

acusaban tendencias wagnerianas destructoras, y el más alto desprecio de las formas *amables* de la ópera cómica consagradas por la tradición, quiso tomar Bizet un desquite ruidoso y lo obtuvo, merecidamente, haciendo ejecutar en los Conciertos populares dos fragmentos sinfónicos llenos de un vigor de inspiración y de un acierto en el toque delicado que no excluía lo profundo, jamás alcanzados por los artistas de aquella ya lejana época, época de sañudo encarnizamiento contra Wagner, mantenido y alimentado á la par por artistas temerosos de ser desenmascarados y por editores codiciosos de su fondo editorial:

« Vuelve Bizet á sus primitivas é insólitas querencias » — dice un desapiadado crítico cuyo nombre me repugna citar — « y hace representar en la Ópera Cómica (22 de marzo de 1872) una obrita en un acto, *Djamileh*, producción descabellada en la cual parece quiso acumular á granel todas las vaciedades más antiescénicas de que pueda dar triste muestra un músico ». « Como no se han vaciado de una vez todas las inmundicias críticas », — escribe otro crítico, cuyo nombre tampoco merece el honor de una cita, esto que se leerá con sorpresa y asco : « El asunto del libreto, entresacado de un poema de Alfredo de Musset, *Namouna*, no cuadraba poco ni mucho á la música. Triste destino de todos los libretos entresacados de las obras de este poeta, el menos natural de todos los poetas, á pesar del materialismo que es el fondo real de sus creaciones y la moralidad de las mismas. Luis Gallet, el libretista, y lo mismo el músico, en vista de la acogida alcanzada por su obra, meditarán sobre los graves defectos en que han incurrido y modificarán, sni

duda, su itinerario artístico... ¿Qué clase de interés ofrece ese joven egipcio, Harun, que cambia de querida, es decir, de esclava, cada mes; un escéptico, un enervado, en una palabra, que posee las cualidades morales y físicas de lo que se llama en lenguaje de *boulevard un petit crevé*?... ¿Á qué ofrecerle al público una reproducción del cuadro de Giraud : *Un marchand d'esclaves*, como si les fuese agradable á los *dilettanti* y á las personas de gusto ver convertida esa graciosa, espiritual y poética escena de la Ópera Cómica en mercado de carne humana?... No, la música no se presta ni se prestará jamás á expresar la voluptuosidad (?), y las impresiones groseras del amor físico (?), porque estas cosas están fuera de su dominio, porque allí no hay ni sentimientos, ni ideas, ni ingenio, ni corazón (!). Y, en cuanto á la música, ¿cuáles son las cavatinas (?), los dúos, que nos ha enviado el Oriente? ¿cuáles son las melodías apasionadas ó conmovedoras que han llegado del país de los *harem* y de la poligamia? ¿nos toca á nosotros, occidentales, la triste suerte de poner en música los amores de esas gentes, ni aun suponiendo que puedan poseer nuestro modo de sentir, nuestras ideas, los caprichos de nuestra imaginación, cosas que les son completamente desconocidas y extrañas?

« La música que Jorge Bizet ha escrito sobre este libreto es tan extraordinaria, tan rara y, en una palabra, tan desagradable, que se diría consecuencia de una apuesta. Extraviado, siguiendo las huellas de Wagner, ha dejado atrás á su mismo modelo acumulando rarezas sobre rarezas. Puede perdonarse la ausencia de toda melodía... Pero que la sucesión de

los sonidos y de los acordes; que los procedimientos armónicos del acompañamiento no pertenezcan á ningún sistema de composición conocido y clasificado, esto no puede perdonarse, es un error de juicio muy de lamentar en un músico tan hábil como Bizet. La forma rítmica de la obertura es de las más conocidas y modernas; pero es tan singular la concordancia de los sonidos, que la música del tiempo de Ramsés y de Sesostris no parecería más extraordinaria y descabellada á nuestros oídos modernos. Durante el curso de la obra, apenas si pueden citarse una frase de un dúo de hombres, otra del trío y de un coro, y algunos chispazos de melodía y de expresión del dúo final. Todo lo demás me ha parecido tan erizado de disonancias y de cacofonías armónicas, que comparadas con los atrevimientos de Berlioz son inocentes juegos de niños ».

La historia de tan odiosos ensañamientos iba á tener un desenlace funesto y próximo. Aparecía á poco aquella deliciosa partitura, intitulada *L'Arlésienne*: luego aquella *ouverture* de *Patrie*, página nerviosa llena de vigor y de alta inspiración, dos obras acogidas con cierta tibieza: y en 1875 (3 de junio) *Carmen*. Tres meses más tarde, día por día de la primera representación de esta obra, moría el pobre Bizet, súbitamente, como herido por un rayo, víctima de un ataque al corazón.

Ante esa desatentada historia de iniquidades: ante el espectáculo de esa mísera condición humana, feroz en odios que no perdonan, exclama uno con el Profeta: *in pace amaritudo mea amarissima!* Se explica, hasta cierto punto, el ensañamiento contra

Berlioz, provocado por sus escritos y habituales intemperancias, siempre excusables tratándose de un incomprendido como él: pero, ¿cabe, acaso, explicación lógica ante el espectáculo de esa crítica pedestre y del vulgo de oyentes siempre á la reata, conjurados contra Bizet, que era la misma bondad; contra Bizet que no había herido á nadie, ni de palabra, ni por escrito?

Una sola cabe. Que todos los conjurados de entonces, los músicos aclamados de ahora, pigmeos como eran, si bien belicosos y hábiles flecheros, no habrían alcanzado jamás un codo de alto. Ni existirían, quizá; Bizet los habría inutilizado para siempre, y Francia tendría, ahora, un compositor lírico dramático, una naturaleza de gigante en arte.

(Mayo, 1905).

ANTONIO DVORAK

Smetana, Fibich y Dvorak, he aquí la trinidad de ingenios potentes que, en variadas manifestaciones musicales, ha dado al arte nacional bohemio una vida de intensidad que sorprende por la fertilidad de invención, la tendencia hacia la nacionalidad por virtud de la canción popular, y por la aplicación de un trabajo común á un arte, si sabio y refinado, lleno de conmovedores arranques y de ardores generosos. La Psiquis del alma nacional bohemia ha despertado, gracias á la convicción comunicativa de los tres peregrinos ingenios : entre ellos y el alma nacional rusa, hecha verbo por la evocación popular de Glinka : entre ellos y Peter Benoit, que ha dicho á la musa del pueblo neerlandés « canta á tu patria » y ésta ha cantado, después de largo enmudecimiento; existen comunidad de vínculos artísticos, completo acuerdo entre los

principios y el fin que se desea obtener, emulación fecunda, unión en una aspiración común encaminada á elevar y ennoblecer el arte decadente é industrializado de casi toda la producción musical moderna.

Saludemos con aplauso y admiración á esos tres ingenios que, modulando sus cantos al son de lo tradicional del alma bohemia, han dado á la madre patria un arte nacional, un arte nuevo hacia el cual vuelve sus ojos la Europa culta, admirada de tan fecunda iniciación.

Praga, no ha mucho, dedicaba á la producción de sus tres grandes músicos un gran festival, imponente manifestación á la vez musical y nacional que reunió en una aspiración común á tres mil quinientos cantores, llegados de todos los extremos de la Bohemia para tomar parte en tan gran solemnidad artística; la aspiración común de cantar á la patria, y la de enaltecer á los que habían puesto en sus voces y en sus pechos los sonos de aquel cantar. Así sabe honrar la patria agradecida á los que en su nombre la encumbran, impulsados por un ideal social y artístico que ennoblece y regenera á los pueblos. Aquellos tres mil cantores entonaron en presencia de ocho mil espectadores el oratorio de Dvorak, *Santa Loudmila*: la falange instrumental ejecutó una de las mejores y más geniales sinfonías de Smetana y otra de Dvorak, y de aquél, además, uno de los seis poemas sinfónicos reunidos bajo el título genérico de *Mi Patria*; el tercer día del Festival le tocó el turno á Zdenko Fibich, aclamado en aquella sin par y genial gran escena dramática para orquesta, coro y solos, intitulada la *Fiancée du vent...*

Casi al día siguiente de esa conmovedora fiesta de la patria, caía como herido por el rayo y víctima de un ataque apoplético, Antonio Dvorak. Todos los periódicos de Europa lamentan en estos momentos la muerte del malogrado compositor, nacido en Nelahozevs, cerca de Kralup (Bohemia), el 8 de septiembre de 1841. Hijo de un modesto mesonero, desde su infancia manifestó gran afición al violín, en cuyo estudio le inició el maestro de escuela del lugarejo. Abandonada la residencia natal dirigióse á Praga, en donde adquirió más sólida instrucción musical bajo la dirección de Pitzsch. Como Brahms, ganaba su vida tocando el piano en reuniones familiares y, al mismo tiempo, desempeñaba una plaza de violinista en una modesta orquesta de la población. Así pudo comer y continuar sus estudios hasta que, habiendo podido obtener una plaza de violinista en el Teatro Nacional de Praga, y lanzado á la composición, fué coronado por un éxito poco común un himno para coro y orquesta, escrito y ejecutado en 1873, que puede considerarse como el punto de partida de su carrera artística.

Habiéndole acordado el gobierno una subvención, pudo entregarse con ardor á la composición, y lo que vale más, con entera independencia. Consolidó la reputación del joven compositor la protección de Listz, Mecenas de muchos artistas, y más tarde la de Brahms, y esto hizo que su talento no quedase encerrado dentro de las fronteras de su país. Nombrado doctor de las Universidades de Praga, Cambridge y Oxford, miembro de las Academias de Bohemia, de Austria, etc., se le gració en 1890 con el

título de profesor del Conservatorio de Praga, y dos años más tarde se le confió una de las cátedras más importantes del Conservatorio nacional de New-York.

Dvorak ha producido mucho y bueno, y aun superior, en toda clase de géneros. La sinfonía y la música *da camera*, bajo los aspectos más variados, da buena prueba de la riqueza de recursos de su pluma ágil, brillante, bien templada por la solidez de estudios.

Las piezas características para piano y otros instrumentos acusan, casi siempre, la tendencia del nacionalismo eslavo, especialmente sus *dumka* (elegías), y sus *furianté* (danzas nacionales bohemias). Notables é inspirados en los accesos del alma nacional bohemia son sus poemas sinfónicos, el *Rouet d'or*, *Vodnik*, *Polednica*; sus oberturas dramáticas *Husitska* y *Mi Patria*; su *Requiem*, su *Stabat Mater*, sus oratorios, la *Santa Loudmila* y la *Novia de la fantasma*. Maravilla que un compositor tan dramático como Dvorak no haya sido tan afortunado en sus composiciones lírico dramáticas, como en las sinfónicas y *da camera*: entre sus óperas figuran los *Tetards* (1874), *Wanda* (1875) y la últimamente estrenada, poco antes de morir su autor, y representada en el Teatro Nacional tcheque, *Armida*, cuyo éxito fué un tanto indeciso, influido como aparece Dvorak por el genio de Wagner, á pesar de la riqueza de invención y lo característico de su personalidad.

La muerte del simpático compositor ha sido un día de luto nacional para su país.

Esa trinidad de compositores representantes de una nueva nacionalidad musical ha hallado en las leyendas y en las tradiciones nacionales de su pueblo aquella

corriente, poco explorada todavía, que, como la fuente de Juvencio, regenera todo lo que se baña en sus cristalinas aguas. Todos los que se han acercado á su pristino caudal, han sabido cantar en el alma del pueblo, en los modos característicos de cada raza, en aquella *música natural* que cada uno ha aprendido á balbucear desde la infancia: por aquella corriente exploraron con el alma en gracia Glinka, Chopin, Benoit, Grieg... todos los que perdurarán, porque sus obras sanas están impregnadas de una fragancia suave que no se evapora jamás. Ahí están en pie, vivas siempre para probar lo que perdura el elemento sano de las mismas, las de Weber, las de Schubert, las de Brahms, al lado de las cuales las generaciones futuras colocarán las de Smetana y las de Dvorak.

(Mayo, 1904).

RICARDO STRAUSS

DON QUIJOTE

Me puse á temblar cuando leí : « En la sesión solemne que en la Universidad literaria de Barcelona se dedicará á Cervantes con motivo del centenario, tomará también parte la música ejecutando el *Don Quijote*, variaciones sinfónicas sobre un tema caballeresco, de Ricardo Strauss. »

¿De qué cabeza ha podido salir tan ocurrente idea? ¿Tiene, acaso, algo que ver, el *Don Quijote*, de Cervantes con el buscapié, quiero llamarle así, del *Quijote* de Strauss? Ó hablando en puridad : ¿Tiene algo que hacer la música en la creación cervantesca? Contesten por mí todos los músicos que se han acercado incautos, á esa lucha entre lo ideal y lo real, saliendo todos descalabrados. Pase por la *pintura* de lo ideal y las vaguedades que, traduciéndolas, puede describir, hasta cierto punto, la música, fiada en su poder evo-

cativo. Pero, ¿cómo *pintará*, sin caer en la ridiculez y en un puro juego de niños y de convencionalismos, más ó menos ingeniosos, los conflictos entre lo ideal y lo real? ¿Cómo podrá *describir*, pongo por caso, la pérdida del juicio ocasionada por la lectura de los libros de caballerías? Un *solo* ni dos docenas de *solos* de violín ó de viola, de clarinete bajo ó de tuba tenor, ¿podrán representar, jamás, la figura del Caballero de la triste *idem* ó la personalidad, un tanto compleja, del buen escudero Sancho Panza? Y ¿cómo *traducirá* la música preguntas y refranes (¡ refranes, nada menos !) de Sancho, amén de advertencias, consejos y promesas de *Don Quijote*; velaciones de armas; una procesión de disciplinantes; viajes en barcos encantados... ó en automóvil; batallas entre supuestos encantadores ó aventuras de frailes de San Benito ó de frailes capuchinos?

Si algo tiene que ver el *Quijote* de Strauss con el de Cervantes, consiste, únicamente, en una mera y pueril correlación de título, más presuntuosa que imprudente. Y me puse á temblar, repito, pensando en nuestra juventud tan desorientada. ¿Qué le enseñará el *Quijote* de Strauss? Que se puede atrever á todo, hasta á hacer entrar en el dominio de la música cuando le ocurra, como á Strauss, cosas tan donosamente musicales como balidos de ovejas huyendo á la desbandada, aspas de molino de viento chocando contra la rodela del héroe manchego, acometidas de tizona, espaldarazos, rebuznos del rucio, etc., todo esto que se *ve* y no se *oye* en el *Quijote*, y hasta lo que se huele, puesto que, según me contaba un pobrete músico ejecutante, acerca de la *propiedad* con que en

las variaciones de Strauss se *traducen* los balidos de las ovejas, producían la ilusión de que olía á cuadra, á lana, y qué sé yo á cuántas cosas más. De aquí á poner en música las aventuras de *Bertoldo y Bertoldino*, las aleluyas de *Don Perlimplín* ó las de *El Hombre malo*, sólo hay un paso. Antes de un año lo van á dar ese paso nuestros jóvenes. Poder del mal ejemplo, de lo que atrae lo antimusical, y de lo que embarullan las novedades viejas y aun viejísimas de los teorizantes que le han caído á la música, y que mal ocultan la ausencia de todo talento y genio musical.

Se repite ahora en el campo de manifestaciones de la música pura, lo que le aconteció á la música polifónica : agotado el saber polifónico de la época de oro de este género de música, dieron los músicos decadentes en la flor de describir musicalmente cuanto les vino en ganas, queriendo atribuir á la música, gracias á los títulos de una obra, una dirección que no resiste á la broma de un cambio de epígrafe : « Noche estrellada », pongo por caso; y ¿por qué no, « Día nublado? »; « Noche de invierno en Calcuta »; y ¿por qué no, « Día de verano en el Congo? » Y para el punto de vista de Strauss : « Desafío de *Don Quijote* con el Caballero de la Blanca Luna »; y ¿por qué no, vamos á ver, con un cuadrillero de la Santa Hermandad ó con el Boticario mayor del reino, aunque no existan ya boticarios mayores ni menores en ninguna nación del mundo?

Beethoven y los muy contados continuadores del coloso de la sinfonía, dieron á esta manifestación de arte todo el poder estético de que es susceptible una creación artística, consolidada de hoy más histórica,

tradicional y estéticamente. Pero llegan los rebañadores de migajas de los grandes festines de los dioses (son los mismos de todas las épocas de decadencia, músicos, escultores, poetas, *continuadores* de Miguel Ángel, *glosadores* de Beethoven, *enmendadores* de Fray Luis de León); llegan los músicos figurativos, los músicos de sinfonías con programa, los músicos literatos; y como dice Hanslich, « tratan de dar, como por sorpresa, solidez á sus teorías que deben ser falsas, pues, si por una sola vía de agua se va á pique un navío, aquél á quien no satisfaga el ejemplo, puede ensanchar el campo y abrir el casco del navío. »

Strauss lo ha abierto en canal. Libre de hacerlo, y de tener ese mal gusto á pesar de su innegable talento. Pero desde el momento en que trata de *hablar* y de *describir* por medio de la música, la saca de quicio, invade dominios cerrados, y cae en la pantomima, y ni aun en la pantomima (que no lo sería siquiera para su caso sin el consabido programa explicativo), sino en una especie de ilustración musical aplicada á un programa de cinematógrafo ó de autómatas de Narbón, con la novedad, introducida aquí por un glosador inventivo, de « exponer los números de las diferentes variaciones ó partes que se indican en el *argumento* (?) en la tribuna de la orquesta para que el público *pueda saber* cuando principian y terminan éstas », ni más ni menos como en la Sala Mercé, y supongo que como en los demás locales en que se exhiben cosas que han de *verse*, muy distintas de las que sólo han de *oírse*.

Preguntaba Fontenelle; — *Sonate, que me veux-tu?* Á las variaciones de Strauss sobre, en, con, por y de *Quijote*, podríamos responder llenos de con-

fianza en el valor de la música figurativa: — « Sí, sí, somos buenos muchachos para tragarnos todas esas inocentes píldoras de pan y *aqua povis* que nos receta usted en su programa. Leotard saltaba tres trapecios. Usted salta cuatro sin descrismarse ni sufrir deterioros sensibles el sentido común... Sea enhorabuena, y vaya un estruendoso aplauso, que confundido con los que ¡oh poder de la música figurativa!, *entendieron* de calle la cabalgata de Clavileño por los aires, sin otra explicación del jeroglífico que la exposición del número de orden correspondiente á la variación indicada. Milagro visible de la música figurativa, tanto más de admirar cuanto que apenas si el público ha empezado á deletrear el A B C de la música wagneriana. Ha demostrado en esto, gracias á la exposición de un simple número de orden, que posee unas *entendederas* naturales como la de la muestra, y que *pudo saber*, á ciencia cierta, que se trataba de una cabalgata de Clavileño y no de la cabalgata de cualquier otro cuadrúpedo, con ó sin artefacto de tal.

Tales novedades no son, en puridad de verdad, *nuevas*, antes bien viejas, que de puro viejas se caen. ¿Dónde queda el mismísimo Strauss ante aquella escuela de exégesis de *El simbolismo de las tonalidades*, de Schubart; la *Interpretación de los colores*, de Goethe; los aforismos de Matthesson, entre los cuales hay alguno de este calibre: que la pasión que expresa la zarabanda, es la ambición: que la chacona traduce, perfectamente, la saciedad, etc.? ¿Dónde dejan á Strauss los terribles pianistas con sus « Cascadas de perlas », sus « Despertar del león », sus « Aspiración al mar »?

Mal convencido de que todas estas cosas tengan algo que ver con la música, me pregunto : ¿Si serán tomaduras de pelo? Tendría que ver que lo fuese la zumba de Strauss. Habría que consolarse con el refrán: « Cuando el pelo enrasa y el raso empela, con mal anda la seda ».

(Junio, 1905).

LOS VERISTAS

Ostenta este título presuntuoso una variedad de compositores que buscan la Verdad, con letra mayúscula, para que se entienda bien lo que inquietan, por los amenos campos, ni agostados ni agotados, al parecer, de la ópera. Desdeñan la leyenda y se declaran enemigos de lo convencional, sin notar que caen en otros convencionalismos extremados. Aunque el inquirimiento de la tal Verdad se presta más á lo ridículo que á la seriedad que merece un buen concepto de arte y, en substancia, es más tarea de desocupado que para declarada y resuelta en música, y en música de ópera al uso; lo curioso es, según ellos entienden, que la Verdad no puede cobijarse bajo el manto real, la toga, la clámide ni la coraza de aquellos honradotes personajes de la ópera *vieux jeu*; y que, por lo tanto, dondè hay que perseguirla es bajo la honrada

blusa, la zamarra, el pantalón de pana ó en la faja del pueblo ó del populacho. Por entre los hilachos de la zamarra é indumentarias similares, pretenden los compositores del margen llegar á la representación directa, imparcial, sobre todo, y absoluta de la realidad; y esto tirando, simplemente, del botón ó del llamador de la emoción sincera, cuando se halle el compositor *verista* en frente de uno de los espectáculos de la vida que requieren un llamamiento tan cómodo puesto al alcance de la mano.

Italia está inundada de compositores de la variedad *verista*: ahí tienen ustedes á prueba de desdenes y rechiflas, mal disfrazadas con el reclamo de la gacetilla ó de la agencia teatral, á los Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano y otros dioses menores y mínimos del *verismo*. Francia posee una rama de *veristas* que, como afirman los mismos franceses, ostenta, como frutos híbridos, « la obra *amère* de Alfredo Bruneau, y el drama *affadi* de Gustavo Charpentier ».

Entre la variedad de *veristas* franceses é italianos, existen diferencias de monta. Los italianos sacan los asuntos de sus libretos *veristas* de la novela, de la historia ó de lo que entienden por tal, y hasta de la anécdota y del chascarrillo familiar. Más rigurosos ó exclusivistas los franceses, sólo admiten en el cuadro de sus personajes al pueblo y aun con frecuencia al populacho contemporáneo, á la gente del bronce ó de la hampa. Entre estos músicos *veristas* existen las afinidades de filiación, que han puesto en predicamento de corrupción moral y literaria á los naturalistas de la... literatura del mismo título. No sé ni

quiero saber si los *veristas* creen haber hecho obra de mentalidad y de patria, de justicia y de renovación social, eligiendo tales y determinados asuntos que, de todos modos, están á mil leguas de los medios propios idealmente limitados de la música. Lo que me importa averiguar es si esos *veristas* franceses de la vida prosaicamente ordinaria del populacho, han descubierto algo, algo nuevo y con sinceridad sentido, algo musical, á no ser que tengan por nuevo el simbolismo musical de que echan mano para aplicarlo, en vez de al atrio de una mansión de dioses y de héroes, á la escalerilla nauseabunda de una casa de vecindad. Wagner previno que el símbolo cuadraba bien al asunto legendario, al mito, porque los personajes, moviéndose dentro de los límites de lo real y lo ilusorio podían expresar ó hacer transparentar una idea dentro del ambiente expresivo de la música, que es el arte por excelencia que más que de ideas, tal como las concebimos, vive de relaciones de sonidos, y de las evocaciones, misteriosas por lo vagas, que los sonidos promueven. Hay que preguntarse por qué medios singularísimos ese hombre que viste pantalón de pana, que se preocupa de ganar, honrada y prosaicamente, el pan de cada día: hay que preguntarse, repito, cómo podrá ese pobre diablo encarnar, pongo por caso, la Dominación, con mayúscula, ó el Placer, con mayúscula también, de París ó, simplemente, de Batignolles. Glosadores pacatos de Wagner, aunque se resisten á confesarlo, influídos y más que influídos inutilizados por él, no comprenden á su modelo y, como era de esperar, no han sabido traducirlo ni se han asimilado, poco ni mucho, la parte asimilable de real y verdadero

progreso con que, como todo hombre de genio, selló su producción de arte. ¿Tiene, acaso, algo que ver el simbolismo de Wagner con la indigesta mezcla de realidades á « la pata la llana », ordinarias, de los personajes *veristas* de tales engendros; con la creación lírica del modelo ramplonamente parodiado, y con la poderosa técnica clara y lógica de músico de gran talento con que la expone y traduce, por medios puramente musicales dentro del dominio propio del arte músico; con esa literatura de iletrados; con ese rebuscamiento atormentado de metáforas trilladas y desmañadas figuras retóricas de la lengua, ni sencilla ni directa, de los personajes de *aleluyas veristas*?

No : el símbolo no está ni puede estar en el lenguaje ni en la fórmula de convención al uso, aunque nos lo asegure y afirme el letrero ó marca « yo soy el Placer », « yo soy el Deseo » — que, para el caso, podría expresar lo mismo cambiando tan sólo de epígrafe : « yo soy el Hambre », « yo soy el Escozor. » Según los *veristas*, el símbolo ha de buscarse en la música que « sigue los contornos de la palabra hablada », y los « registra como un gramófono »; en la orquesta que « los hace oír » y los repite hasta la saciedad; en el arte de expresar lo inexpresivo ó que no vale la pena de subrayar expresivamente; en el uso y abuso de echar mano de las rancias transformaciones escolásticas de contrapunto por disminución, por cambio de ritmo, por movimiento contrario...; especulaciones infantiles de arte impropias de artistas serios y... hombres que nos hacen retroceder á la época de los cánones cangrizantes, verdaderos *rompecabezas* y geroglíficos musicales, como los famosísimos del nefasto

tratadista Cerone, representados en forma gráfica de ollas, ánforas, castillos, que se resolvían... á fuerza de pan, como el baturro del cuento se amañaba para tragarse todo un carnero asado. Aquí no hay más arte ni nada que se parezca á música que la aplicación necia, un si es no es brutal, de un procedimiento ó de impresiones completamente mecánicas; un perpetuo atentado á la música; una armonía desnaturalizada, y un « contrapunto de varapalos para música de rebuznos », como decía el otro.

La Sociedad de las Grandes Audiciones musicales de París, dice una revista profesional, « juzgó necesario revelarnos la mediocridad de las bellas manifestaciones antiartísticas » de los *veristas* italianos, y franceses é italianos *veristas* se han tirado los trastos á la cabeza... *sin comprenderse*.

Italia se ha enfadado porque, de creer á los franceses, « parece que no les basta á los italianos la buena acogida que dispensamos á sus cómicos, á sus cantantes, y á aquéllos que ella llama « sus músicos »; parece, además, que obramos con ellos de mala fe; que estamos celosos de su Mascagni, á quien Massenet no ha hecho más que copiar en su *Navarraise*; en fin, que nuestra esterilidad musical nos inspira aquellas severidades que no merecen, por cierto, sus Cilea y sus Giordano. »

Los italianos ante el desastroso efecto artístico y financiero de su campaña actual *verista* en el teatro Sarah-Berhardt, de París, ponen el grito *fino alle nuvole*, se destemplan y afirman indignados, « que bien valen ellos, y aun más que ellos, lo que sus *manqués* Gounod, Massenet, Debussy, etc., » incluyendo

en la lista de los *manqués* al mismísimo Bizet.

Declárase y se conona la guerra cuando los *veristas* franceses leen esas destemplanzas y « ¡arda Troya! » — grita la crítica francesa — « arrastrada á las gemonías » por la crítica italiana. « Que nuestros vecinos nos invadan, si esto les viene en ganas : que empleen en atacarnos toda su desfachatez, toda su vanidad y su carencia de escrúpulo y de buena fe. Allá ellos... esos japoneses (!) de la música. »

De toda esa divertida guerra entre *veristas* franceses é italianos, repetición atenuada de la antigua entre *Gluckistas* y *Piccinistas* ¿qué quedará? Nada, porque de toda esa variedad de músicos *veristas* no ha de salir un Gluck.

¿Un Gluck? Ni soñarlo. La Verdad de los músicos *veristas* franceses é italianos es una de tantas verdades de Perogrullo, que á la mano cerrada llamaba puño. Para verdades el tiempo, y para la justicia que merecen los *veristas* del margen, el buen sentido y el fallo de la posteridad, que echará en cara y preguntará á la mayoría de los músicos actuales si ha perdido el tino y la clara noción de arte.

(Junio, 1905).

EDUARDO ELGAR

Crean las gentes poco formales y poco observadoras que el genio inglés es demasiado práctico para que pueda gustarle la música, el arte más ideal y el más psicológico de todos. No se han hecho para ellos los matices delicados y etéreos de las altas manifestaciones musicales : los simbolismos sonoros, positivistas como son, aunque se dice de ellos que son soñadores, no hablan ni dicen nada á su imaginación : por esto en hecho de música, suele afirmarse en son de chacota, que los ingleses aplauden de presente lo que entienden, y de futuro, por anticipado, lo que entenderán mañana. Estas y otras ideas corrientes y molientes son completamente erróneas. No es insensible á los encantos de la música el pueblo que dedica en la abadía de Westminster un espacio á la sepultura de sus grandes poetas, bautizado con el delicado título

de *Poets corner*; allí, presidiendo la glorificación póstuma de los grandes genios de la patria, Shakespeare; allí el delicado Tennyson cerca de un famoso ménestrel; allí Haendel, el creador del *Mesías*, un alemán, inglés por sus obras, por adopción, y reconocimiento; allí el malogrado Purcell, el primer músico nacional de Inglaterra y de toda Europa...

No se tiene el derecho de motejar de indocto en materia de música á un pueblo como el inglés, que ha hecho del cultivo de la canción popular un verdadero culto; que en millares de ejemplares impresos con la notación gráfica llamada *Tonic-Solfa* propaga las mejores canciones populares de su pueblo, los corales de las grandes concepciones de los Haendel y los Bach para que los entonen todos, cantores y pueblo, en los grandes *festivales*, verdaderas conmemoraciones musicales que no posee ni ha podido instituir, tan *prácticamente* desde el punto de vista social, ningún pueblo de Europa; que eleva á la categoría de fiesta nacional, en la intimidad del hogar, el *Christmas* de Navidad, y ahí están las descripciones deliciosas de esta fiesta en boca de Washington Irving, ó en los tiernos cuentos de Dickens, sobre todo en aquellas sus dos obras maestras, *Christmas carol* y los *Carillons*, sin olvidar la página íntima y exquisita trazada por George Elliot en su *Molino sobre el Floss...*; que guarda y exhuma para las grandes ocasiones el ciclo de sus antiguas canciones, la aristocracia musical de su espléndido *folk-lore*, el bellissimo romance irlandés del *Ministrel-Boy* ó el sentimental *Home, sweet home* que conserva en su mente y en su corazón todo inglés de vieja cepa, y que brota de sus

labios convertido en canto... cuando «el agua murmura suavemente su minueto en la tetera», según la expresión de Wordsworth en su *Personal Talk*. Viene á cuento la cita, porque se ha sacado partido de ella para medir el talento musical de sus compatriotas y afirmar, con la intención que se adivina, que se satisface la afición á la música oyendo, simplemente, el murmullo «del agua que entona á la sordina su minueto en la tetera.»

Dejando cuchufletas á un lado, puede afirmarse que Inglaterra es uno de los países en que la música ha sido más honrada, así en la antigüedad como lo es actualmente. La escuela de sus polifonistas compite en el siglo XIV con las más avanzadas de Italia y Francia, especialmente en la forma madrigalesca. La producción de sus magnos clavicordistas del mismo siglo, William Byrd y John Bull, sólo ha sido superada por la de Antonio Cabezón (1510-1568), el predecesor, hasta hoy, de toda Europa, así en mentalidad genial de forma y fondo, como en sentimiento que brota de dentro. El nacionalismo musical en la personalidad del sublime Purcell, muerto en 1595, es un hecho excepcional. Enmudece la música á su muerte, y no se puede señalar en Inglaterra un sólo compositor que haya producido obras de algún interés general.

Á fines del siglo pasado cesa el enmudecimiento y surge un compositor que, á fuerza de trabajo y de tenacidad, conquista, primeramente en Inglaterra, admiraciones indiscutidas, y logra llamar, poco á poco, la atención de la Europa artística.

El compositor que señalo hoy á la atención de los músicos que estudian, llámase Eduardo Guillermo

Elgar, nacido en Broadheath (Worcester) el 2 de junio de 1857.

Estudió casi á solas cuanto debe estudiar un músico sólido. Dióse á conocer en un *Intermezzo* para orquesta. Elgar no es un revolucionario. Lo que le caracteriza es, más bien que la originalidad de la forma, un talento lleno de serenidad, que atrae, no tanto por su misticismo y ternura de concepción, como por aquella alegría sana, ingenua, sincera, divinamente bella, que endulzó las horas de desesperación de un Beethoven.

Elgar se ha dedicado á la composición de oratorios y de cantatas, y muy especialmente al repertorio corriente de música religiosa, que es abundantísimo en su producción. Puede afirmarse que la inspiración religiosa es la más favorable al autor del *Sueño de Gerontius* y de los *Apóstoles*. Sostenida por una especie de fervor de adoración, su música, cuanto más mística y fervorosa es tanto más expresiva, elocuente y libre. Así se explica que el *Sueño de Geroncio*, á pesar de la acción, las peripecias y el elemento exterior de la misma, reducidos á muy poca cosa, será la obra más perfecta, la más cautivadora entre todas las de su autor, hija del impulso espontáneo de la naturaleza y temperamento artístico de Elgar.

El renombre de Elgar en el extranjero débese, no á sus oratorios, sino á una obra orquestal, las *Variaciones sobre un tema original*. Existe cierta afinidad de forma y procedimiento entre esas *Variaciones* y el *Zarathustra* y la *Vida de un héroe*, de Ricardo Strauss, y hasta el mismo *Sueño de Gerontius* no deja de ofrecer analogías, especialmente en el plan, si se compara con el de *Muerte y transfiguración*. En las *Variaciones*

en cuestión, la misma dedicatoria nos informa que el autor se propuso *pintar* á algunos amigos suyos : el tema titúlase, *Enigma*, y cada variación aparece rotulada con iniciales, un nombre escueto, ó sencillos asteriscos. « He tratado de crear los temas » — nos dice el autor — « fijándome en la personalidad de los amigos á quienes he deseado retratar. No sé si la idea es demasiado íntima para que se me dispense de manifestarla al público : lo que sé es que... es muy divertida. »

Elgar posee en su haber de producción la obertura *Froissart*, la cantata el *Chevalier Noir*, las escenas para coros y orquesta, *Alpes de Baviera*, otra cantata, *El rey Olaf*, que data del año 1896, una de sus obras más importantes á la cual debe, principalmente, su merecido renombre. *El sueño de Geroncio* y *Los Apóstoles* datan, respectivamente, de los años 1900 y 1903. Su última producción, publicada recientemente, es una obertura de orquesta, intitulada, *In the South* (*En el Sud*.)

El *Sueño de Gerontius* está inspirado en un poema del cardenal Newman. He aquí el asunto : Geroncio reza fervorosamente sintiéndose morir. Libre de la humana envoltura, su alma, guiada por un ángel, remóntase hacia las regiones etéreas. Óyense á lo lejos coros irónicos de demonios; á poco el canto de los bienaventurados, y el alma reconfortada de Geroncio llega ante el Juez al son de los coros de gloria y hansas entonados por legiones de ángeles y querubens, vírgenes y santos.

El asunto de este oratorio, como se ve, es esencialmente lírico, sin acción en el sentido habitual de la

palabra, pero avalorado por una progresión continua de intensidad emotiva.

Los Apóstoles es obra más compleja. El plan, cuyo texto ha combinado el compositor mismo, es éste: Coros y el ángel Gabriel alaban al Señor; la orquesta describe la aurora que brilla sobre el templo de Jerusalén. Cantos de acción de gracias por los apóstoles que se inclinan ante Jesús. Sigue una escena inspirada en el Sermón de la montaña. El *historicus* ó recitante (como se ve, el autor adopta este interventor en la acción, y lo emplea tal como lo emplearon los autores de los primeros oratorios) describe el viaje sobre el mar de Galilea. Desde lo alto de la torre de Magdala, óyese la plegaria de María Magdalena. El autor nos transporta luego á Cesárea, y después á Cafarnaum. Comienza la segunda parte en la cual describense la traición de Judas, Getsemaní, el Gólgota, el entierro de Cristo y la Ascensión triunfante al cielo. Todas esas descripciones son muy sobrias, reducidas á una breve recitación, á algunos fragmentos de escenas y, á veces, á un comentario confiado á los mismos personajes, con lo cual evita la interpretación demasiado directa y teatral del asunto.

El mero intento de abordar un asunto de tan enormes proporciones como el del oratorio de *Los Apóstoles*, supone que la tetera de Wordsworth canta, al hervir el agua, cosas más substanciosas que un inocente minueto; supone, además, que Inglaterra posee, quizá, un compositor de la raza de los Dunstable, los Byrd, los Munday y los Purcell.

(Octubre, 1905).

HANS DE BÜLOW PEDAGOGO

La historia de la cultura musical contemporánea ha tenido en la personalidad, poco conocida, de Hans de Bülow, un gran vulgarizador; su influencia no ha podido manifestarse más que de un modo indirecto, absorbidas todas sus iniciativas al papel reservado al intérprete — instrumentista ó director de orquesta — al comentador, en una palabra, al pedagogo.

Los dos primeros títulos de gloria por haber *descubierto* á Wagner, concédelos con justicia el aura popular á Liszt y á Bülow, olvidando que aquél fué un genial pianista y, en alguna parte de su producción, un compositor discutible, y que éste no fué afortunado desde el punto de vista de la inspiración personal, ceñida su obra á una veintena de composiciones poco interesantes, encaminada toda su actividad á la inter-

pretación y á la pedagogía. Dos direcciones, pues, que sólo son divergentes en apariencia, constituyen la personalidad excepcional de Hans de Bülow, la propaganda wagneriana, y la depuración del gusto basada en la cultura más comprensiva y respetuosa de los grandes clásicos.

Poseía grandes cualidades para hacer fructíferas su doble obra de propagador y pedagogo; el cosmopolitismo que daba amplitud inconcebible á sus juicios; el conocimiento de siete lenguas y sus correspondientes literaturas; su memoria prodigiosa, que puso en moda la dirección de orquesta sin partitura; la facultad de identificarse con el maestro interpretado, llegando á la absorción de su propia personalidad; y, en fin, aquella su intransigente independencia paradójica, que tantos disgustos le produjo, exacerbando odios y rencores profesionales, todavía no olvidados después de su muerte.

Toda interpretación estética, sean cuales fueren las apariencias, es siempre reflexiva. Por esto en la interpretación de Bülow todo aparecía preconcebido, hasta en los menores detalles; y esta premeditación, aparente, sin embargo, producía efectos luminosos, llenos de relieve, de culminaciones y plasticidades indefinibles, que acusaban el gran sentido de la línea pura. Quedaba el oyente impresionado ante aquel « algo » perfecto en sí y definitivo : ante aquella emoción conmovedora obtenida á fuerza de belleza. Así podía escribir Bülow : « El intérprete es el provocador de impresiones. Provocar impresiones, impresiones profundas y fuertes, es el deber y la recompensa del intérprete. » Estas particularidades de la interpretación de

Bülow revelan el carácter eminentemente pedagógico de su genio. El doctor Riemann observaba, que Bülow « no se ceñía solamente á interpretar sino que enseñaba ». Tales eran sus tendencias didácticas, y por esto cuando detallaba un pasaje con persistencia particular — por ejemplo una parte interior orquestal rutinariamente ahogada por los porta-compases ordinarios — dirigía su mirada hacia el público como diciéndole : « ¿Oyes? pues así es como debe subrayarse este pasaje ». Si batuta en mano solía hacer esto, no hay que decir á qué mímica expresiva, llena de expansión, se entregaba en sus famosos *recitals*, puestas sus manos sobre el teclado del piano. Y en esto no había sombra de pedantería, tratándose de un artista que tenía horror á los pedantes, «esos guardianes con privilegio de invención de lo Bello y lo Verdadero », como los llamaba con acento de feroz ironía.

Las predilecciones pedagógicas de su personalidad de artista docente iban todas á la obra magna de Beethoven, « al maestro de todos los maestros, al hijo encarnado del Dios música ». Á exaltarle, á purificar su culto, tiende el esfuerzo inmenso de su vida. El nombre de Beethoven se le viene á la mente en toda ocasión, instintivamente, como el ritmo interno de una convicción profunda y conmovedora. « Mendelsshon » — escribe — « procede directamente de Mozart : ambos supeditan la idea y el contenido á la forma pura, á la belleza de la misma. El principio de Beethoven es distinto (hablo de la música subjetiva, es decir, de la música instrumental) : lo esencial para él es la Idea, *tempore et dignitate prius*, condición *sine qua non*. La Idea crea la propia forma de la obra;

obtiene, siempre, la expresión adecuada y parlante sin necesidad de sacrificarla, antes bien depurándola y ennobleciéndola. Aparte, quizá, de la sonata en *fa sostenido* menor, de Hummel — y, naturalmente, de las obras de un Chopin y de un Schumann, — nada se ha escrito, después de las sonatas de Beethoven, que valga la pena de llamar la atención. El *Clavecín bien temperé* es el Antiguo Testamento : las sonatas de Beethoven, el Nuevo : sólo en ellas debemos creer. »

Invitado Bülow por vehementes y repetidas sollicitaciones de Franz Liszt, colaborador de la *Edición instructiva de los clásicos del piano*, de Cotta, de Stuttgart, aceptó la proposición de emprender el comentario de la parte más importante de la obra pianística de Beethoven, desde la *opus* 53. Terminado el comentario, apareció la primera edición en 1871, arrebatada materialmente, en pocos meses, por el público, y vulgarizada de día en día por incesantes reimpresiones.

Los comentarios del pedagogo son obra de un verdadero iniciado. Nadie posee, como Bülow, aquellas tres cualidades que forman la mentalidad de los hombres educadores : la intuición, el análisis y la síntesis. Halla en la obra magna de Beethoven el *melos* á través de las más enrevesadas figuraciones, en los nexos armónicos, en las alusiones á un tema anterior; propone todo un orden de organizaciones métricas cadenciales; formula la concepción interior de modo que corresponda á la ejecución exterior; percibe la armonía latente á través de la armonía aparente, elucidando, sin cesar, el *substratum* psicológico de los diversos elementos de la obra; no se queda corto rectificando, modificando,

y corrigiendo *erratas* tradicionales, justificando, siempre, sus procedimientos; no cesa jamás de recomendar una observación servil y pedantesca del texto, en el cual el espíritu y la letra se confunden. La crítica ceñida, precisa y terminante, y la libertad superior de la impresión personal, producen una serie de observaciones dignas de ser anotadas : « Quien no pueda cantar *interiormente* los diferentes melismos de este pasaje (de la sonata *Les Adieux*) será incapaz de interpretarlo ». — « Los adornos sirven para hacer ondular una línea recta : cuando atentan contra el dibujo de la frase deben rechazarse como parásitos ». — « Estos acordes han de sonar como si llegasen del otro mundo, deslizándolos hacia el oyente como sombras ».

— « Cuidado con las tentaciones de producir un heroico efecto de bajo ».

— « Á los intérpretes no atacados de vandalismo artístico les aconsejariamos la repartición, pedantescamente exacta, de esos tresillos ».

— « El que en esos graciosos arabescos sólo vea un ejercicio del espíritu, que se contente leyéndolos : no se han escrito para él ». En algunas observaciones cree uno ver á Bülow sentado enfrente del teclado, y escampar sus grandes ojazos amenazadores sobre un público conmovido, aterrado. ¡ Con qué ferocidad anatematiza las licencias diletantescas del *sentimiento natural*; la estética estrecha de « ese kalmuko de Oulibicheff »; las *depredaciones* de « ese idiota de Schindler, culpable de no haber comprendido el dualismo de la *opus* 111! »

Tales son los aspectos principales de la glosa beethoveniana de ese maravilloso pedagogo, la más deta-