

llada, minuciosa y elevada, á la vez, la más genial que haya inspirado la obra íntima, quizá la más grande, llamada, admirativamente, *Las Sonatas de Beethoven*.

(Noviembre, 1905).

LEONCAVALLO

ZAZÁ

El autor de la quisicosa de este título, es el más inocentón de todos los actuales *veristas* italianos, confeccionadores y proveedores de ópera para las necesidades comerciales de las casas exportadoras de esta mercancía.

No se trae nada, ni siquiera aquella miaja de trastienda en la que se pasan de listos para conmovier á los públicos de ópera, de suyo inclinados á la sensiblería, los Puccini, los Mascagni, los Cilea, los Giordano y demás *mucisanti* del margen.

Empezó la notoriedad del autor de *Zazá*, notoriedad de cartel y de periodiquillo órgano de la agencia teatral de contratos y elogios á tanto la línea y proporciones del tipo de letra, para mantener siempre en caliente el reclamo, con los *Pagliacci*, porque aquello de encararse ante el público el personaje principal de

la ópera les pareció nuevo y *chic* á los *snobs*, mal enterados siempre, que empezaron por jalearla recomendándola á los *filisteos* de reata, buenazos ellos, pero con cada tragadera á prueba de indigestiones, que ni para ti ni para mi deseo, buen lector.

Aumentó la notoriedad con los *Medicis*, *Chaterton* y la *Vie de Bohême*, tan flojita y sosona que hace buena á la mismísima de su compadre Puccini. La hinchadura de la notoriedad llegó al colmo con *Der Roland von Berlin*, como si dijéramos: « Visentó el de Cata-roxa », ópera en que se repite aquello de... caló el chapeo, requirió la espada, fuese y... no hubo nada.

Zazá, triunfo vaudevillesco del repertorio de la Réjane, puesto en música (el triunfo, que á eso se apunta siempre) por Leoncavallo, se representó aquí á fines de verano por una compañía lírica de la legua. La *afición* dijo que nones, y no tiró el *barret al foch*, porque no había para qué enfadarse dados la estación, el teatro, la compañía y el precio de entrada para disfrutar del espectáculo, la frescura del asunto y del local, de la frescura de la obra y de la compañía y del fresco del autor.

La *afición* se ha quedado con tanta boca abierta viendo trasladada, casi en apoteosis, desde el escenario de Novedades al del Gran Teatro del Liceo la tal quisicosa, que si allí, aunque mal cantada, resultó rematadamente mala, no podía resultar pasable ni aun dorada la píldora con arrequives de buena ejecución y demás circunstancias del caso, que no habrá dejado de agradecer la casa editorial interesada en que... pase, también, por la *afición* ese cáliz de amargura; que así se tragan esas cosas, casi siempre descubiertas por un

tenor ó una tiple, cantando y porfiando, y reiterando el canto y la porfia. ¡ Que esa no cuele ! dirá la *afición*. Tampoco colaba la *Tosca*, queridos míos; y ved como os la habéis tragado descubierta por un tenor. Insistís en que esa, lo que es esa no cuele. Ya se ha dado el primer toque para que cuele. ¿ Qué es convertir un desahucio en una semi-apoteosis? Pues... esto, que ya ha colado.

No hay que poner mala cara á esos procedimientos. La *Zazá* es una de tantas óperas como las que se aplauden todos los días. Preocupado ante el éxito de la Réjane, el autor de la música no reparó en que no podía musicarse un libreto tan antimusical como el ideado, tan pálida y deslabazadamente hilvanado por los vaudevillistas franceses Berton y Simon. Todo puede ponerse en música, evidentemente; pero no cuando se trata de hacer arte sincero, una obra de arte. Decía no recuerdo qué músico, que se atrevería á poner música á la mismísima Gaceta de Holanda. Los operistas italianos modernos, más « echaos pa alante » que nadie, son capaces de poner música á las hojas del mismísimo catastro. Las entradas y salidas de personajes, los microscópicos números de café-concierto que componen, especialmente, el primer acto de *Zazá*, á pesar de lo excusables como característica de una representación de *music hall*, son musiquita de opereta, no de comedia lírica, en el sentido elevado de la palabra. La pieza del *vaudeville* original contenía algunas escenas curiosas, que contrastaban por el acento y la emoción, dadas las situaciones especiales, con lo descosido y lo vulgarote del conjunto. ¿ Cómo las ha traducido el autor de la música? Como

las traducen los operistas italianos : á fuerza de darle al teclado del piano y de sudar tinta : trabajo de negro cimarrón acarreado música, cualquiera, la que se presenta, pues toda es buena, desde las teclas á la partitura. Todo procedimiento artístico es bueno con tal de que... resulte, sea acanallado, vulgar ó estrambótico. ¿Qué artista digno, por ejemplo, echa mano del procedimiento socorrido de pedir prestado á Cherubini una *Ave María*, mientras *Zazá* canta las lacrimosas estancias de su desesperación á lo Tosti, llenándolas de jipios grotescos?

¿Qué artista pundonoroso pone su firma al pie de las naderías — ¿realistas ó simplemente groseras? — que cantan la madre de *Zazá* ó *Cascart*, el camarada fiel de la heroína vaudevillesca? Lo repito, todo procedimiento artístico es bueno con tal de que resulte. Ved si son honestos, dignos, sinceros y elevados los que han entrado en acción para confeccionar esa quisicosa de mi cuento y... moraleja.

¿Que no parece la moraleja?

Pues no es floja, convertir un desahucio en una semi-apoteosis por simple traslado escénico del palco de Novedades, de donde no debía haber salido nunca, á la *baluerna* del Liceo.

La cosa está tan á punto de caramelo, ¡oh afición escamada! que, no te quepa duda, te la tragarás, que te la has tragado ya y, con azúcar, te ha sabido mejor. ¡Si te conocerán bien que sucumbes... por do más pecado habías!

¿Qué dirás tú, oh anónimo habitante de las alturas del quinto piso del Liceo, el único que, á tu manera y por modo expresivo, protestaste conmigo del *truc*

que se nos jugó la noche del estreno de la *Cavallería*? ¡Qué has de decir! que de aquellos polvos de la *Cavallería*, y de los *truc* industriales consabidos nacieron los lodos de la *Zazá*; que vamos ilustrándonos y progresando musicalmente que es una *barbaridaz* : que somos carne de cañón de tenor ó de tiple : que nos atacan por do nos entra la música, por la *voz*, por la única música de la *voz bonita*. ¡Qué has de decir, tú! Lo que yo : que nos hallamos en el terreno terciario de la música : y que á este paso no llegaremos nunca á la capa superior : arte.

(Enero, 1906).

E. JACQUES DALCROZE

Dalcroze es al nacionalismo musical suizo lo que Peter Benoit al flamenco : un cantor popular que ha dado á la Suiza *la voz de un pueblo* reintegrada por la canción popular. Es un cancionista. Escribe como Madama de Sevigné; toca cualquier instrumento, como Orfeo; maneja con igual destreza el verso como la batuta de orquesta. Emprende viajes por los cantones de Suiza cantando y acompañándose series y más series de canciones, infantiles, religiosas, alpestrés, de gestos, del « corazón que vuela, » de *Les Propos du Père David la jeunesse*, tipo popular que encarna el buen sentido, la sana alegría y la franqueza, algo gruñona, del campesino de los Alpes... Con verdadero talento « Jacques-Dalcroze » — dicen sus admiradores — « ha sabido fecundizar, conciliar dos elementos en apariencia híbridos, contradictorios : la inspiración

sencilla é instintiva que brota del alma del pueblo con el arte y la ciencia que se aprenden en la escuela. Más que esto, pues su obra acusa no sólo aquella unidad perfecta que eleva sobre lo vulgar la inspiración de arte sino aquella sinceridad, no rebuscada, que anima de un soplo de vida, de poesía y de encanto toda manifestación artística. »

El cancionista festejado y amado por el pueblo aspiró, poco á poco, á más altos y peligrosos empeños, que por tal tengo sus *Canciones religiosas, litúrgicas y de fiesta*, un verdadero golpe de maestro. Con buen acuerdo no se inspiró en ningún modelo, ni en las canciones, anónimas ó no, de la Edad Media, ni en las celebradas *proses* adaptadas libremente á melodías en boga, casi siempre vulgares, sino que en su propia iniciativa halló la forma nueva deseada, el estilo popular que cuadra á la canción rejuvenecida en su forma poetizada. Así ha podido crear una serie de obras místicas que entraron, en seguida, en el templo lo mismo que en el hogar del pueblo. Así ha probado, victoriosamente, la posibilidad de que entre en la iglesia una música popular de forma verdaderamente artística.

Otro empeño todavía más encumbrado, si cabe, manifestó Dalcroze al escribir aquella comedia lírica, intitulada *Sancho*, que para decir en su elogio cuanto merece, añadiré, que de todos los saqueadores de Cervantes es el que mejor ha traducido musicalmente el *Quijote*, aunque ceñido el asunto á la visita del héroe manchego al palacio de los Duques. El artista reveló en una serie de artículos sobre la comedia lírica, cuán bien preparado estéticamente se hallaba al emprender la composición de su obra.

Otro curioso empeño manifiesta Dalcroze en sus *Seis canciones de gestos*, subtituladas, *estudios calisténicos*, y destinadas á desarrollar en los niños el sentimiento de la euritmia y la armonía general de los movimientos, como complemento artístico á los estudios de gimnasia y de saltación ó danza. Las seis canciones de gestos están destinadas, respectivamente, al estudio de la postura, de los movimientos de las manos, de la cabeza y de los ojos, en su gesto y continente expresivo, de los movimientos de los brazos, del torso y de la plástica general. Estos estudios de *calistenia* han sido interpretados, públicamente, en Munich, Berlín y otros centros alemanes, bajo los auspicios de músicos, pintores y especialistas de la gimnasia, y adoptados, seguidamente, por profesores de danza y de gimnasia, y por directores de Jardines de la infancia, como ejercicio escolar nuevo de alta importancia para la educación estética y musical de los niños é infantiles.

Subiendo siempre de empeño en empeño artístico á cual más interesante, acaba de realizar Dalcroze el más alto y el más patriótico, del cual ha salido triunfante como un héroe de la antigüedad clásica. Me refiero al *Festival Vaudois*, poema musical compuesto en honor del Centenario Valdense (1803-1903). El *Festival* ó *Festspiel* de Dalcroze es una obra de circunstancias, destinada á glorificar la patria suiza, á celebrar los acontecimientos faustos ó las páginas heroicas de su historia; y á sintetizar la vida nacional, sus costumbres, sus tradiciones y sus leyendas. Sin pretensiones de alcanzar una unidad de acción, que la ausencia total de intriga rechazaría, el festival compónese de una serie de grandes frescos en los que se describen

la vida de una nación á través de las edades, de una selección de cuadros presentados como consecuencias de un encadenamiento histórico. Sobresalen en el festival la preocupación de pintar el alma valdense, y el preconcebido empeño de levantar la del auditorio internándole en el tesoro de leyendas del país, riquísimo como nadie puede figurarse, en esta especialidad. El todo forma un espectáculo de gran belleza, noblemente patriótico, y moralizador en grado sumo. Divídese en cinco actos ó cinco aspectos diferentes del país : *La Viña* (Cortejo — Entrada y danza de las vírgenes — Aparición de Baco y bacanal — *Canción é Himno á la Viña*) : *Mondon* (Kermesse — Proclamación del Heraldo y de la Corte de amor — Coralia) : *Lausana* (Entrada de los escolares — Danza de niños Mayos — *Canción del Rey y de la Reina* — (Canto de Pedro Viret) : *Rolle* (Canción de los ballesteros — Canto de las campanas — Himno á la Libertad — Marcha de la bandera) : El *Alpe libre* (1803) : (Danza de las flores alpestres — Canto musical del pastor — *Ranz des Vaches* — Himno á la Patria — Cántico suizo).

Cincuenta mil personas presenciaron ha dos años ese espectáculo patriótico é imponente, representado al aire libre en Lausana, teniendo por escenario una ancha cima decorada escenográficamente, y por fondo los Alpes. Para obtener el efecto grandioso deseado, el autor del festival movilizó numerosas legiones de cantantes é instrumentistas, jamás superadas en cantidad y calidad. Todos los grupos y personajes de los cuatro primeros cuadros, muchedumbre de jovencitas y de niños, se reúnen en un momento dado del final.

Retumban por el aire, repetidos por los ecos alpestres, cantos y más cantos; estalla la alegría como soberana cuando aparece en la cima de la montaña la Confederación suiza escoltada por los cantones, personificados por gallardas jóvenes que ondean al viento los colores nacionales; la muchedumbre siente los escalofríos del entusiasmo cuando llega la escena inolvidable, el grandioso coronamiento de la obra : veinte mil pechos estallan entonando, como un formidable *hosanna*, el himno nacional helvético, intitulado, *Cántico Suizo*.

La causa de las nacionalidades musicales ha proclamado á Dalcroze revelador del alma musical suiza. Ha hallado en su país lo que Glinka, Smetana, Dvorak y Peter Benoit en los suyos : amantes de la patria y de su arte, á quienes imponía deberes la creación de arte patrio, por las obras en sí, que no pueden perecer en olvido, y por los artistas mismos que las han creado, que no pueden ser condenados con desvíos sociales de ingratitud y desconsideración. Sabiendo que era trabajar por la patria hacer obra de cultura artística, agrupáronse en apretado haz; ampararon al músico, el más desatendido de todos los artistas por la complejidad de medios que exige la manifestación de su obra; alentaron y fortificaron el espíritu musical de su pueblo; afirmaron la causa importantísima del arte propio; vulgarizaron las creaciones de sus músicos populares, dándole al pueblo toda la participación en la obra común de cultura que merece, y que en justicia se le debe para mejorarle y sentirse mejorados todos... Y, en efecto, si vale la comparación, también en esto, como en muchas cosas, nos gana hasta una región europea tan limitada geográficamente como es Suiza,

que se desvive por mantener enhiesta la enseñanza de su arte nacional, honrando las creaciones de sus grandes artistas. Por todo estímulo son acogidas aquí de limosna, después de no pocos afanes, en nuestro gran Liceo, para representarlas media docena de veces, sin más consecuencias que el consiguiente é inmediato olvido. Es todo lo más que saben hacer nuestro desvío é indiferencia.

(Enero, 1906).

CARLOS BORDES

Es un vulgarizador de arte musical, mejor dicho, un fundidor de música antigua, de la que por su excelsa grandiosidad abre vías nuevas al arte moderno; un convencido de la trascendencia de su obra de cultura como, quizá, no existe otro en toda Europa; y un descentralizador artístico. Su acción musical durante los primeros años de iniciación ciñóse, únicamente, á la música religiosa de los primitivos, á la cual erigió una tribuna en la parroquia de *Saint-Gervais* de París, nutrida, prácticamente, por un centro de enseñanza independiente, no oficial, la *Schola Cantorum*; un núcleo de adiestrados cantores nacidos de dicha escuela; y un boletín mensual, órgano de tan felices iniciativas. Las ideas descentralizadoras de acción interior promovieron hacia el exterior una propaganda tan activa que sorprende, en verdad, cuando se

examina la carta gráfica de cien ciudades francesas que han beneficiado esa expansión de cultura, operada sin intermitencias, desde el centro á la periferia de la nación.

Admirablemente bien recibido en todas partes el grandioso arte de los primitivos, hoy reconquistado para el fondo perenne de arte y la cultura general, extendióse á las derivaciones del mismo, al madrigal, al oratorio, á la cantata, y, poco á poco, fueron reintegrados á aquel fondo perenne las obras y los nombres de Schütz, de Carissimi, de Charpentier, Bach, Rameau...

Mas quedaba, todavía, mucha materia artística difusiva en aquel principio de iniciación tan fructífero, que llegó en momento oportuno cuando, bien aclarado el concepto de expansión de cultura, dióse cuenta Bordes de que la iniciación de arte en el género religioso no bastaba si no la fecundaba el canto popular en sus dos manifestaciones vivas y artísticas, la religiosa del canto popular en la iglesia (el canto llano mismo, los *Noëls* y cánticos de toda clase), y la profana, el canto popular en el hogar y en la vida de los pueblos y, en particular, en el de la lengua de *oc*.

Extendido el campo de acción, sin abandonar la dirección central de la *Schola*, pero huyendo del clima brumoso de París, que pudo un momento comprometer gravemente su salud, ha elegido un nuevo centro para desarrollar las *assises* anuales que ha celebrado, periódicamente hasta aquí, en Rodez, Niort, Poitevine, Marsella, Normandía, etc. Ese nuevo centro de acción es Montpellier, el hogar de la lengua de *oc*. Desde 19 á 26 de abril próximo, presididas por Mon-

señor de Cabrières, presidente de la sección religiosa, y por Federico Mistral, presidente de la sección profana, se celebrarán las *assises* de un congreso dedicado, esencialmente, al canto popular en sus dos manifestaciones más vivas. Entre los conferenciantes inscritos figuran los nombres de Aubry, Gastoué, Lalo, d'Indy y el mío, invitado á hablar á los congresistas del famoso Misterio de Elche, *El Tránsito y Asunción de la Virgen*, casi desconocido entre nosotros, cuyos ejemplos musicales interpretará un grupo de solistas de la *Schola*.

Este congreso, dedicado al canto popular, será una manifestación interesante, pues se oirán no tan sólo piezas de canto gregoriano, el canto popular por excelencia, tropos, *noëls*, cánticos y canciones populares, sino obras musicales artísticas, así las inspiradas por la melodía gregoriana y la canción popular, como aquellas en que el sentimiento de la naturaleza y el indigenismo musical son los factores esenciales de la forma y fondo que las ha vivificado. El indicado grupo de distinguidos solistas de París interpretará las escenas principales de la *Cort d'Amor*, de la Trilogía *Los Pirineos*, y la *Guirlande*, de Rameau, que se representarán con trajes, y que las *étoiles* de la Ópera de París, señoritas Luisa y Blanca Mante, mimarán y danzarán imitando los juegos de juglares, etc.

Una de las partes del segundo concierto celebrado últimamente en el teatro de Novedades por los solistas de la *Schola*, con la cooperación del *Orfeó Catalá*, fué algo así como una anticipación de la representación de gala que de aquellas dos obras se dará en el teatro municipal de Montpellier. En delicado obsequio de

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Señor. Felicitas Lozano
PRESIDENTE DE CANTO.

reciprocidad artística, como recuerdo de campañas artísticas corridas con Bordes, débole yo la doble atención de que fuí objeto por su parte y por la de la animosa falange dirigida por Millet, tanto más de agradecer, cuanto que para hacerla más cumplida, y excepcionalmente señalada, la realizaron solistas franceses cantando el fragmento de la obra en la lengua en que fué concebida, verdadero *tour de force* que dificultaba grandementé la interpretación, y que ponía trabas así á la emisión vocal como á la índole vibrante de la música de una raza fogosa como la nuestra, muy distinta en el modo de ser y sentir del temperamento francés.

Descartara yo la parte de agradecimiento personal de compañerismo artístico que debo á Bordes, la de haber *descubierto*, principalmente, la obra *en catalán*, y no traducida á la lengua oficial de nuestros teatros de ópera que ha de ser, indefectiblemente, la italiana, como si todavía estuviéramos en aquellos tiempos en que sólo los italianos sabían escribir óperas; descartara, digo, todo esto, si en realidad no le debiese España á Bordes mayor y más subido agradecimiento poniendo en predicamento y elevado puesto de honor, el gran arte polifónico español de los Morales, los Guerreros, los Victorias, el de este insigne maestro abulense, sobre todo, tan desconocido en Francia, por entonces (salvo las audiciones aisladas de Choron y del Príncipe de la Moskowa), como en su patria, España.

Desde aquella tribuna de Saint-Gervais fué vulgarizado el nombre de Victoria, el autor de « aquella estupenda Pasión de San Mateo », como la llamaba Gounod, de aquellos insuperados Responsorios de

Semana Santa, hoy popular en toda Francia, donde no hay magisterio que no tenga en su repertorio litúrgico corriente unas y otras obras del ilustre é inspirado maestro abulense.

Tal es la obra de ese incansable y convencido descentralizador, y tan fecunda la iniciación y remoción de cultura promovidas, que ha influido en Francia toda, y no hay que decir si en sus artistas serios, la generación que sube, mejor preparada que la de hoy.

(Marzo, 1906).

FRANZ LISZT

No se han borrado de mi memoria los rasgos característicos de su fisonomía. Le ví en Roma. Metido en un carruaje de plaza, pasó como una exhalación por mi lado. Leía, alumbrándose con una bujía. Ni el movimiento del carruaje, ni lo incómodo de la postura, ni la hora eran favorables para la lectura, y sonreí... Volví á verle en París, dirigiendo en San Eustaquio su Misa húngara ó de coronación. Vestía un levitón *chamarré* de quincalla decorativa hasta los pies, y cada vez que el movimiento de la batuta traducía energías interiores, aquella quincallería del levitón saltaba y temblequeaba por modo tan cómico que daba pena. Y decíame yo : ¿para qué echará mano un hombre de tan múltiples talentos, de esos recursos propios sólo de un Dulcamara artista de última fila? Estuve después en Albano, precisamente en aquella habita-

ción ó lugar de escenas autobiográficas poco edificantes y me entristeció el recuerdo de los malhadados libros, escándalo sobre escándalo, que originaron los *Souvenirs d'une Cosaque*, de Robert Franz (Olga de Janina).

Afortunada y sesudamente, en el *Liszt* que para la galería de *Les Musiciens Célèbres* acaba de publicar M. D. Calvocoressi, se pasan por alto con clemente ovido todas esas minucias de grandes hombres, que para sus ayudas de cámara y para los que no lo son, no se recomiendan, que digamos, por su pequeñez. En el nuevo libro sobre Liszt sólo se trata de la vida del artista excepcional y meritísimo; del *virtuoso*; de su propaganda y creación; de Liszt pianista y compositor; de sus obras sinfónicas; de su música religiosa tan mal conocida como la sinfónica; y lo que vale más que todo, del genio y la bondad de Liszt.

De su propaganda he hablado, y este es uno de los más insignes títulos de benefactor de arte que la posteridad deberá á Liszt. ¿Quién como el incomparable *Kapellmeister* de Weimar, contribuyó con más eficacia á defender la causa de sus tres más gloriosos contemporáneos, Wagner, Berlioz y Schumann? No se contentó con platónicas audiciones de sus obras, sino que contribuyó á hacerlas respetar, y lo mismo que antes había hecho con las de Chopin, Paganini, y las primeras composiciones para piano de Schumann, las explicó, las defendió contra viento y marea, las enalteció en libros *ad hoc*, y en artículos y análisis críticos que publicaron, en Francia y en Alemania, diversas revistas y periódicos. Todos recordarán, entre sus principales escritos, su admirable libro sobre *Chopin*: su profundo estudio sobre *Los Bohemios y su música*,

que deja muy atrás á las mismas *Rapsodias húngaras* que lo inspiraron y que más que Rapsodias, si por el títulos húngaras, son, en realidad, Rapsodias-Liszt, llenas de desbordada fantasía, más oriental que húngara: los artículos consagrados respectivamente á *Tannhäuser* (1849) y *Lohengrin* (1850): el extenso examen crítico de *Harold en Italie*, en donde aborda graves problemas de estética: los estudios sobre Schumann, sobre Roberto Franz, sobre *Rheingold*, sobre el *Buque fantasma*, sobre la mayoría de las grandes obras ejecutadas en Weimar, etc. Y durante esa labor de vulgarización constante y bien dirigida, sin abandonar un momento la regularidad de las lecciones de piano, de órgano, de arpa y hasta de trombón, por aquella su aula de generosos altruismos pasaban Hans de Bülow, Bronsard, Klindworth, Tausig y otros pianistas de gran renombre, y los organistas Winterberger, Renbke, Gottschalk... Si estos diversos trabajos bastaban para llenar una vida de las más activas, no representaban, sin embargo, todo lo que realizó Liszt durante su estancia en Weimar, así en la producción lírico-teatral como en la música de concierto ó sinfónica, cuyos programas forman una vulgarización de cultura, así de obras antiguas como modernas, que, realmente, sorprende. ¿Cómo pudo coexistir al lado de esa labor inmensa de amor desinteresado y celo por las obras de arte, el compositor, uno de los más grandes artistas creadores de su siglo? Cuando se piensa en la multiplicidad de deberes que su cargo de director le imponía, en el teatro, en el concierto, en la enseñanza, queda uno sorprendido, y no se explica bien, cómo pudo inventar y escribir

semejante serie de obras, cómo pudo hallar fuerzas para evocar tantas riquezas de invención y maestrías de expresivismo, cómo pudo, en suma, trabajar por la gloria de los más nobles músicos de su época, él, que por sus obras podía considerarse tan elevado y tan noble como los primeros.

La gestación de las grandes obras de Liszt fué larga y lejanos los orígenes. Su predilección por el gran poeta florentino arranca de la composición de su *Fantasia quasi Sonata*, obra que data del año 1837, y que señala cómo por modo extraordinario se asimiló la creación dantesca. Traza en 1847 el plan de su *Danse-Sinfonía*, que termina ocho años más tarde: la *Fausto-Sinfonía* sigue el mismo proceso de planeamiento y terminación, formando una como antítesis de la anterior. *Mazeppa* (1850) es la realización orquestal, casi sin cambios, de uno de los *Estudios de ejecución trascendental* (1838), y cuyo primer germen hállase en sus *Estudios en doce ejercicios* compuestos en 1826. La *Héroide funèbre* (1850) procede de una parte de la *Sinfonía revolucionaria*, trazada en 1830. Igual proceso de planeamiento y terminación aplazada ofrecen el poema *Ce qu'on entend sur la montagne* y *Les Préludes*. En otras ocasiones, Liszt concebía su música escribiéndola en seguida con toda rapidez; al cabo de un mes de concebido ejecutó su *Orfeo*; lo mismo que *Prometeo*, compuesto en el espacio de cuatro semanas, é *Idéals* en contados días.

He de consignar de paso que si Liszt desdeñó poner á contribución su celebridad para difundir é imponer sus propias obras, no halló entre los maestros y amigos á quienes encumbró, sacando á algunos del olvido, el

celo de que fué tan pródigo cuando se trataba de dar á conocer las obras ajenas. En cuanto al público, comprendió tan mal sus propias obras como las de Berlioz y las de Wagner. No estaban maduros los tiempos; no han madurado, tampoco, que digamos, para las obras de Liszt, considerado, todavía, por el público en general, como un pianista fenómeno por el estilo de los que exhiben ahora sus trascendentales tecleos por todas las salas de concierto de Europa. El público de la época de Liszt no apreció los grandes *Poemas sinfónicos*; tampoco los aprecia el de hoy: diríase que uno y otro no le perdonan al gran *virtuoso* haber ascendido á compositor sin consideración á los usos vulgares establecidos. Y si esto sucede con los *Poemas sinfónicos*, no hay que decir con qué esquivéz y hasta chacota recibe el público la magna obra religiosa de Liszt. Desconfía de la fe sincera y ardiente que inspiró su *Pater* y su *Ave Maria* (1846), su *Misa de Gran* (1855), sus *Salmos* y sus *Bienaventuranzas*, que escribió en 1861, y hoy forman parte de su oratorio *Christus*; no cree en los ardores místicos que produjeron *La leyenda de Santa Isabel*, la *Misa de Coronación*, el *Cántico de San Francisco al sol*, la antifona *Cantantibus organis...*

Si la actividad fecunda de Liszt asombra, queda uno maravillado ante su genio excelso de puro músico, que en hecho de grandeza raya tan alto como la bondad ingénita del hombre. Genio de obra enorme y múltiple, genio de audacias creadoras, pocas veces superadas, genio realizador de una perfección humanamente absoluta, que ha ejercido en sus contemporáneos una influencia tan capital como la que está

llamada á ejercer en sus sucesores; genio, en fin, condenado á la incomprensión y á la indiferencia de los contemporáneos, que no han hecho á su obra la misma justicia que á las de los otros maestros, como si para las de Liszt y para las de los otros no pudiesen existir dos pesos y dos medidas, y el libre arbitrio de las apreciaciones individuales, que sería laudable y aun laudabilísimo ejerciéndolo, equitativa y justamente, con todos los maestros sin excluir á Liszt.

El ideal de « genio obliga », que desde 1840 asignaba á todo artista sano y sincero, es el secreto del de Liszt, completado por sus dos más preciadas cualidades, esenciales y nobles entre todas, la abnegación y la bondad. « Los hechos de la vida de Liszt lo mismo que su obra » — escribe M. Calvocoresi al terminar el estudio dedicado al gran compositor — « son una fuente de enseñanza fecunda : ningún artista pudo proponerse un más noble ejemplo ni ambicionar más altos destinos. »

(Abril, 1906).

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO

ANTÓN BRUCKNER

I

EL ARTISTA

Les morts vont vite! decía en su famosa balada el poeta alemán; pero ¡oh! no tan *vite* el reconocimiento humano hacia sus grandes benefactores de arte. Por toda Alemania y Austria, su patria, Bruckner es reconocido, tardíamente, ¡después de muerto!, maestro, digno sucesor de Beethoven é igual á Brahms. Las naciones latinas no le conocen todavía. Los muertos ilustres no van *vite*, como los de la balada de Bürger cuando se reflexiona sobre estas dos fechas : 1824-1896.

El genial émulo de Brahms en la sinfonía contemporánea, nació en Ansfelden (Alta Austria). Su vida fué una lucha incesante y resignada, primero contra la ruda batalla de la vida, y, después, contra la fiera humana empeñada en destrozarse su obra.

Como Schubert, fué hijo de un maestro de escuela.

El pobre Antón perdió á su padre en 1836. Tenía doce años y era entonces el mayor de doce hermanitos. Poseía una bonita voz de tiple, y como sabía algo de música, fué admitido monaguillo en la capilla del convento de San Florián. Llegada la época de la muda de la voz, al cabo de cuatro años de estancia en el convento, deseoso de poder ser útil á su familia decidióse á estudiar en Linz la carrera de pedagogo. Ganó una plaza de pasante á razón de dos florines mensuales, y en 1841 se instaló en la aldehuela de Windhag, acordándose entonces de la música, de su órgano y de su violín, instrumento éste que empuñaba bravamente, si no con objeto de tocar estudios trascendentales, para hacer bailar á los campesinos y campesinas de la localidad. Mal agradecidos sus servicios, dieron las gentes en decir que « el pasante estaba medio loco », y que si no servía para improvisar un tema coral con variaciones en el órgano de la parroquia, menos servía aún rascando el violín, pues con su música no se podía bailar.

Instalóse, después de algunos años, en calidad de maestro de escuela titular, en Cronsdorf, cerca de Ems, donde halló una buena alma que puso á su disposición un piano para ejercitarse en el mecanismo del teclado. Volvió en 1845 á su convento de San Florián donde, previo examen, fué nombrado profesor y organista suplente. Allí fué donde estudió á fondo, familiarizándose, además, con el órgano, instrumento de su predilección, hasta el punto de tomar parte en el concurso de organistas para proveer la plaza de organista de la catedral de Linz, que le fué otorgada por unanimidad. Allí pasó los días más tranquilos de su

vida, estudiando con energía para perfeccionarse y prepararse á emprender estudios técnicos mayores en los cuales le dirigió el severo profesor Sechter, de Viena. Bien preparado, sufrió en 1861 el examen rigurosísimo de ingreso en el Conservatorio de Viena, que le fué concedido por el Tribunal, asombrado ante tan extraordinarias aptitudes.

En Linz alternaba sus funciones de organista con las de director de la sociedad coral « Trohisnn », ejecutante de sus primeras obras. Mostró tan buenas cualidades de director que Wagner le proporcionó el final de la partitura, inédita todavía, de los *Maestros cantores de Nuremberg* para ser ejecutada por primera vez públicamente, por la animosa falange coral dirigida por Bruckner. De aquella época data la amistad y más que respeto, veneración, del maestro á Wagner, que tantos sinsabores había de causarle andando el tiempo.

En 1864 terminó y publicó su primera composición importante, su *Misa* (en *re* menor). Tenía ¡cuarenta años! ¡Empezaba su carrera de compositor á la edad en que habían desaparecido otros maestros como Mozart, Weber, Schubert, muertos prematuramente!

En 1867 murió su maestro Sechter organista de la corte de Viena. Gracias al *kapellmeister* de la corte, Herbeck, que apreciaba sus talentos, fué llamado á suceder á Sechter, siendo nombrado, además, profesor de armonía y contrapunto del Conservatorio.

Su *Primera Sinfonía* (*do* menor), reformada en 1900, data de 1866, no ejecutada hasta 1868, en Linz, bajo la dirección del autor mismo. No produjo ningún efecto. Afligióse el maestro, y le entró tal desaliento,

tal duda de sí mismo, que resolvió abandonar la sinfonía. Halló la tranquilidad y grandes consuelos después de terminar su *Gran Misa* (en *fa* menor), á la cual siguió su *Tercera Misa* (en *mi* menor). Por aquella época (1869) emprendió su primer gran viaje. Tomó parte en el concurso internacional de órgano, celebrado en Nancy, sobrepujando á todos los organistas más renombrados. Dejóse oír en París, maravillando su talento de improvisador. Estuvo en Londres (1871), alcanzando un triunfo la serie de doce conciertos que dió en la capital. Aquellas conmovedoras ovaciones no duraron mucho tiempo.

De regreso á Viena publicó su *Segunda Sinfonía* (en *do* menor), terminada en 1872. La presentó á la *Philharmonie*: fué rechazada, declarándola *inejecutable*. Resignóse el pobre maestro. Presentóse la ocasión de dirigirla él mismo en el concierto de clausura de la Exposición de Viena (1873).

El bando de enemigos del maestro se revolvió airado y más que todos, Hanslick, el famoso crítico anti-wagneriano que, precisamente, no le perdonaba al pobre maestro su admiración á Wagner. En la revista del concierto, Hanslick, hace alto al llegar al « número Bruckner » (*sic*, « número »), y escribe: « que no quiere echar en cara á la Sociedad musical la indignidad de su conducta consintiendo la ejecución de semejante obra ». ¡Y pensar que el tal Hanslick levantaría hasta las nubes, á no tardar mucho, la *Cavallería rusticana* de Mascagni! Lo peor del caso fué que el terrible crítico era árbitro de la opinión en Viena, y que la de un juez tan imparcial y tan inteligente como Herbeck, no pudo salvar la obra.

Al salir del ensayo general de la sinfonía, díjole á Bruckner: — « Maestro, mi felicitación es esta: que si Brahms fuera capaz de escribir una sinfonía como ésta, mañana se desplomaría la sala al estallido de los aplausos ». Siempre y en todas partes la misma canción: las capillitas, las guaridas de la fiera humana más cruel en su odios y envidias que las de las selvas.

Á pesar de las destemplanzas y los apasionamientos de Hanslick, le fué concedido á Bruckner el honor de explicar un curso de teoría en la Universidad de Viena. Allí se halló el buen hombre, siempre sencillote y sincero, en su elemento propio, al lado de la turbulenta gente estudiantil, al lado de sus « queridos señores *Gaudeamusern* », como los llamaba ingenuamente. Todavía se recuerdan sus lecciones salpimentadas de anécdotas sobre sus viajes á París y á Londres, y sus visitas á Wagner, de quien hablaba como de un Dios. Á lo mejor tarareaba un tema que acudía á su memoria, ó ejecutaba al piano el fragmento de una obra nueva, sintiéndose joven y dichoso en medio de aquel ambiente adecuado. Su curso, muy concurrido, era, á la par que un regalo intelectual, una de las cosas más divertidas; empleaba el dialecto pintoresco de la Alta Austria (¿qué le importaban á él las convenciones oficiales escolásticas?), dando á las explicaciones y á las definiciones, sobre todo, formas las más originales, fantaseadas é imprevistas.

En 1877 había terminado su *Tercera Sinfonía* (en *re* menor). Cuando supo que Wagner aceptara la dedicatoria, y que le produjera honda impresión el tema grandioso y heroico de las trompetas (primera

parte de la obra), se puso á bailar de contento, como un niño con zapatos nuevos. Á fines del mismo año dirigió él mismo la primera ejecución en Viena. No halló gracia en el público, y Hanslick desatóse de nuevo, duro y descompuesto. En cuanto á los músicos profesionales... se reservaron, y Bruckner tuvo el buen acuerdo de no hacerles caso. Sin perder la calma tenía sobre el telar la *Cuarta Sinfonía* (llamada *romántica*, reformada dos ó tres veces y terminada en 1880), y la *quinta* en *si* bemol mayor..

Hans Richter, reservado, hasta entonces, decidióse y dirigió la primera ejecución de la *Cuarta Sinfonía*, en Viena. El poeta alemán Pablo Heyse, transportado, la saludó (en carta á su autor) como « una de las más bellas manifestaciones del genio musical ». Llega la *Quinta Sinfonía* á Gratz, bajo la dirección de Schalk, y á Viena... veinte años después de su terminación, dirigida por Löwe, uno de los más decididos vulgarizadores del maestro. Aparece la *Sexta Sinfonía* (en *la* mayor). La *Philharmonie* de Viena, algo mejor dispuesta, admite un solo fragmento, que no despierta ningún interés. No se hace aguardar la *Séptima Sinfonía*, dedicada á Luis II de Baviera : el conmovedor *adagio* de esta obra fué escrito á la memoria de Wagner y bajo la impresión que le causó á Bruckner la música del maestro. Hermann Levi y Arturo Nikisch se apoderan de la obra : éste la dirige en Leipzig (1884), y aquél en Munich (1885). Triunfa la obra en Munich, como antes había triunfado en Leipzig. En Viena ven visiones cuando Richter la ejecuta el año siguiente en los conciertos de la *Philharmonie*, y oyen aquella *Primera* declarada antes *inejecutable*. Ha llegado para el

pobre Bruckner la hora de la consagración. Está ya dispuesta la *Octava Sinfonía*, dedicada al emperador Francisco José. La *Philharmonie* da la primera audición en 1892, y triunfa la obra, y triunfa el asendereado Bruckner. Hanslick no sale de su apoteosis ante aquella « algarabía monstruosa. » ¿Cómo se explica él éxito de la obra? « ¡ Ay de vosotros ! » — escribe : — « Ese estilo de maullido de gato delirante, pertinecerá, quizás, al porvenir. » Y da consejos á la juventud para que « huya de Bruckner como de un apestado, » y evite, asimismo, aquella vía peligrosa, también, del poema sinfónico de Franz Liszt ». Y ¿qué camino ha de seguir la juventud? ¿el de la *Cavalleria rusticana*?

Llegan los honores. Bruckner es nombrado en 1891 *Doctor hon. causa* de la Universidad de Viena. Celébrase una fiesta en el paraninfo, y el jurista Eyner resume los discursos pronunciados, exclamando : « Señores, yo, el *rector magnificus* de la Universidad de Viena, acato y me inclino ante el ex-pasante de Windhag ».

En 1891 comenzara la *Novena Sinfonía*, dedicada « Á Dios ». No pudo terminar más que las tres primeras partes, lleno de achaques, y minada su salud por el peso de los años y el más terrible de los contratiempos y disgustos. Sintiendo que se acercaba su hora, destinó como final de la *Novena* el *Te Deum* compuesto en 1884, poco después de la *Séptima Sinfonía*. Beethoven al final de su *Novena* pone la *Oda á la Libertad*, de Schiller : él, Bruckner, el *Te Deum*, á una obra dedicada « Á Dios ».

Aguardó la muerte como una amiga dulce libertadora : y llegó la muerte, que puso fin, casi súbita-

mente, á sus sufrimientos, extinguiéndose el maestro el 11 de octubre de 1896.

Tal fué el artista. Réstanos hablar del hombre.

II

EL HOMBRE

Fué lo que en lenguaje familiar se llama un bendito de Dios. Conservó siempre un recuerdo tiernísimo de los primeros años transcurridos en su patria, y allá se iba una temporada todos los años á visitar á aquellos pobres campesinos, que no sabían bailar al son de su endiablado violín, y á sus camaradas de San Florián, admirados de que aquel organista medio loco diese tanto que hablar á las gentes entendidas en música. Su carácter dulce, leal y sencillote, le conquistó grandes amistades, la de Wagner, sobre todo, de quien ganó la confianza y la simpatía más acendrada, desde que se vieron por primera vez en Munich (1865), á raíz de las memorables representaciones de *Tristán é Iseo*. Hablaba de ello con admiración y entusiasmo, complaciéndose en el recuerdo de aquellas visitas matinales á Wahnfried, durante una de las cuales, Wagner, acompañado de su hija Eva, le salió al encuentro, diciéndole, riendo : — « Maestro Bruckner, ahí tienes á tu novia ». En su veneración á Wagner, cuéntase que jamás olvidó en sus repetidos viajes á

Bayreuth meter en el fondo de la maleta el frac á fin de presentarse, convenientemente, si llegaba el caso, de gran etiqueta.

¿Es verdadera la anécdota? Todo es posible tratándose de un hombre tan buenazo y sencillo que se ponía á llorar como un niño cuando llegado el relato de la peregrinación á Roma de *Tannhäuser* en la ópera de este título, solía, entonces, exclamar sollozando y lleno de piedad : — « ¡ Oh ! ¿ Por qué no le han perdonado? ¿ Por qué? » Esta manera infantil de comprender el drama, no sorprende. Bruckner era exclusiva y únicamente un músico. ¿ Qué le importaban á él el asunto, el interés histórico, y el alcance filosófico de la obra? Seguía el episodio como un niño, encantado, entristecido y llorando, según los lances que se desarrollaban á su vista; lo que le importaba era la música, y ¡ cómo se la hacía suya ! ¡ Cómo se identificaba en su esencia ! ¡ Cómo la convivía y volvía á crearla con el que la había evocado, del cielo, sin duda, para el buen Bruckner ! Acudía á los « Fetspiel », de Bayreuth, á oír la música de su admirado amigo, venerado como un Dios, la música, solamente, sin saber á punto fijo que aquella música y aquellos maravillosos dramas eran la consecuencia de una reforma, la fusión de la idea, de la palabra y de la música misma. Fuera de la música en sí y por sí, nada le interesaba, ni la literatura, ni la pintura, ni las artes plásticas. Su temperamento, exclusivamente musical, sólo sentía y comprendía la música y la religión. Después de profundizar hasta los cuarenta años todos los conocimientos musicales, que bien ponen en evidencia una técnica y un dominio tan profundo del arte como el que se