

*llama arte, que es el otro pan, superior al de trigo, que vive el hombre de gustos finos é ilustrados, de forma y manera que ese masaje lleve sangre pura al corazón para hacerle sentir los primores y encumbradas bellezas de la obra artística que la inteligencia, si no basta ayuda á comprender.*

*Falla tú, ahora, lector : falla si en arte y en juicio artístico, como en todo, se ha dejado incumplido ó no el canon que, para terminar, expongo á tu atención benévola y culta : « en la duda libertad, y en todo... fortaleza y valor en las propias convicciones.*

FELIPE PEDRELL.

## MÚSICOS CONTEMPORÁNEOS Y DE OTROS TIEMPOS

---

RUBINSTEIN

---

Excitada la curiosidad pública por repetidas llamadas del vocinglero noticierismo periodístico anunciando que Rubinstein se ocupaba en escribir un libro sobre la música y los músicos, aguardábase con impaciencia la obra del gran pianista compositor, manifestación de productividad nueva dentro de la importantísima, variada y genial de su vida de artista militante, tanto más, pensaban todos, cuanto que Rubinstein, sólo en esta ocasión y en otra, no muy lejana, ha mostrado deseos de expresar por escrito sus creencias artísticas, que todo lo que sea reclamo y exhibición de personalidad (muy distinto en esto, ciertamente, del aturullado Liszt) no reza con el artista extraordinariamente serio, cuya seriedad, por lo mismo que no es muy común entre artistas, impone y agrada, con el artista á quien enojan y ponen nervioso y hasta fuera de



si los aplausos, haciéndole aparecer como clavado sobre el taburete del piano, que para el caso no es trono, sino potro de tortura.

Dos años ha publicaba el gran maestro sus *Memorias* en la *Russkaja Starina*, y si éstas contienen, casi exclusivamente, una relación autobiográfica escueta y seria, sin afectaciones, y digna, como todo lo que procede de Rubinstein, el nuevo libro, en cambio, es, como hemos dicho, una especie de fingida confesión artística que el maestro, sorprendido en su villa de Peterhof, se ve obligado á hacer á una gran señora, mientras rinde los honores debidos á la visitante.

Desde luego la forma dialogada elegida hábilmente por el maestro, á quien nadie creería tan ducho en primores literarios, recomiéndase por su gran naturalidad, por su lenguaje vivo, desposeído de pedantería, pero lleno de imágenes, á través de las cuales déjase adivinar aquel temple de poeta que en la producción musical encumbra al compositor dando consistencia y vigor á sus concepciones, y esto hace que, a pesar de que en determinados casos no puedan admitirse las paradojas, como con cierto retintín llama el mismo autor á algunas de sus atrevidas aserciones que abundan en muchas páginas del libro, se lee todo de un tirón y con interés creciente.

Gran sorpresa de la dama visitante al empezar coloquio y observar que en el gabinete de estudio del maestro sólo figuran los bustos de Bach, Beethoven, Schubert, Chopin y Glinka, brillando por su ausencia precisamente los que creía deber encontrar allí, los de Haendel, Haydn, Mozart y otros maestros no menos significados que éstos.

« Pero, maestro, » — pregunta la dama — « ¿ cómo es posible que Mozart no sea santo de vuestra veneración? »

— « El Himalaya y el Chimborazo » — responde el maestro — « son las cimas más altas de la tierra, lo cual no quiere decir que el Mont-Blanc sea una montaña pequeña. »

— « Todo el mundo, sin embargo, coloca á Mozart en esa elevada cima de que habláis: ¿ no ha rebasado, acaso, en sus óperas, los límites mas encumbrados de la belleza musical? »

— « Es que yo, señora, considero la ópera como un género secundario de la música. »

— « Entonces, no os halláis de acuerdo con las ideas musicales corrientes, según las cuales la música vocal es la expresión más perfecta del arte musical. »

Confiesa el maestro que se halla en abierta oposición con este orden de ideas: « 1.º porque la voz humana limita la melodía, lo cual no sucede con el instrumento, que no pone trabas á las libres disposiciones del alma, la alegría ó el dolor; 2.º porque las palabras, aun admitiendo las más bellas, no pueden expresar lo *inexpresable*, los sentimientos que llenan el alma del hombre; 3.º porque, conmovido lo mismo por la alegría más viva que por el dolor más profundo, el hombre, sí, oirá cantar la melodía de aquella música que lleva dentro de su alma, según la feliz expresión shakesperiana; pero no sentirá la necesidad de aplicarle palabras; 4.º porque jamás se ha oído ni se oirá en ninguna ópera aquel trágico y profundo acento que estalla, por ejemplo, en la segunda parte del *trío en re mayor* de Beethoven, en sus *sonatas* op. 106, segunda



parte, y op. 110, tercera parte, ó en sus cuartetos para instrumentos de cuerdas, en los *adagios* en *fa mayor*, en *mi mayor* y *fa menor*, ó en el preludio en *mi bemol menor* del « *clavecín bien temperé* », de Bach, ó en el *preludio* en *mi menor*, de Chopin, etc... Por la misma razón, ningún *Requiem*, ni aun el de Mozart (excepción hecha del *Confutatis* y el *Lacrimosa*) producen ni pueden producir la impresión trágica, dolorosamente conmovedora, que causa la segunda parte de la *Sinfonía heroica*, de Beethoven, que ella sola es todo un *Requiem*. »

Dignas son de tenerse en cuenta las ideas expuestas por el maestro en lo que vamos trascribiendo, aunque cause verdadera sorpresa la idea de considerar la música instrumental como uno de los más sublimes ideales del arte; puesto que no puede condenar en absoluto la dramática desde el momento en que, por la fuerza del razonamiento y de los hechos, se ve obligado á hacer concesiones, forzosas, en verdad, á la música vocal, recordando que ahí están la canción, el *Lied*, y la música religiosa, para desvirtuar del todo tan paradójica y absoluta limitación.

Vanamente intenta nuestro autor robustecer sus aserciones con los obligados y conocidos argumentos de ciertas escuelas estéticas modernas. ¿No podríamos preguntarle, acaso, por qué condena arbitrariamente la ópera dramática? ¿por qué, seducido por esa sirena hechicera, se halla él mismo en este momento y hora engolfado en la composición de una nueva ópera dramática?

No niega el maestro su admiración á aquellos compositores que sólo escriben música vocal; pero, según

su manera de ver, tales compositores le producen el efecto de un hombre á quien se le privase del derecho de preguntar, concediéndole, únicamente, el de responder. Como ve el lector, esto equivale á decir, que el compositor de música vocal no puede expresar sus propias ideas, supeditado por las ideas expresivas de la palabra, que no son las suyas. Y acaso, ¿no puede hacerlas suyas aquellas ideas expresivas de la palabra? ¿no puede asimilárselas, personalizándolas? Rubinstein contesta que no, y repite que todas sus preferencias son para la música instrumental. Pregúntase, en consecuencia, hasta qué punto, y en qué medida puede la música, no solamente acusar la individualidad del compositor y, á la vez, descubrir el estado de su alma, sino reflejar el tiempo y las circunstancias en que se produjo tal ó cual obra : y responde que no sólo es posible todo esto, sino que la obra musical puede dar cumplida idea del grado de cultura y hasta de las costumbres de la sociedad que viera nacer aquella obra. Dada, pues, esa especie de trabajo de averiguación y realizados todos los tanteos imaginarios, la música, según cree, puede expresar y acusar fuertemente todas aquellas circunstancias hasta en sus menores detalles : lo que conviene, sigue diciendo nuestro autor, es saber descifrar los geroglíficos de esa lengua especial de los sonidos, que, entonces, leer de corrido todo lo que el compositor ha querido expresar es cosa fácil, teniendo á mano, como tenemos, el comentario vivo de ese lenguaje jeroglífico, el ejecutante, el Champollion, que diríamos, de la música instrumental. Para reforzar su peregrina tesis saca á cuento la sonata en *mi bemol* de Beethoven, la sonata de los tres famosos



episodios, *Adiós*, *Ausencia* y *Regreso*, sobre la cual se han forjado tantas quimeras

## II

Rubinstein, en honor de la verdad, no se muestra exagerado en el comentario á la sonata en *mi bemol* de Beethoven, la sonata de los tres famosos episodios, *Adiós*, *Ausencia* y *Regreso*, sobre la cual, como decíamos, se han forjado tantas quimeras. El de Rubinstein es, sin embargo, un comentario más explicando las intenciones expresivas de la referida sonata, si bien no del calibre del que dió Marx, uno de los buenos historiadores de Beethoven, presentándolo como muestra de música con programa, expuesta, como veremos, á grandes errores. Dice Marx : « El título hace desde luego suponer » (y es mucho suponer) « que se trata de un episodio de la vida de dos enamorados. »

Marx nos deja ignorar las circunstancias de la enamorada pareja, « á bien que — añade — la composición misma da bien pronto la prueba ». El comentario de Marx queda así, entre dos penumbras, pero llega otro que, más osado, asegura : « Los amantes abren sus brazos, como los pájaros viajeros abren sus alas ». No es muy claro, todavía, esto; pero como la música de Beethoven, dice, según los comentaristas, cuanto ha querido decir, he aquí destruidas todas aquellas quimeras, copiando lo que se lee

en el manuscrito original de Beethoven al frente de la primera pieza de la *sonata* : « *La despedida*. Para la partida de S. A. I. el archiduque Rodolfo » (discípulo y protector de Beethoven), « el 4 de mayo de 1809 » : y antes del final : « Para la llegada de S. A. I. el archiduque Rodolfo el 30 de enero de 1810 ». La famosa novela de amor queda reducida á uno de tantos hechos ordinarios de la vida, el que señala, simplemente, la presencia de Napoleón en Alemania con un golpe de fortuna, la batalla de Ratisbona. Obligado el ejército austríaco á pasar el Danubio, las tropas francesas emprendieron su marcha sobre Viena. Ante los peligros de la terrible invasión, todos los que tenían relaciones con la corte se apresuraron á abandonar la capital, viendo que la Emperatriz y con ella el príncipe Rodolfo, heredero de la corona, discípulo, como hemos dicho, y protector de Beethoven, fueron los primeros en dar ejemplo. Entonces fué cuando el maestro escribió la *sonata*, que recibió los tres indicados títulos característicos. La intención del compositor, como se ve, no puede ser más clara y precisa; pero como este programa no se reprodujo cuando se publicó la obra, las apreciaciones quiméricas dieron lugar á equivocaciones de monta, y á todo género de contrasentidos verdaderamente risibles.

Terminada una composición, Beethoven no le daba más sentido ni intención que la que resultase naturalmente de la misma música, y ningún accidente ó indicación revelaban al público la preocupación bajo cuya influencia había escrito su obra. En contadas ocasiones, una de ellas la *sonata* sacada á cuento en el libro de Rubinstein, no pudo resistir al deseo de comunicar sus



pensamientos al público, cuando comprendía que la música expresaba claramente las ideas preconcebidas no vacilando en esos casos raros en apartarse del camino que se había trazado. En una indicación del maestro, escrita de su puño y letra al dorso del título de la parte de un violín primero de orquesta, se leían estas significativas palabras, que son todo un precepto de estética y una condenación de las teorías de Rubinstein: « Procúrese atender más á la expresión del sentimiento que á la pintura musical ». Á pesar de las concesiones que, en contados casos, hizo el maestro á la música imitativa, ¿no son estas palabras una verdadera profesión de fe artística?

La antipatía que Rubinstein siente por la ópera dramática le arrastra á escatimar la admiración que en otro caso tributaría á Mozart, que tan admirables obras produjo en aquel género, y á exagerar la simpatía que le inspiran Bach, Beethoven y Chopín, porque, á su ver, lo mejor de la producción de estos autores es lo que confiaron al instrumento, no á la voz. Á Chopín le llama « el alma del piano », y halla en sus obras todo lo que es posible hallar, el elemento trágico, el romántico, el lírico, el heroico, el dramático, el fantástico, el íntimo, el sentimental y hasta el estático y, á la vez, el brillante, el grandioso y el sencillo (aquí el *excusez du peu* del socarrón Rossini). Dice de Bach, que « en una de sus cantinelas instrumentales hay más alma que en un aria ó en un canto de iglesia », y que Beethoven es « la tragedia musical que se llama libertad, igualdad y fraternidad ». Y no sólo esto, que es lo que se llama un colmo, sino que « sin la sordera de Beethoven no se habrían producido jamás las últi-

mas *sonatas*, los últimos *cuartetos*, ni la *Novena Sinfonía* ». ¡Pobre Beethoven! ¿Acaso la profundidad y grandeza titánica de esas obras, producidas con dolor, no aparecen humanizadas, si vale expresarnos así, por las mismas rarezas y asperidades del infeliz hipocondríaco, por la misma cruel enfermedad que le afligiera, por esa huraña reconcentración de su alma durante los últimos años de su vida?

La predilección de Rubinstein por Schubert le hace exclamar que « Bach, Beethoven y Schubert son las más altas cimas de la música, y que después de la muerte de Schumann y Chopín, sonó, irremediablemente, la hora del *Finis Musicæ*! »

Al oír tan crudas y, á la vez, sinceras y, al parecer, convencidas afirmaciones; al oír pronunciar á uno de los más grandes corifeos de la música moderna la sentencia capital del arte que fué siempre su ilusión y su esperanza y al cual dedicó toda su vida, experimentase honda desilusión. Hay más, todavía. Según Rubinstein, nos hallamos en un período de transición, y aun esto nos regatea. « Nuestra época, no conoce la sencillez ni la sinceridad » — dice, completamente descorazonado — : « Todo es oropel; la palabra es altisonante, pero vacía interiormente, sin núcleo ni idea. Los nombres de la nueva era artística son Berlioz, Wagner y Liszt ». Berlioz es el *virtuoso* de la orquesta, pero le falta « el elemento específico musical, la inspiración melódica, la forma y la riqueza armónica. Todo es en él interesante, pero jamás bello ni grandioso ». Todo interesa también en Wagner, pero jamás tampoco por la belleza y la grandiosidad, sino por la profundidad é idealismo musical.



Rubinstein tiene el valor de confesar que la tendencia de Wagner le es antipática. Wagner considera la música vocal como la expresión más perfecta de la música : Rubinstein, que « la música comienza donde acaba la poesía ». (No diría ni más ni menos, como realmente lo dijo, un *amateur* de la fuerza de Alfonso Karr). Wagner predica la necesidad de una acción mística sobrenatural : Rubinstein cree que « el mito es una expresión fría del arte, á lo más un espectáculo para los ojos, nunca un drama; que el *Leitmotiv* aplicado á diversos personajes ó situaciones es una ingeniosidad más cómica y caricaturesca que seria : que nada justifica la exclusión de las arias, porque las arias son el monólogo del drama : que un *duetto* jamás puede ser *duetto* si no se unen las voces » (y si falta el *io f'amo* consabido) : que la media oscuridad del teatro, y la orquesta invisible, y los vapores sibilantes para disimular los cambios escénicos, son puerilidades inútiles si no dañinas ». La ironía es terrible cuando Rubinstein dice que la *ouverture* del *Tannhauser* pierde todo su efecto si el espectador no ve el feroz bracear de los violines al estallar y chirriar la última nota.

### III

El tercer artista militante contemporáneo, que ya no milita porque murió, según opinión de Rubinstein, es Liszt, « el demonio de la música », como le llama.

« Asombroso por sus alardes de fuerza, hostigado por no se adivina qué ideales fantásticos, capaz de remontarse sin transición á las más elevadas cimas y arrastrarse, de repente, por el suelo : artista excepcional que abarca todas las formas, confundiendo lo ideal con lo real, que todo lo conoce y todo lo domina, falso en todo, es un verdadero comediante del arte que lleva en sí el principio del mal. Incomparable pianista, cierto; pero como compositor es un « *rasseur* (en este mismo término) que no sabe decir nada ». De los restantes músicos contemporáneos no habla una sola palabra : verdaderos dioses menores de la música, las proezas de ese montón anónimo le producen invencible antipatía, tratándolos con no reprimido desdén, como si todos se hallasen bajo el influjo de los tres únicos maestros militantes. Asegura que el prototipo musical de la nación alemana es Wagner, y en mínima parte Liszt, aserción que ó no se justifica ó resulta despreciativa, esta es la palabra, existiendo Brahms. Los prototipos de Francia y Rusia, en cuanto á la música instrumental, son Berlioz y Liszt, extendiendo éste su dominio hasta la misma Italia, una de las naciones modernas en que la influencia de Liszt, como compositor, ha sido nula y no muy eficaz como pianista, á pesar de la labor de propaganda á que se ha dedicado, sin descanso, su discípulo el distinguido pianista italiano Sgambatti.

La falta de equidad en esos impremeditados y un si es no es apasionados juicios, bien se deja adivinar. Rubinstein se complace en confesar que se halla en completa contradicción con la tendencia del gusto moderno, con la crítica artística, con la cultura de la



música, con todo lo que se refiere á la ejecución y á la creación artística, con la educación musical de la juventud, con los principios artísticos modernos, con todo lo que directa ó indirectamente se relaciona con la música.

Hemos hablado de ejecución y creación artística y, ó nos equivocamos mucho, ó el pianista y el compositor, el intérprete y el creador, nos han de dar la explicación de los singulares resquemores de Rubinstein cuando siente honda tristeza pensando para consigo lo poco que ha de vivir, que no le dará tiempo para saludar al futuro Bach, Beethoven, ó al Chopin, pudiera haber añadido de la música.

El *virtuosismo* del cantante, desde el punto de vista de la interpretación de la obra musical, nos ha parecido, siempre, menos arriesgado que el *virtuosismo* del pianista. Á aquél, la imagen, el sentimiento y el contenido de la palabra cantada, le encierran en un justo medio : ella refrena los abusos que pudiera cometer en daño de la interpretación de la obra musical : lo que por la palabra se oye y se entiende es determinado y claramente determinado : cada oyente no podrá figurarse á su modo lo que la palabra traduce, porque la palabra cantada se presta á ser sentida y á expresar cuanto ella puede por mediación del sonido oral modulado. No así el pianista, y cuando decimos pianista, entendemos todo intérprete, sea cual fuere, de música instrumental. Á éste nada le contiene : busca intenciones en lo que ejecuta : quiere descubrir en la obra musical la exposición de una historia del corazón ó de un estado del alma : obliga al auditorio á atribuir argumentos donde no existen : para él no hay obra que no

pueda dotarla, impunemente, de la expresión de un sentimiento, ó, lo que es lo mismo, de un programa directo ó indirecto. Y todo esto por el ordinario afán, y empeño irresistible del intérprete en querer colocar al nivel de la inspiración creadora, el talento y, á veces, la simple habilidad del ejecutante.

Tal pretensión da al juicio musical del ejecutante la dirección más falsa, y las intenciones expresivas, filosóficas, históricas y estéticas del comentador, de la clase de las que antes llamábamos los Champollión del lenguaje de la música en geroglíficos, dan lugar, con un poco de ingenio, á toda aquella clase de suposiciones más ó menos enfadosas, más ó menos ridículas, que conocemos. Si la música está en recíproca relación con los demás productos de la actividad intelectual, con las creaciones del arte contemporáneas, con las ciencias y hasta con las doctrinas sociales de su tiempo y con todos los conocimientos que pueda haber adquirido el compositor, todo esto pertenece á la historia del arte, no al talento de interpretación de la obra musical, ni tampoco, hasta cierto punto, á su estética. Á la manera que el estético se ocupa en las obras descubriendo las bellezas que contienen y da razón de ellas, preocupándole, tan sólo, el valor de la obra por sí propia y en absoluto, porque, en realidad, se le impone; del mismo modo deberían limitarse los ejecutantes en la interpretación á hacer resaltar las bellezas de la obra musical y á ver sólo lo que hay en ellas, música y nada más que música. Si el ejecutante no tiende á reproducir los elementos musicales de la obra, hijos de un bien coordinado plan y de una feliz concepción, leyes de construcción artística que por sí



solas son ya fuente de peregrina belleza, estorba lo que se ha dado en llamar en el lenguaje técnico, la intención. Donde falta la belleza musical, ó cuando se la desencauza por la mala ó arbitraria interpretación, no hay programas, por muy detallados que sean, ni intenciones expresivas que remedien aquella verdadera ausencia de música. ¿Existe la belleza en la obra? ¿no la han desencauzado el *virtuosismo* ni aquel excesivo predominio del ejecutante sobre la obra, que raya en vicio? La música será música y bastará, á fe, que lo sea, pues no puede ser más que música para que se goce plenamente de cuanto puede dar de sí, que no es poco.

Ese ilógico y á todas luces exagerado predominio del ejecutante, que tiende, no á asimilarse la obra, sino á individualizarse en ella y por ella, que le expone á equivocarse en las deducciones y, casi inevitablemente, á caer en la arbitrariedad y en la exageración, se explica en un artista de la talla de Rubinstein, y explica también, los resquemores de aquellos juicios cerrados, tan rasos y tan absolutos, que si algunas veces pueden excusarse como paradojas, no cuando pecan de injustos.

El mal contenido despecho del compositor reconoce otra causa. Rubinstein, hijo de una de las más características nacionalidades musicales, no es partidario de la nacionalidad en música y por ende de la música popular. Así, como suena. Cree que la música nacional de un país solamente interesa desde el punto de vista etnográfico, y que una creación nacional *voulue* (*sic*, refiriéndose á la escuela de su patria) no puede ni podrá pretender jamás captarse la simpatía universal. Cuando se niega en tales términos la existencia de

una escuela nacional tan próspera y tan gallarda como la rusa, cuando se incurre en la contradicción de colocar á Schubert en una de las más altas cimas de la música contemporánea, y en otra no mucho menos elevada á Weber, hijos de la música popular teutónica, hay que dar la razón á Cui, uno de los jefes más caracterizados de la moderna escuela rusa, y exclamar con él: « Rubinstein es un artista universal, *cosmopolita*, cuyo talento sólo es ruso por el lado *temático* de sus obras, y aun así de una manera intermitente.

La causa de la nacionalidad rusa, causa tan brillantemente ganada y defendida por Glinka y Dargomijsky, por Rimsky-Korsakoff, Borodine y Tchaikowsky, no cuenta entre sus hijos gloriosos á Rubinstein, « compositor alemán, sucesor directo de Mendelssohn », como le llama el citado Cui, sobre cuya sucesión directa, que no admitimos, habría mucho que hablar. Que uno de los más notables artistas de Europa, ruso de nacimiento, se empeñe en rebajar y hasta negar con mal contenido despecho la existencia floreciente de la nacionalidad de su propio país, es caso verdaderamente excepcional que hace ver claro en muchas interlíneas del libro que acaba de publicar y del cual hemos dado sumarias muestras.

(Enero-Febrero, 1892).

BIBLIOTECA PARTICULAR  
DE LA  
Sra. Felicitas Lozano  
PROFESORA DE CANTO.



## BERNARDO PFANNSTIEHL

---

Á mediados de octubre próximo pasado recibí una carta fechada en Leipzig, acompañada de un programa de concierto encabezado con esta subscripción, escrita, naturalmente, en alemán : *Johanniskirchekonzer Bernhard Pfannstiehl*. Anunciábase para el 18 de octubre la ejecución del concierto, bajo el siguiente programa :

1. E. Bossi : *Konzert A-moll für Orgel u. Orchester* (E. Bossi geb. am 25 april 1861 in Salo in Italien).

2. H. Schütz : *Konzertsn* (H. Schütz geb. am 8 oktober 1585 in Kostritz... gest. am 6 november 1672 in Dresden).

3. Orgesoli : ANTONIUS A CABEZÓN : 3. *Stücke ans* « Hispaniæ Schola musica sacra » *herausgegeben von* Don Felipe Pedrell.

a) *Tiento de Cuarto Tono.*



b) *Diferencias sobre el canto « La dama le demanda ».*  
 c) *Pavana italiana* (A. a Cabezón geb. 1510 in Castrijo de Matajudios (Castrojeriz) in Spanien, Kammervirtuos Karl V. u. Philipp II. v. Spanien, gest. 26 marz 1566).

Completaban el programa del concierto, una *Tocata* de H. Riemann, 3 *Lieder* de J. S. Bach (1685-1750), y el *Concierto* nº 2 para órgano y orquesta, de R. Bartmuss.

Me sorprendió, agradablemente, hallar en el sitio de honor del programa del concierto el nombre del famoso ciego que tantas cosas claras vió, á Antonio de Cabezón, organista y clavicordista de cámara de Carlos V y de Felipe II, y considerar que un organista alemán le honraba por tal modo, *descubriéndole* desde Alemania, cuando aquí en España podrán contarse con los dedos de una mano los organistas que se hayan enterado de que existe... un tal Cabezón.

Presuroso leí la carta, escrita en italiano y en correcto estilo epistolar. Decíame en ella el *orgelvirtuos* alemán, « que habiendo llegado á averiguar que en una Antología por mí publicada se hablaba de un Bach español del siglo XVI, y que se insertaban todas las obras que había podido allegar mi diligencia, quedó tan admirado de la excelencia de dichas obras, que pensaba ejecutar, próximamente, una selección escogida de ellas, incluyéndolas en el programa de concierto que me enviaba, aplazando para otra carta referirme la impresión que en el público alemán hubiese producido la selección de obras escogidas. » Añadía á esto, « que jamás podría pagarme el consuelo intenso que le produjo el estudio de las obras de nuestro organista

sin par, porque él, como Cabezón, cegó desde muy niño á consecuencia de una fiebre escarlatina. »

El lector adivinará fácilmente el sentimiento de piedad que experimentó mi alma. ¡ El ciego sublime, creador de arte, comunicándose con el intérprete vulgarizador, privado de la luz como aquél, por obra de amor de esa religión universal del arte que une, salvando distancias y años, dos almas gemelas, nacidas para amarse, comprenderse y consolarse mutuamente, forman, verdaderamente, un espectáculo conmovedor que arranca de los labios una palabra de piedad y conmiseración, y del alma un suspiro !

Ni las graves preocupaciones de momento, ni las habituales de la vida militante artística, pudieron impedir que recordase á menudo el hecho singular que voy refiriendo á mis lectores, cuando en marzo del año corriente, recibí nueva carta del *orgelvirtuos* vulgarizador de nuestro Cabezón, acompañada de otros programas de conciertos, de reseñaciones de la prensa alemana sobre los mismos, de biografías del organista de Santiago de Leipzig, y, lo que vale más, de una verdadera autobiografía del organista alemán, trazada por él mismo, autobiografía tristísima, íntima de toda intimidad, cuya tristeza aumentaba la contemplación de la fotografía del autobiografiado.

Los programas de concierto, fechados respectivamente el 14 de noviembre de 1901. (*St. Simeonskirche — Berlin*), el 22 del mismo mes y año. (*Ludwigs Konzerthaus — Hamburg*), y el 10 de abril del año corriente (*Cöln as Rhein — Philharmonie*), contenían obras de J. S. Bach (*Passacaglia, Toccata y Fuga en E-dur*), F. Schubert, P. Gerhardt, F. Drasecke, J. Bap-



tista, Pachelbel, T. Muffat, W. Fr. Bach, G. F. Haendel, J. Brahms, F. Mendelssohn, L. v. Beethoven, R. Schumann, L. Boëllmann, etc., sin que faltase en ninguno de dichos programas una selección de obras de nuestro gran organista español.

Penosa impresión me produjo el aspecto de la fotografía que me enviaba el organista vulgarizador, al pie de la cual había escrita, trazada con máquina de escribir, cariñosa dedicatoria. Aquellos párpados, ceñidos á la luz, habían impreso en las facciones no sé qué expresión de sufrimiento, velada por la dulzura, y una inefable serenidad de alma. Por extraña asociación de ideas, aquel busto me recordó la testa de un *San Francisco de Asís*, de Rubens, que ví hace bastantes años en un museo de Amberes, si no recuerdo mal. La misma expresión de placidez dominando la tristeza y el sufrimiento.

En italiano, como la anterior, venía escrita la carta. Traduciré lo que en ella me decía, procurando conservar la sentida ingenuidad del texto. « Perdonadme, os lo ruego » — decíame después de la fórmula *egregio caro signore* — « perdonadme que no os haya escrito más pronto : el invierno pasado ha sido rudo, muy rudo para mí, por exceso de trabajos de todo género; tales, que hasta la hora presente no me ha sido posible disponer de breves momentos para contaros algo de mi vida. Con esta carta recibiréis mi retrato y algunos programas. Las composiciones de Cabezón alcanzan *moltissimo successo in ogni luogo* donde las ejecuto. Para hacer resaltar el gran talento de Cabezón he hecho una selección de sus principales obras agrupándolas por estilos. *Tientos. aires de Danza. diferencias*

ó variaciones. Intercalo siempre en los programas de mis conciertos las *Diferencias sobre el canto*, « *La dama le demanda* ». Esta última composición es la que, á mi ver, ha causado más honda sorpresa en nuestro público. ¿Cántase todavía en España la melodía propia de este romance? ¿Se conocen la palabras ó texto del referido canto popular? »

En mi publicación de obras de Cabezón, no pude dar cumplida respuesta á estas dos preguntas, que yo mismo formulaba con los precisos términos expresados: á la primera, porque no he hallado la melodía popular correspondiente en ninguno de los abundantes documentos que he allegado, y á la segunda, porque en ningún catálogo ó índice de señalamientos de primeros versos de romances han aparecido, hasta ahora, las palabras ó texto de referencia, *La dama le demanda*.

« Según entiendo » — continuaba mi concertista — « deberíais preparar una edición popular vulgarizadora de composiciones para órgano, escogidas entre las mejores que de Cabezón hanse publicado en vuestra Antología, aumentada, quizá, con las de otros autores españoles. Conventaría que esta edición estuviese al alcance de todos, y para que fuese realmente instructiva debería ilustrarse con notas, á fin de que los organistas poco experimentados hallasen indicaciones precisas acerca de la ejecución de cada obra. Estas notas deberían redactarse no solamente en francés y en inglés, sino también en alemán, porque no conociendo muchos de nuestros organistas otra lengua que la alemana, hallarían las mismas dificultades de interpretación que hoy, por ejemplo, les ofrecen las compo-



siciones de los franceses, desprovistas de ilustraciones técnicas como las de Guilmant, Böellmann, Widor, etc. Las ilustraciones de estas obras, redactadas en francés é inglés, dificultan grandemente su vulgarización, no sólo bajo el aspecto técnico sino por el de construcción de los órganos franceses que difieren mucho de los alemanes. Estas circunstancias deberían tenerse presentes para una edición ó selección de composiciones de Cabezón ». (La idea es importante; pero en realidad de verdad, y para decirlo con una frase vulgar, no está el horno para bollos, ni aquí ni en Alemania, dada la incultura de los músicos obreros de la solfa).

Después de algunas consideraciones particulares, que suprimo, sobre una producción mía, decía modestamente el insigne *orgelvirtuos* alemán : « Yo mismo no he escrito jamás una página ni un tema musical, limitándome, siempre, á interpretar las composiciones de los grandes. En verdad, cuando no se le ocurre á uno una idea musical de importancia, ¿á qué escribirla para molestar á sus semejantes? No he querido, jamás, añadir un nombre más al ya muy numeroso de autores ineptos que pululan en nuestra Alemania, con el mismo exceso, sin duda, que en otras partes. Tened la bondad de comunicarme vuestras ideas acerca de la edición vulgarizadora de obras escogidas de Cabezón, que someto á vuestro criterio, y escribidme, os ruego, en castellano, que comprendo perfectamente. »

« Para terminar, referiré algunos hechos de mi vida. Nací el 18 de diciembre de 1861 en Schmalkalden pequeña ciudad de la Turingia. Mi padre era posadero. Á los seis meses de edad, apenas cumplidos, derdí la vista á consecuencia de una fiebre escarlatina,

Á los seis años, mi padre me envió á Leipzig, instruyéndome en las letras en un instituto de ciegos. Mis progresos en la música fueron tan rápidos que, niño aún, me permitían ejecutar en el *Gewandhaus* de Leipzig los conciertos en *re*, de Mozart, en *sol menor*, de Mendelsshon, en *fa menor*, de Weber y otros. El año 1877 tuvela desgracia de perder á mi padre. Me dejó tan escasísimo caudal para terminar mis estudios literarios y musicales, que me ví obligado á ganarme la vida. Como diese algunos conciertos, que me proporcionaron un poco de dinero, pude comprarme un buen *pianino* y hacerme inscribir como alumno del Conservatorio de Leipzig. Terminados mis estudios, después de un trabajo ininterrumpido, comencé mis viajes de pianista concertista. En mis programas figuraban los conciertos de Mozart, Beethoven, Schumann, Rubinstein, Mendelsshon, Chopin, Brouart, Liszt y otros muchos autores. La Academia Real de Música Sacra, de Berlín, me concedió tres veces el premio otorgado á los ejecutantes concertistas. El año 1885 trabé relaciones con Hans de Bulow, Tschaikowsky y Franz Liszt. Habiéndome aconsejado Liszt que me dedicase exclusivamente al órgano, y siguiendo al pie de la letra su consejo, desde aquel momento me esforcé en apropiarme la literatura para órgano de cada siglo.

« Mis conciertos contienen composiciones desde Gabrielli hasta los autores de nuestros días. Soy el primero que ha introducido en Alemania á los organistas franceses Guilmant, Widor, Böellmann, Gigout, etc., e sono lietissimo d'aver trovato la vostra edizione di Cabezón y de haberle conquistado, como creo, numerosos amigos. » (Y ahora quiero dejar en su integridad



original las frases conmovedoras que leerá el lector).  
 « *Nel arte trovo tutto il mio conforto. Da sei anni sonno sposato con una moglie che in ogni cosa mi comprende e mi soccorre... Dio ci ha donato una bambina, que tiene, ahora, cinco años, y así vivimos con mi buena madre, que el cielo mi ha lasciata finora, contenti e sperando che Dio mi concedera una volta un posto d'organista d'una grande chiesa. Il mio presente posto* » (¡ de segundo organista ! ) « *alla chiesa di San Jacopo ha soltanto un salario di 360 Mark... per anno ¡ e ho spesso grandes penas para satisfacer todas las necesidades de la vida.* » (Y á continuación, esta resignada frase, que viene á decir que en todas partes cuecen habas y, por lo que se ve, ¡ hasta en la culta Alemania !, también, á calderadas.)  
 « Los conciertos no producen mucho en nuestra nación. En tiempos de Cabezón *l'arte si pagava meglio* ».

*Desiderando che Dio vi guardi e pregandovi di scrivermi, se ne trovate tempo, vi saluta cordialmente vostro...*

Los rasgos fisionómico-morales de la vida artística de un modesto, contienen enseñanzas que no escaparán á la perspicacia del lector.

No he de comentarlas comparándolas con las de un grande cualquiera, cuya grandeza consiste, muchas veces, en lo descomunal del reclamo.

(Mayo, 1902).

## PUCCINI

---

Por el mes de marzo del año de 1897 nos hallábamós departiendo agradablemente en un palco de la *Scala* de Milán, Boito, Bossi y yo, durante uno de los intermedios de la *Bohème*, ópera que yo no conocía y que no he tenido, después, deseos de volver á oír, cuando, de repente, á consecuencia de un gesto de extrañeza mezclado de sentimiento, que me hizo traición, me preguntó el autor de *Nerone* ¿cómo definiría yo la personalidad de operista de Puccini, y qué juicio formaba de la obra que estábamos oyendo? Sin ambages ni rodeos hube de contestarle que Puccini era otro ejemplo vivo de lo que en música llamo yo, como las aleluyas de marras, « juntarse con malas compañías », y que su talento, positivo y real, pero descarriado, me inspiraba verdadera conmiseración.

Enzarzados en la conversación, repetí que, en efecto,



las malas compañías habían empujado á Puccini, más ladino ó más listo que los demás compositores de ópera militante italiana, los Mascagni, los Leoncavallo, los Giordano *e tutti quanti*, no del lado del precipicio de seducción Wagner, lleno de falaces atracciones y espejismos de oasis encantados para los que lo bordean, incautos, ignorando que á la postre ó á la larga, serán precipitados en él, sino del lado del sol que más calienta, del lado de lo amable, lo fino, lo acicalado, que halaga por un momento sin dejar huellas, en una palabra, de lo que en la jerga del *metier* se llama la *ficelle*, arte de *boudoir* que sabe á *pacholi*, y de cuyo arte es algo así como un pulverizador perfeccionado de notas, Massenet.

Del lado de ese sol que más calienta se inclinó Puccini, convertido, por atracciones irresistibles de emociones dinamizadas de un Massenet atenuado.

La emoción fácil, amable y... *sans appuyer*, forma la característica del compositor francés. La misma emoción, un tanto más *grossolana*, forma la base de las obras de Puccini. Igual *mièvrerie* en uno que en otro. Sin arranques verdaderamente calurosos, ambos compositores saben hacer hablar cosas agradables á todos sus personajes, cosas pasionales más bien que sentimentales, cosas bonitas, cosas que por la acción de *enjoliver*, que la música ejerce en ellos y en todo lo que musicalmente dicen, sienten y expresan, les convierte, decididamente, en verdaderos *enjôleurs* de ópera. El amor que sienten y expresan todos los personajes de sus óperas es galantería pura, no pasión, y así se explica que toda exaltación apasionada de momento se exhale en lindas melodías, con aires y perfumes de

*opoponax* que huelen á esas musiquitas de distribución de premios propias de un colegio de señoritas de la clase media.

Que los personajes sientan esto, lo otro ó lo de más allá; que aparezcan rodeados de conflictos, de pasiones y sentimientos y aun de terrores dramáticos, la melodía es siempre la misma, tendiendo, incesantemente, á aquella expresión acariciadora, aterciopelada, que consiste en cosquillar los órganos sensorios de la audición, poniéndoles algo así como algodones, para atenuar, dinamizar, todo lo que pudiese pretender llegar al alma del oyente. Si el trazo dramático no dibuja con bastante ó ningún relieve al personaje, ahí están las mil y una *ficelle* de la orquesta para darle relieve ficticio: si el arranque ni la exaltación no se traducen jamás en la melodía ni en el fondo de la misma, como mera música bonita y agradable, ahí están las *mièvreries* de forma que la darán un arranque y una exaltación que vista bien, sin descomponer nada.

Una obra musical posee lo que en propiedad se llama fondo, cuando es significativo ó cuando en vez de conmover agradablemente las fibras del oído interno, remueve el alma agitándola en sus profundidades.

Ese fondo, que en realidad es la misteriosa manifestación y conciencia de la vida interior del músico, reflejada en su creación musical, no lo poseen, ni el compositor francés ni el italiano. Éste, principalmente, porque no es tan experimentado ni tan ladino como el otro; cuando quiere producir la impresión de la energía, la traduce destapando la caja de los truenos de la orquesta, como si el ruido fuese sín-



nimo de la energía. Dándose á veces aires de mundano, y hasta de revolucionario, hace lo que en lenguaje técnico se llama... cometer quintas, pueril ñoñada que alcanza el inocentón valor de las citadas aleyas de *la vida del hombre malo*, cuando « juega y pierde », « hace novillos », « se junta con pindongas », etc.

Todo autor penetrado profundamente del asunto de su obra escoge, por modo consciente ó intuitivo, la forma polifónica sugestiva correspondiente, aquella forma, entiéndase bien, que acusa la personalidad en cada parte constitutiva de la obra artística. Hans Sachs y la muerte de Aase, por ejemplo, despiertan la melancolía del oyente por la sugestividad de la forma elegida. En casos parecidos, á Puccini le basta una melodía de violín muy finita, muy halagadora, que revolotea sobre un acompañamiento finito también, tenue y muy embelesador, todo lo que se quiera; pero que, al fin y al cabo, no es más que un simple acompañamiento de orquesta, convertida ésta en guitarrillo, arpa ó pianino.

Mas no iba yo á trazar un paralelo entre el compositor francés y el compositor italiano, entre el imitado y el imitador, que ofrecen aspectos personales de semejanzas inconfundibles. No, no iba yo á esto, sino á hablar del descarriado talento de Puccini, condoliéndome de los destinos de esa escuela italiana moderna de jóvenes tan bien dotados, pero tan alejados de la tradición de la verdadera ópera italiana, que no encuentran la espléndida vía *smarrita* por sugerencias editoriales, pura ó impuramente industriales por no tener valor de rebelarse contra los que les han

dado gloria y fortuna, aunque falsa aquélla, y ésta, allegada por medios no menos industriales que los que han dado buenos *quattrini* á sus desahogados jaleadores artísticos.

Cuando se piensa en los destinos futuros que había de alcanzar aquella primiva ópera, tan admirablemente bien concebida como traducida en impercedera forma de arte, caída y venida á menos por obra de esos prostituidores de arte italiano modernos, acude á la mente un recuerdo desconsolador : el egoísmo, la negra ingratitud de la casa de los Gonzaga, amargando las horas y la vida toda del gran Monteverdi, y la longanimidad con que los Sonzogno y los Ricordi estimulan á sus proveedores y *commis-voyageurs* de ópera, con marca de ópera registrada y gusto vulgarísimos, reñidos con toda sinceridad y todo sentimiento de arte educador... He citado á Monteverdi, ¡ al gran Monteverdi ! Comparad cualquiera de las obras de esos músicos italianos, que á golpes de *grosse caisse* y de reclamo descarado figuran en casi todos los carteles de nuestros teatros líricos, comparadlas con una sola de Monteverdi...

En las de este gran genio italiano, precursor de Gluck, de Wagner y de los innovadores de todos los tiempos, ninguna ley más que la vida — *con quietanza della ragione e del senso* — dice él mismo. Orquesta y voces, todo es melodía. Todo canta por exaltación de lirismo de los movimientos exaltados del alma : no por obra de combinaciones sabias de elementos heterogéneos, sino por perfección sugestiva del elemento expresivo. Los instrumentos lloran como las voces... sin *solos* de violín ni acompañamientos de mandolina.



Las voces se agitan como los instrumentos, sin necesidad de que el tramoyista eche mano de la caja de los truenos para *hacer* miedo. La orquesta suspira, gime, se estremece y se extingue. La idea de la instrumentación representando un carácter, el nimbo ó el medio ambiente sonoro que lo rodean, el sentimiento de pujanza que los timbres instrumentales ofrecen al drama y los efectos nuevos conquistados, todo el vasto orden de formas que el fondo del arte atesorará por siempre, que de Monteverdi pasará á Wagner, explica aquella feliz pintura de caracteres en un solo y rápido toque, y comentan por modo imperecedero la honda desolación de Ariadna (*Arianna*), la grandilocuencia de Séneca, (*L'incoronazione di Poppea*), la resignación de Clorinda moribunda (*Combatimento di Tancredi e Clorinda*), los lamentos de *Orfeo*, bello como un mármol antiguo, rasgos espirituales comunes que establecen una afinidad de concepto del drama lírico entre el primer maestro y el último de esta forma, y dejan allá en el montón de las ineptias todos los rebajamientos sin nombre de esos trufadores modernos de arte.

¿Dónde está en las óperas de Puccini aquella alta comprensión del drama lírico monteverdiano, aquella melodía sugerida por el movimiento de la pasión (la melodía de la *forêt* de Wagner), aquella encarnación del drama, no en el mundo sino en el hombre, aquel arte melancólico y severo, como el de los griegos, aquel arte piadoso que socorre y consuela al que sufre?

El drama lírico monteverdiano y las *mièvreries* de Puccini son cosas que se rechazan. Fueran inútiles los paliativos y los equilibrios críticos para unir lo que

jamás podrá ser unido. Entre aquéllo y ésto media un abismo. Afortunadamente, para los cánones eternos de arte, ésto no matará aquéllo. Los eclipses parciales que el mismo arte experimenta en sus misteriosas evoluciones, producen una momentánea cesación de luz, no una noche eterna de sombras. La pérdida de luz prestada por interposición á un cuerpo celeste, es transitoria. Así la luz del genio, potente astro luminoso, que no dejará de ser jamás luz, calor y centro del corazón humano.

No es cuestión aquí del potente astro soberano, sino, como decía, del sol que más calienta en materia de éxitos artísticos. Y quien examine sin ideas preconcebidas cualquier sol de guardarropía, de esos á que se arrima Puccini, en sus últimos trabajos especialmente, no dejará de pensar que no hay sol en las tristes bardas de su música (música sin sol, sin luz y sin moscas), y que si alguno hay es el que sale por Antéquera y se pone por donde quiera. Recordará, sobre todo, aquellos versos de Carducci, llenos de malicia y gracia ática, echando en cara á Ferrari haber contagiado la dramática italiana contemporánea con *il male francese*, tristísima enfermedad, sin remedio ni cura, que si ha sido fatal para la dramática, ha dejado anémica á la música, llena del mismo ponzoñoso virus.

(Julio, 1902).

BIBLIOTECA PARTICULAR  
DE LA  
Sra. Felicitas Lozoya  
PROFESORA DE CANTO.



DE UN TONADILLERO CATALÁN  
Á OTRO TONADILLERO CASTELLANO

---

*Al señor don Blas de Laserna, compositor  
de los teatros de Madrid, en Barcelona.*

Señor y dueño :

No de un tonadillero á otro tonadillero, sino de un galeote á otro galeote de los teatros de la Corte y Villa, debería escribirse, para hablar propiamente, porque esto somos, en realidad, sus dos compositores titulares, Vm. y yo. Á mí me jubilaron el año 1790, por achaques de la vista, y por... *inservible*, después de cuarenta años de servicios. Vm. anda, todavía, uncido al carro de su oficio, que no profesión y, tanto es así, que en comisión del servicio y por orden del Corregidor de los teatros, su déspota y dueño, emprende á sus ya no escasos años y en el rigor del invierno, un viaje

BIBLIOTECA PARTICULAR  
DE S. A.

*Señor. Facilitas de  
Luzana*  
IMPRESORA DE CANTO.