

corone los esfuerzos de los intérpretes y su afanoso director. Confío en que mis leales y desinteresadas observaciones serán acogidas benévolamente por todos, en la inteligencia de que, si son atendidas y producen el fruto apetecido, no seré yo, sino la agrupación entera y el público quienes lo recogerán. Por lo demás, si estoy equivocado, los hechos me lo demostrarán... y estos han valido siempre mucho más que las palabras.

UN GRAN DIRECTOR DE ORQUESTA

FELIX WEINGARTNER

Para hablar del admirable artista, cuyo nombre sirve de encabezado á estos renglones, debo hacer reminiscencia de impresiones inolvidables. É inolvidable es para mí la primera que experimenté á raíz de llegar á París, cuando mi buena suerte me condujo al concierto dirigido por Weingartner en el Teatro de la República, el 8 de Abril de 1900. Era la vez primera que escuchaba una orquesta francesa — nada menos que la orquesta Lamoureux — y la primera también que se me revelaba como director un artista genial, inteligentísimo, sensible sin afectación, enérgico sin rudeza, preciso sin frialdad, y positivamente inspirado hasta arrebatar.

Al terminarse la audición dudaba de mí mismo: me creía alucinado por la fuerza de una impresión nueva y extraordinaria, y vacilaba en trasladarla al papel, temiendo incurrir en exageraciones de buen burgués advenedizo.

Sin embargo, al dirigir de París mi primera correspondencia á la *Gaceta Musical*, escribí acerca de Weingartner lo que reproduzco á continuación:

« Pero no son los méritos de los ejecutantes los que debo ensalzar con preferencia; es el del genial director de orquesta

Weingartner, quien maneja la batuta con arte é inspiración tales que no los podría describir mi humilde pluma.

Weingartner está en la fuerza de la juventud y creo que en la plenitud de su talento como compositor, á juzgar por una encantadora obra suya, la *Sinfonía en Sol Mayor* estrenada en Francia en el Concierto á que vengo refiriéndome.

Hay que observar su fisonomía durante la ejecución para concebir lo que ese hombre siente y cómo siente á cada autor. Á mi juicio son dos sus favoritos, á quienes comprende y ama con mayor ardor : Wagner y Berlioz. El preludio de *Lobengrin*, la *Venusberg* del *Tannhäuser* y la bella obertura del *Carnaval Romano* de Berlioz, fueron interpretados con sentimiento tan intenso, con tal expresión juvenil y con tal ardor y entusiasmo que dudo puedan sobrepujarse. Y no es de sorprender que la orquesta obedezca á su jefe con semejante precisión, porque todo habla y expresa en Weingartner, todo se adivina en su actitud, en la soltura con que maneja la mágica varita, en las rasgos de una fisonomía altamente simpática y atractiva, en las indicaciones de su mirada y en los oportunos movimientos de su mano izquierda, de que con sobriedad se sirve. Parece que el público francés sintió la fascinación ejercida por el artista, á juzgar por la entusiasta ovación que le concedió; ahí se ratificó la justa afirmación de que el Arte no tiene patria : el público francés inclinándose ante el artista alemán..... »

Tal fué mi impresión sincera y expuesta sin ambages. ¿Hube de rectificarla más tarde?... Pláceme contestar que no. Posteriormente tuve ocasión de escuchar las magníficas audiciones dirigidas por Colonne en París, por Wood en Londres, por Isaye en Bruselas, Nikisch en Berlín y Leipzig, Muck en Berlín y otros artistas de inferior categoría, y siempre persistió en mí el recuerdo de aquel joven y atractivo director alemán, cuyo talento habíame revelado emociones ignoradas, ó excitado otras que necesitaban, para vibrar, de un impulso único y especial que no descubrí en los demás.

Todo pude ratificarlo á la vuelta de pocos meses. Estando en Múnich, á fines de noviembre de 1900, asistí á otro concierto dirigido por Weingartner. Entre las composiciones del programa figuraba una, la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, que jamás había tenido la suerte de escuchar en la orquesta, y que á su interés particular adunaba, en esa ocasión, el de estar dirigida por Weingartner, quien, ya lo he dicho, debe considerarse como uno de los más entusiastas propagandistas del maestro francés y como su mejor intérprete. ¡ No me había equivocado en mi primera impresión ! Y tampoco se equivocó el público alemán, por lo común tan reservado y severo, cuando, al concluirse el último tiempo, el tormentoso y fantástico *Sueño de una noche de Sabat*, tributó al artista la más entusiasta, frenética y casi loca ovación que he presenciado en mi vida. Aquel público estaba arrebatado, conmovido; vibrante de emoción, nervioso, excitado, pidió á gritos el *bis* que le fué concedido por Weingartner. Y la ovación también hubo de repetirse. Mientras tanto yo permanecía como agobiado en mi butaca. — La emoción me oprimía la garganta y en mi cerebro se confundían y atropellaban sensaciones y pensamientos de índoles encontradas... Goce inmenso del arte; tristezas nostálgicas; alegrías y penas entretajidas; esparcimientos consoladores del espíritu; agobiamientos opresores del alma. — Y en medio de todo ello acudía á mi memoria y preponderaba la figura insidiosa de Berlioz, con su perfil de águila, sus ojos penetrantes y aquella sonrisa irónica plegando los delgados labios como si se burlase de todo y de todos..... hasta de sí mismo. Aquella noche no pude cerrar los párpados.

A la mañana siguiente tomé el *express* para Nüremberg. Creía abstraerme á una emoción que era superior á mis fuerzas y por eso acudí á la pintoresca ciudad que parece fruto del ensueño. Afortunada ó desgraciadamente el itinerario había sido mal elegido. Al penetrar en la ciudad, grandes cartelones anunciaban para esa noche el primer concierto de Weingartner en Nüremberg.....

Contra lo que pudiera creerse, debo declarar que asistí á él y que ahí tuve la satisfacción de estrechar la mano del genial artista. Weingartner es joven aún : actualmente debe frisar en los 40 años, aunque su fisonomía acusa una edad mucho menor. Su tipo es netamente alemán. Afeitado por completo; boca pequeña; nariz fina un poco remangada; ojos azules y pequeños, y una gran frente coronada por abundante y lacia cabellera. Al dirigir es sobrio en sus movimientos; pero cuando lo exige el estilo de la obra y la emoción se impone, su actitud va modificándose sucesivamente hasta alcanzar una animación que se comunica á ejecutantes y oyentes. Así le acontece al final de la *Sinfonía fantástica* á que antes he aludido. La fuerza comunicativa del artista es de tal suerte, que no hay quien pueda substraerse á ella, y, cuando la intensidad de vida y el entusiasmo han llegado en él á su colmo, el auditorio se siente subyugado de igual manera y prorrumpe en ese grito de entusiasmo que sólo logran alcanzar los creadores ó sus buenos intérpretes.

Weingartner es también compositor y crítico.

No puedo hablar de sus obras por ser escaso el número de las que conozco. Entre lo poco que ha publicado de crítica musical, he leído y saboreado un precioso opúsculo consagrado al estudio de la Sinfonía después de Beethoven. Sus ideas son sólidas, frecuentemente nuevas y profundas; sus juicios siempre severos sin carecer de noble entusiasmo artístico.

En el referido estudio consagra — como es de presumirse — largas páginas á uno de sus maestros favoritos, á Berlioz. Para que se juzgue de su buen criterio como crítico voy á traducir en seguida algunos de los párrafos aludidos :

« Poco tiempo después de la muerte de Beethoven — dice — aparecía entre nuestros vecinos de Occidente, en Francia, una notable personalidad, cuya magnitud y alto valer musical no han sido universalmente reconocidos sino de poco tiempo á esta parte. Me refiero á Héctor Berlioz. La primera de las obras que me reveló completamente su personalidad, la *Sinfonía fan-*

tástica, encierra tan gran originalidad que, decididamente, no se debe uno sorprender que haya sido considerada con sorpresa y como monstruosa, aun por espíritus eminentes, como Cherubini; se explica que muchas veces no la haya comprendido absolutamente el público y que la impresión producida se asemejase casi á un gran estupor.

Todo eso es tanto menos sorprendente cuanto que la tendencia general y persistente en todas partes consiste en negar lo que es nuevo, en vez de examinar las obras con atención dejándose guiar por su propio sentimiento. Mientras vivió Berlioz produjo más ó menos el mismo efecto con sus composiciones posteriores, por más que la infatigable acción de Liszt, en favor suyo, le granjease alguna atención, por lo menos en Alemania. Solamente después de la muerte de Berlioz, y algunos años más tarde, se organizaron excelentes ejecuciones, siempre repetidas, de sus obras, por Bülow, y en seguida por otros directores. Tales ejecuciones han logrado que, poco á poco, se descubriese la dulce almendra contenida en la rugosa cáscara, y se ha sentido y comprendido el alto valer de esa música ocultada entre multitud de detalles aparentemente superficiales.

Los que nos hemos familiarizado con Berlioz, nos preguntamos cómo ha podido ser que esas obras tan admiradas actualmente, que hoy excitan tanto entusiasmo, se hayan considerado hace diez años como creaciones de un cerebro medio trastornado. Tres razones nos darán la explicación.

Primeramente la invención en Berlioz parece, á primera vista, seca é inaccesible; después su audacia anormal y grotesca de la instrumentación, y por último la manera cómo su música se relaciona al asunto elegido y sus procedimientos para personificarlo. »

Analiza el escritor y discute los tres puntos señalados con gran cordura y acopio de argumentos musicales y filosóficos, y concluye el estudio relativo á Berlioz con las siguientes frases que sólo expresan una gran verdad :

« Berlioz debe designarse como el verdadero padre de esa dirección *nueva y moderna* que se sigue hoy, y cuyos representantes aspiran amenudo, en violento apresuramiento, á nuevos fines y á los mayores éxitos posibles. Su figura indicará siempre en el desarrollo del arte musical, cómo esa dirección puede desarrollarse. Está lejos de poseer la profundidad moral, la perfección y la pureza, ideales que transfiguran á nuestros ojos la imagen de Beethoven con grandeza indecible. Pero, después de Beethoven — excepción hecha de Wagner, — ningún compositor ha encontrado en la música tantos nuevos medios de expresión ni ha mostrado, como el compositor francés, tantos caminos inexplorados. Su imaginación casi inagotable parece más poderosa y rica á medida que nos aplicamos á conocer más completamente sus obras y hacemos de ellas un amoroso estudio. »

Me he esforzado en trazar brevemente un bosquejo del genial artista alemán, evocando recuerdos inolvidables y emociones más inolvidables aún. Si he logrado que mis lectores retengan el nombre de Weingartner y que éste les inspire la misma admiración y simpatía que á mí, habré alcanzado el propósito que me impulsó á trazar estos renglones.

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

ERNESTO REYER

En los primeros días de mayo de 1903, los directores de la Grande Ópera de París organizaron una serie de ejecuciones de las tres principales obras de Reyer, *Sigurd*, *Salammbó* y *La Estatua*, á fin de festejar á uno de los compositores franceses más dignos de tal homenaje significativo, aunque no poco tardío.

Tal manifestación va á servirme de pretexto para conversar con mis lectores acerca del notable compositor cuyo nombre y obras, poco y fugitivamente han resonado en México. Los amantes de la música francesa no habrán olvidado las ejecuciones del *Sigurd* que hace algunos años nos ofreció una compañía lírica; pero para la gran masa del público el nombre de Reyer debe considerarse como desconocido y hay que sacarlo á luz con la pluma á reserva de que más tarde nos lo revelen los directores de ópera ó de concierto.

Tengo para mí que Reyer es una de las figuras más nobles y simpáticas de la escuela francesa, y por lo tanto pláceme consagrarle estos renglones aprovechando datos recopilados hace tiempo y publicados por mí en un órgano de la prensa diaria.

Fétis nos proporciona los primeros referentes á la niñez y juventud del maestro francés :

« Ernesto Reyer nació en Marsella el 1º de diciembre de 1823, é ingresó á la edad de seis años en la escuela comunal de música dirigida por Barsotti, quien, descubriendo en él felices disposiciones y encontrándole dotado de una bonita voz de soprano, la ejercitó con éxito en la lectura : en dos ocasiones y en los concursos de su escuela adjudicóse al joven Reyer el primer premio de solfeo. Como sus padres no lo destinaban á la profesión de músico, fué enviado á Argel á la edad de diez y seis años, y ahí entró en el escritorio de su tío Luis Farrenc, que fué más tarde pagador tesorero de la provincia de Constantina. Los asuntos administrativos, por los cuales sentía Reyer poca disposición, no distraían su decidido gusto por la música. Tocaba el piano, estudiaba la armonía con ardor, organizaba conciertos y era el alma de todos los salones en donde se rendía culto al divino arte. Pronto trazó sus primeros ensayos de composición, produciendo algunas romanzas que estuvieron en boga y se cantan aún ; por último, cuando el duque de Aumale llegó á Argel, Reyer compuso una misa dedicada á la duquesa que se ejecutó solemnemente en presencia de los príncipes.

Después de la revolución de 1848, dirigióse Reyer á París con el propósito de entregarse sin reserva alguna al estudio del arte que poderosamente le atraía. Intentó desde luego perfeccionar, por medio de nuevos estudios, sus conocimientos en la parte técnica de la composición y fué su tía Luisa Farrenc quien se encargó de semejante tarea, harto facilitada por la viva inteligencia del joven artista. »

En esa época no era ya Reyer un desconocido para el público francés, ni carecía de cierta reputación en los círculos artísticos de su patria, toda vez que sus melodías corrían de mano en mano entre los aficionados, y sus primeros escritos, llenos de originalidad y franqueza, habían excitado la atención del público y procurado el disgusto de los antagonistas del autor. Sin embargo, Reyer acariciaba el ideal perseguido por la mayoría de los compositores : atraíale la escena y en ella pretendía conquis-

tar un éxito que diese rumbo fijo á su porvenir. En tal virtud solicitó y obtuvo de su amigo Teófilo Gautier el poema de una oda sinfónica que, en cierto modo, ofreciese los caracteres esenciales de producción lírico-dramática. Inspirándose en las encantadoras tradiciones orientales, produjo Gautier el poema deseado por el compositor y éste bordó sobre los deliciosos versos del poeta, una música tan colorida como desbordante de juvenil ardor. Poco tiempo antes había dado Feliciano David, con su *Désert*, la llave de una nueva y pintoresca forma, que Reyer adoptó sin vacilar en la composición de *Le Sélam*, ora por abundar en las ideas de aquel autor, ó bien porque el éxito obtenido por le *Désert* garantizaba en cierto modo el de la nueva partitura. Sea lo que fuere, el resultado correspondió á sus esperanzas ; y *Le Sélam*, ejecutado en abril de 1850, valió á Reyer un envidiable triunfo.

Maître Wolfram, segunda ópera de Reyer, que aún figura en el repertorio de la Ópera Cómica, se cantó en el Teatro Lírico el 20 de mayo de 1851. El juicio del público y la crítica fué absolutamente favorable, y entre los que vieron la luz en los periódicos especialistas merece mencionarse, por su alta significación, el de Halévy, que terminaba con las siguientes palabras :

« Hoy *Maître Wolfram* inaugura felizmente la carrera teatral de Reyer. Regocijome al pensar que en el joven autor de *Le Sélam* y de *Maître Wolfram*, el porvenir nos reserva un notabilísimo compositor. »

Después de un período de cuatro años, Reyer produjo é hizo ejecutar en la Academia Imperial de Música, un *ballet* titulado *Sacountala* cuyo « escenario » fué escrito por Gautier. Esta obra se mantuvo escaso tiempo en el cartel por circunstancias ajenas al valor intrínseco de la partitura, pero la que en realidad consolidó la naciente reputación del maestro valiéndole la conquista de numerosos adictos, fué *La Estatua*, colorida y original producción ejecutada por vez primera en el Teatro Lírico el 11 de agosto de 1861, y reestrenada en la Ópera Cómica el

20 de abril de 1878. Á justo título se consideraba como una de las mejores y más inspiradas del autor : su estilo y personalidad acúsanse sin dar lugar á duda, las ideas son nuevas y graciosas, la armonización elegante y rica, y feliz la interpretación de las situaciones dramáticas. *La Estatua* no ha alcanzado en Francia verdadera popularidad ; pero al transplantarse, como últimamente se ha hecho, al escenario de la Grande Ópera, el público y la crítica han ratificado impresiones y juicios de años atrás, sin observar, más que de manera leve, las huellas que el tiempo ha debido imprimirle.

Erostrate, ópera en dos actos, se estrenó en Bade el año de 1862, y fué ejecutada en Francia el 16 de octubre de 1871. Las modificaciones que hubieron de introducirse en la partitura al trasplantarse á la Grande Ópera de París, ó más bien la general consternación de los ánimos originada por los luctuosos acontecimientos de 1870, fueron causa de que la obra sufriese una completa derrota ; después de la segunda ejecución desapareció, y para siempre, de la escena.

Reyer, decepcionado, enmudeció para el arte durante algún tiempo ; pareció abandonar sus labores musicales, y sólo cual digno sucesor de Berlioz en *Le Journal des Débats* dejó correr la pluma de crítico con extraordinario afán, sólido criterio y energía comparable á la de su respetado amigo y antecesor.

Reyer es, en efecto, uno de los mejores críticos musicales con que cuenta la Francia contemporánea : reconócese en sus escritos el influjo que han ejercido sobre la educación musical de las masas y sobre los jóvenes compositores, ora provocando el desarrollo del buen gusto, ora pregonando los méritos de las creaciones é instituciones alemanas, ó bien ensalzando valientemente las teorías puestas en práctica por dos de sus maestros favoritos : Wagner y Berlioz. Brillan en sus escritos la claridad, la emoción, la conciencia del saber, la lealtad, y una absoluta independencia de ideas, que les hace valiosos y benéficos en todos sentidos.

Gran parte de tales cualidades se reflejan aún en sus últimas creaciones musicales, producidas después del prolongado silencio á que le obligaron las crueles decepciones sufridas. El desquite era fácil para Reyer, y le conquistó sin fatiga, al llamar á las puertas del más hospitalario y ecléctico teatro de Europa : el de la Moneda de Bruselas.

En éste se estrenó, el 7 de enero de 1884, la ópera *Sigurd*, grandiosa y vasta partitura que valió á Reyer estrepitoso triunfo.

La contextura del libro y de la partitura no son del todo ajenas á Wagner ; la sombra del gran reformador parece haber presidido á la creación de ambos ; y, sin embargo ¡cuán claramente se destaca la personalidad del autor nacida de esta extraña amalgama de escuela francesa y alemana ! ; Cuánta profundidad y cuánta concentración, adunadas con la gracia, sensibilidad y gentileza peculiares en los artistas franceses !

Sigurd es una obra magistral que hace honor á la escuela francesa contemporánea. No es de extrañarse, pues, que, en vista del éxito alcanzado en Bruselas, los directores de la Grande Ópera de París hubiesen olvidado sus escrúpulos y dado inmediato albergue á la partitura. El 12 de Junio de 1885, *Sigurd* fué cantado en el primer teatro lírico de París y conquistó un éxito definitivo. Desde esa fecha Reyer se abstuvo, por largos años, de poner los piés en la Grande Ópera : disgustado por las mutilaciones que, contra su voluntad, sufrió la partitura, quiso significar así su desagrado y desaprobación.

Salammbó, última ópera escrita por el compositor, estrenóse, como la anterior, en el teatro de la Moneda de Bruselas, el 10 de febrero de 1890. En vista de las tendencias de Reyer, natural era presumir que el celebrado asunto de Flaubert habría de excitar su ardiente inspiración. Y ciertamente fué así : la obra alcanzó el más ruidoso de los éxitos, y cuando se ejecutó en la Grande Ópera de París, el público francés rindió al compositor un entusiasta homenaje que bien podría significar una amplia reparación.

En 1900 tuve la dicha de escucharla en el mismo escenario y conservo de ella y de la espléndida *mise en scène* el más grato de los recuerdos. Conviene fijar, para conclusión, el carácter y tendencias del compositor.

« Reyer, á no dudarlo, obedece á un procedimiento, pero á un procedimiento análogo al aceptado por una parte de los compositores contemporáneos, por Verdi, entre otros — el Verdi del *Otello*, entiéndase bien — quienes admiten los progresos modernos, profesan las nuevas teorías, van, en suma, con su tiempo, pero sin nulificar su propia personalidad. Así pareceme que procede Reyer, cuyos dioses son Glück, Wagner y Berlioz, y cuya religión es el culto del progreso artístico. Por eso el hombre, que es un austero, el músico, que es un iluminado, y el crítico que es un carácter, están sintetizados en la siguiente expresión de Boutarel : « Reyer es una conciencia artística. »

LECTURA Á PRIMERA VISTA

Soy poco amante de reproducir mis propios juicios y observaciones, porque podría tildárseme de encariñado con ellos : más afecto soy á insistir en tal ó cual forma acerca de las que reputo íntimas persuasiones y que, alguna vez atentadas, pueden originar un bien ó un progreso artístico.

Hoy, muy á mi pesar, tengo que acudir á escritos que corren impresos, para insistir en exponer ideas que se refieren de manera directa á ciertas deficiencias de la enseñanza musical.

La experiencia, la observación, y mis constantes relaciones con músicos profesionales y alumnos privados y oficiales, hanme persuadido de la dificultad con que la mayoría tropieza para descifrar á primera vista, ya no diré con relativa corrección, sino ni siquiera aceptablemente.

Siempre he creído que tal defecto remonta á la poca solidez de los primeros principios, especialmente del solfeo, y se amplifica más tarde por descuido ó abandono de los profesores instrumentistas. Y si á éstos atribuyo una lamentable responsabilidad, no obstante los méritos que reconozco en su enseñanza técnica, no tengo para qué añadir — porque ya lo he indicado

en otras ocasiones — que los maestros de canto incurren en tal descuido de manera más digna de censura.

He abordado ya la cuestión hace algunos años. En las columnas de este quincenal, en 1889, escribía lo que sigue :

« Multitud de ocasiones hemos tropezado con ejecutantes instrumentistas de mérito innegable, avezados en lo absoluto con todas las dificultades de tecnicismo, intérpretes hábiles y concienzudos que sorprenden con su « virtuosidad », artistas ya logrados, en suma, que en la sala de concierto fascinan y cautivan, y ni en ella ni en la intimidad son capaces de descifrar correctamente el más sencillo fragmento, el acompañamiento menos dificultoso ó el estudio elemental. Vacilan en la tonalidad, se extravían á la menor modulación, rompen la medida imperturbables, no pueden identificarse con la melodía, buscan la salvación en el pedal, si son pianistas, en reafinaciones sin término si violinistas ó violoncellistas, y al cabo, rendidos de fatiga... y de pena, se declaran vencidos en una lucha que, ciertamente, no debería ser superior á sus fuerzas.

¿ Á qué atribuir fracasos de esa naturaleza que pueden conducir hasta á la decepción? La deficiencia que venimos señalando responde satisfactoriamente : en la enseñanza se ha descuidado un estudio de trascendental importancia ; en esas inteligencias juveniles y ardorosas se han explotado las facultades de brillo inmediato, las que el público puede estimar con mayor facilidad, sin parar mientes en otra serie de ejercicios que, no por absorber tiempo y trabajo de los cuales derivaría la consiguiente experiencia, dejan de proporcionar ópimos frutos y ventajas prácticas que no son de desdeñarse.

Sería un disparate el exigir que los estudios elementales de un instrumento y los de la lectura se abordasen conjuntamente ; pero sí somos de opinión que los últimos pueden emprenderse tan pronto como el alumno haya vencido las primeras dificultades técnicas, siempre que el profesor posea el tacto y el criterio suficientes para imponer un trabajo adecuado

y en proporción con las dotes y adelantamiento de su educando.

Desgraciadamente, las pocas obras consagradas á la lectura no llenan su objeto de manera satisfactoria, y por lo mismo decimos que toda la responsabilidad incumbe á la buena elección del profesor.

Á nuestro juicio, el ejercicio de la lectura, á su objeto peculiar, que de suyo es importante, debe llevar aparejado otro que coadyuve á la buena educación musical del alumno : nos referimos al conocimiento de las obras clásicas y de la escuela moderna, presentado, si no en orden cronológico, que sería casi imposible, por lo menos en un orden racional que interese, robustezca, eduque y ofrezca una especie de revista histórica del arte apoyada en explicaciones y breves datos biográficos de los compositores, en ejemplos aprovechados en las mismas composiciones y en los que ilustran tantas obras didácticas que un buen profesor no debe desconocer.

Para llevar á efecto semejante plan y ejercitar á la vez en el estudio del conjunto, nada hay tan útil para los pianistas como la ejecución á cuatro manos. Esta pone en más inmediata comunicación al alumno con el profesor ; impone al primero la severidad de la medida que es de la que más se emancipa en la ejecución individual ; conduce á la mejor observancia de ritmos y matices ; perfecciona la interpretación y por último, facilita el conocimiento de muchas obras, las sinfónicas principalmente, que, de otra manera, quedarían enteramente ignoradas por los artistas incipientes. »

Á lo consignado en los renglones anteriores precisa añadir que la experiencia personal, que me indujo á trazarlas, me ha confirmado más y más á diario en la verdad triste, pero positiva, que encierran. Me es imposible personalizar, pero podría citar nombres, aun de concertistas victoriosos, que son incapaces de descifrar á primera vista cualquier trozo de mediana dificultad. Algo peor podría afirmar : hay profesores que titubean más que

sus discípulos ejecutando con ellos á cuatro manos, aun ciertos estudios de facilísima y sencilla estructura. Y es que en México los profesores de arte se improvisan sin atender á los conflictos que surgen entre las dificultades de la vida práctica y la recta conciencia profesional. Después de tres ó cuatro años de estudiar el piano y después de meses de haberse apenas iniciado en el estudio del canto, teniendo por equipo unas cuantas piezas de salón ó dos ó tres romanzas de Tosti, cualquiera se lanza á la enseñanza con una audacia y una suficiencia que pasman. Es verdad que el profesor se forma profesando; pero para llegar á merecer tal título; cuántas y cuántas víctimas de un afán ó de una resolución prematura!

Por eso sería de desearse que, quienes se sintiesen con vocación para la enseñanza y explotasen su profesión como un medio honesto de vivir, pusiesen de su parte todos los medios posibles para complementar su educación.

Vuelvo á insistir en que es cualidad indispensable de artistas y profesores, la de descifrar con facilidad, leer con soltura é interpretar á primera vista con relativa corrección.

Todos los músicos de buena voluntad están obligados á sujetarse á tal ejercicio; pero, entre los instrumentistas, quienes más urgentemente lo necesitan son los pianistas.

Lavignac, en su precioso libro sobre la educación musical, tan frecuentemente citado por mí, lo expresa con buen acopio de razones en el siguiente párrafo:

« Más que los otros instrumentistas, los pianistas deben consagrar todos sus cuidados al estudio del descifrado, á causa del gran número de notas que tienen que leer, ya sea simultáneamente ó con gran rapidez.

Desde el tercer año, á más tardar, es preciso consagrar á ese ejercicio algunos instantes todos los días, descifrar siempre lentamente algunos trozos bastante fáciles para que se puedan leer sin cometer faltas (ya lo he dicho, pero no me cansaré de repetirlo), sin vacilar ni tropezar, y aun cuidando de los matices

indicados; con esta condición es como el estudio es provechoso.

Antes de descifrar una pieza cualquiera, corta ó desarrollada, conviene recorrerla largamente, examinando con especialidad los pasajes que parezcan difíciles; pero, una vez comenzada á ejecutar, no hay que detenerse bajo ningún pretexto; valdría más inventar algunas notas, y hasta algunos compases, que detenerse y volver á principiar. Se debe poseer « una ausencia completa de remordimientos por la falta cometida », según la bonita expresión de Eugenio Saugay, célebre violinista que fué perfecto profesor de acompañamiento, y hombre de « esprit » y erudito; se debe adivinar según el dibujo lo que no se tenga tiempo de leer, y siempre ver hacia adelante, por lo menos un compás en los movimientos lentos, y varios en las piezas de carácter vivo. Saber leer bien, cosa preciosa entre todas, es un hecho simultáneo de inteligencia, habilidad y presencia de animo. J.-J. Rousseau decía ya en su Diccionario: « Todos los músicos se jactan de leer á primera vista; pero hay pocos que, en la ejecución, tomen exactamente el espíritu de la obra y que, si no hacen faltas en las notas, hacen, por lo menos, contrasentidos en la ejecución. »

Con la música moderna, el descifrado ha llegado á ser por sí solo un arte verdadero y realmente muy difícil.

El descifrado á cuatro manos es un magnífico ejercicio, y aún es mejor á dos pianos, ya sea con el profesor, ó bien entre colegas que puedan nivelar sus fuerzas. »

Excuso añadir nuevas reflexiones después de las elocuentes palabras del sabio profesor francés.

Con cuanto dejo consignado espero haber persuadido á todos, no sólo de la conveniencia y utilidad del ejercicio de la lectura sino de la positiva necesidad que tienen de someterse á él cuantos cultivan el arte como aficionados.

Presiento, sin embargo, un obstáculo que se está en vías de allanar. El ejercicio de la lectura exige la adquisición de un

número considerable de composiciones musicales cuyo costo arredraría aun á los que estuviesen en posibilidad de erogarlos.

Paréceme que la dificultad se ha remediado : según una combinación harto liberal, la casa Wagner y Levien ofrece actualmente á su clientela los medios de adquirir música para el ejercicio de la lectura. Creo que los editores de este periódico harán un gran bien á los artistas pobres..... y aun á los que no lo sean. Felicítoles y me felicito por haber tomado alguna parte activa en la propaganda de una idea que, si no me equivoco, coadyuvará á la educación de los músicos y al progreso del Arte.

EL « TRATADO DE INSTRUMENTACIÓN »

DE GEVAERT

(VERSIÓN ESPAÑOLA.)

El ilustre maestro hizo un gran bien á la enseñanza al dar á luz su magnífico *Tratado de Instrumentación*, y el editor Lemoine, de París, ha coadyuvado á ese bien, publicando la versión española de la misma obra.

Desgraciadamente el conocimiento del francés no se generaliza, como sería de desearse, entre los estudiantes músicos ni entre los músicos que ya no son estudiantes, y de ahí que en la enseñanza se tropiece frecuentemente con dificultades que sólo pueden subsanar las escasas y tardías traducciones de las obras extranjeras. Y si esto digo de las que están escritas en francés, lengua que está más al alcance de todo el mundo, especialmente de nosotros los latinos, ¿qué diré de las publicadas en inglés y alemán, idiomas que se cultivan menos entre los músicos?..... Los profesores de ciertos ramos del arte, hemos de sufrir constantes contrariedades por las deficiencias de conocimientos lingüísticos de los alumnos, y á menudo optamos por no hacernos cargo de su enseñanza obligados por la disyuntiva de traducir los textos para ellos (lo cual implica una labor extraordi-

naria y no compensada) ó elegir obras escritas en español que pecan de viejas y atrasadas.

Es de lamentarse que el español se cultive de tan escasa manera en Europa, al punto de que sólo se hable y escriba en él en España. Á causa de este hecho se observa que los editores ni se ocupan ni se preocupan de publicar versiones de los buenos textos de las excelentes obras de arte que existen en francés, inglés y alemán; y cuando por excepción alguno se aventura, hácelo con temor y desconfianza hasta cierto punto justificadas por el restringido consumo que, en general, se hace de las obras especialistas.

Últimamente se ha observado en Francia, en Italia y aun entre los editores alemanes, una benéfica reacción en el sentido de propagar las buenas obras con una leal reciprocidad. Así vemos que, ante todo, las que no exigen grandes gastos de impresión, se están vertiendo del alemán al francés, italiano y español, y del francés al inglés y español. Así por ejemplo, las obras de Riemann, tan justamente celebradas en Alemania, están vertidas, en su mayoría, al inglés y más escasamente al francés é italiano; las de Jadassohn existen también traducidas á las mismas lenguas, y algunas al inglés; el *Tratado de Instrumentación* de Berlioz está publicado en las principales, y muchos trabajos de crítica é historia, se han traducido del alemán al inglés y francés.

Esta propaganda de comunicación intelectual, que es necesarísima, habrá de producir los mejores resultados y, lo espero, animará en lo futuro á los editores á impulsarla con mayor fe y confianza comerciales. Á últimas fechas, el editor Lemoine — ya lo he dicho — ha coadyuvado á hacer un gran bien á la enseñanza, publicando en español el soberbio *Tratado* de Gevaert.

Es tanta la estima en que tengo la obra del ilustre maestro, que hago uso de ella como texto en la cátedra que sirvo en el Conservatorio Nacional; pero como este hecho poco podría significar para algunos, debo añadir que ha sido mi mejor guía

para mis trabajos orquestales y que, á la instrucción adquirida en ella, debo, sin duda alguna, la bondadosa acogida que han merecido del público.

El trabajo de Gevaert es altamente metódico, racional, ilustrativo, claro y elocuente. No es el profesor severo y semi-despótico quien habla en él; no es el « domine » pretencioso el que impone sus ideas ni el que exige que se le crea porque su palabra tiene visos de infalible, no; es la voz del artista, dulce, persuasiva, frecuentemente poética y levantada, la que se escucha á guisa de noble consejo.

No hay palabra supérflua ni pedante en toda la obra. La clasificación y descripción de los instrumentos usuales en la música son claras, metódicas y razonadas; dan suficiente luz en la materia, y bastan para que el alumno, ayudado de ciertos conocimientos prácticos indispensables, tenga idea exacta de los caracteres distintivos de los instrumentos.

En el segundo capítulo, estudia Gevaert la extensión del dominio instrumental, los caracteres de los registros vocales y las categorías en que pueden dividirse los instrumentos según sus diversidades de entonación. Este capítulo complementa al anterior y con él se cierra el estudio de las generalidades.

Á partir del siguiente, entra el autor de lleno en el análisis del mecanismo de los instrumentos de arco que comprende el cuarteto — violín, viola, violoncello y contrabajo — complementado con una breve descripción é indicación de los usos de la viola de amor. Sumaria, pero substancialmente, pasa en revista las diferentes maneras de ejecución, las posiciones, el estudio de las dobles cuerdas, golpes de arco, fraseo, arpeggios, diversas clases de « trémolos », trinos, « pizzicati », etc., etc., para continuar con los caracteres pósticos de interpretación relativos á las cuerdas elegidas, y los usos de cada uno de los instrumentos referidos, con ilustración de ejemplos seleccionados entre los mejores maestros.

El capítulo cuarto está consagrado á los instrumentos de cuerdas rasgueadas ó percutidas. Lugar preferente ocupa en él la descripción, mecanismo y usos del arpa — instrumento tan interesante en las orquestas y tan descuidado aún entre nosotros — y no tengo para qué añadir que los consejos de Gevaert y la buena elección de los ejemplos que presenta, garantizan el conocimiento suficiente de quienes se ensayen en escribir para la orquesta. El estudiante compositor debe asimilarse los excelentes consejos del autor y complementar su estudio con la frecuentación de algún arpista, para no exponerse á escribir con impropiedad é incorrección, cosa muy frecuente, no tan sólo en los inexpertos sino aun entre los buenos maestros. Wagner mismo, no obstante su inmensa sabiduría para instrumentar, escribió pasajes que pugnan con la técnica del instrumento. Gevaert cita alguno de ellos que es imposible de ejecutar correctamente en el arpa de pedales.

Si el autor refunde su obra y pública una nueva edición, estoy cierto de que dedicará en ella un estudio especial al arpa cromática, instrumento creado por Lyon en París, y que de día en día se propaga en el mundo musical con general aceptación. Este instrumento ofrece al compositor todas las facilidades de escritura cromática y por eso quizás Gevaert ha fundado una clase de arpa cromática en el Conservatorio de Bruselas y su iniciativa acaba de ser imitada en el de París.

En el capítulo quinto analiza el autor, con gran saber y erudición, las condiciones peculiares de los instrumentos de aliento y explica con suma claridad el mecanismo de la transposición.

El capítulo sexto está consagrado únicamente al estudio de la flauta y sus variedades; el séptimo al del oboe, fagot, clarinete y saxofones.

Hay que leer ese capítulo para tener idea del concienzudo y laborioso trabajo de Gevaert y de sus admirables conocimientos. Según su propósito, todo está expuesto con maravillosas claridad y sencillez, sin que dejen de abundar, al lado de los más

bellos ejemplos, las observaciones estéticas que interesan, cautivan y nutren sanamente al estudiante.

Otro capítulo tan completo ó más que los anteriores, es el octavo, en el que se estudian los instrumentos llamados de embocadura: el corno y la trompeta simples y la corneta y el clarín de ordenanza.

Nada tan atractivo, tan interesante y tan útil para quienes pretenden escribir para la orquesta, como la lectura provechosa de este capítulo que da la clave del mecanismo, técnica, usos y caracteres de dos de los más bellos instrumentos en la orquesta: el corno y la trompeta. Acentúase la preferencia de Gevaert por los instrumentos simples ó sea sin émbolos, y á fe que con justicia, pues las ventajas que ofrecen los cromáticos para el compositor no pueden equipararse con las que se obtienen en los simples respecto de timbre y pureza de sonido. Estas cualidades, que en las instrumentaciones modernas no preocupan grandemente á los compositores, constituían uno de los atractivos bien calculados del efecto en las obras de los maestros clásicos. Insensiblemente ha declinado hoy el uso moderado en ostensible abuso, al punto de que, ya por concesión de los compositores, ó bien por negligencia de los ejecutantes, priva entre la mayoría de ellos el uso, no solamente exclusivo del corno cromático, sino aun de un tudel único. Esto, sobre ser absurdo musicalmente, es nocivo para el efecto é impide que las supremas obras de los maestros clásicos sean escuchadas según las intenciones con que fueron concebidas. Por mi parte, debo confesar un pequeño retroceso en mis ideas: tiempo hubo en que clamé por la generalización del corno cromático; hoy lo estimo en toda su importancia para tratarlo en la orquesta, pero mis preferencias se inclinan hacia el simple, especialmente para escucharlo en el papel que le confiaron los antiguos.

Los últimos capítulos del *Tratado* que analizo, corresponden en importancia y sana doctrina á los que llevo enumerados. Extensamente ocúpase en ellos Gevaert de los numerosos ins-

trumentos de metal que forman familia aparte de los anteriores, del órgano y sus variedades, y los instrumentos de percusión que tan interesante, aunque descuidado papel, representan en las orquestas. No detallaré más por no cansar la atención de los lectores; pero sí debo excitar la de los músicos hacia la lectura del curioso é instructivo párrafo consagrado á los instrumentos llamados wagnerianos, por haber sido Wagner el primero, y quien con más talento los explotó. Nadie, hasta Gevaert, había hecho estudio especial de ellos, y esta sola circunstancia bastará para encarecer el valor de lo escrito por el sabio musicólogo.

La falta de espacio me impide reproducir, como lo desearía — los párrafos prominentes y las observaciones más importantes contenidas en el *Tratado de Instrumentación*. Es éste, á mi humilde juicio, un libro excelente que debería estar en manos de todos los músicos amantes de la instrucción y del progreso. Pónelo hoy al alcance de todos la correcta traducción hecha, según mis noticias, por un viejo conocido nuestro, el pianista Jonás, que fué huésped de nosotros hace algunos años. Él ha cooperado á la buena obra de propaganda y merece ser felicitado.

Si, como lo deseo y espero, el traductor y editor nos reservan la sorpresa de publicar en español el gran *Tratado de orquestación* del mismo autor, que supera al que he analizado, prométeme consagrarle nuevo artículo, y entonces quizás aprovecharé la oportunidad de conversar con mis lectores acerca del gran maestro que está al frente del Conversatorio de Bruselas. Conservo el más grato de los recuerdos de aquel sabio y bondadoso viejecito que me acogió con cordial simpatía, y me complacerá trasladar á estas columnas una nota íntima arrancada á mis apuntes de viaje.

Hoy por hoy héme consagrado á ponderar los méritos de una obra útil é instructiva; más tarde tocará su turno al autor, al maestro y artista venerado.

LISZT

Al escuchar, hace muy pocos días, á un distinguidísimo pianista mexicano que perfeccionó sus estudios en Alemania, y al observar las cualidades especiales de su técnica brillante y dominadora, reflexionaba en el valor del impulso dado al arte de la ejecución en el piano por el insigne Liszt, á quien, seguramente, se deben, en buena parte, los inmensos progresos y las verdaderas hazañas que hoy realizan los pianistas educados en el Viejo Mundo.

Tal vez ésta, que reputo una verdad, no es reconocida por todos; y si el frío desdén de algunos pareceme censurable, es más censurable aún que muchos de los pianistas ó *pseudo* pianistas, que cifran su orgullo en mal decir algunas de las obras de Liszt, ignoren los antecedentes y méritos del más grande entre los *virtuosos*.

Es Liszt una figura tan noble y tan simpática, que debe conocerla todo artista. Quienquiera que se consagre al arte y, á mayor abundamiento si es ejecutante, tendrá verdadero placer al ojear la biografía del maestro y al enterarse de cuáles fueron sus inmensos méritos de pianista y compositor.

No pretendo trasladar á estas columnas una parte mínima