

MASSENET

París, Abril 8 de 1909.

Á mi llegada á París en los primeros días de Septiembre del año próximo pasado, Massenet estaba ausente, veraneaba aún fuera de la capital, y así me lo hizo saber en amable carta respondiendo á la que le había llevado mi solicitud de saludarle. No bien regresé de mis viajes por Alemania é Italia, manifestéle nuevamente mi empeño y, sin demora, el Maestro me remitió los renglones cuyo autógrafo se leerá á continuación.

Mardi

à demain

Mardi

Mardi

48 me de Vaugisard

à dix heures.

quel honneur et quel plaisir pour moi!
1. Massenet

No podía ser el ilustre compositor ni más complaciente, ni más bondadoso : después me he persuadido de que esa prueba de su afabilidad, no fué sino la primera de otras y otras que, significando la reanudación de viejas relaciones y su sincero afecto, me han colmado de regocijo y de satisfacción.

Con toda exactitud acudí á la cita y fuí recibido al punto por el Maestro.

Massenet ocupa una alegre y elegante casa frente por frente del Museo y jardines del Luxemburgo. Con la emoción que no me abandona cuando me aproximo á los hombres superiores, llamé en el primer piso y fuí introducido á una amplísima sala decorada y amueblada con severidad y sin lujo, que se me antojó más la de un noble ó viejo castellano que de un músico. Los muros enteramente tapizados de antiguas aguas-fuertes; una que otra pintura de familia — el retrato de Massenet á los diez ó doce años entre otras — una inmensa estantería conteniendo libros literarios en las secciones superiores y en las inferiores algunas musicales y partituras autógrafas del compositor; un pequeño estrado Luis XV á la mitad de la sala; una diminuta mesa en la que escribe Massenet su correspondencia y, no lejos de la puerta de ingreso, como semi-oculto, para no inspirar compasión, un antiguo y pésimo piano Pleyel.

El Maestro no se hizo esperar : apenas comenzaba á echar rápida é interesada ojeada sobre lo que he descrito á vuela pluma, cuando se me presentó con los brazos abiertos y haciendo desde luego referencia á varias obras de mi pobre cosecha que, á últimas fechas, le había hecho remitir de Leipzig. Como odio tanto el inmodesto yo, se me permitirá que abra un prudente paréntesis sobre esta parte de nuestra conversación y reproduzca tan solo algunos puntos de la misma, hasta donde lo permita mi memoria, que buen ejercicio necesita para seguir á Massenet en su verbosidad extraordinaria y, por variada, un poco difusa en ocasiones.

« Como en nuestra entrevista de años atrás — díjome el

Maestro — deseo que me hable de su patria; de ese México tan ponderado por su clima — no muy parecido al nuestro, por cierto — y admirado por sus bellezas naturales; me atrae y siento reconocimiento por ese país porque sé que mis obras son bien acogidas. Muchas veces mi editor me ha comunicado noticias tan gratas y frecuentemente, al preguntarle á dónde van destinados numerosos paquetes de mi música que veo en el almacén, me ha replicado que al bello país de Vd. Ya comprenderá cuánto eso me halaga y lisonjea. »

« — Efectivamente — respondí en confirmación — es usted bien querido y admirado allá y esto le puede dar la medida de nuestro buen gusto. Una de las obras que más se han aplaudido y que siempre se escucha con singular complacencia es *La Virgen*, su delicioso oratorio, que, ejecutado bajo la hábil dirección de uno de nuestros mejores artistas, ha obtenido siempre éxitos extraordinarios. »

« — ¡ Oh! me interrumpió el Maestro — puesto que ese género agrada en México, voy á obsequiar á Vd. con otra obra análoga, más severa, quizás, pero más de mi agrado también: es la *Tierra Prometida*, oratorio del que escribí igualmente el texto, que dediqué á la memoria de mi maestro Ambrosio Thomas, y que se ejecutó en San Eustaquio hace justamente nueve años. Como Vd. me conoce bastante, habrá observado que me atraen los asuntos sagrados siempre que estén rodeados de una atmósfera de poesía que necesito para sentirme inspirado; sin embargo, es el teatro el que me seduce; tratándose del teatro soy infatigable. Después de *Ariana* he producido *Baco*, obra extensísima en cuatro actos y siete cuadros, que ya se ensaya en la Ópera y que pasará el próximo mes; actualmente acometo otro trabajo del que llevo trazadas unas doscientas paginas: es una especie de comedia musical, francamente cómica sin descender á bufa, que será, seguramente, mi última obra... Ya ve Ud. — añadió después de una pausa — que soy infatigable, por más que esté viejo y algo delicado.... »

Pero no es el trabajo el que me fatiga: es para mí un estímulo y una necesidad. Los años me pesan menos de lo que deberían porque mi vida es higiénica y ordenada; á diario dejo el lecho á las cuatro de la madrugada y trabajo en mi alcoba hasta las siete ó las ocho; nunca me guío por apuntes ó bosquejos ni recorro al piano para componer: escribo directamente la partitura de orquesta, y esto, que para otros implica gran dificultad, es para mí más cómodo y sencillo. No soy muy amante del piano; rarísimo es que lo toque, y este que ve Vd. aquí — poco *famoso* en verdad — me sirve para probar las voces de algunos intérpretes ó para escuchar algunas composiciones de mis discípulos. Porque ha de saber que soy amante de la enseñanza, por más que rehusé el puesto de director del Conservatorio. No he querido aceptar cargo oficial alguno; me agrada mi libertad y comprendo que no tendría carácter para manejar todas esas.... *petites machines* administrativas. Me siento más feliz aquí... rodeado de mis discípulos y contemplando ese bello jardín que reputo mío... y que me resulta más barato que si fuese mío.

Justamente espero á uno de mis mejores alumnos, á Eduardo Moret, muchacho de inmenso talento cuyas obras harán fortuna ¿ las conoce Ud? »

Al responderle negativamente, Massenet se aproximó á un pequeño librero y me alargó un volumen de *Melodias* para canto cuyos méritos ponderó casi página por página. Estábamos entregados á tan grata tarea cuando sonó el timbre y la camarera anunció á Monsieur Delmas. Escuchar yo este nombre — el del famoso artista de la Ópera — y disponerme á partir, todo fué uno.

— Recíbale Vd., querido Maestro, no quiero ser imprudente... tiempo tenemos de volvernos á ver; si lo permite.

Y Massenet, riendo, más que sonriendo, me interrumpió estrechándome la mano y obligándome á tomar asiento: « No, no, *mon cher*, no se inquiete ni se apene; el Sr. Delmas puede

esperar : es mi sastre que viene á cobrarme.... y una cuenta *gorda*, por cierto. ¡ Ya verá Vd. cómo espera todo el tiempo que sea necesario ! »

Y en efecto, el pobre Sr. Delmas aguardó pacientemente en la antesala hasta mi partida.

Mucho y con entusiasmo hablé al Maestro de su bellissimo *Jongleur de Notre-Dame* que varias veces he escuchado en la Ópera Cómica, y siempre con creciente emoción, porque el asunto es seductor y la música más seductora aún. *Le Jongleur* es una de las obras más frescas é ingenuas de Massenet ; por su fluidez melódica, su claridad y elegancia parece ser una producción de su juventud, y estoy persuadido de que si en México se escuchase constituiría un éxito indudable. Todo esto manifesté al compositor y como le interpelase si una linda *Pastoral*, que es la joya de la partitura, era netamente original ó estaba inspirada en una melodía popular, pues su sabor así me lo hacía presumir, Massenet me replicó con su acostumbrada afabilidad y sentándose al piano.

— « No, está escrita en ese estilo ; pero la melodía me pertenece. Sin embargo ¿ recuerda Vd. la cadencia tan persistente ? — Pues, con poca modificación, es la misma fórmula melódica de un canto monótono que escuché en Italia á una campesina. Las notas no son todas las mismas — añadió, ejecutándolas al piano — pero el encanto es el mismo y depende mucho de la armonización : escuche Vd. (Aquí Massenet entró en detalles técnicos que juzgo innecesario reproducir.) Algo semejante encontrará en el acompañamiento del primer coro de *María Magdalena* ; hay allí una fórmula, un dibujo persistente que es un eco de un canto escuchado en la campiña romana. ¡ Oh ! los recuerdos de Italia me son siempre gratos : más que sus compositores actuales, seguramente. Por quien siempre tuve culto y veneración fué por Verdi... Sus últimas obras son únicas, son inimitables, son geniales ! La frescura, la novedad, la inventiva de ese anciano á los ochenta y tantos años ; nadie, nadie la ha

tenido y dudo que nadie la tenga en lo futuro ! ¡ Qué ejemplo para quienes hoy se extravían... y quieren extraviarnos ! »

Verdaderamente emocionado al escuchar de los labios de Massenet una opinión tan leal y tan de acuerdo con mis viejas simpatías y admiraciones, no pude menos sino estrechar nerviosamente su mano, como para agradecerle aquel homenaje que, espiritualmente, me aproximaba más á él. Titubeante iba á pronunciar mi adhesión á sus ideas, cuando el sonido del timbre me obligó á interpretar aquel apretón de manos como de despedida.

En la antesala aguardaba imperturbable el Señor Delmas.

La puerta del vestíbulo se abrió para dar acceso á un personaje joven y tremendamente corpulento, ante quien Massenet se manifestó sorprendido, agasajado y no poco respetuoso.

Al despedirme en el umbral, el maestro, con cierto orgullo no disimulado y con visible satisfacción, me dijo al oído :

— ¡ Es el príncipe de Mónaco !...

Y así salí de la casa del autor de *Manon*, prometiéndome regresar en breve.

Massenet me indicó galantemente que podía visitarlo cuando gustase, y no he desaprovechado el bondadoso permiso. Varias veces he llamado á su puerta, y si no me he cruzado más con ningún príncipe ni soberano, háme cabido la dicha de encontrar siempre el afecto del artista insigne que es como su música : todo sensibilidad y todo corazón !

MÚSICA ANTIGUA EN INSTRUMENTOS ANTIGUOS

París, Abril 23 de 1909.

La Primavera, que es heraldo de alegrías para los ojos y para el espíritu, anuncia aquí, generalmente, la terminación de la temporada de conciertos. La musa es siempre galante : cede su puesto á la Reina ataviada de flores... Sólo que, en esta vez, parece que la Reina detuvo á la Musa con aquellas amorosas palabras de Julietta : « No es tiempo; no partas todavía... »

En efecto, la temporada no ha decaído y, salvo los Conciertos Colonne y Lamoureux, que han terminado, á diario tienen efecto diversas audiciones de *virtuosos* celebrados ó de artistas menos conocidos, nacionales y extranjeros, que buscan el aplauso ó la consagración del público parisiense. Porque, piénsese y dígase lo que se quiera, disértese aún acerca de la decadencia de este pueblo — quizás efectiva en cierto sentido — no hay artista de mérito que, en cierto período de su carrera, no se sienta atraído por este bello París y acuda á él en pos de un éxito significativo y de real trascendencia. Y es que en materia de arte Francia no ha depuesto aun el cetro; su buen gusto,

su exquisitez, su alta cultura están fuera de duda, y de ahí que su aplauso ó su homenaje tengan enorme valor y encumbren. Además, hay algo halagador que se acentúa y que entraña un desagravio de pasados errores : su imparcialidad. En Arte, sus rencores están apaciguados, observación que, desgraciadamente, no pude comprobar en Alemania. Aquí se han olvidado los crueles insultos de Wagner á la Francia, y Wagner, lejos de ser discutido y abominado como en otro tiempo, reina como soberano en los conciertos y en el escenario de la Ópera; han desfilado y continúan desfilando triunfalmente por aquí cuantas celebridades alemanas llenan con su nombre el mundo musical — solistas, compositores y directores de orquesta — y han sido acogidos, no con protestas, sino con entusiasmo sincero; y, á cambio de ciertos injustos fracasos de artistas franceses en Berlín, París ha abierto á Strauss las puertas de la Grande Ópera, ha aclamado al insigne director Weingartner, ungido como en apoteosis al viejo Joachim; celebrado mercedamente á Nikisch, y acaba de ovacionar con frenesí (lo he presenciado) á dos extraordinarios pianistas : Sauer y Rosenthal.

Pero he aquí que todas estas lucubraciones, escritas al correr de la pluma, me van alejando del asunto esencial de este artículo. Tiempo es de interrumpirlas y de ir al grano.

Dos recientes conciertos han llamado poderosamente mi atención, ambos análogos en su intento de divulgar y hacer conocer apropiadamente la música de los antiguos maestros, é interesantísimos desde el punto de vista de la interpretación y del efecto : me refiero á los conciertos de la *Sociedad de Instrumentos antiguos*, patrocinada por Saint-Saëns, y al de Clavecín y Piano dado por Wanda Landowska, admirable intérprete de los viejos precursores sin distinción de nacionalidad.

Empresa bien difícil y por eso más meritoria, la de realizar la resurrección del arte clásico antiguo en las mismas, absolutamente las mismas condiciones de tiempos tan lejanos, procurando desterrar preocupaciones engendradas, con cierta justicia,

por ejecuciones defectuosas, en instrumentos inadecuados, y llevadas á cabo sin los antecedentes de una acertada y juiciosa selección. Ocho años hace, un joven artista francés, Enrique Casadesus, movido por un gran entusiasmo nacido del cultivo de la música antigua, promovió y logró la fundación á que vengo refiriéndome, contando con el decidido apoyo de Saint-Saëns y la colaboración de dos miembros de su propia familia. El famoso *Cuarteto de Violas* quedó reconstruido y, bajo la dirección artística de Casadesus, emprendieron los estudios especiales de los instrumentos sus dos hermanos, Enrique y Marcelo (*Viola de amor y Viola de Gamba*) y Malkine, Devilliers y Casella (*Quintón, Bajo de Viola y Clavecín*).

Desde entonces, la « Sociedad de Instrumentos antiguos » ha visto, de año en año, crecer su reputación fundada en la feliz elección de las obras interpretadas y en la perfección verdaderamente ideal de su ejecución en instrumentos de la época, fielmente montados según acreditados documentos.

De una noticia, que la Sociedad me ha proporcionado, voy á extractar algunos párrafos interesantes que ilustrarán á los lectores sobre la importancia de la empresa, mucho mejor de lo que yo podría hacerlo.

« Para contrarrestar erróneas opiniones, Casadesus se propuso no admitir en su repertorio sino las obras susceptibles de cautivar. Buscando incansablemente en los últimos rincones de las Bibliotecas de Francia y el extranjero, recorriendo con serenidad todas las colecciones de aficionados conocidos ó desconocidos, poderosamente ayudado por el célebre compositor Camilo Saint-Saëns; siguiendo la pista con mañas de Mohicano, al manuscrito precioso cuya existencia le era revelada por alguna oscura noticia; eliminando escrupulosamente centenares de producciones fastidiosas, para apoderarse de la joya rica, pura y deslumbrante, llegó á coleccionar un conjunto de obras exquisitas de los siglos XVII y XVIII, llenas de vida, de color y originalidad, de las que se desprende un encanto irresistible.

No contento con ese primer resultado, Casadesus acometió la empresa de reconstituir el magnífico *Cuarteto de Violas* (quintón, violas de amor y de gamba, y bajo de viola) cuyas sonoridades admirables y extrañas se funden y amalgaman tan íntimamente, cuarteto para el cual los antiguos autores escribieron verdaderas obras maestras: el *Concerto* para las violas, de Felipe Emanuel Bach, los dos *Cuartetos* de Hasse, el *Cuarteto* de Nicolety, etc., etc.

En todas partes ha sido triunfal el éxito de la *Sociedad de Instrumentos antiguos*; fué aclamada en Bonn, en las fiestas de Beethoven; en Berlín el anciano maestro Joachim le manifestó significativamente su admiración; en el Conservatorio de San Petersburgo recibió las calurosas felicitaciones de Rimsky-Korsakow y Glazounow; en Leipzig, las de Nikisch. En Madrid, tocó ante la reina madre de España; en Roma, dió un concierto en presencia de la reina Margarita. En Viena fué dos veces invitada á la casa de la duquesa de Cumberland y después á la de la princesa Windisch-Graëtzy y la embajada de Francia. En Bucarest dió cuatro audiciones en una semana ante la reina Isabel, quien manifestó vivo entusiasmo; en Londres, tocó en el palacio Buckingham ante la reina Alejandra y la emperatriz de Rusia; al siguiente día en la embajada de Francia; y por último, recibió la suprema consagración de los Conciertos Colonne. »

Tales son los antecedentes de la próspera agrupación cuyos esfuerzos han encontrado el merecido premio. Para aquellos á quienes interese voy á hacer rápida descripción de los instrumentos que integran el *Cuarteto de Violas*, en el concepto de que este es digno de estudiarse, no tan sólo por su importancia histórica — es el antecesor de nuestro actual cuarteto de arcos — sino por la distinción y carácter especial de sus efectos, que en muy poco se asemejan á los que estamos habituados.

El *Quintón* ó soprano de la viola es el más pequeño modelo de la misma familia; está montado con cinco cuerdas y afinado una cuarta sobre la *Viola de amor*; su sonoridad tiene un

encanto particular de frescura y fragilidad. Sin representar la parte más importante en el cuarteto, es, sin embargo, el instrumento al cual se le confía á menudo el principal papel.

La *Viola de Amor* no es totalmente desconocida en México; si mal no recuerdo nos la dió á conocer bastante un discreto artista radicado en la capital desde hace algunos años. No huelga, empero, recordar que es el tenor del cuarteto, con aumento de cuerdas simpáticas de metal, cuyo número es variable, aunque frecuentemente se limita á seis. Como su nombre lo indica, vibran por simpatía siempre que proporcionan un sonido armónico provocado por el real de las cuerdas principales atacadas por el arco. La transformación se realizó en 1610, y fué un inglés el que concibió la idea de aumentar las cuerdas resonadoras, con el fin de obtener una sonoridad aérea análoga á la de el arpa de Eolo.

La *Viola de gamba* posee seis ó siete cuerdas; la séptima fué añadida en 1765 por un célebre virtuoso, M. de Sainte-Colombe. Sus usos se extendieron mucho en su época y su repertorio no es escaso, pues escribieron para la *Viola de gamba*, el gran Sebastián Bach, Händel, Marais y muchos otros más. En los tiempos modernos ha estado relegada á los museos; recuerdo á este respecto los soberbios ejemplares que ví en los Conservatorios de Bruselas y Berlín.

El *Bajo de Viola* posee de cuatro á cinco cuerdas, y en el cuarteto es, naturalmente, la base del conjunto. Por su forma y por su papel, puede equipararse con el actual contrabajo; pero su sonoridad es mucho más dulce y tiene una distinción que no constituye la mejor cualidad de aquel instrumento orquestal. Es esa sonoridad indescriptible de todos y cada uno de los instrumentos descritos, la que produce efectos nuevos, desconocidos y típicos; hay algo en ella de murmullo metálico, de vaguedad, de dulce vibración que — ya lo dije — no puede describirse, y que es preciso escuchar para apreciar toda la fuerza de su poder evocador. Acoplándose el Clavecín al cuarteto — con el cual se

fusiona de admirable manera — esos efectos se amplifican notablemente, y el todo forma una pequeña orquesta llena de encanto y de poesía.

Escuché el *Concerto* para *Violas* de Felipe Emanuel Bach, una linda joya del siglo XVIII que perdería todo mérito si se montase á la moderna, esto es, substituyendo los instrumentos para que fué escrita. Sus tres tiempos, breves pero substanciosos, se deslizan suavemente acariciando el oído y rejuveneciendo el espíritu — por más que parezca paradoxal que lo viejo rejuvenezca.

Otro tanto digo de la *Suite* en *Sol*, de Galeazzi, ejecutada en la misma audición; de los cuatro movimientos de que consta, el *Minuetto* y el *Rondó* me parecieron deliciosos. Esta *Suite*, original para *Viola de gamba*, fué perfectamente ejecutada por el artista Casadesus.

Un *Ballet Divertissement* de Monteclair, compositor francés anterior á los señalados, pues murió en 1737, fué tan aplaudido que hubo de repetirse el último número, una entusiasta *Farondole Champêtre*, que bien desearían poder escribir hoy más de cuatro. No debo dejar sin mención dos melodías de canto, igualmente del siglo XVIII y apócrifas, cantadas con exquisito gusto por el joven barítono Patorni. Una de ellas titulada *Tambourin* entusiasmó tanto al auditorio que fué repetida á sus instancias. Y con razón agradó de tal suerte: no sé que soplo de alegría y de vida la anima; pero sí puedo asegurar que los años han dejado intactas su gracia y su frescura.

El *Concierto* de la artista Wanda Landowska, verificado en fecha posterior, fué para mí como complemento del anterior y entrañó una revelación ó un conocimiento: el de la música escrita para *Clavecín* y ejecutada en el *Clavecín*. La Sra. Landowska, pianista polonesa de altas cualidades, sin renunciar al piano, hace más de diez años que se consagró al Clavecín, cediendo á una inclinación irresistible y á su culto por las obras de los viejos maestros. He conversado largamente con ella y me

ha referido cómo, naturalmente, sin esfuerzo, obrando por persuasión y por amor al arte, fué concediendo más y más importancia al estudio del Clavecín y fué prendándose más y más de él hasta hacerlo objeto único de sus labores y preocupaciones.

« El carácter de las obras, su índole, su propia escritura — díjome la Sra. Landowska — me señalaron el camino. No tuve más que ponerme á la obra y he recorrido ese camino; he logrado más: interesar y atraer al público — que era una de mis ilusiones — y persuadirlo de que se cometen desacatos al traducir á otra lengua el pensamiento de los maestros. »

La obra que, quizás, más me impresionó del programa de la Sra. Landowska, fué el admirable *Capricho* de Bach, escrito á propósito de la partida de su hermano. Esta composición es, relativamente, poco conocida, y merecería serlo mucho más puesto que nos revela la ductilidad del genio del maestro. En los seis números que la componen y que forman un verdadero poema, descúbrese una gran variedad de sentimientos y una intensidad de expresión que maravillan; además, cuanto contiene de dramático es de tal suerte avanzado, tan moderno — recuerdo algunos dibujos cromáticos favoritos de Wagner — que pasma pensar en los tesoros, aún no bien explotados, de tan extraordinaria inspiración. Á mayor abundamiento, después de una jocosa *aria* del Postillón, la obra termina con una *Fuga* originalísima, escrita sobre los toques de corneta del mismo Postillón. ¡ Qué final tan ingenioso y tan naturalmente escribió!

Describir cómo la Landowska interpretó á Bach, á Rameau en una coqueta *Gavota variada*, á Scarlatti, en la *Sonata en la mayor*, y á los autores ingleses Purcell y Bull; consignar aquí los múltiples méritos de su interpretación, la pureza de su estilo y las cualidades de su técnica, es punto menos que imposible cuando se han llenado ya más de ocho cuartillas de compacta escritura. Estas ejecuciones excepcionales se deben escuchar, no describir. Á este respecto no huelga que anuncie la posible visita á México de la Sra. Landowska. Si se realiza, como viva-

mente lo deseo, tendré oportunidad de consignar mi opinión con mayor amplitud.

Tiempo será entonces de disertar acerca de la música antigua y de buscar los eslabones que la unen con la moderna. La discrepancia no es tan grande como á primera vista parece. Verdi tuvo siempre razón: *Tornate al anticcio e sarà un progresso.*

BIBLIOTECA PARTICULAR

DE LA

Srita. Felicitas Lozoya

PROFESORA DE CANTO.

LOS « ORFEOS » MUSICALES

Madrid, Mayo 8 de 1909.

Existe en París una institución que pudiera llamarse la escuela libre musical: es la *Schola Cantorum*. En otra oportunidad podré, quizás, trazar su historia, referir sus antecedentes y explicar el origen de su nombre, que induce á pensar en un objeto bien distinto del que realiza con excelentes resultados; por ahora me bastará decir que la *Schola Cantorum* no es, en resumen, más que un pequeño Conservatorio fundado por iniciativa privada y dirigido con sabio tacto por un eminente compositor francés cuyo nombre ha conquistado celebridad dentro y fuera de su patria: me refiero á Vicente D'Indy, discípulo de Cesar Franck, y hoy verdadero jefe de escuela en Francia. Rodeado de colaboradores tan abnegados y desinteresados como él (casi no cobran emólumentos), D'Indy, al frente de la *Schola*, y como profesor de composición en la misma, va realizando una obra singular de altruismo artístico en la cual, bajo amplio plan, el elemento de enseñanza técnico está subordinado al educativo. Así pude observarlo en sus eruditas clases de composición — mas bien de Estética é Historia — y ratificarlo plenamente en varias audiciones de la Escuela preparadas con admirable acierto y destina-

das á interesar, instruir y educar por igual á los alumnos y al público. Asistí á varias llenas de atractivo; pero ninguna lo tuvo mayor que la efectuada el 30 del pasado Abril en la modestísima sala de Conciertos de la *Escuela*. Y se comprenderá por qué: el programa estuvo integrado por fragmentos de las diversas obras inspiradas en la célebre leyenda de *Orfeo* que Gluck inmortalizó, pero que ya otros compositores habían tratado con extraordinario talento y con ideas acerca del drama lírico que, no por ser embrionarias aún, dejan de ofrecer similitud con las del reformador alemán. En rigor, la ejecución por solistas, coro y orquesta formada con los elementos curiosísimos exigidos por cada compositor — clarines, laudes, arpas, familia de *violas*, pequeños violines, órgano, etc., etc. — constituyó una revista histórica del más alto interés y de la mayor trascendencia, toda vez que varias obras fueron exhumadas de las Bibliotecas para darse á conocer al público parisiense, y los fragmentos del *Orfeo* de Gluck se ejecutaron según el *texto original* del compositor, cosa jamás realizada anteriormente en Francia.

D'Indy quiso remontarse á las épocas más lejanas y su intento resultó tanto más interesante cuanto que, al hacer figurar como primer número del programa dos fragmentos de la *Euridice* de Peri, coincidió el tema elegido con el conocimiento de la primera *ópera* escrita en el mundo. Ya el *Orfeo* había inspirado en 1474 al compositor Germi una *Pastoral*, y en 1599 unos intermedios para la tragedia (autor anónimo) se habían escuchado en Milán; pero es reconocido que corresponde á Peri la creación de la *ópera* con su *Euridice*, ejecutada en Florencia el 6 de octubre de 1600 para celebrar las nupcias de María con Enrique IV, rey de Francia.

Refieren las crónicas que « los más excelentes músicos y los más nobles gentiles hombres tomaron parte en la ejecución », siendo de observarse que Peri mismo desempeñó el papel de *Orfeo* « con esa maravillosa facultad de recitar al cantar que toda Italia admiraba ».

Las escenas V y VI cantadas por solistas y coro de la *Schola* revelaron la belleza de una inspiración tan sencilla como natural que, en todos sentidos, era mucho más que una iniciativa del nuevo género, mucho más que el simple germen del drama musical. Era el drama mismo creado de una pieza y sujeto, naturalmente, á modificaciones de forma y gusto impuestos por las épocas.

Una erudita escritora musical francesa que se oculta bajo conocido seudónimo, Michel Brenet, ha expresado el mismo juicio como sigue :

« El compositor trabajaba sin *modelos*. Libre de cadenas que aún no había forjado la tradición, no pensaba más que en ligar estrechamente las inflexiones de su melodía á las de la palabra, no se preocupaba más que de precisar con sonidos el sentimiento contenido en el texto. Para reconquistar esa libertad primitiva, para regresar á esa sinceridad absoluta del pensamiento musical, combatirán, mucho tiempo después, otros músicos dramáticos, en posesión de una lengua mil veces más rica, pero sometidos forzosamente al yugo de las formas convencionales. »

Las modificaciones encarrilando á cierto progreso se advierten desde luego en el *Orfeo* de Monteverde, producido en Mantua siete años más tarde. De esta obra extraordinaria, la *Schola Cantorum* ejecutó importantísimos fragmentos del acto segundo : Obertura, — Aria de *Orfeo*, — *Orfeo* y los pastores, — *Estancias* de *Orfeo*, — Recitado de la *Mensajera*. — Lamentos de *Orfeo*, — Coro y recitado de la *Mensajera*, — Sinfonía. Difícil me sería acusar preferencias por determinado fragmento ; todos parecieronme igualmente curiosos para el músico : pero si me viese forzado á señalar los que más me impresionaron, mencionaría la escena de *Orfeo* y los pastores, desbordante de color, gracia y frescura, y los *Lamentos* de *Orfeo*, que acusan profundo sentimiento y están impregnados de una ternura melancólica que emociona. Además, la orquestación es una maravilla ; pasman los efectos encontrados por Monteverde, sorprende su

genial intuición para combinar originalmente los timbres, se palpa la riqueza de su paleta y no se comprende cómo los años y el afán de novedad, llegaron á relegar al olvido y á substituir tan bello conjunto instrumental. Monteverde es, generalmente, reconocido como innovador prodigioso de la escritura harmónica ; esto se justifica por el escándalo que provocaron sus geniales licencias entre los adustos doctrinarios de su época (¡siempre han existido *Maestros Cantores* !); pero no se explica que durante siglos hayan pasado inadvertidas sus creaciones como colorista instrumental y autor lírico dramático. Cuando se le ha conocido, y mucho más, cuando se le ha escuchado, resulta reducida la distancia de siglos que le separa de Wagner. Tal afirmación, que había leído en una magna obra de Romain Rolland, parecíame paradójal ó absurda ; ahora la encuentro sabia y justificada.

Al lado de los fragmentos de Monteverde, causáronme menor impresión los de una Cantata : *Orfeo descendiendo á los Infernos* (1680), original del compositor francés Charpentier. Hay en esta composición mucha menor originalidad que en la anterior, las ideas suelen ser demasiado banales y, ya sea por el carácter de las mismas, la exigüidad de la instrumentación ó medianía de la ejecución vocal (á cargo de un tenor que abusaba del *falsete*) sentí el peso, casi el hastío, de fatigosa monotonía.

No así cuando, á raíz, entró en acción la musa alemana personificada por un compositor relativamente poco conocido : Reinhard Keiser. Su *Orphæus*, que data de 1709 y fué estrenada en Hamburgo, es toda una obra maestra. En el concierto se ejecutaron siete números bien seleccionados que, con toda justicia, provocaron la admiración del auditorio ; creo que para la mayoría — como para mí — esos números revelaron á un compositor notablemente dotado á quien la historia ha señalado como precursor inmediato é inspirador de Hændel.

« En la escena de los Campos Elíseos — escribe Brenet — un coro á 4 voces celebra la paz de los bosques sagrados, los dulces

goces que se experimentan á su sombra. El tema que domina, encomendado á la soprano, es casi un bailable, con su primera nota con puntillo y sus saltos de quinta y octava en la línea melódica, que sugieren más bien la idea de movimientos armoniosos y no la del reposo. Euridice canta graciosos *couplets*: « los días — dice — las horas han desaparecido: pero todo mi amor queda en el fondo de mi corazón. » Keiser adopta aquí el tono tierno, tan predilecto de las « pastorelas musicales » del siglo XVIII. Un interés dramático más poderoso nos atrae en el aria de Orfeo maldiciendo á las mujeres. La cuadratura, la energía de la vehemente imprecación con que empieza y termina el trozo, el contraste que forma con la parte central en la que surgen desgarradores recuerdos, comunican á esta página un admirable vigor. Más adelante, Thyra, desdeñada por Orfeo, le jura un odio feroz. Las fórmulas ornamentales se incorporan aquí á la melodía para robustecer la expresión; una escala que sube una octava, enérgica, ritmada, y que termina en una nota aguda, desde la cual la voz, sin interrupción, vuelve á descender por saltos, subraya la invocación al odio. No hay punto de comparación entre esta parte de la obra y el *Orfeo* de Gluck; pero se piensa en *Armida* al escuchar á Thyra.

La escena VI representa la morada de Orfeo, devastada por las Bacantes. Orfeo llora la destrucción de los lugares que en otro tiempo fueron testigos del amor de Euridice; los árboles, los pájaros, las fuentes, son los confidentes de su dolor; el oboe gime una lastimera melodía sobre los acordes del acompañamiento, entrecortados por suspiros que se envían las flautas y los violines. Cinco flautas agrupadas murmuran como pájaros, respondiendo á la evocación de Orfeo y á los arpeggios de su lira. Este cuadro ó paisaje musical está impregnado de verdadera poesía elegíaca y al escucharlo se desea conocer mejor á Keiser, cuya rehabilitación apenas se ha iniciado en Alemania. »

He querido reproducir *in extenso* el concienzudo juicio de Brenet porque informa acerca de la obra y de su autor con un

acierto de que no podría yo haberme jactado; mi impresión fué exactamente la misma y se robusteció con la lectura del referido juicio.

Según la frase de estampilla — que en este caso no es hiperbólica — la audición se cerró con broche de oro, con ocho números del célebre *Orfeo* de Gluck, ejecutados según la versión francesa injustamente desdeñada. Es sabido que, en la versión italiana, la parte del protagonista está escrita para un *contralto* masculino — aún existían en tiempo de Gluck tales voces artificiales — y en la francesa, la definitiva, la que Gluck deseó que se perpetuase, el papel de Orfeo está encomendado á un tenor. Una tradición mal entendida ó un hábito inveterado han hecho que, hasta la fecha, las ejecuciones teatrales se lleven á efecto según la versión italiana — así lo he escuchado recientemente en la Ópera Cómica — y toca la honra á la *Schola Cantorum* de haber restablecido la legítima tradición.

Me prometo escribir más tarde un artículo bien documentado acerca de la obra maestra de Gluck; esta es una de aquellas creaciones del genio humano cuya belleza es accesible á todos y á todos se impone; pero que ofrece materia á delicioso estudio, por su misma estructura, sencilla, severa y fuerte. Ella, la de Monteverde, la de Keiser, todas, en suma, las que se ejecutaron en el Concierto de la *Schola Cantorum* han complicado mis meditaciones sobre el constante tema del porvenir del arte musical y sobre ese decantado progreso que hace radicar su fuerza en la novedad extravagante y no en un ideal de inmutable belleza. No es tan difícil contrarrestar los impulsos de las corrientes ultramodernistas cuando se apela — ¡ y vaya si se apela hoy en Europa! — á los maestros de otras edades, que, sin esfuerzo, sin violencia, sin brutales imposiciones, con asombrosa sencillez de medios y recursos casi elementales, llegan hasta el alma de las multitudes y encienden en ellas la emoción. ¿ No querrá esto decir que la terminación de la crisis actual se fijará retrocediendo á un pasado de luz y sinceridad? Así me lo hace pre-

sumir el culto cada día más ferviente que por doquiera se rinde á Bach, Hændel, Mozart, Gluck, Beethoven y tantos otros punto menos que ignorados hasta la fecha y sacados del olvido por la inteligencia y la piedad de artistas doctos. No desconfío de lo que acostumbramos llamar progreso; pero mientras se define lo que es y en lo que consiste, me atengo á aquellas bellas y sabias palabras de Víctor Hugo:

« La belleza del arte no es susceptible de perfeccionamiento. El arte como arte, y tomado en sí mismo, no va ni hacia adelante ni hacia atrás. Las transformaciones no son más que *ondulaciones de lo bello*, útiles para el movimiento humano.

El arte no es susceptible de progreso intrínseco.

El arte no depende de ningún perfeccionamiento del porvenir: es tan puro, tan completo, tan divino en plena barbarie como en plena civilización. »

EL MAESTRO PEDRELL

Sevilla, Mayo 24 de 1909.

Datan de más de veinte años mis relaciones amistosas y artísticas con el maestro Pedrell, á quien no vacilo en considerar como una gloria de España. El autor de *Los Pirineos* dirigía por entonces en Barcelona una bella publicación: *La Ilustración Musical*, desde cuyas columnas y con sin igual constancia, se esmeró en invitar á colaborar y á hacerse conocer, musical y literariamente, á todos los compositores y escritores de la América española, poco menos que desconocidos aún en esta región del Viejo Mundo. Cuando se está en plena efervescencia de producción, en la edad florida de las ilusiones y de la fe en el futuro, cuando de nada se duda y de todo se espera ¿cómo resistir á los halagos de semejante invitación? Fui el primero en acudir á ella y, en correspondencia, Pedrell me dirigió la más benévola y cariñosa de las cartas, solicitando mis datos biográficos y alguna composición inédita, así como los de otros artistas cuya personalidad fuese saliente á mi entender. Fué así como vieron la luz en *La Ilustración Musical* las biografías y composiciones del que esto escribe, y las de Castro y Felipe Villa-