

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

de lo que, á propósito de Liszt, insertan los diccionarios biográficos; mas ya que una grata impresión de arte ha provocado en mí las reflexiones que dejo apuntadas, válgame esa para exponer rápidamente los méritos de Liszt considerado como pianista.

Extracto lo siguiente de un vasto artículo que hace algunos años publiqué en un diario de la capital:

« Hé aquí, brevemente indicadas, cuáles fueron las cualidades técnicas del más célebre de los pianistas: ejecución firme, vigorosa, brillante, siempre precisa, siempre matizada, llena de vida, animada y original; mecanismo portentoso, fenomenal, insuperado hasta hoy y no igualado por ninguno; sentimiento exquisito, expresión, suavidad y delicadeza; interpretación fiel y perfecta de todos los estilos; poesía, elevada inspiración y exacta intuición de la belleza.

Liszt, que ante todo era hombre de perspicacia singular, no malgastaba jamás ni prodigaba ese conjunto excepcional de cualidades, y, en tal virtud, según el caso ó la oportunidad, explotaba ora su mecanismo prodigioso, ora su expresiva y poética ejecución, ó, en fin, sus dotes de magistral improvisador.

Entre sus amigos, en la intimidad, Liszt era el pianista fino y delicado que comunicaba los sentimientos que vibraban en su alma y conmovía hondamente á su auditorio; ante el público, y cuando comprendía que abundaba la masa de vulgo, generalmente dominante, el artista buscaba el efecto inmediato y transformaba el piano en estrepitoso instrumento que, á su voluntad, parecía reproducir las múltiples sonoridades de una robusta orquesta. Entonces no era raro oírle ejecutar caprichosas fantasías y transcripciones de su composición, en las cuales se complacía en acumular las más insuperables dificultades de mecanismo que, sin revelar un verdadero mérito artístico, eran el asombro de las multitudes. « En todas partes el vulgo es el mismo », decía Berlioz, afirmando una verdad que nadie podrá negar. ¿Qué puede mencionarse de más anti-artístico que esas

fantasías siempre en boga, negación de la estética y martirio... de los instrumentos más sólidos y mejor acondicionados?

Y sin embargo, los públicos de Europa, de América, y del mundo entero, aplauden, glorifican y aclaman á los ejecutantes de todo género, cuya habilidad se estima según deslumbren en fuerza de ruido y confusión.

Parece ser principio admitido que la celebridad entre los *virtuosos* crece en razón directa de su fuerza muscular. El pianista *boxeador* que empeña terrible lucha con su instrumento, que hace saltar en pedazos teclado, cuerdas y martillos; el violinista *gimnasta* que empuña el arco como arma de combate y, amenazador, ataca á su indefensa *víctima*, complaciéndose en sus despojos; ó, en fin, el *atlético* cantante que *hipertrofia* sus pulmones al ejercitar y prodigar estridentes sonidos de pasmosa duración, son los héroes artísticos siempre y universalmente aclamados por el vulgo.

No es raro ver que el hombre de genio, ávido de gloria ó de popularidad, se someta á tan ridículas imposiciones, y que, abdicando por momentos de sus principios, se abandone á la corriente engañadora de la rutina. Sin que lo dicho sea enteramente aplicable á Liszt, preciso es conceder que, en los principios de su carrera, el grande artista hizo imperdonables concesiones al gusto estragado dominante entre las masas. No satisfecho con la admiración que excitaba su prodigioso mecanismo, Liszt intentó captarse mayores simpatías, y para ello no vaciló en poner mano sacrilega sobre las obras clásicas de los grandes maestros, y ejecutólas alterándolas, desfigurándolas y aun tomándolas como temas para ejercitar su musa de improvisador. Á propósito de esto, Fétis reproduce un párrafo escrito por el mismo Liszt en la *Gazette musicale*. Tal párrafo envuelve una honrosa confesión del pianista:

« Ejecutaba yo entonces frecuentemente — dice Liszt — ya en público ó en los salones (donde no escaseaban las censuras de que elegía sin acierto mis piezas) las obras de Beethoven,

Weber y Hummel, y, lo confieso avergonzado, con el fin de arrancar los ¡bravos! de un público siempre moroso para concebir las cosas bellas en su augusta sencillez, no tenía escrúpulo en alterar el movimiento y las intenciones; llevaba mi audacia hasta añadir aisladamente una multitud de rasgos y *cadencias* que, valiéndome aplausos ignorantes, expusieronme á extrañarme en una falsa vía, de la que, felizmente, bien pronto me alejé. »

Las palabras de Liszt indican claramente que ese afán de popularidad obtenida por medios tan reprochables, fué de corta duración. Operóse una reacción en el artista, y, subsecuentemente, en los círculos íntimos y amistosos, Liszt fué siempre el pianista superior y el artista convencido.

Escuchemos ahora las opiniones de Berlioz y Wagner, cuya competencia en la materia está á la altura del artista juzgado.

Hé aquí un episodio referido por Berlioz en su obra crítica, *A travers chants* :

« Un día, hace treinta años, ejecutanto Liszt el *Adagio* de la sonata en *Do sostenido menor*, ante un pequeño círculo del que formaba yo parte, se permitió desnaturalizarlo, ciñéndose á la costumbre que había adoptado entonces para hacerse aplaudir del público *fashionable* : en substitución de esas largas notas tenidas en los bajos, de aquella severa uniformidad de ritmos y del movimiento de que hablo, colocó trinos y *trémolos*, violentó y *ralentó* la medida, turbando así, con acentos apasionados, la calma de esa tristeza, y haciendo estallar el rayo en ese cielo sin nubes, al que solamente opaca la partida del sol!.... Sufría yo cruelmente, lo confieso, más de lo que me había acontecido al escuchar á nuestras insensatas cantatrices adornar la grande aria del *Freischütz*, puesto que á esta gran tortura adunábase el disgusto de ver flaquear á semejante artista como si fuera una mediocridad. Pero ¿qué hacer?... Liszt era entonces como esos niños que, sin quejarse, se levantan por sí solos de la caída que se finge no haber advertido, y que lloran si se les tiende la

mano. El se levantó altivamente : algunos años después no marchaba ya en pos del éxito ; era éste el que, falto de aliento, trataba de alcanzarlo : los papeles estaban cambiados.

Volvamos á nuestra sonata. Últimamente, uno de esos hombres de corazón y *sprit*, con los que tropiezan felizmente los artistas, había reunido á varios amigos ; yo era del número. Llegó Liszt á la *soirée* y, habiendo encontrado entablada la discusión acerca del mérito de un trozo de Weber que el público había acogido fríamente en un concierto, ya fuese por la mediana ejecución, ó por cualquiera otra causa, se sentó al piano para responder á los antagonistas de Weber.

Pareció sin réplica el argumento y se convino en confesar que se había desconocido una obra de genio. Cuando concluyó, la lámpara que iluminaba el salón estaba próxima á extinguirse ; uno de nosotros se aprestó á reanimarla.

— No hagais nada, le dije ; si quisiese tocar el *Adagio* en *Do sostenido menor* de Beethoven, esa media luz no sería perjudicial.

— Con mucho gusto, replicó Liszt ; pero apagad la luz enteramente, sofocad el fuego y que la obscuridad sea completa.

Entonces, en medio de esas tinieblas y después de un instante de recogimiento, la noble elegía, la misma que en otro tiempo desfigurara tan extrañamente, se elevó en su sublime sencillez ; no fueron añadidos ni una nota ni un acento á los acentos y notas del autor. Era la grandiosa voz de la sombra de Beethoven, la que escuchábamos evocada por el *virtuoso*. Cada cual se estremecía en silencio, y después de la última nota permanecimos mudos aún.... ¡llorábamos ! »

Esa profunda emoción, comunicada por medio del menos expresivo de los instrumentos, manifiesta elocuentemente la habilidad y el gran talento de Liszt considerado como pianista.

Léase ahora un competente juicio formulado por Wagner con esa circunspección y gravedad que descuellan en todos sus escritos :

« Quien haya tenido frecuentes oportunidades de escuchar á Liszt, particularmente en círculos privados, interpretando á Beethoven, por ejemplo, habrá comprendido que su ejecución no era una mera *reproducción*, sino una efectiva *producción*. El actual punto divisorio entre ambas cosas no se determina tan fácilmente como muchos suponen ; pero yo puedo afirmar, resolviendo la duda, que, para reproducir á Beethoven, es indispensable considerarse capaz de producir con él. Sería imposible hacer comprender esto á quienes, durante su vida, no han escuchado sino las interpretaciones de los *virtuosi* de las obras de Beethoven. Respecto de la importancia y valor de semejantes ejecuciones, me he formado, con el transcurso del tiempo, opinión tan desfavorable, que prefiero no ofender á nadie, excusándome de hablar con mayor claridad. Por otra parte, pregunto á quienes hayan escuchado las obras 106 y 111 de Beethoven, ejecutadas por Liszt en un círculo de amigos ¿ qué era lo que conocían previamente de esas creaciones y qué aprendieron de ellas en tales oportunidades ? Si eso era reproducción, entonces tenía sin duda mayor mérito que todas las sonatas, imitadas de Beethoven, que son *producidas* por nuestros pianistas compositores, inspiradas en aquellas obras imperfectamente comprendidas.

Era sencillamente la manera de desarrollar peculiar en Liszt, quien hace en el piano lo que otros terminan con pluma y tinta ¿ y quién puede negar que aun el maestro más grande y original no hizo en su primer período sino reproducir ? Debe añadirse que, durante la época reproductiva, la obra, aun de los mayores ingenios, nunca tiene el valor é importancia de las obras maestras que reproduce, siendo obtenidos su propio valor é importancia por la manifestación de una originalidad determinada. Es consiguiente que la actividad de Liszt durante su período primero y reproductivo, sobrepasa á cuanto había sido hecho por otros en idénticas circunstancias. El, primeramente, colocó en plena luz el valor é importancia de las obras de sus predecesores,

res, y en seguida se elevó por sí solo casi á la misma altura que alcanzaron los compositores á quienes reprodujo. »

Son tan bellas las palabras de Wagner, que no admiten comentario alguno : ellas determinan la grandeza del artista y dan la medida de sus méritos.

No menos significativas y elocuentes son las siguientes del ilustre pianista y compositor Rubinstein :

« Jamás pongamos á nadie en parangón con Liszt, ni como pianista, ni como músico, ni como hombre mucho menos, pues Liszt es algo más que todo eso : « *Liszt es una idea !* »

Así desearía yo que lo conceptuasen los pianistas ; no los que atacan violentamente las *Fantasías* y aún algunas *Rapsodias* del maestro, sino quienes pretendan asimilarse su sentimiento y comprender sus legítimas creaciones.

« HENSEL Y GRETEL »

DE HUMPERDINCK

Gracias á la energía, actividad y entusiasmo artístico del maestro Polacco, se ha operado el milagro de que una Compañía Lírica italiana ejecute una ópera netamente alemana, de escaso ó nulo atractivo para los cantantes y erizada de dificultades en su laboriosa trama instrumental. Preciso era que una obra ya universalmente admirada llegase hasta nosotros, si no con la pretensión de cautivar á una mayoría aún no preparada para el caso, cuando menos con la buena intención de impresionar á un grupo selecto de cultivadores del arte.

Tengo para mí que esa obra, de no entrar por los oídos, debe entrar por los ojos, y á ello, no obstante la cultura musical de los europeos, han tendido, sin duda, los esfuerzos de los directores teatrales del Viejo Mundo... y aun del Nuevo, pues *Hensel y Gretel* se monta de admirable manera en los Estados Unidos.

En México la *mise en scène* ha sido tan deficiente y tan poco hábil la dirección entre bastidores, que la obra no ha entrado seguramente por los ojos de los que no oyen, y si acaso tan sólo por los oídos de los que se proponen no ver.

Parecería pedante si hablase de cómo ví y escuché el *Hensel y Gretel* en la Ópera Cómica de París. Prefiero no evocar tales re-

cuerdos, siempre gratos é inolvidables, y me ciño á consignar, con mi acostumbrada franqueza, que varios cuadros de la ópera causáronme la impresión de una deplorable parodia. Hay la creencia arraigada en las empresas, de que el público no corresponde á los sacrificios que impone la correcta manera de presentar las obras de cierto espectáculo; se presupone también que ciertos asuntos, cándidos é inocentes como el musicado de Humperdinck, ó en los que representan parte importante lo fantástico ó maravilloso, no son para afectar nuestra sensibilidad acostumbrada á las fuertes sacudidas del género dramático. Alguna razón podrá asistir á quienes piensan así; pero yo recuerdo los grandes éxitos y las grandes utilidades obtenidas con ciertas representaciones de *La redoma encantada*, obra pueril y tonta y sin la menor partícula de arte, gracias á una extraordinaria *mise en scène* que deslumbró y atrajo á México entero.

Como el anterior, podría citar varios ejemplos pertinentes; mas no quiero divagar y tengo prisa de entrar en materia consagrandome algunas palabras á la bella partitura de Humperdinck. Por lo demás, ¿qué aventajaría con averiguar si tuvo éxito ó no en México y las causas de uno ú otro resultado?...

Hensel y Gretel fué un gran triunfo para el compositor desde la primera ejecución verificada en Weimar, el 23 de diciembre de 1893, bajo la habilísima dirección de Ricardo Strauss, á quien hoy se considera como el primer compositor de Alemania. El 30 del mismo mes estrenóla en Munich el célebre director de orquesta Hermann Levi, y esas ejecuciones fueron el punto de partida de una brillante peregrinación por las principales ciudades europeas. Sucesivamente se ejecutó: en Carlsruhe, el 5 de enero de 1894; en Francfort, el 11 de marzo; en Breslau, el 18 de abril; en Darmstad, el 22 de abril; en Mannheim, el 6 de junio, y en fechas posteriores en Viena, Londres, Berlín, Nueva York, Bruselas y París. Huelga añadir que en esa larga peregrinación, aun á través del Atlántico, la obra ha obtenido los más ruidosos y espontáneos éxitos; mas no

es inoportuno explicar el por qué de ellos y á qué se deben atribuir.

Desde luego, los públicos de esos países, lejos de desdeñar la inocencia de la fábula, experimentaron el placer de evocar los rosados ensueños de la infancia que siempre son deliciosos, en todo tiempo y en toda edad.

En seguida, la encantadora música de Humperdinck, tan fresca y clara en medio de su rica polifonía, hubo de imponerse á quienes, de tiempo atrás, están familiarizados con la música sinfónica, y con la de los maestros modernos, con Wagner á la cabeza.

El gran mérito de Humperdinck ha consistido en diluir el alma popular dentro de una gran masa sinfónica, y el de tejer con hilillos insignificantes una tela colorida, brillante y reluciente que tiene los reflejos del oro. Alguna vez, refiriéndome á Weber, he dicho que tenía el don de trocar los guijarros en piedras preciosas. Un poder semejante ha mostrado Humperdinck en su admirable concepción.

Para el músico es ésta un supremo goce; para el profano debe ser una alegría. Claro está que lo que el primero estima fácilmente, el segundo tarda en percibirlo; pero de todas suertes, la frecuente audición acaba por imponer las reales bellezas, sin que ¡á Dios gracias! ni el análisis, ni la competencia profesional tengan que intervenir en la sugestión.

Así me explico el éxito alcanzado entre otros públicos por *Hensel y Gretel*. No dudo que, entre una parte del nuestro, no quepa discusión acerca del efecto y grandes méritos de la obra; pero sí temo que los que han aplaudido á rabiarse la *Lucia* de Donizetti, encuentren incomprensible ó detestable la partitura de Humperdinck. Desgraciadamente, los oídos no son como las prendas de vestir, que se cambian á voluntad, ni como los gemelos que se afocan á todas las distancias...

Cuando la obra se ejecutó en París, fué unánime la aprobación entusiasta de la crítica, á pesar de la nacionalidad del autor

y del marcado sabor wagneriano de la composición. Es verdad que el espíritu de patriotería va agonizando afortunadamente en Francia y que, en la actualidad, la segunda circunstancia, lejos de argüir en contra es casi un pasaporte de éxito; sin embargo, había que temer, y ya he significado que los temores fueron vanos.

Hé aquí, en comprobación, un fragmento de la crónica escrita por Imbert en *Le Guide Musical*:

« La música de Humperdinck es de una riqueza polifónica admirable; merece todos los elogios y los éxitos que ya ha obtenido en el extranjero. Su orquesta, huelga decirlo, tiene afinidades con la de Ricardo Wagner, especialmente en los diálogos que recuerdan á *Los Maestros Cantores*. Y no podía haber sido de otra suerte, puesto que el joven compositor trabajó con el maestro de Bayreuth y fué su ferviente discípulo. Pero esta analogía no es perjudicial; no es de ninguna manera un calco, sino más bien una obra paralela, que encanta por sus finezas y hallazgos harmónicos y por la amplitud y color de la orquestación. Aún se podría avanzar que, al escribir esta partitura, Humperdinck sobrepasó el cuadro de las inocentes escenas que hubo de tratar. Escuchad la majestuosa amplitud de la pantomima de la escena tercera con que termina el segundo acto, cuando los ángeles, vestidos con largas túnicas blancas, descienden la escalera luminosa y van á colocarse como guardianes cerca de los dos niños. ¿No se diría que es una apoteosis de los dioses del Olimpo? »

Pero no nos lamentemos de que la « desposada sea demasiado bella » y gocemos con el encanto que procuran todas las diferentes *Lieder*, que son exactamente una emanación del *folklor* del Rhin. Hay algunas deliciosas, como la canción del enano de la arena, que procede más de Schumann que de Wagner; la plegaria de los niños antes de dormirse en el musgo; la canción de Gretel en el principio del acto segundo, que tiene toda la sencillez é inocencia de un lamento popular; la del

hombrecillo del rocío..... y ¡cuántas otras aún!..... Se necesitaría citar todo, hasta las coplas cómicas, alegres ó bailables, como la divertida escena del *cou-cou*, con las dos notas del canto del pájaro en la orquesta; el encantamiento de la bruja: *Bokus, Pokus*, tan sugestivamente dicho por la Delma.

Interrumpamos aquí tal nomenclatura que podría alargarse demasiado. Debemos alabar también á Humperdinck por haber seguido el ejemplo de los grandes maestros del pasado, al escribir prefacios maravillosamente desarrollados para los tres actos de su cuento musical. Indebidamente se tiende hoy á suprimirlos.

Alberto Carré da pruebas diariamente de su gran inteligencia, de sus grandes aptitudes y de su labor asidua en los cuidados con que atiende la *mise en scène*. La decoración del bosque y el descenso de los ángeles por la escalera luminosa, son simplemente soberbios.

En Francia, como en Alemania, el estreno de *Hensel y Gretel* augura numerosas ejecuciones.

Podría aún reproducir algunos otros juicios de la prensa francesa; pero juzgo que basta á mi objeto con el preinserto.

Sirvan de conclusión á este artículo unos breves apuntes biográficos del compositor.

Engelbert Humperdinck nació en Siegburg del Rhin el primero de septiembre de 1854. Hizo su primera educación musical en el Conservatorio de Colonia y terminó sus estudios en el de Munich. Después de haber obtenido tres primeros premios en tres concursos, en 1876, 1879 y 1881, aceptó en 1885 un puesto de profesor en el Conservatorio de Barcelona; y después fué adjunto, como profesor de instrumentación, en el Conservatorio Hoch en Francfort. Por largo tiempo ha sido crítico musical en la *Gaceta de Francfort*.

Humperdinck fué uno de los íntimos de la casa de R. Wagner en Bayreuth, durante los últimos años de la vida del maestro. Este le profesaba particular afecto y le confió el delicado trabajo

de poner en limpio la partitura de *Parsifal*. También fué designado por Cosima Wagner para hacer la educación musical de su hijo Sigfrido.

La celebridad de Humperdinck data del éxito de *Hensel y Gretel*. Esta interesante partitura fué inspirada por el grande afecto que tiene á sus sobrinitos, hijos de su hermana, la señora Adelaida Wette, autora del libro. La señora Wette ha escrito numerosos poemas sobre cuentos populares alemanes para niños. Humperdinck ha producido otra partitura menos importante sobre otro cuento, dramatizado por su hermana y titulado: *Las siete cabrillas*. Ha escrito, además, dos obras de gran mérito para canto y orquesta: el *Peregrinaje de Kowlaer* y la *Felicidad de Edenball*.

*
**

No quiero cerrar este artículo sin felicitar calurosamente al maestro Polacco por el entusiasmo artístico que reveló al hacer ejecutar y dirigir admirablemente la soberbia partitura, y á la Orquesta, la de nuestro Conservatorio, que prospera á grandes pasos y que, aún á los más exigentes, nada dejó que desear. El mejor elogio que puedo hacer de maestro y ejecutantes, hágolo consistir en el hecho de que, por instantes, me creí transportado á mi modesto asiento de anfiteatro de la Ópera Cómica de París.

Es verdad que para lograr tal sugestión hube de recurrir á un intencionado esfuerzo: el de cerrar los ojos.....

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

EL « WERTHER »

DE MASSENET

Críticas musicales hay que designan el *Werther* como la obra maestra de Massenet. ¿Lo será? No lo sabré decir, y la razón es persuasiva: cuando se nos invita á elegir una flor en un ramillete formado con exquisitas, perfumadas y coloridas rosas, no podemos decidirnos á preferir ninguna, porque todas nos seducen con su belleza. Así acontece con la obra total de Massenet: forma toda ella un ramillete tan abundante en pensamientos nobles, selectos, emocionales y profundamente tiernos y sentidos, que una preferencia señalada implicaría el desconocimiento de las cualidades que á todas caracterizan. Sin embargo, en *Werther*, como en *Manón*, que son dos obras gemelas, predominan de tal suerte los rasgos típicos del talento de Massenet, circulan de tal manera la ternura, el sentimiento y la emoción, que es imposible abstraerse á una impresión profunda y dejar de evocar cuanto de amor, felicidad é idílicas venturas ha vibrado en nosotros. Recuerdos de un pasado más ó menos lejano, dramas internos, asociación de sentimientos, reflejos de ensueños, quimeras en que, quizás, nos sentimos envueltos aún!...

Musicalmente, Massenet ha logrado dar vida teatral á la obra

de Goethe, obra de fatal romanticismo, ante la cual se habían estrellado los esfuerzos de todos los compositores empeñados en llevarla á la escena. Teniendo en cuenta el temperamento del maestro francés, parecería que tal poema de amarga melancolía, de amor desventurado y de muerte, no habría sido interpretado con éxito por el cantor asiduo y fiel de los amores femeninos y de las heroínas místico-mundanas. Y no fué así: quien supo modelar las figuras de la Virgen, Eva, María Magdalena y Manón, vivificadas siempre por intensa llama de amor, muéstranos capaz de crear musicalmente la del neurótico enamorado, cuyas escasas alegrías son tristes y cuyas continuas tristezas son desesperantes, frenéticas y locas.

Para interpretar el espíritu alemán hubo Massenet de acogerse á la sombra de un gran creador alemán. Pensó en Wagner y se asimiló, en cierto sentido, sus procedimientos: no tanto como lo proclaman quienes desconocen al ilustre reformador, ni tampoco como lo aseguran los críticos franceses celosos de las glorias germanas. Es inmenso el culto que rinde Massenet al dios de Bayreuth — esto me consta por algo que escuché de sus propios labios; — pero de ahí no puede deducirse que su personalidad quede absorbida por tal culto, ni que pueda deponer su sentimiento en aras de una admiración que todo músico siente por lo grande y superior. Algunos procedimientos técnicos, estructura, forma de la declamación, fidelidad de expresión, respeto de la verdad: hé ahí lo que de Wagner, y de muchos otros anteriores, aprovechó Massenet, como ejemplo, sin imitarlo puerilmente. En suma, el maestro siente y concibe como un francés, y suele escribir como un alemán. Trata de progresar y por eso evoluciona; asimila, pero no copia; es lo que es y expone sus pensamientos con toda la fastuosidad y riqueza que le brindan los elementos modernos. Si Massenet acertó, podrán decir las emociones que provoca el *Werther*, aun entre los menos dispuestos á comprenderlo y sentirlo, y la legión de imitadores que ha hecho surgir entre los jóvenes maestros de la

escuela italiana contemporánea. Me bastará citar el autor de la *Bobemia*, cuya admiración por Massenet se traduce no sólo en la igualdad de procedimientos, sino en el calco de las ideas, lo cual se presta á comentarios poco favorables para el primero. No debo insistir más y cumple á mi propósito declarar que *Werther* me impresiona más profundamente quizás que las obras anteriores y posteriores del compositor; que admiro la fluidez melódica que acusan todas sus páginas, la sobriedad de los recursos adoptados para producir la emoción que experimentamos; la ingenuidad y riqueza del atavío harmónico, lleno de delicadezas y hallazgos que acusan gran tacto y experiencia; la equilibrada, robusta y bien meditada instrumentación, con sus matices tan deliciosos y sus timbres tan felizmente aprovechados, y, en una palabra, el arte, la conciencia y la filosofía que en todas sus partes y á cada momento respira la creación de Massenet. Paréceme que ninguno, entre los críticos franceses, ha resumido mejor los méritos de *Werther* como el escritor Soleniere, en la bella monografía que consagró al ilustre maestro francés. De ella traduzco lo que sigue, porque, en buena parte, abunda en mis propias ideas y ratifica cuanto dejo afirmado:

« No hay compositor más francés que Massenet ni asunto más alemán que *Werther*, y sin embargo, es en esa obra en la que Massenet se revela más sincero, más profundo y más verdadero. No solamente es *Werther* la obra maestra de Massenet, sino también uno de los más bellos ejemplares de la música moderna, y estoy persuadido de que ningún otro compositor habría trazado con tanta elegancia y sencillez ese episodio doloroso, ese pedazo de vida, que es un poema de deber y de lágrimas.

Nada existe de más tierno que el preludio con el canto de violín; nada es más encantador que la primera escena, entre los niños, Carlota y su padre; y no conozco melodías más expresivas que las que Massenet pone en boca de Werther durante el primer acto.

¿Y la escena á la luz de la luna? ¿Qué hay de más discreto, de más opalino y penetrante? La dulzura de las sonoridades rivaliza con la de las palideces lunares y, verdaderamente, hay ahí algo de un alma extasiada cantando en medio de la noche. En el acto segundo, un aria censurable que redundará; *allegro* de tenor cuyo recuerdo no conviene evocar; pero en el cuadro siguiente, ¡que acentos tan emocionales y cuántas lágrimas verdaderas en el cantábile: « Les larmes qu'on ne pleure pas, dans notre âme retombent toutes! »

Y aquel desenlace tan rápido, tan sencillo, tan conmovedor con la sencilla oposición de las risas de los niños, mientras muere Werther, sin dúo, ni aria final... ¿No es bello para un músico de quien se dice que busca sobre todo el efecto brutal y los aplausos?

No parece sorprendente que Massenet haya hecho cantar á Carlota preciosas melodías, ni que la haya definido tan graciosamente; en fuerza de « flirtear » con tantas cortesanas, desde nuestra madre Eva hasta Varedha, debe haberse sentido presa de disgusto y, al contacto de la honrada muchachita que no quiere paraísos de Indra y que ignora felizmente la Calle de la Paz, ha debido sentirse más naturalmente sincero y más apto para una tarea digna y seria, de la misma suerte que los estómagos maltratados por especies y platillos costosos, anhelan el vaso de agua pura tomada en el mismo manantial.

La partitura de *Werther* es pariente de la de *Esclarmonde*; es menos wagneriana que la última y, sin embargo, más alemana, tanto por la filosofía que se desprende de ella, cuanto por su carácter y su esencia misma.

Ciertamente, se deben aplaudir y amar la *Manón*, la *María Magdalena*, la *Esclarmonde* de Massenet; pero ante todo, débese uno inclinar ante este Massenet de *Werther*. »

Condensa la anterior crítica mucho de las opiniones antes emitidas por mi cuenta. Sin embargo, debo hacer una salvedad: no admito que el desenlace sea rápido, por lo menos como se

nos ha presentado, sin los cortes facultativos que, según entiendo, se llevan á efecto en todos los teatros.

Si musicalmente la última escena es de una belleza acabada, teatralmente resulta lánguida, falsa y defectuosa. Aquella agonía de Werther es imposible; y como la situación falsea no habrá artista alguno que pueda sostenerla, ni que persuada. Á despecho del interés musical, se anhelaría abreviar esa escena hasta la concisión, con la seguridad de que el efecto, que ahora es poco menos que malo, sería imponente y dramático en grado sumo. En otro compositor que no fuese Massenet, el final acusaría inexperiencia teatral; en él no demuestra más que el deseo de no truncar una inspiración musical que quizás, creyó habría de sobreponerse al interés y á la verdad escénicas. El error queda subsanado con la indicación del corte antes aludido.

¿Llegará el *Werther* á imponerse al público mexicano, como se ha impuesto la siempre aplaudida *Manón*? Lo creo firmemente, y me sobran motivos para augurarlo.

Sé bien que hay algunos — y entre el gremio musical, por desgracia — que fingen desdeñarlo y aseguran no entenderlo. Á esos hay que compadecerlos... siquiera porque les agrada representar el papel de bienaventurados. Afortunadamente, no será de ellos el reino de los cielos.....

EL DIAPASÓN NORMAL

La imposición severa é ineludible del diapasón normal en todo el país, es asunto que viene preocupándome de tiempo atrás y que, hasta la fecha, me ha arredrado proponer oficialmente en vista de las serias dificultades que, en la práctica, presentaría.

Aquí, como en todas partes, la generalización tan lamentable del diapasón agudo, y la desigualdad de afinación de los instrumentos musicales, constituyen grave escollo para obtener la perfección en las ejecuciones de conjunto é impedir el florecimiento de las voces, atrofiadas y rotas tempranamente, ora por desacierto de los profesores de canto ó bien por la lucha, en que siempre resultan vencidos, con dos enemigos formidables: la altura del diapasón y la de nuestro suelo sobre el nivel del mar. De aquí que pocas voces se logren entre nosotros y que, los artistas extranjeros que nos visitan formando parte de las compañías líricas, sufran la frecuente decepción de no poder disponer con libertad de sus recursos, sin previa aclimatación, y aun después de cierto tiempo de un casi noviciado, se sientan fácilmente acometidos de fatiga ó imposibilitados para emitir con la franqueza á que vienen acostumbrados.

El mal no es sólo nuestro : subsiste en parte de Europa y se ha ramificado y echado tan hondas raíces que, de medio siglo atrás, poco han logrado para extirparlo las protestas de eruditos hombres de ciencia y arte, los escritos de sesudos escritores, el dictamen de la Comisión nombrada en 1859 por el gobierno francés para dilucidar el asunto, ni los votos del Congreso Internacional de Música verificado en París durante la Exposición de 1900.

Las principales causas del poco éxito de tales gestiones están expuestas, á mi ver, en un artículo de Berlioz, escrito por la misma época en que el gobierno francés juzgó oportuno intervenir. Era natural que el ilustre maestro se preocupara, y con su lucidez acostumbrada, escribió lo siguiente, que es de todo punto aplicable á nosotros.

Á la pregunta : « ¿ Se debe bajar el diapasón ? » contesta el maestro de esta suerte :

« Á mi juicio, no podría resultar de tal procedimiento más que un gran bien para el arte musical, y sobre todo, para el arte del canto ; pero me parece impracticable si se quiere extender la reforma en toda la Francia. El abuso producido por una larga sucesión de años, no se destruye en unos cuantos días ; los músicos, cantantes y otros, los más interesados acaso en la introducción de un diapasón menos alto, serían los primeros en oponerse ; eso daría al traste con sus costumbres, y ¡ Dios sabe si hay en Francia algo de más irresistible que las costumbres ! Aun suponiendo que una voluntad todopoderosa interviniese para hacer adoptar la reforma, se necesitarían sumas enormes para realizarla. Urgiría, sin tener en cuenta los órganos, comprar nuevos instrumentos de viento para todos los teatros y músicas militares, y prohibir absolutamente el empleo de los antiguos. Y si, una vez operada la reforma, el resto del mundo no siguiese nuestro ejemplo, Francia quedaría aislada con su diapasón bajo y sin relaciones posibles con los demás pueblos. »

Las ideas expuestas enseguida por Berlioz, abogando por la adopción de un diapasón de 898 vibraciones, no son dignas de aceptarse, pues poco es lo que proponen como remedio al mal, tienden tan sólo á fijar la generalización en Francia de un *tipo* ó *modelo*, y, á mayor abundamiento, no presentan facilidades prácticas de realización.

He dicho que la aberración subsiste aun en la mayoría de los países civilizados, y de ello me persuadí asistiendo como representante oficial al Congreso Internacional de Música verificado en 1900 en París.

Un hombre inteligentísimo, M. Gustavo Lyon, jefe de la renombrada casa Pleyel y Wolff, fué el encargado de estudiar el punto, formulado de la manera siguiente : Generalización del empleo del diapasón normal. « Estudio de los medios encaminados á hacerlo obligatorio. »

M. Lyon leyó el interesante informe que reproduzco integro á continuación :

« He sido encargado por la Comisión de organización del primer Congreso de la Música, para exponer las razones de ser de la primera cuestión, de demostraros, si puedo, la necesidad de solucionarla, y de solicitar de vosotros una enérgica decisión para lograr las *desiderata* que se someterán á vuestra aprobación.

Recordaremos que en 1859, la Comisión del diapasón, después de haber consultado á los directores del Conservatorio, jefes de orquesta, directores de charangas, de orfeones ó músicas militares, no solamente de Francia, sino del mundo entero, así como á los fabricantes más notables de instrumentos de todo género, comprobaba : « todas las dificultades resultantes de la elevación siempre creciente del diapasón y de las diferencias de diapasones », y reconocía que era indispensable hacer cesar esa especie de anarquía y rendir al mundo musical un servicio tan importante, como el rendido en otro tiempo al mundo industrial con la creación de un sistema uniforme de medidas. »

Las conclusiones de la Comisión fueron las siguientes :

1.^a — Se adopta un diapasón uniforme para todos los establecimientos musicales de Francia.

2.^a — Este diapasón dará el *la*, grado 58 de la escala cromática de los sonidos musicales.

Las medidas tomadas para asegurar la adopción y conservación de ese diapasón consistieron en esto :

1.^a — Un diapasón tipo produciendo 870 vibraciones por segundo á la temperatura de 15 grados centígrados, fué construído bajo la dirección y comprobación de M. Lissajous.

2.^a — Este diapasón modelo y prototipo, se depositó en el Conservatorio de Música y Declamación.

3.^a — Este diapasón sería obligatorio, á partir del 1.^o de Diciembre de 1859.

4.^a — El estado de los diapasones é instrumentos en todos los teatros, escuelas y otros establecimientos musicales, debería ser constantemente sometido á exámenes administrativos.

Medidas esencialmente sabias y prácticas, si hubiesen sido aplicadas con persistencia. Pero, preciso es reconocerlo, la cuestión del diapasón constante quedó en tal estado.

Los directores de orquesta no se preocupan de su persistencia. Dejan lanzarse á los instrumentos de viento en su loca carrera hacia el ascenso del diapasón con el cual obtienen más brillo, y de consiguiente, más éxito, lo que, por otra parte, tiende á producirse por el sólo calentamiento del aire, si no interviene á tiempo una corrección fácilmente realizable por cada instrumentista.

Los *alientos*, para emplear la expresión usual, arrastran consigo á los instrumentos de cuerda hasta la ruptura de las *primas*, dejando muy atrás á los instrumentos de sonidos fijos, campanas, celestas, pianos, á los que se acusa sin vacilación, de falsedad deplorable; é inmóviles, rompiéndolas si es preciso, á las voces de los cantantes cuyas cuerdas vocales quedan sujetas al mismo tratamiento que las *primas* de los violines.

La exageración en el ascenso de una orquesta durante una velada, alcanza proporciones que he podido medir varias veces.

He comprobado y he hecho comprobar por siete testigos músicos, afinadores y cantantes, que en la ejecución de *l'Arlésienne* en el Odeón, los coros sostenidos por un piano, no pudieron estar ayudados eficazmente por él, sino cuando lo hice afinar según un *la* de 920 vibraciones por segundo, que es exactamente el *la sostenido* del diapasón *la* 870. Ahora bien, la orquesta había partido próximamente del *la* 870, había alcanzado progresivamente, bajo el nombre de *la*, el número de vibraciones del *la sostenido* á la mitad de la velada, y si el coro hubiese tenido que hacer oír el famoso *do sostenido* de Tamberlick, habría debido emitir simplemente un « re » del diapasón 870, para dar la nota producida por la orquesta bajo el nombre de *do sostenido*.

Las razones magistralmente expuestas por la Comisión de 1859, subsisten completamente para la adopción de un diapasón único para todo el mundo.

Por otra parte, el diapasón normal de 870 está adoptado más ó menos en todas partes en la actualidad, en Alemania hasta por las músicas militares, en Inglaterra, por la Sociedad Filarmonica, en Bélgica por todas las sociedades musicales, etc., etc.

Para concluir, ¿ qué votos habré, pues, de presentar al Congreso ? Hélos aquí :

1.^o En general, que el diapasón normal de acero de 870 vibraciones por segundo á 15 grados centígrados para el *la* (grado 58 de la escala cromática de sonidos musicales) se haga reglamentario para todos los Estados. 2.^o En particular, que las músicas militares, las músicas civiles, grandes órganos, *armoniums* de iglesia, *carillons* de las ciudades ó comarcas, instrumentos de orquesta de los conservatorios ó escuelas de música, etc., etc., se establezcan, para sus empleos, afinados, según el diapasón de 870 vibraciones por segundo, á 15 grados centígrados. 3.^o Que

los jurados de los concursos desechen todas las ejecuciones hechas con otro diapasón, y que los organizadores de tales concursos no puedan tener apoyo oficial, sino con la obligación de poner esta cláusula en sus reglamentos. 4.º Que los directores de orquesta se obliguen á mantener sus orquestas dentro del diapasón normal durante toda la ejecución musical que dirijan, lo que es realizable, puesto que cuando una orquesta toca concertando con un instrumento de sonidos fijos como el piano, lo hace en perfecto acuerdo de afinación con ese instrumento hasta durante hora no interrumpida. Esto es, por otra parte, altamente deseable para la conservación del equilibrio de los instrumentos de cuerda, exactitud de los de aliento que no varíen con el calentamiento del aire, y para la pureza y solidez de la voz humana. 5.º Que los Inspectores de Bellas Artes vigilen la ejecución de estas prescripciones y se les faculte para exigir las. »

Hasta aquí el informe de M. Lyon, que fué acogido con muestras de aprobación, por más que las medidas que propone sean análogos ó se deriven de las de la Comisión de 1859.

Concebidas bajo otro orden de reflexiones y presentadas con cierto espíritu de análisis, fueron las ideas emitidas á continuación por M. F. Hellouin. Su breve discurso, las resoluciones aprobadas por el Congreso, y algunas observaciones de quien esto escribe, darán materia para el próximo y último artículo sobre tan interesante asunto.

*
**

El discurso pronunciado por M. F. Hellouin en el Congreso Internacional de Música, fué el siguiente :

« Se han dirigido críticas al diapasón normal, especialmente en el extranjero. Si lo permitís, vamos á examinarlas, una á una por orden de importancia, para decidir si son fundadas.

Algunas comienzan por pretender que es ilógico el término « diapasón », porque significaba la octava en la antigüedad.

La objeción revela cierta ignorancia del asunto. La palabra « diapasón », formada de dos raíces griegas que significan « por todas las notas », representaba ciertamente la octava; pero á fines del siglo XVIII, se aplicaba muy lógicamente al instrumento que servía para dar la afinación á las orquestas. Era una especie de silbato ó de *flageolet*, de marfil, de metal ó madera, de unos veinte centímetros de longitud, que, por medio de un émbolo graduado, tenía la ventaja de producir cada nota de la escala diatónica. Este ingenioso instrumento se llamó primeramente *tono ó corista*. Encontré que, por vez primera, se aplicó el nombre de « diapasón » en 1766, en el « Arte del fabricante de órganos » de Dom Bedos. Este nombre es el que quedó como usual; no es, pues, ilógico, por lo menos en su principio.

Se dice, en seguida, que el número de 870 vibraciones fué preferido personalmente por Halevy, dictaminador de la Comisión de 1859, y que los miembros de ésta lo aceptaron por deferencia.

Las opiniones no tienen valor más que por sí mismas, y las que son nuevas, comienzan siempre por ser participadas por un grupo reducido y en ocasiones por un sólo individuo. En el fondo, tal objeción no es más que una puerilidad.

Otros insinúan que con el diapasón normal no se canta con más afinación y que los instrumentos de música no están mejor fabricados. Puerilidades también, pues es poco probable que alguna vez se encuentre un número de vibraciones que tenga el poder fatídico de hacer buenos músicos á todos los cantantes y concienzudos á todos los fabricantes.

¿ Debemos hacer hincapié en la opinión de que la música de iglesia, por ser más grave que la profana, debe tener un diapasón más bajo ?

Estimaréis, sin duda, que no debemos perder el tiempo tomando en consideración tales juegos de palabras.

Hasta aquí, según habréis podido convenceros, las objeciones no son serias, pues carecen de fundamento. Abordemos

ahora las que se apoyan en las matemáticas, ó que por lo menos parecen pretenderlo. Veremos si presentan más valor.

870 vibraciones tendrían el inconveniente de no corresponder á 2 *comas* un cuarto, medida exacta del cuarto de tono, sino á 3 *comas* un tercio.

¿Por qué la primera combinación es preferible á la segunda? Ninguna explicación se da sobre el particular, y hay motivo para ello.

Varios, en fin, reclaman el numero de 864 vibraciones, basándose los unos en una progresión geométrica, otros invocando que este número no tiene como factores primeros más que al 2 y al 3; y los demás allá tomando como punto de partida una vibración por segundo.

Al cabo de un corto momento de reflexión, fácil es persuadirse de que los tres razonamientos son simples entretenimientos cuyo principal elemento constitúyenlo las cifras. Las diez cifras del cálculo son como los doce sonidos de la música: combinándolos con habilidad, se las hace decir todo lo que se quiere. Esos tres razonamientos no tienen, pues, ninguna significación.

En cuanto al tercero con especialidad, el que toma la segunda como punto de partida, al olvidar totalmente que esta unidad de tiempo es de todo punto convencional, incurre en el error de reprochar al número 870 que tenga el mismo carácter.

En realidad siempre faltará una base científica para fijar el diapasón y por eso ha habido necesidad de recurrir al convencionalismo.

En resumen, el diapasón normal no merece ninguno de los reproches que se le han dirigido. No presenta ningún inconveniente.

En cuanto á los medios propuestos por el honorable dictaminador, para hacerlo obligatorio, los encuentro demasiado numerosos y demasiado complicados. Creo que lo único que debemos hacer, para llegar al resultado deseado, consiste simplemente en

recomendar el diapasón normal á los Gobiernos de los países que no lo han admitido aún, á los fabricantes y á los consumidores de instrumentos.

En consecuencia, tengo el honor de someter á vuestra aprobación el siguiente voto:

« Que el diapasón normal se haga obligatorio en todos los establecimientos oficiales donde no lo sea ya;

« Que la fabricación instrumental no emplee otro;

« Y que los compradores rechacen cualquier instrumento que no esté construído según lo indicado. »

El distinguido conservador del Museo instrumental del Conservatorio de Bruselas pidió que el diapasón modelo de 870 vibraciones, se fijase á una temperatura de veinte grados.

Por último, M. Julio Combarieu presentó el siguiente voto, que fué aceptado:

« Que las disposiciones ministeriales, tomadas después de los trabajos de la Comisión de 1859, con objeto de generalizar y hacer obligatorio el diapasón fijado en 870 vibraciones, sean aplicadas con rigor. »

El dictaminador presentó las adiciones siguientes que fueron adoptadas:

« 1.^a — Que el diapasón normal de acero, produciendo 870 vibraciones por segundo á 20 grados centígrados para el *la* (58 grados de la escala cromática de sonidos musicales), se haga reglamentario para todos los Estados.

« 2.^a — Que las músicas militares, las músicas civiles, los grandes órganos, los harmoniums de los templos, los *carillons* de las ciudades y comarcas, los instrumentos de las orquestas, de los Conservatorios ó escuelas de música, etc., estén establecidos según el modelo de 870 vibraciones por segundo.

« 3.^a — Que los jurados, en los concursos, desapruében todas las ejecuciones hechas con otro diapasón, y que los or-

« ganizadores de esos concursos no puedan tener un apoyo oficial sino con la obligación de poner esta cláusula en sus reglamentos.

« 4.^a — Que los directores de orquesta se esfuercen en mantener la orquesta en el diapasón normal durante los conciertos que dirijan.

« 5.^a — Que los inspectores de Bellas Artes vigilen la ejecución de estas prescripciones y estén autorizados para hacerlo. »

Tales fueron las resoluciones tomadas por el Congreso Internacional de Música. El lector habrá podido observar que el pensamiento de imponer el diapasón normal, no había menester de tanta elocuencia ni de tales exposiciones de argumentos para triunfar en el ánimo de todos los congresistas. Supúseme entonces que ninguno pondría en duda la conveniencia de imponer el diapasón normal; demostrémelo el hecho de no haber sido discutido el pensamiento; y confirmémelo la aprobación unánime de los votos transcritos.

Las medidas propuestas por el dictaminador son las mismas, en el fondo, que las indicadas por la Comisión de 1859, salvo pequeñas ampliaciones prácticas.

Pero cabe preguntar ¿no subsistirán las mismas causas que, en el transcurso de ocho lustros, impidieron en Francia y, en general, en Europa, la absoluta y franca adopción del diapasón normal? Las reflexiones y argumentos de los señores congresistas que estudiaron el asunto, entrañan una verdadera confesión del anarquismo que aún reina respecto al uso de los diferentes diapasones y propaganda del normal.

Preciso es convenir, por otra parte, en que la unificación universal del diapasón anhelada por los comisionados de 1859, era un bello ideal que, al fin y á la postre, resultaba poco menos que impracticable y se estrellaba contra dificultades aún no superadas cuarenta y tantos años después.

Decía la Comisión con gran talento y excelentes deseos :

« La música es un arte de conjunto, una especie de lengua universal. Todas las nacionalidades desaparecen ante la escritura musical, puesto que una notación única basta á todos los pueblos; puesto que los signos, que son los mismos en todas partes, representan los sonidos que dibujan la melodía ó se agrupan en acordes, los ritmos que dividen á los tiempos, los matices que coloran el pensamiento, y hasta el silencio mismo que se escribe en este alfabeto previsor. ¿No sería deseable que un diapasón uniforme é invariable, en lo futuro viniese á añadir un lazo supremo á esta comunidad inteligente, y que un *la*, siempre el mismo, resonando en toda la superficie del globo con las mismas vibraciones, facilitase las relaciones musicales y las hiciese más armoniosas aún? »

Al expresarse de tal suerte, la Comisión no consideró sin duda, en que, para realizar su pensamiento, le era indispensable conquistar la buena voluntad de Gobiernos, artistas y comerciantes de todo el orbe; y que la indiferencia de los primeros por cuestión que, en general, poco les preocupará, las conveniencias de lucimiento de la mayoría de los segundos, y los intereses financieros de los últimos, serían obstáculos infranqueables que habrían de dar al traste con tan excelentes intenciones.

Localizando la cuestión : creo que en Francia la persistencia de los diapasones agudos obedece á una punible apatía de los encargados de vigilar el cumplimiento de las sabias disposiciones decretadas desde 1859 y á la preponderancia, como influjo de gran fuerza, del elemento comercial.

La misma Comisión, en otra parte de su dictamen, decía con suma gracia : « No son los instrumentos los que se fabrican según un diapasón, sino los diapasones los que se construyen según los instrumentos. » Así fué y así continuó siendo desgraciadamente.

Por lo que toca á nosotros, que hemos sido víctimas de un natural contagio, tanto más sensible cuanto que al mal se adu-

nan nuestras especiales condiciones geográficas, confío en que el Gobierno concederá al asunto toda la atención que exige, y que, en bien del Arte, estará dispuesto á imponer su voluntad en todos los centros de educación artística oficial, sin arredrarse por los sacrificios pecuniarios que traerá aparejada la innovación.

LA « SINFONÍA FANTÁSTICA »

Y EL « LELIO » DE BERLIOZ

Ya los diarios y los carteles nos anuncian los próximos conciertos organizados por Carlos Meneses, el tenaz, laborioso é infatigable artista. Uno de los atractivos, quizás el principal, de tales conciertos, consistirá en el estreno, en México, de algunas obras selectas de Berlioz, el ilustre maestro francés, desdeñado, zaherido y casi olvidado por sus compatriotas, cuando hace treinta y un años exhalaba el último aliento en una oscura callejuela de París, y á quien hoy el mundo musical entero rinde un justo, aunque tardío, tributo de admiración.

Sería ésta la oportunidad de trazar un bosquejo biográfico del maestro, aprovechando los numerosos datos que he acumulado de tiempo atrás con el interés de quien ama y venera á un artista genial, novedoso y quizás único, por sus tendencias y originalidad, en la historia del arte; mas eso me alejaría del propósito que aún me acobarda realizar, y del objeto muy particular del presente artículo.

Hoy por hoy incúmbeme, tan sólo, referir á mis lectores la historia compendiada del « Episodio de la vida de un artista » — Sinfonía Fantástica y Lelio — que determina, efectivamente,