

Franco : « Si vamos á oír una bella música cantada por la capilla, y preguntamos qué misa oiremos, nos contestan : la de *l'Homme armé*, la de *Hércules, duque de Ferrara* ó la de *la Filomena*. ¡ Qué diablos tiene que ver la misa con el hombre armado, la Filomena ó el duque de Ferrara ! » Porque durante los últimos años de su vida corrían otros vientos, Palestrina empleó el subterfugio de suprimir los títulos de los temas; pero como los temas mismos no desaparecieron, no pudo engañar á los inteligentes en la materia.

Esta es, en fin, la labor ingrata de desbroce y de reintegración de hechos que ha acometido, valerosamente, el musicógrafo citado, por tal modo útil y, sobre todo verídica, que podemos afirmar que ahora empezamos á conocer á Palestrina.

(Abril, 1908.)

## MOUSSORGSKY

---

### BORIS GODOUNOFF

En el teatro de la Ópera de París empezará, el día 19 del corriente, la serie de representaciones de la obra maestra de Moussorgsky, *Boris Godounoff*, Cantará la parte del Tzar *Boris*, el ya famoso cantante Chaliapine, secundado por los mejores solistas de los teatros rusos y los famosos coros de la Ópera de Moscú; las decoraciones serán espléndidas, y los trajes adecuados; el director del teatro de las Artes, de Moscú, pondrá en escena la ópera, y, finalmente, dirigirá la orquesta Félix Blumenfeld, que preparó magníficamente la campaña actual de arte ruso musical dando á conocer el año pasado, en una serie de conciertos, las más elevadas personalidades de dicho arte.

En suma, al público de París se le presenta la ocasión, verdaderamente excepcional, de conocer un drama tan exclusivamente nacional, aunque á mil

leguas de la manera ordinaria de concebir las historias y la vida teatrales, en lucha abierta, además, con todos los convencionalismos occidentales.

El músico es uno de aquellos famosos *Cinco*, creadores del drama lírico moderno ruso; el más realista de todos; el más áspero; el más rebelde á toda tiranía, así de técnica como de formas; el menos músico y, á la vez, el músico más talentado de todos; el que más hondamente ha evocado el alma popular rusa...

Para comprender su música, para que *entre*, y para tratar á su autor con la justicia que merece, hay que estudiar, y no superficialmente, su creación. Cui, el revelador del arte ruso, otro de los *Cinco* y de los más conspicuos, estudió á fondo la personalidad del autor de *Boris Godounoff* en un libro que ha tiempo todo Europa leyó con atención. Hoy acaba de estudiarla, asimismo, ampliándola, el musicógrafo Calvo-coressi, el que mejor conoce la historia y evoluciones del arte ruso, publicando al efecto un substancioso libro en el cual se analiza á conciencia la obra entera del autor en cuestión, y que preparará, sin duda, el próximo acontecimiento que ha de celebrar la Ópera.

El drama musical es áspero, como he dicho, violento y lleno de angulosidades; si el autor no posee lo que se llama la habilidad, la trastienda teatral, en cambio desbordan de la obra, ora la grandiosidad épica, ora las sutilezas de expresión más audaces. Todo el drama musical está lleno de pujanza y sinceridad, constituyendo un cuadro verdad, emocionante de vida. Tanto es así, que la fuerza de vida hace olvidar las flojedades de ciertos detalles, por manera tan especial, que Moussorgsky, el desgarrado, de técnica siempre

incompleta, el nihilista musical que se mofa de toda la música habida y por haber, ha sido comparado á los más grandes dramaturgos, á Shakespeare, especialmente, aunque parezca injustificada la relación entre un drama histórico y un drama musical como el *Boris Godounoff* y *Macbeth*. Lo maravilloso del genio universal y humano de Shakespeare, si consiste en haber encuadrado en la escena un asunto como *Macbeth*, ha reclamado del autor del *Boris Godounoff* extraordinarias aptitudes y vislumbres geniales para adaptar, asimismo, á la escena musical el primitivo drama de Pouckhine, no destinado á la representación, como hacen notar Ivan Turguenev y Luis Viardot en el prefacio de la traducción francesa. Difícil empeño sería el de comparar el texto del primer poeta nacional ruso con el que ha empleado Moussorgsky. La adaptación de éste es una mera simplificación. Compónese de fragmentos del texto de Pouckhine, y de fragmentos originales del músico. En uno y otro texto, como en la *Celestina* de nuestro clásico Rojas, la prosa y el verso alternan influidos por las necesidades expresivas, método excelente en el cuál los dramaturgos de tiempos de la reina Isabel, *coincidiendo* con nuestro Rojas, dieron el ejemplo, altamente conveniente para el teatro lírico dramático, produciéndose las alternativas de lirismo y de sencilla verdad que las formas superiores comportan, alternativas tan sobriamente expresadas en aquella luminosa tesis de Edgardo Poe en su *Ensayo sobre Hawthorne*.

El primitivo poeta creador y su adaptador el músico, se parecen en que no les preocupa la construcción,

propiamente dicha, del drama, escribiendo más bien ilustraciones de la historia de Boris que una verdadera acción dramática. El asunto del músico se compone de una serie de escenas sin lazo aparente, algo así como una tanda de cuadros que el espectador familiarizado con el asunto comprende perfectamente en todas sus correlaciones. La música funde maravillosamente lo que puede titularse la coherencia de la obra, lo mismo por la unidad de atmósfera que ella promueve, que por la insistencia del tema principal oportunamente empleado, amén de otros *leit motiv* secundarios.

La página de historia que forma el fondo de la obra es lúgubre. Boris Godounoff fué regente efectivo del imperio ruso durante el reinado del zar Feodor, hijo de Ivan el Terrible. Otro hijo de Ivan, Dimitri, desterrado, apareció asesinado á fines del reinado de Feodor. La voz pública acusó á Boris que, gracias á la muerte de Dimitri, fué elegido zar. Murió después de corto y desastroso reinado, en el momento que, revolucionado el pueblo, asienta en el trono á un usurpador que se hacía pasar por el zarevitch Dimitri, salvado milagrosamente. Se ha probado hasta la saciedad que Boris no mandó asesinar á Dimitri. El historiador Karamsine, sin embargo, adoptó la opinión popular: Pouchkine y Moussorgski, fundan en el crimen de Boris uno de los principales elementos de interés de la respectiva versión dramática. Poeta y músico no concentraron el interés del drama en la terrible historia del zar Boris. El personaje principal de la obra no es Boris: es el pueblo, todo el pueblo en masa que se agita amenazador, desde el principio hasta el fin. El drama comienza en medio del pueblo amotinado

frente al convento donde se oculta Boris. Y acaba en un desencadenamiento de una muchedumbre revolucionada, á cuyo horrible extremo han arrastrado, preparándolo, dándole toques soberanamente trágicos, los tres primeros actos. El pueblo, el personaje principal, como los héroes mismos, diríase que juega un papel trágicamente pasivo. El usurpador queda en segundo término, y sólo aparece un momento en el desenlace. La fatalidad es la que lo mueve todo y es, realmente, el verdadero resorte de la acción. Esto da al drama no se adivina qué grandeza esquiliana.

*Boris Godounoff* es la obra más audaz que ha producido la escuela rusa. Á pesar de esta audacia, es la que mejor responde al tipo ideal del drama lírico del cual diera una definición tan lógica y clara, predicando con la teoría y con el ejemplo, como crítico y compositor de alto vuelo, César Cui, en su libro *La Musique en Russie*. En ninguna obra como en *Boris Godounoff* son de notar las diferencias fundamentales de la teoría de la escuela rusa y el sistema efectivo de Wagner, especialmente en la *Tetralogía*.

En la partitura del autor ruso no aparecen las divisiones de la ópera tradicional, ni la ordenación característica de los dramas de Wagner. En el autor ruso todo es abrupto, directo, rápido y sencillo en conveniente medida. La inflexión musical del canto, la sugestión de ambiente y de movimiento, contenida, aparte de otras complejidades, en el acompañamiento, éstos son los únicos elementos que emplea al artista. No divaga jamás ni en el comentario musical, ni en la preparación. Como preludeo de la ópera, bastan una veintena de compases, durante los cuales se oye el

tema de una canción. La acción empieza; los períodos del texto sucedense sin interrupción, y al final de las escenas ó de los actos, terminado el diálogo, cesa la orquesta sin un comentario y como despreciando la más trivial fórmula de conclusión. Diríase que la música es puramente pantomímica si no fuese tan significativa y no tomase, de repente, vuelos de prodigiosa magnificencia, especialmente en las escenas corales, de la cual no pueden dar idea la palabra ni el comentario crítico más entusiasta. Tal es su fuerza y su suprema belleza.

El recitativo de Moussorgski es hijo directo del *Convidado de piedra*, de Dargomyjski. Es melódico también, en el sentido amplio del término. La melodía de toda la ópera es franca y bien acusada en sus múltiples manifestaciones, ora en las partes orales, ora en los lirismos y en los coros. En algunos casos es autónoma, flúida, sugerida más bien que enunciada. Toma en ocasiones un carácter amplio y cantante, cuando expresa momentos de profunda emoción. En suma, la unidad de la obra no proviene solamente de ese procedimiento de insistencias y persistencias de frases determinadas, sino de la portentosa diversidad que funde todos los detalles hacia un centro ideal de emoción avasalladora. El *Boris Godounoff* es una obra que puede competir con las más grandes. Una obra maestra.

El título exacto de la edición original de la obra de Moussorgski, es este: « *Boris Godounoff*, ópera en cuatro actos y un prólogo. — Reducción completa para piano y canto, comprendidas las escenas *no destinadas* á la representación teatral ». Fué publicada

á fines de 1875 ó principios de 1876. Aquí, en estas mismas páginas, publiqué todos los detalles biográficos relativos á la personalidad de ese músico extraordinario. No tengo necesidad de repetirlos. Sólo diré, para terminar, que el *Boris Godounoff*, en su forma integral, es de proporciones excepcionales. La publicación de su drama *Les Dynastes*, « destinado únicamente á la representación mental », ha hecho avanzar al escritor inglés Tomás Hardy esta idea: « La representación mental será, quizá, un día, reservada á todo drama basado en algo más que en los comunes detalles de la vida contemporánea y frívola ». Como Moussorgski no indicó en su partitura qué partes debían suprimirse, caso de representarse su obra, ocurre pensar si como realista seguro de la propiedad de su música, llena de evocaciones tan directas; si consciente de las imperfecciones inherentes á toda representación, habría suscrito ó no cualquiera teoría análoga á la del escritor inglés.

(Mayo, 1909.)

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

## CIEN AÑOS HA

---

Cerráronse de repente las puertas del viejo coliseo. Aquella noche (19 de marzo), como noche de cuaresma, representábase *El Sedecias, ó sea La destrucción de Jerusalén por Nabucodonosor* — según rezaba el cartel — oratorio de Mayr, un « último romano » de la buena escuela italiana. Por las tablas del clásico escenario lírico habían pasado durante aquella temporada, excitando las aficiones del público barcelonés á la ópera, *Gli Orazzj e Curiazzj*, ópera seria, letra de Segrafí, y música de Cimarosa (y después de las *seriedades* de aquellos romanos que, por cierto, no eran de pega), *La prova degli Orazzj e Curiazzj*, la farsa nueva (la bromita á la que eran tan aficionados nuestros tatarabuelos) de Gnecco, una especie de Lecocq de aquellos tiempos, y otra farsa de Farinelli (no el Carlos Broschi que llegó á valido cantando arias para curar

melancolías reales), intitulada *Un effetto naturale...*

Cerráronse las puertas del viejo coliseo cortando sin contemplaciones los *vocalizzi* de aquellas gargantas privilegiadas, las Paretto, las Pasini y los Titta Rufo de entonces, la Elisa Fenzi, la Annetta Nava Aliprandi, la Carolina Costa y la Luigia Fineschi, que se llamaban modestamente *bufas*, y que debían de cobrar por representación algunas miserables pesetillas.

Eran tiempos difíciles aquellos, como nosotros no los hemos conocido. Los reyes de España allá en extraño suelo, jugándose á cara ó cruz la corona; el invasor arrimando al ascua toda una monarquía; la nación, levantándose al santo grito de independencia... Presentíase la tragedia, y la tragedia llegó; y la hecatombe, la ferocidad, la desolación y el exterminio fueron su horrible séquito.

No estaban para músicas ni para bufas ni bufos los tiempos. Así lo comprendió aquel buenazo de Carnicer, que habiendo asistido al entierro de su maestro Carlos Baguer (días antes de cerrarse el teatro), y hallándose Barcelona bajo el poder de las tropas francesas; siéndole insoportable la permanencia en la capital, puso pies en polvorosa (que para que la imagen resultase los pondría, simplemente, en el camarote de un barco), trasladóse á Mahón el 2 de junio de 1808 (todo el mundo recuerda lo que pasó casi horas después de esta fecha, que merece consignarse por lo que influyó el trágico evento en el porvenir artístico de Carnicer.)

Era hijo Carnicer de un sastre de Tárrega, que había tenido en dos matrimonios 27 hijos en junto, por cuyo motivo obtuvo cierto honorífico título, resabio de

antiguas leyes romanas, amén de la gratificación que le otorgó la Sociedad Económica del País de Urgel, por un reloj de sobremesa en el que dió ingeniosa muestra de su talento para la música aplicada á la mecánica.

Carnicer y Batlle, hijo del ingenioso sastre, continuaba allá por las Islas Baleares establecido como leccionista de piano ó canto. Trabajó relaciones amistosas con un sabio alemán, Carlos Ernesto Cook, discípulo de piano que fué de Mozart, y maestro de Física y Química de Orfila, decano que fué de la Facultad de Medicina de París. No hay que decir lo bien que aprovecharía Carnicer el trato intelectual con persona de tal valía, aparte de lo que le sirvió para su carrera el que contrajo con el maestro siciliano Russo, padre de aquel Miguel Ángel *enfant prodige*, que tanto estimularon, andando los tiempos, Liszt y Chopin.

Como no hay daños ni calamidades que cien años duren, mejoraron de momento aquellos tiempos difíciles y terribles que caracterizan la fecha del año ocho, aunque estaba de Dios que recrudecerían con idéntica saña fratricida, desastres y derrumbamientos de todo género, durante todo aquel tristísimo siglo pasado.

Mientras se deslizaba aquel paréntesis de calma relativa, y sintiendo el pueblo barcelonés nostalgias de sus decididas aficiones á las fiestas musicales, en 1815 fué encargado Carnicer, reintegrado á Barcelona, de dirigir los grandes conciertos que se ejecutaron en el salón del Palau con el objeto de erigir con sus productos un monumento á la memoria de los mártires agarrotados ó ahorcados por los franceses. Si aquel

propósito patriótico no pudo lograrse por entonces, como tampoco ha podido lograrse ahora por las mezquindades y futilidades de siempre, en cambio sirvió para que quedase designado Carnicer como músico de mérito y el primero en su clase para dirigir, no sólo los conciertos del Palau, sino los que el capitán general Castaños dió en su palacio en la Cuaresma de 1816.

Á aquel espíritu barcelonés de los primeros años del siglo, que rectifica vías y calles, y que para formar la actual plaza de la Constitución, inutiliza, pegándole fuego, la iglesia de San Jaime, corresponde el deseo de poner su teatro al nivel de los más afamados de Italia. Publícanse opúsculos y más opúsculos para arbitrar los medios más oportunos. En 1815 un ministro de la Audiencia de Barcelona abrió por medio del *Diario* una suscripción pública para reunir la cantidad necesaria y formar una sociedad sin mezquinas miras de negocio. En pocos días se colocaron 290 acciones de mil reales cada una, cerrándose la suscripción « por no ser necesario mayor desembolso para plantear la reforma ». Bajo la presidencia del general Castaños se formó una Junta que, en virtud de las facultades de que estaba revestida, comisionó á don José Viguer y á don Ramón Carnicer para que se dirigiesen á Italia con amplios poderes. Contrataron al *signor Pietro Generali*, uno de los maestros compositores más afamados y de gran prestigio « para subordinar la orquesta ». Trajeron, también, como pintores, á los hermanos Lucini, padre y tío del famoso don Eusebio, al primer tenor *signor Monelli*, á la Antonietta Mosca, á la Mariana Rossi, á Marco Bordogni etc. El anuncio y la fecha de esta inauguración,

decían : « Martes 29 de Agosto de 1815 — Teatro — Hoy por la primera vez que tiene (*sic*) el honor de presentarse á este benigno público la compañía italiana de ópera, dará principio con la ópera bufa titulada : *Italiana en Argel*, adornada de su correspondiente teatro. — Á las seis y media ».

Abriéronse de par en par las puertas del viejo coliseo, remozado, con una orquesta prestigiosa y subyugada por la batuta de Generali, con un personal adiestrado por el maestro *al cembalo*, Raimondo Carnicer, con una escenografía superior, como de los hermanos Lucini... y entre las *bufas* que aparecieron aquella noche en el palco del teatro de Santa Cruz, « la Antonia Mosca », — dice un opusculista coetáneo, — « aquella que por conquistar todas las voluntades, llegó á subyugar la del propio Rossini ».

*Il avait alors pour maîtresse* — dice Blaze de Bury — *une ravissante créature, la M..., cantatrice bouffe très connue, et que pour sa vivacité, ses airs mignons et sa pétulance, on appellait « la mouche de Venise »*. Con esa *cantárida* entró en Barcelona Rossini. ¡ Si sería terrible el revulsivo aplicado á los barceloneses por la « mosca de Venecia » !

Tranquilamente ocupó Carnicer su cargo de maestro al *cembalo*, estrenando sus óperas *Adela de Lusignano* (Mayo 1819), *Elena y Constantino* (1821), *Don Giovanni Tenorio* (1822), hasta el año de 1827. Habiendo oído Fernando VII en Madrid una de las óperas de Carnicer, y preguntado á un fraile el nombre de su autor, como se le contestara que era *un negro*, en las tres veces que formulara la misma pregunta, repuso airado : — « *Negro ó blanco*, decidme quién es, y sea

quien fuere venga á Madrid ». Comunicada al buen Carnicer la orden del soberano, contestó que no podía acceder á ello por tener firmado un contrato por cuatro años, y no podía honradamente faltar á su palabra. Enterado el rey mandó disposiciones al gobernador de la capital catalana, ordenando, que, « pues Carnicer es necesario para la formación de la compañía de ópera, y como español está sujeto á las mismas leyes y privilegios de estos teatros, etc. », dispusiera una diligencia acelerada con la cual se trasladase « inmediatamente » Carnicer con su familia y equipaje á Madrid, y « que fuese conducido como preso de Estado ». Manda quien manda, y el pobre Carnicer no tuvo más remedio que tomar, por tránsitos de justicia, el camino de Madrid.

(Junio, 1908.)

BIBLIOTECA PARTICULAR  
DE LA

*Doña Felicitas Lozoya*

PROFESORA DE CANTO.

## RIMSKY-KORSAKOW

---

De aquella brillante falange de músicos rusos, llamada honrosa é históricamente *Los Cinco*, desaparecieron, ha tiempo, Moussorgsky y Borodine; acaba de morir, ahora, Rimsky-Korsakow, y sólo sobreviven, afortunadamente, César Cui y Mily Balakirew.

Nicolás-Andréievitch Rimsky-Korsakow, muerto súbitamente á la mañana siguiente de la gran victoria alcanzada por la escuela rusa en París, en plena serie de representaciones de su ópera *Sniégourotchka* (*La hija de nieve*), que han coincidido con el *Boris Godounoff* de Moussorgski, nació el 18 de marzo de 1844 en Tiekwin. Sirvió en la marina rusa, é hizo dos veces un viaje alrededor del mundo. Su actividad musical fué continua, útil y fecunda. Ferviente, además, porque después de asistir al entierro de sus dos mejores amigos, Moussorgski y Borodine, recogió piadosamente sus

obras, terminó las que estaban comenzadas, revisó las que no pudo corregir su autor, haciéndolas representar con esmero, como herencia sagrada del arte de la patria. ¡Bello y conmovedor espectáculo, que todo el mundo ha presenciado en París á raíz del estreno del *Boris Godounoff*!

Deseoso y ávido de difundir la buena semilla, dirigió con tan alta competencia como celo la Escuela musical gratuita de San Petersburgo, enseñó la composición y la instrumentación en el Conservatorio de la propia ciudad, siéndole concedido en 1896 el honor de festejar sus bodas de plata de profesorado. Ensayóse con notable vigor y gracia en casi todos los géneros, mostrándose talentado y hombre de ciencia en todo. Como musicógrafo, abordó la historia y la arqueología musical, siendo de notar en esta especialidad sus colecciones de *folk-lore* musical, llamadas, sin duda, á sobrevivirle, con igual derecho que sus obras lírico-dramáticas y sinfónicas.

Un periodista francés describe en estos términos al compositor ruso : « Todo el mundo le ha visto en París, durante el año pasado, casi tan alto y tan flaco como nuestro Rameau; pero con una expresión bien distinta en aquellos ojos redondeados, que á través de las gafas os miran, si fatigosamente, con cierta ingé-nita bondad, con aquella barba gris, de aspecto monacal, aquel accionar á la vez seco y lleno de encogimiento, como hombre enemigo de exhibiciones y afectamientos. Era todo un señor, pero un señor ruso, fiero en su nobleza nada cortesana, dotado de un corazón paternal que, una vez establecida la simpatía, distendíase en confianza y en una especie de bienhe-

chora y regocijada efusión : porque este hombre tan fiel á todos sus deberes poseía, en cambio, la paz interior, aquella paz privilegio de las conciencias sin reproche. Era un alma noble y pura y, naturalmente, incapaz de mentir. Bien se vió el año pasado, cuando el organizador de los conciertos le rogó fuese á saludar en su palco á algunas Altezas, á quienes las ovaciones del público parisiense movieron á desear conocer á su compatriota. Él se excusó con la mayor tranquilidad del mundo. Bien se vió, también, cuando habiendo ido á oír *Pelléas et Mélisande*, confesó que la música le interesaba mucho, por más que le pareciese bastante extraña é inexplicable. Nada más natural, y semejante juicio ¿no es, en verdad, más halagador que tales ó cuales adhesiones ruidosas, seguidas, casi siempre, según los azares de los resquemores profesionales ó los consejos interesados, de cómicas apostasías? ¡Cuánto ganaría, ciertamente, la opinión francesa, mostrándose más tranquila y, sobre todo, más sincera ! »

Su labor, es, verdaderamente, prodigiosa. Dió al teatro su ópera *La Pstiovitana* antes de cumplir treinta años, en la cual se dibujó prematuramente el carácter de toda su música, viva, animada, llena de líricos arranques y de *maestría* en el arte de tratar las masas corales. Á esta obra siguió la *Noche de Mayo*, ópera de medio carácter, basada sobre un cuento de Gogol. Abordó, después, las regiones encantadas del mito y la fantasía en la deliciosa *Snégowrotchtia*, recién representada con grandes aplausos en el teatro de la Ópera Cómica de París. El compositor ha tratado con incontestable superioridad la deliciosa leyenda de esa *Hija de nieve*, que se deshíela bajo los rayos-

del amor. Obra de poeta místico, que ha dado formas nuevas á las principales figuras, la heroína y su pastoril enamorado, traducidas en notas llenas de fineza y de encanto. El tercer acto, que no tiene precedentes en ninguna obra, es una cosa verdaderamente perfecta.

Y después de estas obras lírico-dramáticas, las creaciones intituladas *Mlada*, la *Noche de Navidad*, inspirada en otro cuento de Gogol, el *Czar Sultán*; y los poemas sinfónicos la *Sinfonietta*, la *ouverture* sobre temas rusos, la *ouverture* en estilo religioso, la *fantasia* sobre melodías de Servia, el *Cuento de Hadas*, la *suite Scheherezada*, la tercera *Sinfonía*, los poemas *Sadko* y *Antar*; y no cabe olvidar sus deliciosos *lieder*, donde se muestra gran pintor lírico de misteriosas bellezas de la naturaleza, sus conciertos, sus composiciones para piano, etc., y, en fin, toda esa lista de productividad que bien detallan todos los diccionarios conocidos, y que cada uno puede reconstituir de conformidad con sus gustos y aficiones. Toda esa productividad, no sólo avalorada por una técnica superior, sino por el elemento popular que la realza y encumbra constantemente, posee, á mi entender, un mérito excepcional: el autor no se abstrae en ninguna clase de especulaciones filosóficas ni se cura del presuntuoso simbolismo, aunque colocado en una época difícil, difícil porque, precisamente, supo resistir las influencias wagnerianas, que han avasallado á la gran mayoría de los compositores, desencauzando sus dotes naturales, desorientadas y bastardeadas.

El compositor ruso no rebasó, jamás, los límites naturales de la música; fué nuevo, porque buscó la

novedad fuera de la pretendida moral ó del símbolo, que necesita intérprete para traducirlo: fué nuevo, después de las abstracciones de un pretendido clasicismo y de un modernismo más risible que musical, porque le devolvió á la música lo que forma el encanto y el arrobamiento del que escucha con los oídos del alma; las melodías vigorosas y los ritmos llenos de atractivo, coloreado todo por la vibración caliente, comunicativa, evocadora, que sugiere y provoca sabores de cosas, toda una gama de sonoridades sólo entrevistas por un artista de genio.

Y puesto que con la muerte de Rimski-Korsakow ha llegado la hora de las alabanzas, ¿por qué no nos ha de ser dado oír *Mlada*, la *Noche de Navidad* ó el *Czar Sultán*? ¿Estaremos condenados, eternamente, á oír en nuestros teatros al prodigio de *voz bonita* puesto al servicio de las consabidas óperas-nonadas de siempre?

(Agosto, 1908.)

## BIZET INTIMO

---

Dos cartas recién publicadas del malogrado autor de *Carmen*, dirigidas á su madre política la señora Fromental-Halévy, una recalcitrante enemiga de Wagner y de sus tendencias, acentúan con vigoroso trazo las líneas simpáticas de la personalidad moral y artística de su autor. Escritas al descuido y en el seno de la intimidad, no excusan la garbosidad del estilo, el *humour*, la apreciación justa ni la salida de talento ingeniosa.

¿Qué pensaba de Wagner? « Wagner no será jamás mi amigo : le tengo en muy mediocre estima; pero no puedo olvidar las delicias inmensas que debo á su genio innovador. El encanto de su música es indecible, inexpresable. ¡ Es la voluptuosidad, la ternura, el amor !... Los alemanes, que ¡ ay de mí ! nos aventajan en cuestión de música, han comprendido que Wagner

es una de sus columnas sólidas, y que el espíritu alemán del siglo XIX se ha encarnado en este hombre... El desprecio es una de las crueldades que pueden afligir la vida de un artista.

« Felizmente para Wagner, posee un orgullo tan insolente que la crítica pretenderá en vano herirle en el corazón — admitiendo que le tenga, lo cual dudo... El nombre de Beethoven no puede pronunciarse al lado de Wagner. ¡ Beethoven no es un hombre; es un Dios! — como Shakespeare, como Homero, como Miguel Ángel. Escójase al público más inteligente, hágasele oír la página más grande que posee nuestro arte, la *Novena Sinfonía*; no comprenderá nada. La experiencia hecha, y reiterada todos los años, produce idéntico resultado. Solamente con una diferencia: que Beethoven murió ha cincuenta años » (Bizet escribía esto en 1871) « y es moda creer que su obra es bella. Así Wagner. Su música no es la música del porvenir — lo que no quiere decir nada — sino la música de todos los tiempos, porque es simplemente admirable... A todo esto, voy notando que usted no queda convencida. Lo cierto es que no es usted la única. Voltaire no entendía á Shakespeare, prevenido por las *convenciones*, que á su entender eran la verdad... Pero tenga usted bien entendido que, si, á pesar de mi admiración por Wagner, entrase yo en sospechas de imitarle, no escribiría una sola nota en toda mi vida. *Imitar* es de tontos de capirote. Vale más escribir cosas malas originales conforme á los gustos de uno que no á los de los otros. Además, que si el modelo es bello, tanto más ridícula resulta la imitación. Se ha pretendido imitar á Miguel Ángel, á Shakespeare y á Beethoven, y sabe Dios

los horrores que ha producido la ferocidad de imitar. »

¿No resulta retratada de cuerpo entero la personalidad artística de Bizet? Si los párrafos que acabo de transcribir demuestran el carácter del artista, los siguientes nos dan idea de la probidad del hombre y del concepto justo que le merecian los artistas de su tiempo. « No estoy descorazonado. » (Escribía esto después de componer *Namouna*, representada luego con el título de *Djamileh*, ópera que había de darle tantos disgustos). Si veía que alguno de mis contemporáneos me sobrepujaba, me conmovía, os lo confieso. Pero marchando poco á poco, y hasta con penas, creo que me sostendría sin caer de bruces. No me preocupa Wagner, porque está por encima de todos los vivientes. No me espantan los hombres que, por decirlo así, han terminado su carrera. Descontando á Wagner, gozan justamente la situación merecida á sus talentos, Verdi y Gounod. Víctor Massé se *academiza* de algún tiempo á esta parte. (De paso le confesaré que creo muy poco en las Academias, y nada, absolutamente nada, en la Legión de honor. Esas instituciones no han ilustrado á nadie: por lo contrario, las ilustradas han sido ellas, merced al talento de los que les han prestado el esplendor de sus nombres. Todo esto ha tenido su razón de ser, pero el juego ha acabado por fatigar. Las Academias no tropiezan siempre con personas como Halévy, y la Legión de honor es una pura ridiculez. En música, los X..., los Y..., han acabado por destruir los prestigios que tuvo un tiempo esa institución demasiado imperial). Cierro el paréntesis y continúo. Thomas escribirá quizá todavía un *Hamlet*, y lo deseo por él. Pero es difícil que

aumente ó modifique su situación. Vamos á entrar en juego. Somos cuatro ó cinco, no más, y hay un puesto para todos. No es que yo desprecie y tenga en menos el teatro, recordando como recuerdo mis tres obras en preparación ». (*Namouna, Grisélidis* y la música que componía, entonces, para la *Arlésienne*, de Daudet). « Pero me cautiva como no es decible la sinfonía, que es al teatro lo que el retrato al decorado... Mas, ahora, va usted á oírme : voy á armar una escandalera porque esto me proporciona cartitas muy cariñosas... á pesar de que no deja usted convencerse. Me habla usted de *La Dame blanche*, de *Les Mousquetaires*. ¡ Oh *La Dame blanche* ! Oiga usted. Expresaba yo un día ante Halévy mis teorías, un poco subversivas, sobre la tal ópera. « Es una ópera detestable » — decía yo : — « sin talento, sin ideas, sin chispa de ninguna clase ni inspiración melódica; una ópera estúpida y más que estúpida... ». Halévy, mirándome de hito en hito, díjome con fina sonrisa (tengo un testigo del hecho) : — « En efecto, sí, tienes razón : es un hecho » incomprendible : la obra no vale nada, ¡ pero no conviene decirlo !... »

» Tenía razón. No conviene decir entre nosotros, gentes inteligentes, que esta obra *prudhomesca* es mala, divertida tan sólo para los horteras, las nodrizas y los porteros. Podemos decir que es malo, rematadamente malo, Paul de Kock, Signol, el Imperio, todo, ¡ todo !, pero no *La Dame blanche*. Reflexionad, ahora, sobre la verdad de tomo y lomo, muy ignorada, que quiero someter á vuestro juicio. En arte (música, pintura, escultura, sobre todo), lo mismo que en literatura, lo que priva es el talento, no la idea. El público

(hablo de las gentes inteligentes, lo restante no existe, esta es mi democracia) no comprende la idea hasta *más tarde*. Para llegar á ese *más tarde*, es preciso que el talento del artista, en forma amable, allane el camino á fin de que no se rechace su obra desde el primer día. Así Auber, que tenía mucho talento y pocas ideas, era comprendido en seguida, en tanto que no se entendía á Berlioz, porque tenía genio sin ningún talento. Jamás se soportará un libro mal escrito, aunque sea notable por la idea, mientras que se elevará á las nubes una nonada, una bagatela, con tal de que la forma sea clara y límpida. No habléis de ciencia á un músico : lo que usted llama « la música sabia » no es en suma más que una cosa desgarbadamente hecha. (Hablo en general). Mozart y Rossini tenían el talento más prodigioso que pueda imaginarse : cuando se sintieron inspirados, crearon *Don Juan, La flauta encantada, El Barbero de Sevilla, Guillermo Tell* (un poco envejecido) : empleando sólo su talento produjeron sus fastidiosas sinfonías *Semíramis*, casi todo el *Otello*, etc., y el público creyó, durante mucho tiempo, que las tales partituras (hoy no puede tragarlas) eran el *non plus ultra* de la idea. Cuando decía yo, ha quince años : *Safo* y los coros de *Ulises* son obras maestras, me trataron de loco. Tenía razón, entonces, y la tengo ahora. Solamente que parezco destinado á tener razón algunos años demasiado pronto. Desde luego no vaya usted á tratarme de sectario. Soy ecléctico.

« Lo bello, es decir, el consorcio de la idea y de la forma, es siempre bello. *La Juive* », y es claro que decía esto por agradecimiento, « *Los Hugonotes*, salvo el primer acto, los dos primeros de *Guillermo Tell, La*

*Traviata*, no perderán nada (?) con el tiempo, antes todo lo contrario... En cuanto al público propiamente dicho, no tiene opinión. Se le dice que Miguel Ángel es un Dios, y lo cree porque se lo habéis dicho, aunque es incapaz de comprenderlo. Penetrad en el fondo de las conciencias, y notaréis el fastidio que producen á los botarates Homero, Fidias, Dante, Miguel Ángel, Cervantes, Shakespeare, Beethoven : no se atreven á protestar contra esas verdades reconocidas, pero se vengán poniendo reparos á las verdades no reconocidas. ¡ Vuelva usted á leer la carta de Scudery sobre el *Cid*! Siempre la misma historia. ¡ El artista sólo se halla en su justo centro *cient años* después de su muerte! Es triste. ¡ No! Es estúpido », y cruel, pudo añadir el malogrado Bizet, que había de experimentar en cabeza propia la estupidez y crueldad de lo que afirmo ¡ quizá con verdadero presentimiento!

(Noviembre, 1908.)

## OTRO MAESTRO DE MOZART

---

Después de unos y otros estudios, que parecían definitivos por agotamiento del tema, la crítica histórica halla, todavía, materia rectificable en la documentación de aquella asombrosa personalidad artística que se llamó Mozart. Los señores T. de Wyzewa y de Saint-Foix han dicho algo nuevo, aunque parezca raro, sobre el autor del *Don Juan*, algo relacionado con la formación de su incomparable genio, algo, en fin, que, más que una sospecha, da la seguridad de otro desconocido maestro de Mozart escapado á la curiosidad é indigaciones de todos los biógrafos. Bajo el título de *Un Maestro de Mozart* publican dichos señores en el boletín de noviembre de la Sociedad Internacional de Música (Leipzig, Breitkopf & Härtel) un substancioso estudio que merece ser conocido.

Green los autores del estudio en cuestión, que al lado

de los maestros bien conocidos de Mozart, Cristián Bach y Miguel Haydn, debe colocarse á Juan Schobert: creen más, que la influencia de ese tercer maestro fué más persistente porque fecundó y nutrió las corrientes vivas del genio mozariano, acentuando, á la vez, las ideas estéticas y el sistema de su estilo, no sólo en la personalidad del escolar, sino en la del creador hasta llegar al termino de su carrera.

Las pacientes investigaciones de los dos críticos, proseguidas buen golpe de años, si no han disipado del todo las brumas que rodean al desconocido personaje, les han permitido afirmar con la documentación necesaria (los escritos de Grimm y la misma correspondencia de Mozart padre é hijo), que el Juan Schobert, de la Silesia, según Grimm, debió de nacer por los años de 1740. Estudió, probablemente, en Breslau, porque en la Biblioteca se conserva el manuscrito, al parecer autógrafo, de un *Divertimento*, que aparece en la primera Sonata de la op. I, publicada á poco de su llegada á París, donde, en 1761 ó en 1762, obtiene el cargo de clavecinista del Príncipe de Conti. Domiciliado en París, casado con una francesa, Isabel Pauline, introdujo en la música francesa de clave invenciones y más invenciones, cuyas huellas aparecen en las primeras obras de Mozart. Prosigue con actividad y brillantez su carrera en París, donde se editan muchas de sus obras, y la poco afortunada representación de *Le Garde-Chasse et le Braconnier*, no se deja sentir en su carrera como un contratiempo de funesto agüero. El día de San Luis (25 de agosto de 1767) muere en la flor de la edad por haber comido setas venenosas, y queda sensiblemente interrumpida aquella

obra, que, por considerable y producida en tan breve lapso de tiempo, era promesa segura de gloriosos acrecentamientos. Esa productividad sólo consta de composiciones para clave, y acusa tales tendencias de fondo y forma; aparece, además, preocupada por modo tan genial en el refuerzo del acompañamiento de orquesta, que le dan superioridad sobre muchas composiciones similares de su época.

Mozart conoció esa productividad y se impregnó, apasionadamente, del estilo de Schobert, durante sus dos estancias en París, la primera en 1763 y la segunda en 1778. Las cartas de Mozart nos instruyen precisamente, como es sabido, acerca del crédito que, á su entender, merecían las obras de Schobert, proponiéndolas para el estudio á sus discípulos, estudiándolas él mismo y ejecutándolas frecuentemente, introduciéndolas, además, en el repertorio de sus « sonatas difíciles ». Á Schobert pertenece la importancia melódica que adquiere el minueto, y á las ampliaciones de Mozart ha de atribuirse la concepción de este género de composiciones como un canto, que tiene significado propio y, á veces, como un *andante* expresivo, colocado entre dos movimientos más rápidos. Puede asegurarse en términos generales, que á Schobert debe Mozart aquel elemento de pasión romántico, que alterna en toda su maravillosa producción con la gracia, toda clásica, reveladora ésta de las influencias de Cristián Bach y de Miguel Haydn. Esos ímpetus de fiebre de Mozart, que ora se inician y desaparecen súbitamente, ora persisten en composiciones enteras, en especial en las de tonalidad menor : esos *raptus* de inspiración romántica, provienen todos de Schobert, quien si no

dió el modelo á su sucesor, le indicó el camino inexplorado que convenía seguir.

¿De quién derivan sino del malogrado Schobert, aquellos arrebatos de inspiración mozariana, que transforman una idea primitiva, sencilla, juguetona, graciosa, en un canto impregnado de ternura ó de dolor?

Quien quiera darse cuenta de la originalidad del arte de Schobert, de su admirable potencia de genio inventivo, á falta de ediciones originales de sus obras, tiene á mano las que Méreaux reeditó en su serie de clavecinistas.

Las investigaciones de los señores de Wyzewa y de Saint-Foix, indujéronles á examinar y compulsar obras de aquella época catalogadas como pertenecientes á Mozart, á pesar de que su padre, Leopoldo Mozart, no las menciona, él que recogería avaricioso los más insignificantes ensayos del prodigioso niño, á pesar de que Mozart mismo tampoco diga nada en sus cartas. Es más : determinadas obras catalogadas como composiciones de Mozart, y aun manuscritas de su propio puño y letra, sólo le pertenecen en parte : « el niño prodigioso se ha asimilado, á su manera, la idea original de su modelo ».

El hecho es curioso y, por cierto, no aislado; puesto que se repite en el período de producción de aquella infancia maravillosa. Estudios como los que acaban de realizar los dos conspicuos críticos citados manifiestan por modo admirable, el trabajo fecundo y obstinado que nutrió el genio de Mozart para conquistar la soberanía de su inspiración.

Es ya un hecho comprobado la eliminación del catálogo mozariano de algunas composiciones atribuidas,

apresudaramente, á quien ensayaba asimilarse á un autor favorito ó simplemente copiaba, como, por ejemplo, aquella sinfonía de *Abel*, atribuida á Mozart, quien la copió, simplemente, como ejercicio de estudio y para su uso particular.

Nada de todo esto constituye una pérdida para la obra general de Mozart. Todo lo contrario. Conocer el génesis de su inspiración y su desenvolvimiento; conocer la esencia misma de su originalidad, es un beneficio inapreciable y definitivo, una enseñanza fecunda. No se nace con el genio infuso, cree el vulgo y cree bien. Cierta, ni aun poseyendo el genio maravilloso de Mozart.

Y bueno fuera que la musicografía sacase del olvido la obra de ese malogrado y desconocido Juan Schobert, como ha sacado la de Rust y la de Stamitz, tan importantes para conocer los orígenes de la sonata y la sinfonía.

(Enero, 1909.)

## TINEL SUCESOR DE GEVAERT

---

Los belgas saben sortear, cumplida y acertadamente, los trances difíciles. Doble trance difícil, por lo doloroso, era la muerte del ilustre Gevaert, y gravísimo, porque resultaba expuesto á lamentables equivocaciones, hallar entre los artistas de su nación, una persona de talla digna de sucederle en la dirección del Conservatorio de Bruselas, institución verdaderamente modelo. El mismo Gevaert había designado á Edgardo Tinel, el autor ilustre de *Franciscus*, *Santa Godeliva*, inspector de las escuelas de música del reino, y director en funciones de la Escuela de Música de Malinas. Había candidatos que estaban á la altura de merecedores de la sucesión, Emilio Mathien, director del Conservatorio de Gante, autor de *Riquilda* y *La infancia de Roland*; Gustavo Huberti, profesor de armonía del Conservatorio de Bruselas; Saint-Josse,