las vías de comunicación entre el pensamiento que crea y el alma que se conmueve ante la creación! El *virtuoso* penetra rara vez más allá de los sentidos del público; se complace en halagarlos, en sorprenderlos, se queda a las puertas del templo, como dice Ruskin. Sus cantos no alcanzan a resonar en las espaciosas bóvedas, no levantan ideales, no alientan las nobles expansiones del espíritu.

De esta suerte la curiosidad se suplanta a la emoción, la superficialidad a la meditación, el accidente a lo fundamental, el instrumento, el procedimiento, la factura a la idea.

Los *virtuosos* que se plantan en el proscenio con

el propósito de hacernos admirar su agilidad, la perfección de su mecanismo, me parecen tan ridículos e ilógicos como un orador que echara palabras coordinadas gramaticalmente, acentuara períodos, modulara la voz como si estuviera emocionado y, en realidad, no tuviera nada que decir ni estuviera preocupado de otras cosas que de hacernos admirar su voz, su facilidad de pronunciación, el poder de su respiración.

Robert de la Sizerane, en su libro sobre Ruskin, resume en una página admirable la opinión probable del célebre esteta inglés sobre el virtuosismo, (pág. 260).

«El *virtuoso*, dice, es un fariseo que se complace en sí mismo y no en la belleza. Una vez dentro del templo no se arrodilla delante de la belleza suprema, golpeándose el pecho y diciendo: yo soy la fealdad. No, por el contrario, se pavonea y se felicita, se vanagloria de lo poco que imita la santidad del modelo. Es un equilibrista que juega con sus ocre, sus ultramares, sus cinabrios (sus corcheas y sus estacatos) en lugar de presentarlos como un tributo ante la naturaleza sin igual y ante el cielo sin fondo (ante la concepción musical). El virtuoso dice: ved mi destreza, ved mi flexibilidad, mi agilidad. No dice: vedla cuan bella es (la naturaleza, la concepción) cuan superior es a todos nuestros pobres artificios. El *virtuoso* dice: ved como con una sola pincelada doy a este cristal un reflejo de luz solar. No dice: ved como cien pinceladas no pueden

fijar en la tela la infinita ductilidad de esta curva, la calma radiosa de esta claridad formada de nieve, plata, azul y noche! El *virtuoso* se embelesa en sus trinados y en sus notas hiladas. ¿Por qué? ¿Para celebrar las voces profundas del alma? No, para que se aplauda su pequeña laringe... El verdadero artista toma sus útiles, no con el objeto de hacerse admirar, sino para hacer admirar la naturaleza, la belleza. Su expresión es contenida por un sentimiento de adoración; no manifiesta ese desplante, esa libertad que revela la confianza en el éxito. El verdadero artista pinta, crea o ejecuta, no para que se diga: ¡ah, cuán diestro es!; sino para que se diga: cuán bella es la idea, cuán bella la naturaleza. No hace el arte por el arte. Hace el arte por la naturaleza y por la belleza».

*

10.—Van Dyck en «Tristán e Isolda»—La Grande Opera de Paris.—Abril y Mayo de 1905.—En 1887 había oído a Van Dyck por primera vez. Cantaba en los conciertos Lamoureux los trozos más importantes de las óperas de Wagner. En 1892 le volví a oír en Londres en *Manón* de Massenet y en Bayreuth, en donde tuvo a su cargo el papel de Parsifal. Era entonces el más notable y talentoso de los tenores que interpretaban las obras de Wagner; a lo menos no conocí yo otro

mejor que él; el hecho de que se le encomendara siempre el papel de Parsifal en Bayreuth significaba que se le tenía, en realidad, por tal.

Tristán fue dado en la Opera en la temporada de 1905 con Alvarez y Mlle. Grandjean. Alvarez posee una voz poderosa; pero era, sin duda alguna, Mlle. Grandjean quien salvaba el drama, o mejor dicho, lo mantenía a razón de una y dos representaciones semanales.

Van Dyck fue contratado sólo en abril. De esta suerte, Mr. Gaillard termina la temporada de *Tristán* por donde debió de haberla comenzado.

Van Dyck es siempre el grande actor, el inimitable intérprete de los dramas líricos de Wagner. La importancia que podríamos llamar sicológica de la obra de Wagner recibió, con la presencia de Van Dyck un empuje considerable. El drama se dignificó, se elevó, y su significado, tan profundo y doloroso, su intensión de fatalismo deseado, de panteismo coloreado por las luces de la gran pasión, apareció con una nitidez que Alvarez no había sabido o podido obtener.

La voz de Van Dyck ha perdido su frescura, su juventud, sobre todo en las notas altas. El timbre es siempre poderoso; pero no posee esa vibración y claridad de cristal que tenía en 1887 y, talvez, aun en 1892. El tiempo que empaña el brillo de los colores, que cubre con su implacable neblina las luces y las formas, ha empañado también el timbre de su voz. Sin embargo prefiero Van Dyck

con su talento y su fuerza de vida contagiadora, al tenorcito de buena voz, sin experiencia ni talento y que sólo nos hace admirar su garganta. Así como la importancia de todo instrumento está en relación de su parecido con la voz humana, así también el valor de ésta debe apreciarse con relación al talento artístico del que la posee, con relación a las aptitudes de intérprete que tenga. Los instrumentos y la voz, son sólo medios de expresión que valen en cuanto expresan bien la idea o la creación del compositor. El timbre, el poder, la destreza, son medios que pueden facilitar una más completa interpretación; pero siempre la más importante de las condiciones se encontrará en el alma del artista, en el talento del intérprete.

La influencia por fin, que ha ejercido Van Dyck, en la *mise en scène* de *Tristán*, es manifiesta. La escena del filtro, el dúo del segundo acto, todo el tercer acto han sido completamente modificados en casi todos sus detalles, y la importancia de cada escena aparece grande como es. Aun Mlle. Grandjean ha aprovechado de las indicaciones de Van Dyck y ha modificado enteramente su mímica en el *liebestod*. Le faltaba eso, y, habiéndolo ya adquirido, puede ser considerada, junto como Mlle. Litvine como una de las más grandes intérpretes de Wagner en los teatros de lengua francesa.

11.—Concierto dado por la Sociedad de conciertos en la Sala del Conservatorio y destinado a la erección del monumento a Beethoven.—4 de Mayo de 1905.—El interés del concierto estaba sobre todo y dejando *hors concours* lo que se refiere al programa (todo de obras de Beethoven, con la novena Sinfonía), en el concierto para piano (op. 73) ejecutado por Saint Saëns y en la romanza en fa, ejecutada por Sarasate. El insigne compositor francés y el célebre violinista español, al fin casi de una vida consagrada a la belleza, fueron a prestar su cooperación a la obra de reunir fondos para levantar en París la estatua del coloso, alrededor de cuyo nombre se borran las divisiones, se apagan las pasiones y se organiza la unión más sublime de los corazones y de las voluntades en poderoso unísono de admiración y de aspiraciones.

Saint Saëns y Sarasate, como ejecutantes, son dos notabilidades de la arqueología musical. Se les hizo una ovación enorme y merecida.

La orquesta de la sociedad de conciertos se compone de:

- 13 violines primeros.
- 13 violines segundos.
- 10 altos.
- 8 violoncellos.
- 8 contrabajos.
- 10 maderas.
- 9 bronces.
- 2 batería.

El Director Marty es joven y tiene grandes condiciones; es sumamente cuidadoso, sobre todo, en los detalles.

La sala del Conservatorio es antigua y se conserva en su primitivo estado. Es chica y las localidades sumamente incómodas. El techo es abovedado en el sentido de la longitud de la sala, sin formar cúpula. La celebridad de que goza esta sala por su espléndida acústica da una importancia muy grande a los conciertos que en ella tienen lugar y, como al mismo tiempo, es sumamente reducido el número de localidades, los precios son muy superiores a los de los demás conciertos de París. En la temporada de invierno, es imposible encontrar localidades; todas están en poder de los abonados.

Quiero dejar constancia del gran éxito obtenido por el bajo alemán Fröhlich que cantó con voz espléndida y con gran poder de expresión seis melodías religiosas de Beethoven.

*

12.—Las nueve sinfonías de Beethoven dirigidas por Weingartner en el Nouveau Theatre. (Orquesta Colonne). Mayo de 1905.

—Fue un verdadero acontecimiento artístico la serie de conciertos dados por la orquesta Colonne bajo la dirección de Weingartner en el Nouveau Theatre de la rue Blanche. Las nueve colosales sinfonías de Beethoven fueron interpretadas en cua-

tro sesiones conjuntamente con el concierto para violín, con el concierto para piano N.º 4 en sol mayor y con unos trozos de Fidelio.

He aquí el programa de estos conciertos en el cual puede notarse el orden estrictamente cronológico observado en lo que se refiere a las sinfonías:

1er. Concierto: Primera Sinfonía. Op. 21 en do mayor 1800.

Segunda Sinfonía. Op. 36 en re mayor 1803.

Tercera Sinfonía. Op. 55 en mi b. mayor 1804.

2.º Concierto: Cuarta Sinfonía, Op. 60 en si b. mayor 1806.

Concierto para violín. Op. 61 en re mayor 1806.

Quinta Sinfonía. Op. 67 en do menor 1808.

3er. Concierto: Sexta Sinfonía. Op. 68 en fa mayor 1808.

Concierto para piano. Op. 58 en sol mayor 1806.

Séptima Sinfonía. Op. 92 en la mayor 1812.

4.º Concierto: Octava Sinfonía. Op. 93 en fa mayor 1812.

Introducción del 2.º acto de Fidelio. Op. 72 1805.

«¡Ah Pérfido!» escena y aria para soprano. op. 63 1796.

Novena Sinfonía. Op. 121 en re menor 1824.

La Orquesta Colonne no se encontraba completa; Weingartner había, sin duda, seleccionado sus elementos, buscando mejorar la calidad a costa de la cantidad.

La orquesta se componía, pues, de:

16	Primeros violines
14	Segundos
10	Altos
10	Cellos
7	Contrabajos
19	Maderas
9	Bronces
2	Batería

En la novena sinfonía se agregaron otros elementos más, especialmente bronces, y los contrabajos subieron a diez.

Weingartner es joven; nació en 1863, ha hecho una carrera muy brillante y rápida como compositor, crítico y como director de orquesta. Su gesto sobrio y enérgico, impone y arrastra. Conoce a Beethoven de memoria; lo ha vivido, lo ha sentido; se encuentra poseído por el genio de Beethoven. Conoce el secreto para evocar al grande espíritu, para incorporarlo de nuevo en sus obras y para hacerlas decir lo que él pensó. Todas las

sinfonías las dirigió sin partitura, de modo que las ideas pasaban calientes de su pensamiento a la evocación de la orquesta y penetraban en el corazón del público con un poder extraordinario. Sin duda alguna, Weingartner, en la actualidad, es, sino el primer director de orquesta, el primer intérprete de Beethoven.

Desfilaron, pues, ante el público parisiense, las nueve sinfonías en el orden en que fueron concebidas. Pedazos de la vida misma de Beethoven, reflejos purificados de sus ilusiones y fantasías juveniles, de sus admiraciones heroicas, de sus emociones íntimas, de su fuerza interior, de su misantropía incurable, de sus confidencias sublimes con la gran naturaleza, de su energía inagotable, de su voluntad no vencida y de sus visiones sobrehumanas desde las amarguras del silencio eterno que le envolvió en sus últimos años, en esas páginas inmortales de claridades divinas, de sonoridades magníficas, se canta el triunfo de la alegría sobre el sufrimiento, el reinado de un optimismo mundial ganado, a pesar del mundo y contra el mundo externo, por el esfuerzo gigante de un mundo interior.

Todo esto nos dicen esos nueve capítulos del arte, esos nueve cantos del espíritu más grande que ha producido la humanidad. La Primera y Segunda sinfonías, claras, llenas de vivacidad, de alegrías, de esperanza, de vida; la Heroica que hizo decir a Carlyle: «Beethoven es un alma de héroe que tomó

la forma de músico; la Cuarta escrita con el corazón lleno del recuerdo de la *inmortal amada*, Teresa de Brunswick; la Quinta, la sinfonía esencial, según la feliz expresión de Lalo, en la cual se encuentra contenido todo Beethoven y nada más que Beethoven; la Pastoral, expresión ideal de la calma, del consuelo, de la serenidad, del sosiego bajo la influencia del sentimiento panteísta y saludable de la naturaleza; la Séptima, rítmica, cortante, brusca, varonil; la Octava, más enérgica aún, si es posible, última pulsación de una juventud que se aleja, fantasía original y extravagante de una facundia violenta; la Novena, por fin, ejemplo único de la victoria de la energía y del optimismo individuales sobre el mundo, sobre los sufrimientos, en contra de las leyes de la vida misma.

En las nueve sinfonías de Beethoven se encuentra, no solamente todo lo grande que el alma humana puede sentir, sino, también, en su forma, en sus modos de expresión, se encuentra allí el punto de partida de toda la música moderna. Se puede decir, en realidad, que toda la música moderna procede, si no exclusivamente, por lo menos directa e inmediatamente del genio de Beethoven.

El trabajo de todos los primeros maestros cuyo resúmen, por decirlo así, magnificado y en toda su corpulencia se sintetiza en Sebastián Bach y cuya espléndida florecencia se encuentra en las obras de Mozart, fue encaminado principalmente al perfeccionamiento de la forma musical. El contrapunto

es el código de esa tendencia y su filosofía la obra de Hanslick «De la belleza en la música; un ensayo de reforma de la estética musical». Para Hanslick la música puede compararse a las vibraciones sonoras de las líneas y dibujos de un arabesco. «Representémonos un arabesco vivo, dice Hanslick, como irradiación activa de un espíritu de artista, cuya imaginación entera circula incansablemente a través de las mil fibras (del arabesco) sensibilizadas: ¿Acaso la impresión no sería vecina de la que podría producir la música?» (pag. 48).

Mozart es, según Hanslick, el genio musical más grande que ha existido y la Novena sinfonía un trabajo errado musicalmente; algo que equivaldría, en escultura, a una estatua de mármol con la cabeza de oro. Podría llamarse a esta tendencia: la *escuela clásica* por haber tendido sus esfuerzos al pulimento, a la belleza de la forma musical.

Por otra parte, se notan ya en Bach momentos en que las voces interiores parecen tartamudear algo. En el enorme legado de este artista hay páginas que se esfuerzan por hacernos sentir los secretos del corazón humano. Al través de las formas sutiles, elásticas; pero siempre esclavizadoras del contrapunto escolar, se siente palpar a veces, el calor de una emoción personal. La personalidad, la individualidad del autor, manifestada en la obra musical, adquiere en Haenel la forma pomposa y grandilocuente y se muestra ocasionalmente en Haydn; pero, en Beethoven se desarrolla, crece y estalla con una

fuerza irresistible. A él le debemos esa pléyade de románticos que prepararon las obras (o proceden de las obras) de Schumann y de Wagner, estas dos prolongaciones del genio de Beethoven en sus notables características: la energía, el carácter, la voluntad, la fuerza interior.

Pasan los años, (ya hace un siglo) y nada hace presentir que esté próximo a nacer el artista que se acerque a Beethoven o que pueda llegar a igualar, siquiera, su cadena de sinfonías, con sus cuatro cumbres: la 3.^a, la 5.^a, la 6.^a y la 9.^a.



14.—Carusso y la Cavaleri en «Fedora» de Giordano—mayo de 1905.—Los que deseen conocer la importancia y el resultado de las representaciones que se dieron en el teatro de Sarah Bernhardt por la empresa Sonsogno, pueden recurrir a las crónicas del *Guide Musical*, á las de Jullien en *Le Journal des Débats*, á las de Mendes en *Le Journal*, a las de Bruneau, Lalo, etc., etc. Me bastará sólo, a este respecto, declarar que el propósito de Sonsogno fue dar a conocer algunas de las obras mejores de los autores italianos de que él es editor, cantadas y dirigidas por artistas y maestros italianos. En general, la impresión que me causó esta tentativa fue desfavorable; tanto los artistas y las obras, como la *mise en scène*, estuvieron muy lejos de cooperar al éxito del laudable propósito del entusiasta y patriótico editor italiano.

Carusso cantaba en *Fedora* y, como era natural, fue la nota alta de la temporada.

La voz de Carusso es magnífica. Es una de esas voces seguras, espontáneas, que no pueden fallar. Es fina, llena, sin trizaduras, con un timbre varonil y no con ese timbre antipático, fatigoso, que revela el esfuerzo de los tenores sopranisantes. El registro medio y, sobre todo, el bajo, son un poco opacos, velados, sin armónicas, por decirlo así; pero el registro alto es espléndido, poderoso. No tiene ninguna de esas resonancias agrias que tan a menudo se oyen en las voces de los tenores de fuerza; el tono es, por el contrario, apañado, suave, húmedo, con sombras de barítono. El lado flaco de este artista tan dotado por la naturaleza, es el que comúnmente se encuentra en los cantores italianos, en los virtuosos: está enamorado de su voz y, de seguro, cree, en su interior, que las obras de los compositores no son sino medios de que se debe echar mano para lucir la voz. Así, pues, Carusso es un pobre actor y, además, un intérprete errado. La declaración «amor ti vieta» del segundo acto la cantó burlándose del ritmo, de toda idea, *calderonizando* cada nota. Parecía decir: «este trozo ha sido escrito, no para expresar una idea del drama, sino para que yo luzca mi voz».

De la *Cavalleri* sólo se puede decir: es demasiado bonita para tener talento. La crítica parisien- se, en general, le tributa muchos aplausos. Siempre la hermosura ha sido el principal argu-

mento en contra del buen sentido y de la lógica.

El barítono Tita Ruffo, actor demasiado movido, voz notable con lindas notas altas. Fue muy aplaudido en la canción rusa del segundo acto y el público pidió repetición del *mi bemol* y del *do*, con sus respectivos calderones. En *Siberia* había ya recibido una ovación, en parecidas circunstancias: en una de las frases finales de su relación de la vida de Stephana en el tercer acto. ¡Qué público! ¡Qué artistas! ¡Pobres obras! ¡Pobres compositores!

Los públicos italianizados no han ganado mucho desde Beethoven acá. El drama, la obra, las bellezas de la partitura no los conmueven, no les interesan sino en cuanto sirven a las voces. La mejor inspiración no les dice nada por sí misma; pero la melodía más vulgar y pobre los arroja en delirios de entusiasmo, si es cantada por una bella voz. Están, todavía, esos públicos, en la época de los sopranistas.

En la *mise en scène* el teatro lírico italiano no ha mejorado, tampoco, gran cosa en el fondo. No sé por que la joven escuela italiana ha dado en llamarse *verista*. Los procedimientos son los mismos de la antigua ópera, modificados sólo en sus detalles, y en detalles insignificantes. Sus obras modernas han tomado las apariencias de las reformas; pero siempre se nota en ellas ese amor a los accidentes y a las situaciones aparatosas, esa tendencia a buscar el éxito en los detalles, esa falta de respeto por la verdad, por la realidad fundamental en el drama lírico.

En *Fedora* parecía que no había director de escena. Cada actor principal se preocupaba, únicamente, de su voz y muy poco de armonizar su acción con la de los demás. Así, en el primer acto, el que se movió, accionó y llamó la atención del público fue el sírviante de Vladimiro, papel secundario. Era un gordote de cachetes colorados y de pantorrillas escandalosas que siempre estaba en el primer plano, cubriendo con su corpulencia a los actores principales y haciendo ademanes de sorpresa y de desesperación, tan ridículos y exagerados, que era cosa de reír a carcajadas. El público que miraba eso, no parecía notar, sin embargo, la falta. Pendientes todos los espectadores de la carita de la Cavalieri o de la notita del barítono, se conocía que no les importaba sino muy poco el drama en sí mismo; pero, apenas la Cavalieri se acercaba al borde del proscenio a regalar a la platea algunas de sus coqueterías de niña bonita y regalona, entonces era de ver el batir de manos y las toses, las admiraciones y los espasmos.

¡Qué distancia tan enorme separa estas obras y estos actores de los dramas líricos de Wagner y de los actores amaestrados por ellos! Es la distancia del grande arte al pequeño artificio.

*

15.—Mr. de Saint Saens y la ópera italiana.—A raíz de la terminación de la temporada de ópera italiana, en París, los diarios publicaron la

carta siguiente dirigida por Saint Saëns a Eduardo Sonsogno:

«Servíos excusarme, mi querido amigo, ante vuestra brillante falange de compositores y excusadme vos mismo por haber hecho tan pobre acto de presencia en vuestra bella campaña, a la que hubiera querido prestar un concurso más activo; los destinos no lo han querido. No os imaginéis por ello, que he estado indiferente; durante los pocos días que permanecí en París, y que me dieron poca libertad, he dicho a todos los vientos lo que pensaba de esas obras, tan interesantes, tan vivas, tan teatrales y cuyo alto interés, en mi sentir, reside en la reacción que encabezan contra la tendencia al teatro místico y antidramático, empleando, sin embargo, procedimientos nuevos. Son obras audaces y francamente italianas en su modernismo. Poco importa que no sean perfectas. ¿Quién lo es? Trazan, con todo, una huella luminosa.

Soy, como siempre, vuestro agradecido servidor
—SAINT SAENS».

Resulta, pues, que Saint Saëns fue invitado a las representaciones de las óperas italianas y que los destinos le impidieron asistir a ellas por cuyo motivo creyó conveniente excusarse. No es probable que Sonsogno, y menos aún los compositores italianos desairados, crean que Saint Saëns haya sufrido las influencias inevitables y permanentes de las fuerzas mitológicas de los destinos, y en condiciones tales, que le privaran durante un mes

entero de un sólo momento de libertad para poder responder, con su presencia y con sus aplausos, a la galante invitación que, según la carta publicada, se le envió oportunamente. Estas son excusas que se escriben a sabiendas de que no serán creídas y que se aceptan porque no se puede hacer otra cosa. Ni aumenta la digestibilidad de la excusa la conocida salsa de llamar «brillante» a la falange de compositores italianos, de llamar «audaces» a sus obras o de llamar «bella» a la campaña emprendida por el patriota empresario Sonsogno; estos entusiasmos de Saint Saëns hubieran debido prestarle el mas efectivo servicio de ayudarle a desprenderse de las garras de los destinos.

Sin embargo, Saint Saëns, como una compensación, les anuncia que, durante los ratos de libertad de que pudo disponer en los pocos dias que estuvo en París, dijo «a todos los vientos lo que pensaba de estas obras tan interesantes, tan vivas, y tan teatrales, y cuyo principal interés según su (opinión) reside en la reacción que ellas acusan contra la tendencia al teatro místico y atidramático (¿Talvez Saint Saëns quiso decir: *mítico, legendario*)».

Desgraciadamente los vientos, en contra de todas las leyes de la acústica, no propagaron el galante alegato de Saint Saëns en favor de las óperas de los modernós maestros italianos; por el contrario ¡extraño fenómeno! de todas partes respondieron opiniones desfavorables a los autores, a las óperas y a los intérpretes italianos, aunque corteses y

alabanciosas para el valiente empresario. Entre estas opiniones vale la pena de que sea conocida la del crítico Adolfo Jullien, publicada en *Le Journal des Debats* del día 18 de junio y de la cual citamos, en seguida, uno de sus párrafos más importantes.

«Todas esas obras proceden de *Cavallería Rusticana*; todos esos autores, con pequeñas diferencias, son descendientes de Mascagni. Por la búsqueda exclusiva del efecto material; por su amor por las situaciones violentas y brutales, tratadas brevemente; por su completo desdén por todo lo que constituye el carácter o el colorido de la música; por la impersonalidad y la hinchazón de sus temas melódicos como por las fórmulas de instrumentación, generalmente vulgares y que aparecen despegadas del personaje o del episodio a que se aplican; por la irremediable pobreza de la instrumentación en la cual abundan los procedimientos melodramáticos: golpes secos o violentos juego de los timbales, retenciones bruscas después de formidables explosiones de la orquesta, etc.; por todos los signos característicos que se encuentran en todas esas partituras, esos compositores, sin exceptuar uno solo, atestiguan la mediocridad de su cultura técnica y la poca elevación de su ideal. Golpear fuerte y hacer mucho ruido en todas las situaciones y a todo momento, tal es, aparentemente, el único objeto de sus esfuerzos, y hacen, os lo aseguro, todo lo que pueden por alcanzarlo...

Este énfasis, esta hinchazón, dentro de la cual todo suena hueco, es tanto mas sensible y fastidioso cuando se aplica a obras llenas de movimiento, de agitación, de fiebre. Además, esos compositores escogen los argumentos más contrarios a la música que puedan encontrarse (ya que no soportan desarrollo lírico alguno) y acentúan, más aún, la concisión, la brutalidad, la rapidez, la trepidación, si se me permite la palabra. Esos autores desconocen absolutamente, las aspiraciones y los derechos de música y, por esta causa, se ocupan de argumentos de acción rápida, de intriga complicada y que arrastran al espectador, como en un torbellino; pero, en todo eso, la música no tiene participación alguna, etc., etc.»

H. de Curzon; en *Le Guide Musical* N.^{os} 26/27, de 1905 dice que los compositores italianos tienen la destreza y la ligereza de manos suficientes para no aburrir al público; pero que su música es superficial y pobre. Refiriéndose a los actores e intérpretes agrega: «En ellos, todo es superficial y ¿cuántos artistas *de composición* podrán contarse? Tal vez ni uno solo, de seguro. Ellos, también, y hablo de los mejores, tienen intenciones, apariencias brillantes, en primer lugar porque saben cantar y, en seguida, porque tienen voces espléndidas; pero no penetran el carácter de sus personajes...»

La prensa de París no hizo, pues, coro a las frases alabanciosas de Saint Saëns, como tampoco

se preocupó de rebatir su opinión sobre el carácter antidramático del teatro místico (*¿mítico?*)

Yo creo, por el contrario, que el teatro *mítico* responde a la concepción más elevada del drama lírico. Los grandes pensadores, Goethe, Shakespeare, agotados los recursos literarios en la concepción dramática, reconocieron en la música la forma de expresión ideal.

«Es la música lo que Dante presintió en su Paraíso; es *la celestial música* lo que evoca Shakespeare con Ariel al abandonar las luchas sangrientas de la historia; Asia y Pantea de Shelley se precipitan, guidas por *divina melodía* a la búsqueda del gran secreto que ha de libertar a Prometeo; es la música también la que acoge a Fausto en la eternidad y lo conduce sobre sus alas». (Schuré).

Es cosa triste, por lo tanto, ver hoy, a uno de los más caracterizados representantes del arte en Francia, al autor de *Sanson y Dalila*, al final de una carrera de ascensión continua, bajar a tierra y declarar que conviene alentar la reacción en favor del teatro de las pasiones adúlteras, de las venganzas brutales, de los concubinatos establecidos como institución social para burlar los fines de la especie, de la vida corriente que, a veces, sale a luz en la crónica de los diarios a cinco céntimos, en las antecámaras de las comisarías, en los juzgados del crimen, o que se esconde en los *boudoirs* de las mundanas.

Es esto, talvez, la consecuencia de la mediocratización del gusto y del carácter debido a la influen-

cia de las ideas igualitarias de una democracia socialista que, en la ebullición y alboroto en que han arrojado a la sociedad, echan a veces a la superficie de la mazamorra que hierva, todas las porquerías del fondo. Sufrimos la epidemia de los mil escritores y artistas de talento; pero sin tradiciones, sin aristocracia, sin nobleza, sin ideales. Escribir por escribir, hacer música por hacer música; ganar dinero, ser aplaudido por todo el mundo, por la galería, por la masa, por el pueblo, esto es, por el populacho, es su aspiración suprema. Naturalmente para conseguir su objeto, halagan las crudezas de la vida, las inmundicias y las bajezas de las clases que llenan el teatro. Explotan asuntos brutales, usan de efectos vulgares, groseros, ordinarios. ¡Adiós, pues, melancolías consoladoras, adiós impulsos nobiliarios, adiós grandes abnegaciones, gestos heroicos! Es preciso reaccionar en contra de todo eso por ser antidramático, antiteatral. A la *Manón* idealizada de Massenet es necesario oponer la *Manón* corrompida de Puccini, a la amante que comprende el sacrificio del amor por el amor, la mujerzuela que titubea entre Des Grieux y un soldado, entre salvar su vida o llevarse las alhajas, precio de su deshonra. ¿*Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Parsifal*, la *Tetralogía*. ¡¡Son asuntos antidramáticos!! Ya lo dijo Nietzsche a propósito de *Parsifal* en su «caso Wagner».

Y, sin embargo, todo eso es, también, vida; pero vida superior, vida que genera fuerzas de ascen-

sión, que ennoblece. No es la vida de las pasiones animales, de los instintos primitivos. No es *verismo* que nos disminuye, que nos baja en el sentido de hombre a animal; pero es una realidad espiritual que nos crece, que nos sube en el sentido de hombre a superhombre. Los estremecimientos inolvidables que nos agitan en presencia del teatro legendario, parecen avisarnos que un espíritu invisible, descendido de las regiones de la belleza, ha pasado cerca de nosotros, y nos sentimos, entonces, más optimistas y, por lo tanto, impulsados a la acción, a la sinceridad, a la bondad.

.....

La razón oculta de esa frase desgraciada de Saint Saëns, cuesta decirlo, es la eterna debilidad del hombre. Por muy grande que sea un artista, es, casi siempre, la víctima de un sentimiento pequeño de envidia hacia los más grandes que él.



ERRORES

Págs.	Líneas	Dice	Debe decir
28	14	hayan	hallan
39	28	litúrgicos	litúrgicos
42	último	absolviste	absolviste
79	14	declarar a	declarar que
80	2	sus propias	a sus propias
91	10	<i>gnatuor</i>	<i>quatuor</i>
102	6	de lo que	de que lo
109	20	aplicación	explicación
15	28	1880	1800
114	21	estada	estadía
128	17/18	Por este motivo, sus	Sus
137	20	pareció	apareció
166	11	todo	toda
183	10	desepera	desespera
183	10	Mezclados	Mezclado
187	2	sombres	ombres

Págs.	Líneas	Dice	Debe decir
73	20	sucès	succès
186	14	intensión	intención
209	20	según su (opinión)	(según su opinión)
210	20	violentos juegos	violentos, juegos
211	10	derechos de	derechos de la
212	13	guidas	guiadas
213	26	<i>Tetralogia</i>	<i>Tetralogia?</i>