MUSICOS CELEBRES

M
19079

MUSICOS CELEBRES

Músicos Célebres

ES PROPIEDAD

MÚSICOS CÉLEBRES

BIOGRAFÍAS

DE LOS MÁS ILUSTRES COMPOSITORES

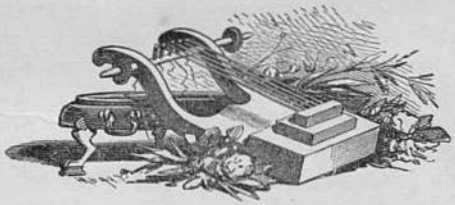
DESDE EL SIGLO XVIII HASTA NUESTROS DIAS

POR

FÉLIX CLEMENT

VERSIÓN ESPAÑOLA DE A. BLANCO PRIETO

Fotograbados de Meisenbach



BARCELONA

BIBLIOTECA «ARTE Y LETRAS»

DANIEL CORTEZO Y C.ª—*Ausias-March*, 95

1884

Establecimiento tipográfico-editorial de Daniel Cortezo y C.ª

PRÓLOGO

EL autor de las biografías que van á continuación, expone en los siguientes términos el plan y objeto de su obra:

«La música es sin disputa el arte más cultivado, pero »también el de más ignorada historia. No sólo en los grandes »centros de población, sino en las villas y humildes lugares, »se ejecutan coros, trozos de ópera y romanzas; se canta en »las iglesias, en las escuelas, en los conciertos populares, y »por decirlo en una sola frase, el piano viene á ser en el día »un mueble de uso doméstico. Pero si miles de voces y millo»nes de dedos interpretan las obras musicales, ¿afirmaremos, »por eso, que la inteligencia, el sentimiento y el gusto, se »desarrollan en razón directa del tiempo y el estudio consa»grados á este ejercicio? ¿Comprenden y expresan cumplida»mente los intérpretes de tales composiciones, cuántas ideas »elevadas ó graciosas, profundas ó elegantes, encierran, »cuántos y diversos estados del alma muestran al inteligente? »Muy rara vez.»

»Sólo á naturalezas excepcionales y raras les fué concedi»do, desde los primeros años, la intuición de la belleza y de

»sus leyes sin previa educación, y el milagro de asombrar al »mundo con su precocidad... Pero ésta no es la senda natu»ral de los acontecimientos. En las condiciones ordinarias de »la vida, el hombre se ve forzado á procurarse cotidianamen»te el alimento de la inteligencia, con el esfuerzo y el trabajo, »ni más ni menos que el pan material con el sudor de su »frente. El talento musical es una conquista, un bien adqui»rido. Exige, en primer lugar, estudios preparatorios y ele»mentales, aplicaciones sucesivas y por grados de la teoría á »los hechos, y la ciencia, en suma, de todos los pormenores »sensibles de la entonación, la medida, la ejecución. Pero »aun suponiendo que á tales estudios se añadan nociones de »armonía y acompañamiento, ¿cree el que salió victorioso de «estas primeras pruebas, ser ya un músico en el más elevado »sentido de la palabra? Los más, así lo piensan. Porque des»cifran á primera vista una pieza de canto, un fragmento para »piano, ó algunas páginas de una partitura; porque saben »transportar una romanza, y poseen, sobre todo, inagotable »repertorio de mazurcas, polkas y rigodones, se tienen, y los »tiene la sociedad, por excelentes músicos.»

»No niego yo, antes proclamo muy alto, la utilidad y ven»tajas de semejante instrucción en las personas de mundo. »Lo que les disputo y niego es el título que se les confiere: «*Sabe leer, escribir y sacar cuentas, ¡ qué raro talento !*» (1). »Esto no es más que la enseñanza primaria de la música; lo »que se debe aprender después, son las *humanidades,* el arte »mismo.»

»Poquísimos hay que se dediquen á esta segunda parte de »los estudios musicales. La multitud se detiene en el peristilo »y no es probable que se atropelle nunca el concurso á las »puertas del santuario.»

»Y á pesar de esto, para que crezca el número de los que »aspiran á comprender íntimamente las bellezas de la músi»ca, y facilitarles el trato con los grandes maestros del arte, »he escrito este libro. Los estudios á que vamos á dedicarnos »juntos se dirigen á la inteligencia, á las más altas facultades »del alma, y no á la vanidad. El espectáculo que presenta la

(1) *Les Rendez-vous bourgeois* de Hoffman y Nicolo.

»sucesión de las grandes dinastías artísticas, es el más á pro-»pósito para que sintamos menguar la propia individualidad, »y se desvanezca la infatuación, principal enfermedad de »nuestro siglo. Por otra parte, se ensanchan los horizontes »musicales, viendo sucederse unas veces, y caminar acordes »otras, las diversas formas del arte, adecuadas como son al »genio é instituciones privadas y sociales de los pueblos. »Fórmanse las escuelas al influjo de las ideas dominantes, y »de las evoluciones y reacciones literarias. ¿Á quién no ma-»ravillaría tan rico repertorio de concepciones musicales, con »tan variados caracteres?»

Difícilmente hubiéramos fijado nosotros con mayor precisión y claridad el carácter y alcance de la obra, cuyas más brillantes páginas hemos traducido. Al entresacar de sus numerosas biografías las más principales, no hemos perdido de vista el propósito que encierran las anteriores líneas, y hemos procurado que esta galería escogida lo realizara tan bien y cumplidamente, como el vasto, demasiado vasto museo, que su insigne autor nos ha legado en su libro. En todos los ramos de la actividad humana hubo hombres extraordinarios y sobresalientes, que condensaron y encarnaron en su personalidad las tendencias generales y superiores de toda una época, de todo un pueblo. Á éstos debe estudiarse, en nuestro concepto; de los demás nos es dado prescindir. Sujetándonos á esta norma en la elección, figuran aquí los primeros y más famosos maestros de los siglos XVIII y XIX, que han llegado á formar escuela, y que alcanzaron al presente tal notoriedad, como los más ilustres genios del pasado. Sus nombres están en los labios de todos, de sus obras hablamos continuamente, y casi puede decirse que la fanática idolatría ó la exagerada prevención que nos inspiran, son quizás las pasiones más vivas de nuestra época, después de las preocupaciones políticas. Actualmente, es común en el trato privado, ver que reina la más grata armonía y tolerancia entre personas que profesan opuestas doctrinas en toda suerte de materias, pero es más común todavía y fenómeno singularísimo, que cese esa tolerancia para dar lugar á las más enconadas disputas tratándose de obras y genios musicales. Este hecho parece argüir por sí solo, cuánta importancia y tras-

cendencia ha ido adquiriendo en nuestro siglo la música, hasta el punto de poder afirmarse, no sólo que es el arte más grande de todos, y que á todos precede y absorbe, sino el único que apasiona á los contemporáneos, sin distinción de capacidad ni de clases. Un ilustre filósofo ha explicado con brillantez y notable agudeza la causa de esta preponderancia visible, atribuyéndola á la pulverización, permítasenos la palabra, de las ideas comunes que hacían de la sociedad un solo cuerpo, y al individualismo que reina en las conciencias y en las inteligencias. En semejante estado, claro está que sólo puede satisfacer completamente un arte tan vago y libre como la música, que permite al oyente vaciar dentro de sus holgadas formas, cuánto siente en sí mismo de inefable é íntimo. Añádase á esto el excesivo, y quizás enfermizo desarrollo que ha experimentado la sensibilidad, la cual, ávida de emociones muy refinadas, sólo puede hallar contentamiento en las percepciones del oído, que, entre las que se dirigen á la parte más noble de nuestro sér, son las menos materiales y groseras.

Como quiera que sea, y aun concediendo que pueda calificarse de incompleta ó discutible esta explicación del hecho, el hecho existe. Nuestro siglo es el siglo de la música; éste, el arte más popular, más amado de todos, grandes y pequeños, sabios é ignorantes; las opiniones, las preocupaciones, los apasionamientos y fanatismos, por tal ó cual escuela, tal ó cual compositor están á la orden del día. No parecerá inoportuna, pues, una colección de perfectas semblanzas de aquellos grandes genios de nuestros tiempos, que hoy comparten con los grandes hombres de Estado, y quizás muy desigualmente, el privilegio de ser ensalzados como semi-dioses, puesto que esta colección satisface el vivo interés que inspira su vida y el desenvolvimiento de su genio, con datos rigurosamente históricos y escogidos concienzudamente, y con una crítica amplia, profunda y brillante, no frívola y ligera, fugitivo reflejo de los gustos y opiniones de momento.

A. Blanco Prieto.

Bach

1685 - 1750

Bach

BACH

En estos tiempos de disgregación social y exagerado individualismo, no cabe esperar que el mundo presencie otra vez la sucesión de aquellas grandes dinastías intelectuales que se transmitían de padres á hijos la antorcha del arte como los arquitectos de la Edad media, y en época más reciente, la familia de Bach en Alemania. ¡Espectáculo digno de ser admirado por su belleza, y aun más digno por su rareza de ser llorado, ver perpetuarse el genio musical en la prolongada sucesión de individuos de un mismo linaje y apellido! Espectáculo que, desde luego, sugiere la duda de si la vinculación de las profesiones no tenía con sus inconvenientes sus ventajas

y si los Bach hubieran llenado de armonías durante dos siglos Alemania é Inglaterra, sin los hábitos de casta, que inclinaban á las generaciones á imitar á las que les habían precedido.

Más de cien años hacía que el nombre patronímico de Bach había salido de la oscuridad, cuando nació el compositor que debía inmortalizarlo. Juan Sebastián Bach vió la luz en 1685 en Eisenach, donde su padre Juan Ambrosio ejercía el cargo de músico de corte. Huérfano desde los diez años, recibió lecciones de clavicordio de su hermano mayor Juan Cristóbal, organista de Ordruff. Poseía el niño tal facilidad natural, que se asimiló rápidamente los elementales ejercicios y con precoz audacia no retrocedió ante la interpretación de los más celebrados maestros, los Froberger, los Fischer, los de Kerl, los Pachelbel, los Buxtehude, los Brunhs, los Bæhm, etc. Viendo que no podía conseguir, á pesar de sus vivas súplicas, que su hermano le permitiera hojear el cuaderno con las composiciones de aquellos maestros, halló medio de hurtarlo y lo copió sin faltar una tilde; para lo cual, como le era necesario no despertar la desconfianza fraternal é imposible trabajar de noche y sin luz, hizo la copia á la claridad de la luna y empleó en ello más de seis meses. Al fin iba á verse recompensado de tanta paciencia; acabada la copia estudiaba ya en ella á hurtadillas, cuando en esto Juan Cristóbal se la descubrió y se la quitó de las manos, sin piedad. Para recobrarla hubo de esperar á que su hermano muriera.

Aquí empiezan los viajes de nuestro artista. Antes de verse solicitado á porfía por los príncipes, le era forzoso perfeccionarse en el arte; tal fué el punto de partida de la odisea que entonces emprendió. Obligado á procurarse recursos de qué vivir, se contrató primero de corista en la iglesia de San Miguel de Lunebourg con su camarada Erdmann, mientras seguía

estudiando en la propia ciudad y sin que esto fuera obstáculo á que completara su educación de organista en sus frecuentes viajes á Hamburgo, donde tocaba el órgano el célebre Reincke. También la capilla de Celle atrajo su atención. En 1703, cuando sólo tenía diez y ocho años, figuraba ya en la orquesta de la corte de Weimar, como violinista; pero este empleo era incompatible con su peculiar aptitud, así es que no tardó en abandonarlo para aceptar el de organista de Arnstadt.

Lejos de dormirse, como tantos otros, con las comodidades y el bienestar, atormentado por irresistible vocación, sólo vió en su nuevo estado el medio de acrecer el tesoro de sus conocimientos, para lo cual se procuró las obras de los mejores organistas, y no satisfecho con aplicarse á ejecutarlas con todo el esmero posible, se esforzaba en descubrir los secretos de su composición. Muchos viajes hizo á Lubeck para oir en el órgano á Dietricht Buxtehude, y no se limitó á estas más ó menos frecuentes visitas; tres meses pasó secretamente en Lubeck y no le parecieron aún bastantes para iniciarse en los procedimiente del gran artista.

Ya por estos días empezaba á esparcirse la fama de Sebastián, objeto de envidia en multitud de poblaciones del Palatinado y de Sajonia. Era entonces Alemania, en punto á las artes, lo que Italia durante el Renacimiento. En aquel país feudal y municipal, tan estacionario en política, apenas existía capital ó ciudad libre que no fuera intenso hogar de artística irradiación. Una suerte de emulación, útil al común progreso, animaba á los pequeños príncipes alemanes, que contendían entre sí sobre quién reuniría en la corte para su diversión y regalo la mejor orquesta en la capilla y los más eminentes *virtuosi*. Bueno es que el hombre de Estado deplore el largo aniquilamiento de

un pueblo, desgarrado en mil diversas soberanías; está en su derecho ó será su manía, lo que se quiera; pero es fuerza que reconozca también cuán favorable era aquel organismo á la cultura de las artes y al desenvolvimiento de la inteligencia.

En 1707 Bach fué nombrado organista de la iglesia de San Blas, en Mulhausen. Al año siguiente, la admiración del duque de Weimar, ante quien tocó, le valió el cargo de organista de su corte. Cuánto mayor era el éxito, más se sentía impulsado á nuevos estudios con impaciente ardor. Le devoraba el deseo de sobrepujarse á sí mismo, conforme con el poeta:

Nil fecisse putans, si quid superesset agendum.

Un Mecenas inteligente no podía pasar por alto tal perseverancia; el mismo duque nombróle ya, en 1717, director de conciertos. Por estos días se le ofreció en Halle suceder en su cargo al hábil organista Zachau, maestro de Haendel; pero se contentó con el honor de la elección, sin aceptar el cargo, por razones ignoradas hasta ahora.

Era entonces Augusto II, elector de Sajonia, rey de Polonia (el mismo que fué derribado del trono por Carlos XII, y restablecido en él por Pedro el Grande), uno de los más fastuosos monarcas de Europa. Como si atendiera á desquitarse en su segundo reinado de las humillaciones y reveses que hubo de sufrir primero, nada descuidó para convertir la pequeña corte de Dresde en asilo de los placeres y las artes. Particularmente á los artistas les prefería entre todos sus huéspedes, considerándoles los más los que mejor podían embellecer su residencia; y cuando Luís Marchand, desterrado de París, acudió á refugiarse en la capital de Sajonia, el rey, entusiasmado con la gracia y brillantez de su talento, le ofreció pingües sumas por que

se quedara en la corte. Pero el repentino éxito del extranjero, excitó la envidia de Volumier, director de los conciertos reales, quien resolvió servirse de Bach para perder á su rival, dando ocasión á un magnífico triunfo. Invitado á pasar á Dresde, oyó á Marchand y no vaciló en desafiarle á improvisar sobre un motivo que propondría el contrario. Aceptó el organista francés, pero en el día fijado para el torneo, que iba á presenciar toda la corte, Marchand no acudió á la cita, y cuando fueron á su casa á buscarle vieron que había partido, con lo cual confesaba su inferioridad. En realidad se hacía justicia á sí mismo, pues seguramente iba á sufrir vergonzosa derrota, siendo él tan mediano y midiéndose en la lucha con el genio que le oponían. Sin saberlo, Bach vengaba á Rameau de la afrenta que en París le había causado Marchand.

De vuelta á Weimar, el príncipe Leopoldo de Anhalt-Cæthen ofreció á Bach la dirección de su música de capilla (1720). Entró inmediatamente en funciones y permaneció al frente de ella hasta 1733, mientras empleaba en sus estudios los ocios y la tranquilidad que le procuraba su cargo. Así es que escribió durante este período gran número de obras. El viejo Reincke por quien había sentido tan grande entusiasmo cuando joven, vivía aún en Hamburgo, y allí fué á ver Bach como en peregrinación al casi centenario anciano, é improvisó en su presencia, durante una hora, sobre el coro *Super flumina Babylonis*. El viejo atleta, próximo ya á morir, se preocupaba mucho del porvenir de la música y mostró á su inspirado sucesor mayor confianza de la que los reyes suelen mostrar á sus presuntos herederos. Abrazóle con lágrimas en los ojos. «—Pensaba—le dijo—que el arte iba á perecer con mi muerte, pero veo que renacerá contigo.»

En 1733 termina la vida nómada de Bach, pues en esta época fué nombrado, en sustitución de Kühnan,

director de música en la escuela de Santo Tomás de Leipsick. No sólo ocupó también el cargo de profesor honorario de la capilla del duque de Weissenfels, y compositor del rey de Polonia, sino que tuvo por admirador á Federico II. Nadie ignora que el vencedor de Rosbach sentía verdadera pasión por la música, pasión que, en vida de su padre, por poco le cuesta la suya. Subido al trono en 1740, el joven monarca, que olvidó que había escrito en tiempos el *Anti-Maquiavelo*, en cambio se mantuvo siempre fiel al ejercicio de aquel arte que si le había granjeado la cólera paterna, le ofreció al propio tiempo medios de soportarla. Todas las tardes se transformaba en sala de conciertos la del palacio de Postdam; el mismo príncipe, muy hábil flautista, no se desdeñaba de figurar en una orquesta compuesta de sus íntimos. ¿Cómo era posible que el monarca-*dilettante* no sintiera el deseo de oir al músico ilustre, cuya reputación se extendía de uno á otro extremo de Alemania? Más de una vez mandó al mismo hijo del compositor, Carlos Felipe, organista de la corte, que le escribiera invitándole. Por fin, tras muchas vacilaciones, Bach aceptó la invitación del monarca, y en 1747 se puso en camino, acompañado de su hijo mayor, Guillermo.

Apenas leyó su nombre en la lista de los extranjeros llegados á Postdam, dijo el rey á los circunstantes: «Señores, Bach está aquí;» y sin dejar que se vistiera el traje de etiqueta, mandó á buscarle desde luégo. Al gran maestro le fué bien fácil encantar á su huésped con algunas improvisaciones en el clave y en el órgano, acto continuo. Es inútil añadir que semejante recepción sustituyó á la cotidiana velada musical, y que todos los oyentes se complacieron en oir al maestro de los maestros. Este, por su parte, en prueba de gratitud á la entusiasta hospitalidad del monarca prusiano, le dedicó, de vuelta á Leipsick y con el título de

Ofrenda musical (Musichalisches opfer) una fuga en tres partes, sobre un tema propuesto por el rey, un *ricercare* en seis partes, algunos cánones y un trío para flauta, violón y contrabajo.

Bach sólo sobrevivió tres años á la ovación de Postdam. Una enfermedad en la vista, causada sin duda por su febril y excesiva laboriosidad, ennegreció sus últimos días. Ya recuerda el lector lo que hemos dicho de sus tareas de niño á la luz de la luna. De resultas de dos operaciones que le hizo sin éxito alguno un oculista inglés, quedó completamente ciego y quebrantada su salud hasta entonces robusta. Así estuvo languideciendo por algún tiempo hasta que falleció en 30 de julio de 1750, á la edad de sesenta y cinco años, de una fiebre inflamatoria, y después de haber recobrado la vista de repente. Sus amigos concibieron alguna esperanza con tan extraño fenómeno; pero diez días después, Alemania y el mundo musical perdían á uno de los más grandes genios que ilustraron una y otro.

Como no siempre los hombres que imponen admiración con sus grandes facultades merecen ser estimados por sus privadas virtudes, siente el biógrafo cierta complacencia cuando por casualidad se acuerdan en el biografiado el talento y el carácter. Así ocurre con Bach. Fué buen padre, buen esposo, buen amigo, como fué buen organista, ó por mejor decir, compositor vigoroso y original. De sus dos matrimonios tuvo veinte hijos, sin que nunca quebrantara su voluntad la pesada carga que le imponía la educación de tan numerosa prole. Tampoco se le vió beneficiar el favor de los grandes en pro de sus intereses pecuniarios, ni lucrar con su arte autorizando la falta con sus graves cargas domésticas. Sin duda que se hubiese enriquecido si, como tantos otros *virtuosi* modernos, se hubiera dado á viajar, pero á él le bastaba su mediano pasar, con que pudiera mantener la numerosa familia

y hospedar noblemente á los artistas y *dilettanti* que acudían á su casa. Hombre modestísimo, sin que desconociera por esto su propio mérito, se inclinaba á creer que el genio era una larga paciencia; á cuantos le preguntaban á qué atribuía su notable superioridad decía que sólo al trabajo, y añadía que con sólo trabajar lo que él la alcanzarían igual. En fin, según Kittel, que le trató mucho y fué su discípulo: «era un hombre excelente.» Esta frase lo dice todo.

Á pesar de la inmensa reputación que tuvo en vida, la gloria de Bach es, en gran parte, póstuma. La mayoría de sus contemporáneos sólo vió en él un hábil organista, un maravilloso improvisador, un sabio. Si algunos compositores sospecharon que bajo estos diversos méritos existía otro más admirable todavía, el de ser un compositor de genio, el mundo no conocía más que lo que le mostraban, y aquí conviene notar de paso que la extremada sencillez de Bach, y su aversión á la vana popularidad, impidieron que fuesen más celebradas sus obras. ¡Cuántas producciones bellísimas, luégo de ejecutadas entre parientes y amigos, fueron relegadas al cajón, especie de *in pace*, donde ya no volvían á ver la luz! Respetable y elevada modestia, sin duda; mas no sin pena consideramos que esta negligencia, este desdén con que miraba el inmortal maestro los frutos de su inspiración, podía muy bien causar á la posteridad perjuicios irreparables privándola de sin número de obras maestras. Así estuvo olvidada más de un siglo antes de ver la luz, gracias á la indolente modestia de su autor, la *Pasión, según el Evangelio de San Mateo*, una de las más vastas creaciones musicales que han existido jamás. Mucha gratitud debemos á los hijos y discípulos de Bach, por haber conservado manuscrita su música de órgano y clave, pero ¡cuánto más considerable no era la obra total del compositor! Motetes, oratorios, salmos, cantatas,

conciertos, sonatas, sinfonías; todos los géneros cultivó, dejando impresa en todos la huella de su genio. Tales partituras, que, por su forma profundamente científica y sus dificultades de ejecución, no estaban al alcance de sus contemporáneos, fueron descubiertas en una época que podía apreciarlas mejor, gracias á los progresos de la educación musical.

Cabe á Mozart la gloria de haber promovido poderosa reacción á favor del gran maestro, á fines del siglo XVIII, y á él se debe el perseverante rebusco de sus obras inéditas. En Leipsick y en 1788, el autor de *Don Juan* oyó un motete de iglesia, de Bach, y fué tal la impresión que le produjo, que hubo de decir: «¡Por fin oigo algo nuevo, y aprendo algo!» Este algo *nuevo* databa de sesenta años atrás, pero bastó la admiración de un artista como Mozart para sacarlo del olvido. Á partir de aquí, el impulso estaba dado y pronto se pusieron en boga las obras del gran maestro. Á principios de este siglo, Schicht y Forkel hicieron una edición de las composiciones de Bach para clavicordio, y en 1850, con motivo del centenario del célebre músico, se formó una sociedad con objeto de publicar íntegras cuantas había dejado.

Pero tratándose de Bach, no basta haber indicado cuánto era su mérito de compositor, el arte con que disponía de numerosas voces y sonidos y la gran variedad de efectos de su armonía. Al decir de sus contemporáneos, Bach poseía en grado eminentísimo las cualidades de un gran ejecutante, las cuales no puede juzgar la posteridad. Á él se debe la invención, ó cuando menos la aplicación sistemática y constante, á la música de órgano, del mecanismo de sustitución. También era muy entendido en construirlos.

Pesada era la herencia que dejaba á sus hijos con su nombre, siquiera debiesen repartírsela entre veinte. No alcanzaron éstos la gloria de su padre, pero al-

gunos de ellos continuaron por lo menos dignamente la tradición. El mayor, Guillermo, que fué muy desgraciado é ignorado en vida, dejó algunas sonatas, conciertos y fugas con que hubiera alcanzado reputación envidiable quien no se llamara Bach. Á Manuel, el creador de la sonata moderna, le cupo la suerte de todos los predecesores. Como el género que él inventó fué llevado á tal perfección por Haydn y Mozart, poco se le ha tenido en cuenta el haber franqueado el camino á otros autores más ilustres. Es deber, sin embargo, del historiador protestar contra esta injusticia de la posteridad.

Otros dos hijos de Bach merecen también mención: Juan Cristóbal, contrapuntista distinguido, y Juan Cristián, que fué el primero de su familia que cultivó la música dramática. Quince óperas escribió, de las cuales algunas, entre ellas el *Amadís de Gaula*, tuvieron alguna celebridad.

Haydn

1732 - 1809

Haydn

HAYDN

EL nombre de Haydn trae desde luégo á la mente el del padre de la música moderna y creador de la sinfonía. Todo lo reune el viejo maestro: maravillosa fecundidad de ritmos, armonías de desesperadora perfección, conceptos las más veces encantadores, deliciosos. Nadie ha manejado con mayor libertad los recursos del arte. Expresaba lo que quería; no hubo asunto, por rebelde que fuera en apariencia á la dicción musical, que no tradujese él en su divino idioma: término del arte, al cual no se llega seguramente con sólo el genio, más que sea poderoso, si no acude en su auxilio incesante laboriosidad.

Cuando joven, Haydn dedicaba al estudio diez y seis y diez y ocho horas diarias, y aunque las redujo más tarde á cinco, conviene notar que cinco horas por día dan en treinta años un total de cincuenta y cuatro mil horas, bastantes para dejar compuesto cuanto dejó Haydn hasta su salida para Inglaterra. Y sin embargo,

un hombre tan felizmente dotado como él no tenía necesidad de arrancar penosamente de su cerebro lo que sus facultades producían sin esfuerzo alguno; cabalmente importunaba al maestro, más que nada, la abundancia de ideas. Pero su severo gusto no se contentaba con la primera forma que se le ofrecía, de modo que sobre un mismo tema componía á veces muchos fragmentos para llegar con repetidos ensayos y tanteos á la definitiva y perfecta expresión. Ésta es la razón de su inmensa labor, de su aplicación constante é infatigable que á primera vista sorprende, dado que parece propia condición de las inteligencias estériles, siendo así que, por el contrario, sólo los grandes hombres pueden corregirse á sí mismos y constituirse en críticos de sus propias inspiraciones. Sólo con el genio se alía la conciencia artística en tal grado, porque está en razón directa de la concepción de un alto ideal.

Ego, nec studium sine divite vena
nec rude quid possit video ingenium.

Francisco José Haydn nació el 31 de marzo de 1732, en Rohrau, villorrio situado á quince leguas de Viena en la frontera de Austria y Hungría. Su padre era carretero y al propio tiempo sacristán de su parroquia; tenía una magnífica voz de tenor, y había aprendido el arpa en Francfort, en uno de aquellos viajes que hacían entonces con mucha frecuencia los obreros alemanes. Su madre Ana-María, que había sido cocinera del conde de Harrach, señor de Rohrau, cantaba también medianamente, con lo que los domingos y días de fiesta ambos esposos se divertían de sus faenas con la música. Matías Haydn acompañaba al arpa las canciones de su mujer. Un día, cuando apenas tenía cinco años el muchacho, quiso también entrometerse en aquel pequeño concierto, de un modo bastante origi-

nal, y fué, tomando un pedazo de madera y una varilla á guisa de violín y su arco correspondiente. Ni el mismo Paganini hubiera arrancado al raro instrumento el menor sonido; pero el niño José salió del apuro marcando el compás con el movimiento del arco, con tal exactitud y precisión, que hubo de sorprender á un pariente de sus padres, llamado Franck, de visita en la casa. Franck, que era maestro de escuela en Haimburgo y buen músico, se ofreció á educar al niño, y como los padres consintieron en ello muy gozosos, se lo llevó consigo y le enseñó en breve los elementos de la música y todo el latín necesario para entender los textos sagrados. En la acentuación de las misas y motetes de Haydn, en la exacta expresión de sus composiciones religiosas, se percibe realmente el resultado de estas enseñanzas, como ocurre también en la música de capilla de Mozart y, fuerza es decirlo, en la mayoría de compositores del siglo XVIII. Naturalmente, la influencia eclesiástica en la educación favorecía el cultivo de la música sagrada. Sólo medio siglo después, y con la secularización casi general de la enseñanza pública, se corrompió este género y así hemos oído cantar luégo en las iglesias composiciones ramplonas que ofenden á la vez el gusto artístico, el sentido común y la gramática.

Desde entonces la aplicación de Haydn fué extraordinaria, é incontestable su vocación musical. En casa de Franck encontró un día un tímpano, especie de tambor; con tan grosero instrumento llegó á ejecutar un *motivo,* á pesar de que sólo tenía dos tonos. Por su parte, el maestro cultivaba con ahínco tan felices disposiciones, bien que su celo fuera algo brutal y se mostrara más pródigo de pescozones que de enseñanzas, como decía luégo el mismo Haydn ; pero, aunque al buen maestro de Haimburgo se le iba la mano, fuerza es reconocer que su severidad fué gran parte á activar los progresos de su discípulo.

Tres años hacía que se hallaba Haydn en casa de su primo, cuando la casualidad condujo á ésta al maestro de capilla Reuter de la catedral de Viena, quien daba una vuelta por los pueblos reclutando niños de coro, y como el maestro le había hablado con viva admiración del joven pariente, el artista vienés quiso oirle. Airoso salió de este examen el hijo del carretero y Reuter se limitó á observar que no sabía hacer un trino.—«Pero ¿cómo queréis que lo sepa—contestó el travieso muchacho—si ni el primo lo sabe?»—«Ven, —dijo el maestro...—voy á enseñártelo.» Y cogiéndole entre las rodillas, le mostró cómo se hace para emitir rápidamente dos sonidos, retener el aliento y mover la epiglotis. Apenas lo oyó, el muchacho se puso á trinar como si en su vida hubiese hecho otra cosa, con lo cual Reuter encantado del éxito, vació en los bolsillos del escolar una fuente de magníficas cerezas que habían sacado poco había, y se llevó consigo á Viena, como ya se comprende, á quien debía ser el mayor ornamento de aquella catedral.

Aunque los niños de coro no tenían más que dos horas de trabajo obligatorio, Haydn, con el vivo deseo de aumentar sus conocimientos, aprovechaba todas las ocasiones para oir cantar ó tocar algún instrumento y hasta se ejercitaba en componer, tanto que á los trece años osó escribir una misa. La vió Reuter y se burló de él; poco debía valer en efecto esa obrilla de un niño sin la menor noción del contrapunto, aunque este niño estuviese tan ricamente dotado como Haydn. El precoz compositor comprendió la justicia del juicio del maestro, pero ¿cómo hacerlo para merecer sus elogios? Su pobreza era obstáculo á que tomase un profesor, por lo que resolvió suplir á sus lecciones con la lectura de obras de teoría. So pretexto de comprarse alguna ropa nueva pidió dinero á su padre y con los seis florines que obtuvo compró el *Gradus ad Par-*

nassum de Fux y *El Perfecto Maestro de capilla* de Mattheson. Grande aplicación y sagacidad poco común se necesitaban para sacar algún fruto de aquellos oscuros y verbosos tratados, puesto que la educación musical es casi imposible sin las lecciones de viva voz. Pero el genio sabe prescindir del auxilio necesario al vulgo, y tal vez á esta ausencia de una enseñanza regular y detenida, á la necesidad de buscar y hallar por sí lo que á los otros se enseña, á estas aparentes trabas, en fin, debió Haydn la verdadera ciencia fruto de la propia observación, la libertad de inspiración y la originalidad que brillaron más tarde en sus obras.

El joven artista estaba empleado en la escuela de niños de coro de San Esteban, cuando un día le expulsaron por una travesura propia de su carácter alegre y jovial, que fué cortarle la sotana á un camarada. No merecía ciertamente más que una reprimenda, pero como el hecho coincidió con la época de variación de la voz y el adolescente no podía cantar de soprano, no era ya necesario, ni había que guardar consideraciones con un muchacho tan endiablado que se permitía tan irrespetuosas chanzas; fuera de que Reuter, al decir de algunos biógrafos, alimentaba secreta envidia contra él, pues iba con el tiempo á eclipsar su gloria; así aprovechó la primera ocasión para plantarle en la calle, y hétenos á nuestro músico errando por Viena sin dinero y tan mal vestido que no podía presentarse en parte alguna. Felizmente en Austria las clases populares son muy aficionadas á la música. Haydn halló asilo en casa de un pobre peluquero, llamado Keller, quien, habiendo admirado su voz en las solemnidades religiosas de la catedral, ofreció hospedaje al futuro compositor, y éste volvió á entregarse entonces con ardor al estudio, libre de cuidados materiales. Un clave carcomido y los tratados de Mattheson y Fux constituían todo el ajuar de la bohardilla que ocupaba Haydn.

Pero á éste, poco le importaban la miseria y la privación con que pudiera saborear el vivo placer de la música, á la cual se dedicaba allí por entero y libremente. Con las sonatas de Bach, tocadas en aquel mal clave, la bohardilla se convertía en un palacio. No tardó en hallar además ocupaciones que le facilitaron recompensar al honrado peluquero. Poco á poco mejoró su suerte gracias á algunas lecciones de piano y de canto. Tocaba, también, el violín en la iglesia de los Padres de la Misericordia, y el órgano los domingos y días de fiesta en la capilla del conde de Hangwitz.

En esta misma casa, donde vivía el pobre Haydn en un zaquizamí bajo tejado, alquilaba una habitación Metastasio conforme á su cargo de *poeta cesáreo* en la corte de Viena. Á despecho de su diversa suerte, entablaron bien pronto relaciones el ilustre poeta y el oscuro artista, y encantado con el talento que éste mostraba en su conversación, Metastasio se hizo su amigo, le enseñó la lengua italiana y le recomendó como profesor á la señorita Martínez, hija de su huésped, una de las primeras discípulas de Haydn. No paró aquí la cariñosa oficiosidad del poeta; más tarde le presentó en el salón de la bella Guillermina, amiga del embajador veneciano Cornaro. Esta mujer, aficionadísima á la música, hospedaba en su casa al viejo Pórpora. Poco le costó á Haydn hacerse bienquisto del noble veneciano; pero lo que más deseaba era obtener la amistad del compositor, cuyos consejos podían serle muy útiles. En un viaje que hizo Cornaro con todos los suyos á los baños de Manensdorf, el muchacho, que iba también con Pórpora, nada descuidó para atraerse el cariño del anciano; le servía de criado, le acepillaba la ropa, le peinaba la peluca, le limpiaba el calzado. El buen maestro se amansó al fin; el mal genio y taciturnidad de Pórpora cedió con

tales cuidados, y asombrado de las raras disposiciones de su voluntario servidor, dejó que se aprovechara de los tesoros de su experiencia y saber. Así fué como el hijo del carretero de Rohrau aprendió los principios del arte italiano. Cornaro, que se interesaba por su porvenir, le concedió, á su vuelta á Viena, una pensión mensual de seis zequíes (como unos 72 francos) y le arrancó por fin de la miseria. Por los mismos días, algunas sonatas al clave que había escrito para sus discípulos y de las cuales no sacaba producto alguno, porque, en esta época, los editores de música tenían por costumbre publicar sin pagarlas las obras de los principiantes, empezaron á ser conocidas y llamaron la atención de los inteligentes. Casualmente oyó una de ellas la condesa de Thun, quien quiso conocer al compositor, y como Haydn le fuese presentado se sorprendió de tal modo de su miserable porte, que le costó persuadirse á que fuera aquel hombre su autor admirado. Entonces el joven artista le declaró su situación, no bastante mejorada todavía con la generosidad de Cornaro, y la condesa, después de prodigarle mil frases lisonjeras, le regaló veinte y cinco ducados.

El primer cuarteto de violín y los seis primeros tríos para dos violines y contrabajo que compuso el maestro, lo fueron por encargo del barón de Furnberg, que daba conciertos en su castillo á algunas leguas de Viena. También escribió entonces, por gusto, una serenata para tres instrumentos que, con otros dos amigos, tocaba á veces á la luz de la luna en algunos sitios de la ciudad. Un día, mejor dicho, una noche fué á tocarla bajo las ventanas del arlequín Bernadone Curtz, director del teatro de la puerta de Carintia. Sorprendido por la originalidad de aquella música, el empresario salió á la calle buscando al autor.—«Soy yo—dijo Haydn.—¿Comó, tú?... ¿á tu edad?—Por algo hemos de empezar...—¡Pues señor!... es extraordina-

rio... sube...» Y el joven salió de la casa, poco después, con el libreto de una ópera cómica titulada *El Diablo cojuelo*, que había escrito el mismo Curtz. Éste era hombre de exquisito gusto, y muy exigente. Ocurrió que mientras su colaborador componía la partitura, hubo de atascarse en un pasaje en que figuraba una tempestad, y el empresario forcejaba en vano por explicarle cómo debía el músico representar una cosa que después de todo, ni el uno ni el otro conocían más que por ajenas descripciones. El pobre Haydn, obligado á imaginarse lo que no había oído nunca en la realidad, andaba á porrazos con el clave para satisfacer al exigente director, hasta que impaciente, y recorriendo rápidamente las teclas fuera de sí, hubo de exclamar:—«¡Vaya al diablo la tempestad!—Ya está; eso es—gritó Curtz de repente, corriendo á abrazarle.» Estos casuales hallazgos no son desconocidos en la historia del arte. Sabida es la de aquel pintor que, desesperado de no acertar con el medio de pintar los espumarajos de la boca de un caballo, arrojó el pincel contra el lienzo y produjo así el efecto que inútilmente había buscado.

Haydn recibió treinta florines por su *Diablo cojuelo*, obra escrita en pocos días y que tuvo brillante éxito. El número de sus composiciones fué luégo aumentando con algunos conciertos, sonatas, piececillas para cuatro, cinco ó seis instrumentos; pero aún tardó algunos años antes de alcanzar una posición digna de su talento musical. Por los últimos días del año 1758, cuando contaba veintisiete, fué nombrado segundo maestro de capilla del conde Mortzin, y á principios del 1759 hizo ejecutar su primera sinfonía en *re*. Á este concierto asistía el viejo príncipe Antonio Esterhazy, gran aficionado á la música, y le vinieron deseos de atraer á su servicio al autor, mediante el consentimiento expreso de Mortzin. Pero, por desgracia, Haydn

estaba indispuesto aquel día, y como el príncipe no pudo verle, seguramente le hubiera olvidado, si el director de su orquesta Friedberg no hubiese ejecutado más tarde una nueva sinfonía del maestro en Einsenstadt, residencia de la familia Esterhazy. Friedberg le admiraba y le había pedido una obra para la fiesta del natalicio del noble húngaro. Apenas empezó la sinfonía, que es la quinta en *do*, el príncipe, arrebatado de entusiasmo, pidió el nombre del autor. Friedberg, que dirigía la orquesta, se apresuró á presentar á Haydn. «—¡Cómo!... ¿este *moro* es el autor? (aludiendo á su »atezado rostro)... desde ahora formarás parte de mi »servicio, ¿cómo te llamas?—José Haydn.—Yo recuer»do ese nombre... tú eres ya de la casa... ¿por qué no »te habías presentado todavía?... Vete, añadió sin »aguardar la respuesta del músico, desconcertado y »mudo de estupor; vé á vestirte de maestro de capi»lla... no quiero verte más así tan pequeñuelo, y con »esa facha de pobre; métete una casaca nueva, una »peluca de bucles, un alzacuello, y los zapatos con ta»cones rojos... que sean altos, sobre todo... quiero que »tu estatura corresponda á tu mérito.» Este pasaje es característico; revela con qué desenfado trataban los Mecenas de allende el Rhin á los artistas que más estimaban. Por otra parte, aunque realmente el cargo de maestro de capilla del altivo magnate colocaba á su protegido en la situación de un criado, le aliviaba de los cuidados materiales y le concedía la libertad del genio. El orgullo de la aristocracia austriaca además, se compadecía con cierta bondad real; conviene al juzgarla y en bien del arte, dar de lado á nuestras prevenciones democráticas y á la moderna altivez, que se rebela contra toda jerarquía. Justo es por lo tanto saludar con respeto y gratitud á útiles y generosos protectores de la música, como fueron los Lichnowsky, los Lobkowitz, los Esterhazy.

De 1760 á 1791, Haydn vivió en Eisenstadt. Muerto el príncipe Esterhazy en 1791, pasó al servicio de su heredero Nicolás, que fué siempre gran admirador y protector suyo. Como éste gustaba mucho del *baryton*, especie de violoncello, escribió el maestro más de ciento cincuenta fragmentos en los cuales dicho instrumento hacía el principal papel. Buena parte de estas composiciones perecieron en un incendio; el resto se guarda en los archivos de la familia Esterhazy, según nos dice Fetis, que obtuvo esta noticia de labios de un príncipe de aquella casa.

Sorprende hallar tan escaso número de acontecimientos en la vida de Haydn. La atormentada y azarosa existencia de los artistas contemporáneos no ofrece parecido alguno con aquel sereno reposo saboreado en las alturas de la inteligencia, con la plácida y tranquila suerte del hombre consagrado exclusivamente al culto de la belleza. En el espacio de treinta años, Haydn compartió uniformemente todos sus días entre la composición de sus obras y la dirección de su orquesta. La caza fué la única distracción que se permitía alguna vez que otra. Una sola nube empañó durante algún tiempo su existencia feliz. Haydn era casado. Fiel á imprudentes promesas del tiempo de su adversidad, se había enlazado con una hija de su antiguo protector, el peluquero Keller; pero el carácter poco amable de Ana Keller le hizo desgraciado. Algunos biógrafos pretenden que esta mujer era en extremo devota y quisquillosa, y que, como Haydn, á pesar de ser también muy piadoso, no perdió nunca su jovialidad, mientras su mujer se hacía intratable y arisca, esta incompatibilidad de caracteres acabó por traer la separación. Á pesar de esto, al divorciarse de Ana, el compositor trató de asegurar su suerte, y aunque obligado á restablecer la paz de su hogar, no olvidó en su exquisita delicadeza cuánto convenía al decoro

de la que había llevado su nombre. En cuanto á las relaciones que le suponen con M.lle Bonelli, joven y encantadora cantatriz, también al servicio del príncipe, nada autoriza á creer, en nuestro concepto, que traspasaran los límites del decoro. ¿Hemos de ver siempre amores ilícitos en el trato de una mujer bella y de talento?

Menos deseoso de gloria que de perfección, Haydn estaba aún ignorante de su fama cuando esta llenaba Europa entera. En Francia se publicaron sus obras en 1764. Boccherini había fijado la atención pública sobre sus propias composiciones instrumentales y dispuesto los oídos de un reducido círculo de aficionados á este género de música. El talento hubo de ceder el lugar al genio; los ochenta *cuartetos* de Haydn forman, un siglo há, la base indispensable y sustancial de todo repertorio de música *di camera*. No quiere decir esto, sin embargo, que no se noten visibles diferencias en el estilo del maestro. Lejos están de parecerse los pequeños cuartetos en que domina cierto candor hechicero y casi infantil, y el quinto en *fa* menor de la obra 20, que Gluck oyó en Viena en 1776. Á partir de esta época la inspiración raya en lo sublime, sobre todo en los adagios y en su maravilloso desenvolvimiento. Ningún autor, ni Haendel, ni Mozart, ni Bach, ha tratado la fuga con tanta facilidad y gracia como Haydn en algunos pasajes de sus grandes *cuartetos*.

Á petición de la sociedad que dirigía en París los conciertos de la *Loge olimpique*, compuso las seis sinfonías que llevan el nombre del lugar en que fueron ejecutadas.

Las *Siete palabras*, una de sus obras predilectas, fueron escritas en ocasión de un concurso abierto por un canónigo de Cádiz, con objeto de premiar á quien remitiese siete grandes sinfonías, sobre las siete palabras del Redentor en la cruz. Estas composiciones debían

ser ejecutadas el jueves santo: sólo Haydn se ajustó á las condiciones del programa con su obra maestra.

En otra ocasión, un aficionado francés le pidió un fragmento de música vocal, no sin tomar la precaución de remitirle á título de modelo algunos fragmentos de Lully y Rameau. Sorprendido de esta singular comisión, acogióla el maestro como merecía, esto es, devolviendo al expedidor los pretendidos modelos y contestándole con picante cortesía que «él era Haydn »y no Lully ni Rameau; que si quería música de estos »grandes compositores, no había como pedírsela á »ellos ó á sus discípulos, pues, él, por su desgracia, no »podía componer sino música de Haydn.»

En su residencia de Eisenstadt, recibía con frecuencia cartas de empresarios de Nápoles, Lisboa, Venecia, Milán, Londres, etc., invitándole á componer para ellos; pero era en vano tratar con un hombre sin ambición, desinteresado, feliz con vivir y sentirse vivir al lado de sus amados huéspedes. La muerte del príncipe Nicolás, la de su amiga M.lle Bonelli le decidieron, sin embargo, á prestar oídos á las proposiciones del violinista Salomón, empresario de conciertos de Hannover-square en Londres. Según éstas, debía dar veinte conciertos por año, á razón de cincuenta libras esterlinas cada uno, reservándose la propiedad de sus obras. Aceptó tan ventajosos tratos y llegó á Londres en 1791, cuando contaba cincuenta y nueve años. Los ingleses le acogieron con gran entusiasmo, y él por su parte correspondió á esta acogida escribiendo seis grandes sinfonías, varias sonatas al piano y otra multitud de piezas. En 1793 volvió á la hospitalaria capital; y fueron oídas con éxito aún mayor las seis últimas sinfonías. La universidad de Oxford le envió el diploma de doctor en el arte musical, distinción que el mismo Haendel no había podido obtener. Este

título nos da la interpretación de la inscripción grabada al pié de un retrato del maestro:

MUS D. OXON 1792.

Mientras Inglaterra le festejaba en esta forma, el príncipe de Gales quiso que Reynolds pintara su retrato, el rey Jorge III le recibió del modo más lisonjero y los almacenistas de música se disputaban sus menores producciones. Gallini, empresario del teatro de Hay-Market, contrató con él la composición de una ópera titulada *Orfeo;* pero, durante estas gestiones, sobrevino un litigio acerca del privilegio del espectáculo, y como Haydn no tuvo paciencia para aguardar la solución, salió de Londres, llevándose once fragmentos de la partitura que siguió inconclusa. Á su vuelta á Alemania, dió algunos conciertos en muchas ciudades y llegó á Eisenstadt á fines de 1794.

La nombradía que adquirió entre los extranjeros contribuyó mucho á fortificar la admiración y estima de sus compatriotas. Traía, además, de sus viajes un incontestable argumento, bastante á imponer silencio á sus detractores: quince mil florines ganados en Londres. Esta suma, con lo que le producían algunos conciertos, le aseguró una posición desahogada é independiente. Tenía entonces sesenta y dos años, y sentía necesidad de reposo. Así fué que pidió su jubilación al príncipe Esterhazy, quien se la acordó de buen grado, señalándole una pensión. Compró entonces una casa con jardín en el arrabal de Gumpendort y allí vivió retirado hasta su muerte.

Á partir de esta época sus obras tienen un carácter más severo y elevado, y señalan un paso más, no hacia la perfección, sino hacia las altas regiones del arte, donde le es permitida á la inteligencia la belleza increada. ¡Intuición! ¡contemplación! ¡fin supremo del

arte! ¡Cuán pocos han sido llamados á hollar sus cumbres! Haydn fué de los privilegiados.

No era ya maestro de capilla; pero el compositor, llegado á sesenta y tres años, se mostraba más poderosamente inspirado que nunca. Entonces fué cuando escribió sus dos obras inmortales: *La Creación* y las *Estaciones*. Su amigo el barón Van Swieten, director de la Biblioteca imperial, le persuadió á ejercitarse en el género descriptivo, y le procuró el libreto de un oratorio ó cantata, cuyo asunto era la *Creación del mundo*. El maestro puso manos á la obra en 1795, y empleó dos años en escribir esta composición de un género enteramente nuevo. Él mismo decía que quería componerla despacio, para hacerla durable. Concluída en 1798, la *Creación* fué estrenada en el palacio del príncipe Schwartzemberg, ante una concurrencia distinguida de bellas mujeres y hombres ilustres. El autor dirigió en persona la orquesta, compuesta de los mejores músicos. El éxito fué inmenso, en cuantos sitios se ejecutó la obra. Nadie ignora que Steibelt la dió á conocer á los franceses, en la Ópera de París. Desgraciadamente la noche de su estreno, el primer cónsul al dirigirse al teatro estuvo á punto de ser víctima del atentado del 3 nivoso (24 Enero 1801) y no se puede culpar al maestro de la frialdad con que fué recibida la obra. Aunque asuntos más graves traían preocupados á los franceses, los artistas le dieron un testimonio de admiración regalándole una medalla de oro.

Siguieron á la *Creación* las *Cuatro Estaciones*, cuyo asunto sacó el barón Van Swieten del poema de Thompson. El autor debía describir, por medio de sonidos, en una serie de cuadros, la primavera, el estío, el otoño y el invierno. Terminada á fines de 1800, esta composición se ejecutó en los salones del príncipe de Schwartzemberg, el 24 Abril y 1.° Mayo de 1801. Tan-

to se ha discutido sobre la música descriptiva, de la cual dió Haydn el modelo con estas dos grandes obras de sus últimos días, que nos vemos obligados á decir algo de ella.

Existen en el arte musical algunos procedimientos de imitación que así pueden usarse con tino, como sin él. Las sucesiones cromáticas, las disonancias, las más ó menos felices combinaciones del ritmo pueden producir una cacofonía detestable ó una sinfonía sublime. El éxito depende del uso de tales elementos y su acertada é inteligente aplicación al asunto que se trata. Nos parece, pues, confusa, por no decir contradictoria la teoría de Cousin, expuesta por otra parte bellamente (1). «No conviene perder de vista, dice, el objeto »principal de la música, y empeñarse en pedirle lo »que no puede dar. Supongamos que el más sabio »compositor ha de describirnos una tempestad. Nada »tan fácil como imitar los silbidos del viento, y el rui»do del trueno. Pero ¿qué combinaciones de armonía »lograrán que relumbren á nuestros ojos los rayos »rasgando las nubes ó que veamos la agitación de las »olas, ora elevándose como montañas, ora hundiéndo»se como precipitadas en abismos sin fondo? Si nadie »explica antes al oyente el asunto, á buen seguro que »éste no lo sospechará y apuesto á que no distingue »una tempestad de una batalla. Á despecho de la cien»cia y el genio, los sonidos no pueden darnos las for»mas de los objetos. De aquí que la música bien diri»gida se guardará de luchar con lo imposible, ni de »pintar el movimiento de las olas ú otros fenómenos »parecidos; algo mejor le queda que hacer: infundir »en nuestro ánimo los afectos que se suceden en él »durante una tormenta. Así Haydn, en la obra *La Tem»pestad*, rivalizará con el pintor, hasta vencerle, por-

(1) COUSIN: *Du Vrai, du Beau, du Bien.*

»que le fué dado á la música agitar y conmover más »profundamente el alma que la pintura.» Si Cousin ha querido decir que el arte musical no debía rebajarse á ser un arte de imitación, tiene razón que le sobra; pero vemos que más abajo se entusiasma con los efectos de la tormenta, la lluvia y el trueno, que no confunde por lo visto con una batalla. Y en efecto, á principios de este siglo tuvimos muy buenos compositores de batallas. El mismo Dussek no se desdeñó de escribir una en la cual los toques de corneta, las marchas guerreras, el galope de los caballos, el choque de las armas, el estampido del cañón, los ayes de los combatientes, los gritos de victoria, todo parecía tan distintamente, que no era posible confundirlo con una tempestad. Las batallas de Praga, Marengo y Austerlitz fueron compuestas sobre el mismo teclado; buenas cuerdas de piano rompió alguna señorita harto belicosa con estas composiciones. Reconocemos desde luego que, en general, estas obras de imitación suelen ser bastante medianas, exceptuando *La Tempestad* de Steibelt, lindamente compuesta, y algunas magníficas páginas de nuestros maestros descriptivos Haydn, Weber y Mendelssohn. Cuando un hombre de genio quiere imitar la naturaleza, no se contenta con reproducir servilmente impresiones materiales, sino que infunde en ella algo de su propia alma, algo de lo que siente y pretende comunicar á los demás. Cuando Rossini ha querido pintar una escena de la naturaleza alpina ¿qué cuadro la mostró con el vigor, la elevación y el interés de la sinfonía de *Guillermo Tell?*

Las últimas obras de Haydn fueron dos cuartetos que aparecieron en 1802. Otro tenía empezado; pero no se ha publicado de él sino un fragmento seguido de un minué; no pudo continuarlo á causa de la decadencia de su salud. Agobiado por los años y los achaques, se había retirado completamente de todo trato, cuando

la admiración del público vienés fué á sacarle de su retiro, en triunfo. En el palacio del príncipe Lobkowitz, y con el concurso de ciento sesenta músicos, se ejecutó con asistencia de su autor la gran sinfonía la *Creación*. La sala contenía más de mil quinientas personas, escogidas entre las más ilustres en artes, en política, en belleza. Grande fué la emoción del ilustre senado, cuando vió comparecer al viejo maestro, llevado en un sillón. Recíbenlo á són de trompetas; la princesa Esterhazy y M.me de Kurbeck vuelan á saludar á su venerable amigo; Salieri, el director de orquesta, acude á estrecharle la mano enternecido, y él se incorpora para abrazarle. De pronto, suenan los primeros compases y el auditorio se dispone á oir con recogimiento profundo, rindiendo así al compositor más profundo homenaje.

No cabe olvidar un rasgo conmovedor de esta memorable solemnidad. El médico Capellini, hombre de mérito, que se hallaba al lado de Haydn, hubo de advertir que éste no tenía las piernas bastante abrigadas. Apenas lo hubo observado, acuden las señoras con sus bellos chales y ricas cachemiras á cubrir y calentar los piés del anciano. Nunca se mostró con más delicadas y lisonjeras atenciones la adhesión y la veneración que inspiraba aquel genio. Esta solemnidad fué el coronamiento de la labor de toda su vida. Harto débil ya para soportar tan vivas emociones, el autor de la *Creación* se sintió desfallecer, y tuvieron que retirarle en su sillón. Pero antes de la salida de la sala, detuvo á los que le sostenían y saludó al público en señal de gracias; luégo, volviéndose hacia la orquesta, alzó las manos y con los ojos cuajados de lágrimas pareció atraer las bendiciones del cielo sobre los intérpretes de su obra predilecta.

La pena que causó á su alma patriótica la guerra de 1809 vino á amargar los últimos días de Haydn.

Desde que se rompieron las hostilidades entre Francia y Austria, pedía á cada momento noticias de la guerra, se arrastraba hasta su piano y con voz desfallecida se ponía á cantar el himno nacional: *Gott erhalte Franz den Kaiser.* (*Dios salve al emperador Francisco.*) El 10 de mayo, el enemigo llegó hasta cosa de una media legua del jardín de Haydn; éste, sin sentir espanto alguno por los obuses que estallaban casi á sus piés, tranquilizaba á sus criados diciéndoles:—«¿Por qué ese te»rror?... Nada malo puede ocurrir donde está Haydn.» Pero el vigor del alma no detiene los estragos de la edad, cuando ha sonado la hora de la partida. El 26 de mayo cantaba el viejo músico por última vez su: *Dios salve al emperador.* Cinco días después, había muerto. Falleció el 31 de mayo de 1809, á la edad de setenta y siete años y dos meses, y fué enterrado en el cementerio de Gumpendorff. Algunas semanas después los artistas vieneses ejecutaron en honor suyo, en la iglesia de los Escoceses el *Requiem* de Mozart, y Cherubini tocó en el Conservatorio de París un *Canto fúnebre sobre la muerte de Haydn.*

Tiempo hacía, como hemos dicho antes, que Haydn se sentía desfallecer y había cesado de componer nada, retirado en su jardín. Mas, por vía de recuerdo, solía enviar á sus amigos una tarjeta con alguna frase musical de cuatro compases sobre esta letra: *Mis fuerzas me han abandonado; me siento débil, soy viejo.* Reprodujo esta frase al final de su último cuarteto en *la menor* que dejó sin acabar por orden del médico. Era una frase de adiós. Algunos se han ingeniado en buscar el sentido de este enigma y han querido ver en los cuatro compases un canon propuesto por Haydn. Mejor hubieran hecho en leer las obras del maestro. La misma frase en *la mayor* da comienzo á un delicioso cuarteto vocal, publicado en Leipsick y con el cual se compuso más tarde un motete religioso sobre la letra del *Ave María.*

El artista no dejó heredero directo. Su pequeña fortuna pasó á un pariente suyo, exceptuando 12,000 florines que legó á dos antiguos criados. Adquirió sus manuscritos el príncipe Esterhazy. Lichtenstein compró por su parte, por 1,400 florines, un loro que decían había aprendido música y lenguas con el trato de cuarenta años con el ilustre compositor. Nadie sabe qué se hizo el reloj que le había regalado el célebre almirante Nelson.

Haydn tuvo un hermano, llamado Miguel, también músico y compositor de mérito, el cual, como satélite de segunda magnitud, formó parte de la constelación cuyo centro era José. Como éste, Miguel era laborioso y apasionado por su arte, y sus composiciones religiosas son muy estimables. Pasó su vida componiendo; pero consagrado á la reputación de su hermano, no consintió en que se publicaran sus obras mientras vivió. Aunque tenía cinco años menos que Haydn, murió tres años antes que éste.

El número de las composiciones de Haydn se eleva hasta ochocientas, que se dividen en cantatas, sinfonías, oratorios, misas, conciertos, tríos, cuartetos, sonatas, minués, etc. Figuran también en la cuenta veinte y dos óperas, ocho alemanas y catorce italianas, en su mayoría escritas para el teatro particular de Eisenstadt.

Embarazado por las exigencias de la escena, el gran sinfonista es sólo estimable en la melopea dramática.

Á su piedad sincera se debió que, en los últimos años de su vida, celebrara en su gran obra las maravillas de la creación, y por análoga inspiración tenía la costumbre de escribir al frente de sus partituras *In nomine Domini* ó *Soli Deo gloria* y al final: *Laus Deo.* Diremos á este propósito cómo ha expresado una escritora sueca, mujer muy piadosa y de gran talento, el

origen y el fin de las artes, en un libro poco conocido (1):

«Toda expresión de belleza es un acto de amor que, »á este título, sólo á Dios debemos. Mientras nada »amamos, creemos hacer bastante cumpliendo con »nuestros deberes, si es posible cumplirlos sin amar á »Dios; mas, apenas enardece nuestro corazón el amor, »nos sentimos inclinados á realizar mil delicadezas que »salen del dominio de lo *útil* para constituir lo *bello*. »Toda forma de belleza es, pues, una forma de amor. »El mismo Dios nos da un ejemplo de ello en la crea»ción; un campo de trigo ú hortaliza no nos recuerda »el amor divino, como una flor. Si Dios pudiese tener »deberes, el campo de trigo sería una manifestación »de este deber, que consistiría en proveer á nuestras »necesidades, y la flor, esta graciosa y encantadora »chuchería inútil, lo que realmente es, manifestación »del amor de Dios. Las bellas artes, nacidas de esta »necesidad del corazón, de embellecer, es decir, amar, »son como flores espirituales que no deben ofrecerse »sino á Aquel que quiso amarnos más que nadie; toda »obra de arte debe ser dedicada á Dios.»

Tal es la explicación que puede darse á la dedicatoria casi siempre usada por Haydn y por muchos otros compositores, incluso Cherubini.

La fe del maestro era sincera, repetimos, candorosa, profunda. Muchas veces ante los obstáculos de la composición cuya osadía hacía sus obras casi inextricables, Haydn tomaba el rosario y rezaba:—«Siempre acudí á este medio, con éxito—decía.—» No obstante, aunque escribió admirables misas y motetes de angélica suavidad, su música religiosa carece de aquella

(1) MAD. GJERTZ.—*La música, desde el punto de vista moral y religioso.*

cristiana melancolía, de aquella compunción y adoración suplicante que se halla en Mozart. Su *Stabat Mater* es rico de armoniosas combinaciones, pero no está impregnado de lágrimas como el de Pergolese. En cuanto al *Requiem*, Haydn ni siquiera lo intentó, é hizo bien. Su confianza en la bondad y la misericordia divinas era tal, que lo hubiera compuesto *in tempo allegro*, como él mismo decía.

Al recuerdo de este gran sinfonista va unido el de un gran pintor, por la admiración que el autor de la *Creación* inspiraba al autor de la *Apoteósis de Homero*. Ingres no se contentaba con ser pintor, quería que le tuvieran también por un buen músico. Pero sea cual fuere su talento de aficionado, fué un verdadero apasionado de Haydn; la misma víspera del día que contrajo la breve enfermedad de que murió, había hecho ejecutar un cuarteto del gran vienés por hábiles artistas. Beethoven, Mozart y Cherubini se compartían este entusiasmo del ilustre pintor. Fuera de ellos, lo demás le parecían bárbaras disonancias y se tapaba los oídos. Hay sin duda algo de exagerado en este prejuicio y en estas precauciones contra el arte moderno, pero semejante rigidez é inflexibilidad de principios nos parecen bien en un hombre que, con justos títulos por su voluntad y la autoridad de sus obras, asume la responsabilidad de una dirección y de una escuela de buen gusto. Ingres no olvidaba nunca este alto encargo. Cuando salió para Roma reunió á sus discípulos y les dirigió estas enérgicas palabras: «Han dicho, se»ñores, que mi taller parece una iglesia; pues bien, »sea; sea una iglesia, un santuario consagrado al culto »de la belleza y el bien, y que todos los que entran en »él y de él salen, unidos ó dispersos, que todos mis »discípulos, en una palabra, sean siempre y en todas »partes propagadores de la verdad.»

Tengamos músicos dotados de tal firmeza de carác-

ter y convicciones, y nuestro arte en vez de ser cómplice de los peores instintos del bruto, servirá la causa de las ideas elevadas y generosas y reivindicará su puesto en la obra de la verdadera civilización.

Al mismo Ingres dedicó M. Lauzay su interesante é ingenioso análisis de los cuartetos de Haydn. Con la autoridad de un artista de la buena escuela, familiarizado con las obras del maestro, habla de su precisión y el encanto de sus proporciones que procuran al oyente el bienestar, el reposo del ánimo, fruto de la contemplación de la belleza, que nadie hizo sentir como él.

« Hemos señalado la relación que existe entre mu»chos adagios de Haydn y la gran música de Gluck, »henchida de lo que podría llamarse la *calma antigua*, »pero en Haydn expresaría mejor la misma idea esta »otra frase: *serenidad cristiana*. Porque donde quiera se »percibe en sus obras la fuente en que iba á beber la »inspiración cuando ésta le abandonaba. Allí encontró »aquella música en que se funden en igual proporción »el *suaviter* y el *fortiter*, la dulzura y la fuerza, música »sana, podríamos decir, música que parece encerrar »un buen consejo al propio tiempo que un noble y »grato placer y á cuyo autor podrían dirigirse aque»llas palabras de Beatriz al poeta de Mantua:

» *Aquí estoy... fío en tu honrado lenguaje, que honra á la par á ti, y á los que lo oyen.*»

Mozart

1756 - 1791

Mozart

MOZART

Viva sorpresa causa que, en mitad del siglo XVIII, en que la filosofía, la poesía y la política estaban representadas por Condillac, Voltaire y Federico II; cuando de París á Berlín, semejante á un simoun abrasador, circula el disolvente soplo del análisis, nazca y crezca de pronto un artista, cuyas inspiraciones brotan espontáneas del corazón, y que atraviesa una atmósfera de duda y de crítica sin perder una sola de sus preciosas cualidades afectivas. Mientras reniegan unos del sentimiento en nombre de la fría y orgullosa razón, y los Buffón y los La Harpe lo arrojan de la literatura, Mozart le presta asilo en sus composiciones musicales, recoge al pobre desterrado que hallaba cerradas todas las puertas, y lejos de desdeñarle, pídele el secreto del dulce decir y de decoroso regocijo :

Reddes dulce loqui, reddes ridere decorum.

De aquí, la originalidad del autor de *Las bodas de*

Fígaro, entre sus contemporáneos; de aquí, la inefable belleza con que brillarán eternamente sus obras.

Juan-Crisóstomo-Wolfgang-Teófilo Mozart, nació en Salzburgo el 27 Enero 1756. Su padre, Leopoldo Mozart, era segundo maestro de capilla en la corte del príncipe-arzobispo de dicha ciudad. No hubo nunca quien mostrara más precoces disposiciones para la música como aquel niño, que apenas tenía tres años cuando, atraído por las lecciones de su hermanita María-Ana, buscaba ya en el clave terceras, y expresaba la mayor alegría al hallar este armonioso acorde. Á los cuatro años compuso ya algunos minués, que ha conservado su biógrafo Nissen. Lo que tan felizmente había realizado la naturaleza, lo acabó la educación. Leopoldo Mozart, artista distinguido, que dejó un buen método de violín y conocía á fondo la música de iglesia, unía á la ciencia y al talento que le ponían en estado de cumplir sus obligaciones de padre, un sentimiento profundo de la misión que pareció encargarle la Providencia dándole tal hijo. Admirado de las maravillosas aptitudes de éste, creyó ver en los prodigios de tan rica organización un encargo divino y se aplicó desde entonces á cumplirlo con una suerte de piadoso respeto. Recuerda al padre de Orígenes, besando en el pecho al futuro Padre de la Iglesia, cuando escribe: «Puedo afirmar que Dios obra cada »día nuevos milagros con ese niño.» Y más tarde, negándose á vacunarlo: «Veremos si Dios, que puso en »este mundo esta maravilla de la naturaleza, querrá »conservarla ó llevársela.» Aunque su cargo en la corte arzobispal le producía muy poco, el pobre músico de Salzburgo renunció á la enseñanza para consagrarse con alma entera á la educación de sus dos hijos, que le recompensaron con creces de tantos cuidados. María-Ana fué excelente artista, y su hermano, lo que nadie ignora: el divino Mozart.

Mostró éste, en su infancia, un genio sumamente activo, y se entregó al estudio con el mismo arrebatado ardor que otros muchachos emplean en sus juegos; particularmente las matemáticas eran su pasión, hasta el punto de llenar de cifras las mesas, las sillas, las paredes y hasta el suelo de su cuarto. No es este el primer ejemplo de afición al cálculo que hallamos en un maestro del arte. Sólo á sus largos estudios aritméticos debió Rameau el descubrimiento del principio generador de la armonía moderna; esto es, su ley fundamental. También gracias á sus aptitudes para el cálculo, Filidor, compositor correctísimo, fué con el tiempo el más hábil jugador de ajedrez. Mozart, sin embargo, volvió bien pronto á su predilección primera. Para él no existían las dificultades. Un día su padre le sorprendió escribiendo un concierto para clave y se quedó admirado viendo que esta composición se hallaba perfectamente ajustada á las reglas, aunque era de imposible ejecución.

Contra lo que ocurre generalmente con los niños de prodigiosa habilidad, que suelen perder sus buenas cualidades naturales ahogadas por el orgullo precoz, ese muchacho predestinado era de alma cariñosa y tierna, y solía preguntar si le querían á cuantos le rodeaban, y si tardaban en contestarle se echaba á llorar. ¿Cómo no ser buen hijo y más tarde buen esposo, quien manifestaba en todas ocasiones tan exquisita sensibilidad? Así Mozart se recomendó tanto por sus virtudes privadas, como por su genio artístico, según se verá por el resto de nuestro relato.

En 1762, Leopoldo Mozart, deseoso de hacer partícipes á los demás del entusiasmo que le inspiraba su hijo, hizo un viaje con sus niños á Munich y á Viena. Este viaje fué una ovación para aquel prodigio de seis años, que se hacía perdonar su superioridad con su gracia y su cortesanía. El emperador Francisco I, des-

pués de haber admirado su brillante y viva ejecución, le propuso en broma tocar con solo un dedo y sin mirar el clave, con una tela extendida sobre las teclas. El niño le cogió la palabra é hizo este difícil ejercicio, como la cosa más natural. Mas por lo común, cuando daba mayores pruebas de su talento, era en presencia de los verdaderos inteligentes, y le dejaba en cambio frío la atención de los más altos personajes del imperio; quería ser juzgado por los del oficio; así se sobrepujó á sí mismo un día que estaba entre los oyentes Wagenseil, maestro de capilla de la corte. ¡Justa altivez del futuro maestro que aspira, antes que á todo, á la estimación de sus iguales!

La orgullosa casa de Hapsburgo se humanizaba con el sublime *bambino*. Vestido con traje bordado de oro, que había sido encargado para el niño archiduque Maximiliano, hacía las delicias de María Teresa y sus hijas.

Formaban su propia naturaleza aquella sensibilidad, aquella ternura que se muestran en los *andantes* de sus sonatas y sinfonías, como en sus motivos de ópera. Desde su más tierna edad, mostró en algunos pequeños detalles de su vida, su organización nerviosa y delicadísima. En su primer viaje á Viena, en 1763, cuando tenía siete años, paseábanle un día dos archiduquesas por las galerías de palacio, y como estuvieran enceradas y lucientes como espejos, el niño resbaló; una de las damas, apenas le hizo caso; pero la otra, que era cabalmente la futura reina de Francia, María-Antonieta, lo levantó del suelo y prodigóle mil caricias para consolarle de la caída; visto lo cual, le dijo el muchacho que quería casarse con ella. «Enteróse la emperatriz de este pequeño incidente y le preguntó cómo se le había ocurrido tal. —Por gratitud —contestó él— ¡ha sido tan buena conmigo!... En cambio su hermana no me ha hecho caso...»

Esto pasaba en el otoño de 1762; el 30 de Octubre, Leopoldo Mozart escribía: «¡Felicidad!... ¡Fragili»dad!... Se rompe como el cristal. Harto sentía yo, »por decirlo así, que hemos sido demasiado felices »durante quince días. Dios nos ha enviado una peque»ña cruz; demos gracias á su infinita misericordia, »que no haya sido cosa mayor. El 21, por la tarde, »estuvimos á ver á la emperatriz; el muchacho pare»cía fuera de su asiento ordinario, hasta que hemos »advertido que tenía una especie de escarlatina. No »sólo las mejores casas de Viena han mostrado por él »la más viva solicitud, sino que le han recomendado »al médico de la condesa de Sinzerdolf, Bernhard, que »le ha prodigado mil atenciones. Pero estamos ya al »cabo de la enfermedad, que nos sale un poco cara; »nos ha hecho perder por lo menos cincuenta duca»dos. Encargad tres misas á Lorette, en el altar del »niño Jesús y otras tres á Bergl, en el de San Fran»cisco de Paula.»

Algunos lectores sentirán que hable el padre de los cincuenta ducados, pero es fuerza ser justos y no hacer alardes de delicadeza fuera de lugar. Los Mozart eran pobres; el padre, la madre, los dos niños habían salido para Viena el 19 de Setiembre, sin más recursos que el sueldo de Leopoldo, que era escaso é insuficiente, puesto que había renunciado á la enseñanza para dedicarse por entero á la educación de sus hijos. La posteridad ganó en ello un hombre de genio. ¡Cuántas organizaciones maravillosamente dotadas atrofió luégo la pereza, la ociosidad y la incuria de los padres! ¡Cuántos talentos abortaron faltos de una buena dirección!

Aprender es recordar, ha dicho Platón. Si algo puede dar apariencias de verdad á esa teoría, es la facilidad pasmosa con que Mozart aprendió por sí mismo el violín, sin otros ejercicios que los que hizo por gus-

to en uno que le compró su padre en Viena. Un día, pretendió tomar parte en un trío que se disponía á tocar su padre, con dos amigos suyos Wenzel y Schachtner; primero no querían acceder á tan extraño capricho, porque el niño no tenía la menor noción de violín, pero viendo que se echaba á llorar, consintieron en ello con la especial condición de que no se dejaría oir mucho. ¡Cuál no sería su sorpresa viendo que despachaba su parte con la afinación y seguridad de un violinista consumado! La naturaleza no cesaba de hacer milagros en aquel organismo, con lo cual se arraigaba en el padre la convicción de que el dedo de Dios se hacía visible en su familia.

Semejante prodigio no podía permanecer encerrado en Alemania; era preciso mostrar á los extranjeros la obra de la Providencia; esto pensaba el padre de Mozart en la exaltación de su fe y de su ventura, por manera que no tardó en emprender un nuevo viaje con sus dos hijos, en Julio de 1763. No cabe confundir este propósito con la ambulante especulación de algunos artistas, convertidos en empresarios de sus propios hijos. No era Mozart hombre que quisiera sacar dinero de la exhibición de un talento precoz, sino un verdadero artista, dotado personalmente de mucho saber y buen gusto, que admiraba candorosamente aquel raro fenómeno musical que había parecido en su casa. Respetemos tan respetable sentimiento y no le confundamos con las interesadas miras de lucro, de que nos dieron ejemplo tantos otros.

Como, por aquel entonces, terminaba la guerra de los siete años, y las poblaciones alemanas, libres de belicosas preocupaciones, se entregaban de nuevo á su tradicional afición á los artísticos pasatiempos, Munich, Augsburgo, Manheim, Maguncia, Francfort, Coblenza, Colonia, Aix-la Chapelle festejaron, una tras otra, á los ilustres viajeros. De pueblo en pueblo y de concierto

en concierto llegaron hasta Bruselas, bien que más ricos de regalos, que de dinero contante y sonante. Así escribía Leopoldo Mozart con fecha del 17 de Octubre: «Tenemos con qué poner tienda, de espadas, manti»llas, tabaqueras, estuches; en Salzburgo dejamos un »cajón lleno de joyas y tesoros; pero dinero, nada, y »sigo siendo tan pobre como antes.»

El buen hombre se escandalizó extraordinariamente con lo que vió en París, donde llegó con su familia en Noviembre de 1763. Vamos á reproducir, puesto que es en extremo curioso, el cuadro que traza de la corte y de aquella sociedad:

«¿Son hermosas en París las mujeres? Es imposible »contestar, porque parecen, por lo pintadas, muñecas »de Nuremberg, y se desfiguran de tal modo con sus »repugnantes artificios, que un alemán no conocería á »una mujer naturalmente bella. Cuanto á lo que forma »su particular gusto, puede asegurarse que, cuando »se trate de canonizarlas no será muy difícil reconocer »los milagros de las santas francesas, porque los más »grandes que se ven, los hacen aquí las que no son ni »vírgenes, ni casadas, ni viudas y sobre cuerpos vi»vientes... con que me parece que basta. Es difícil dar »aquí con la dueña de la casa; cada cual vive á su mo»do; y sin especial misericordia de Dios, acabará el »reino de Francia como acabó el imperio de los per»sas.

«Antes os hubiera escrito, sin el deseo de aguardar »el resultado de nuestros asuntos en Versalles, para »comunicároslo; pero como aquí, más que en ninguna »otra corte, las cosas van á paso de tortuga y esta »suerte de negocios depende de los *menus plaisirs*, hay »que cargarse de paciencia. Los resultados, sin embar»go, han de ser satisfactorios, si la gratitud correspon»de al placer con que son oídos mis hijos.

»En Francia no se acostumbra besar las manos á las

»personas reales, ni hablarles, ni entregarles solicitu-»des *au passage*, como dicen aquí, pues cuando salen »de sus habitaciones ó de la iglesia, nadie se inclina ni »se arrodilla, sino que las ven pasar de pié y sin mo-»verse, y en esta postura se las puede contemplar de »cerca. Con esto podéis fácilmente figuraros la sorpre-»sa de todos viendo que las hijas del rey se detienen »á veces durante el desfile oficial cuando divisan á mis »hijos, y les acarician y les besan repetidamente. Lo »propio hace la señora delfina. Lo que les ha parecido »más extraordinario á los señores franceses, ha sido »que *au grand couvert* de año nuevo, no sólo nos senta-»ron á la mesa real, sino que *Monseñor Wolfgangns* se »vió obligado á no dejar á la reina, que le habló cons-»tantemente, le besaba las manos y le hacía servir mil »buenos bocados. La reina habla el alemán lo mismo »que nosotros, y como el rey no entiende una palabra, »le traducía todo lo que iba diciendo nuestro heróico »Wolfgang. Yo estaba junto á él, y al otro lado del »rey, con el delfín y M.me Adelaida, mi mujer y mi »hija. Ya sabréis que el rey no come en público, y sólo »los domingos por la tarde cenan en familia las perso-»nas reales, sin permitir la entrada; pero en las gran-»des festividades, el día de año nuevo, Pascuas, santo »del Rey, etc., entonces hay *grand couvert*, y son admi-»tidas todas las personas de distinción; como no hay »mucho sitio, pronto se llena. Nosotros llegamos tarde »y los conserjes hubieron de abrirnos paso y conducir-»nos al salón junto al comedor, que atraviesa la fami-»lia real. Al paso hablaron unos y otros con nuestro »Wolfgang y luégo les seguimos hasta la mesa. . .

. . . . . .

. . . . . .

»No esperáis sin duda que os describa ahora Versa-»lles. Os diré solamente que llegamos allí la noche de »Navidad, y que asistimos en la capilla real á la misa

»de las doce y á las tres santas misas. Estábamos en la »galería cuando llegó el rey de casa la señora Delfina, »á quien había ido á dar el pésame por la muerte de »su hermano, el príncipe elector de Sajonia.

»Oí música buena y música mala. Todo lo cantado á »voces solas, me pareció insustancial, frío, miserable, »por consiguiente, francés. Pero, en cambio, los coros »son todos buenos, muy buenos, de modo que diaria»mente he asistido con mi hijo á la misa de la capilla »para oir los motetes que cantan.

«En quince días hemos gastado en Versalles doce »luíses, que sin duda os parecerá mucho, y no com»prenderéis cómo, y es que no hay en Versalles ni fia»cres ni carrozas de alquiler y sólo sillas de manos, y »como cada carrera cuesta doce sueldos y hemos nece»sitado sino tres, dos sillas comunmente, el transporte »nos ha costado un *thaler* diario ó más, porque hace »mal tiempo. Añadid á eso cuatro trajes negros flaman»tes y no os sorprenderá que nuestro viaje á Versalles »nos salga á veintiseis ó veintisiete luíses. Veremos si »nos recompensará la corte estos gastos; salvo lo que »podemos esperar por este lado, Versalles hasta ahora »sólo nos ha producido doce luíses en dinero sonante.

»Aparte de esto, la señora condesa de Tessé ha re»galado al maestro Wolfgang una tabaquera de oro, »preciosa por su pequeñez, á mi hija Anita un estuche »de mondadientes en oro, muy bonito. Á Wolfgang le »regaló también otra dama otro estuche con recado »de escribir de plata, y á Anita una tabaquera con in»crustaciones de oro, de extremada delicadeza, y una »sortija, mangas, flores para el gorro y pañuelos. Den»tro de cuatro semanas, os daré noticia de nuestros fa»mosos luíses, que es fuerza prodigar en París, más que »en Maxglan (1) para ser conocido. Por lo demás, aun-

(1) Lugar situado cerca de Salzburgo.

»que á simple vista se descubren los deplorables frutos »de la última guerra, los franceses no se privan del »lujo y de la suntuosidad, de modo que sólo los *fer-* »*miers* están ricos. Los grandes señores se hallan acri- »billados de deudas, las mayores fortunas en manos »de cien personas todo lo más, y entre ellas grandes »banqueros y *fermiers generaux*, y casi todo el dinero »lo gastan las Lucrecias que no se dan de puñaladas.

»Sin embargo, como ya supondréis, se ven aquí »cosas muy hermosas al lado de sorprendentes locu- »ras. Las mujeres usan este invierno no sólo vestidos »guarnecidos de pieles, sino *boas* de pieles para el »cuello, adornos de pieles, á guisa de flores, en el pei- »nado, bocamangas de pieles, y no hay nada tan có- »mico como ver al *baudrier* con sus pieles también, »probablemente porque no hiela. Á estas locuras de »la moda hay que añadir el amor inmoderado por »toda suerte de comodidades que ahoga en esta na- »ción la voz de la naturaleza. Los parisienses todos, »chicos y grandes, entregan los recién-nacidos á nodri- »zas campesinas. ¡Pero qué tristes consecuencias no »produce esta costumbre! En todas partes hallaréis »ciegos, paralíticos, cojos, contrahechos, mendigos »echados en medio de la calle, cubriendo el suelo de »las iglesias. El asco me impide á veces contemplar- »los... Salto ahora, sin transición, de estos horrores á »una cosa encantadora, ó que por lo menos ha encan- »tado á un rey... Supongo que desearéis saber, ¿ver- »dad? qué cara tiene la *señora marquesa de Pompadour*. »Muy bella habrá sido, porque lo es todavía; alta, »buen talle, gruesa, algo maciza, pero muy bien pro- »porcionada y rubia; tiene en los ojos cierto parecido »con Su Majestad la Emperatriz. Por lo demás, muy »prendada de sí misma, y de un gusto poco común...

»Aquí sostienen una guerra incesante la música »francesa y la música italiana. La francesa no vale un

»comino, pero se está operando un cambio y dentro de »diez ó quince años, el gusto francés habrá dado una »vuelta en redondo.»

El introductor de la familia Mozart en el alta sociedad parisiense había sido el célebre barón de Grimm, cuya ingeniosa correspondencia es harto conocida, y que tuvo á honra acordar á sus compatriotas la protección que necesitaban, dado que no estaban al corriente de los usos y costumbres de París. Muy buenos oficios les prestó, y entre otros, el de componer las dedicatorias de dos sonatas de Wolfgang, la una para M.me Victoria y la otra para la condesa de Tessé.

La familia Mozart salió de la capital de Francia, para ir á Londres, donde fué objeto de la misma acogida que en la otra parte del estrecho. Con igual sorpresa vió la corte de Saint-James á un niño de ocho años, ejecutar á primera vista en el órgano las obras de Bach, Abel y Haendel. El rey Jorge III, testigo de tales maravillas, mostró su viva satisfacción con un regalo de veinte y cuatro guineas. Fuera de esto, los conciertos públicos producían también algo. Durante esta su permanencia en Inglaterra, escribió Mozart su tercera obra, compuesta de seis sonatas que dedicó á la reina.

Fácil le hubiera sido al honrado padre lucrar con el dilettantismo británico; pero, temiendo por la fe de sus hijos, no quiso permanecer más tiempo entre un pueblo herético, y prosiguió su viaje. En Holanda, donde el éxito no abandonó á estos peregrinos del arte, una grave enfermedad puso en peligro la vida del niño Mozart y de su hermana. La fe cristiana que se transparenta siempre en la correspondencia de Leopoldo Mozart, brilló en esta ocasión en toda su pureza. Por fin se conjuró el peligro, y los jóvenes *virtuosi* volvieron á ser la admiración del público, en sus conciertos en el Haya donde Wolfgang dedicó una nue-

va obra compuesta de seis nuevas sonatas á la princesa Nassau-Weilbourg.

Después de estos tres años de ausencia, los viajeros volvieron á Salzburgo por París, Lion, Suiza y Munich; y este lapso de tiempo considerable, durante el cual Mozart se hizo oir en Francia, Inglaterra y Holanda, no fué perdido para su instrucción. Otra vez en su casa, volvió al estudio de la composición, dirigido por su padre. Iba descubriendo al propio tiempo las bellezas de Haendel y Carlos Manuel Bach, y de algunos maestros italianos de fines del siglo XVII y principios del XVIII. De esta época datan sus primeros ensayos de música vocal.

Mas no hallaron de nuevo en su patria, por entonces, el entusiasmo y admiración que habían despertado en la Europa occidental, porque llegados á Viena en 1767, reinaba en ella la viruela, de la que moría la archiduquesa Josefa, y la hora no era propicia para las distracciones musicales, estando la corte de luto. El padre, inquieto por sus hijos, se refugió en Olmutz, (Moravia), pero siguióle allí el azote y Wolfgang cayó gravemente enfermo. Crítica era la situación del pobre Leopoldo, en país extranjero; pero tuvo la suerte de que el conde Podstatsky le obligara á que se hospedase la familia en su casa, sin temor á la viruela, y diera órdenes á su mayordomo y á su médico. Gracias á estos cuidados salió el niño de la enfermedad, á lo cual se mostró vivamente reconocido el padre en una carta fechada en Olmutz, el 10 Noviembre 1767. Restablecido ya Wolfgang regresó la familia á Viena, y fué presentado al Emperador José II y á la Emperatriz, que le oyeron con gran placer, tanto que, á instancias del mismo monarca, escribió una ópera, cuyo argumento era la *Finta Semplice*. Destinada á la compañía italiana de Affligio, que había prometido 100 ducados por ella, los compositores vieneses, que no pudieron

sufrir la rivalidad de un niño de doce años, intrigaron para impedir su representación, cábala en la que no tomó parte Gluck, según todas las probabilidades y el testimonio del mismo Leopoldo Mozart. Primero afectaron creer que la obra era de éste; luégo los cantantes dijeron que no podía ejecutarse. Affiigio, movido por los enemigos del joven artista, iba dando largas al asunto, y agotadas ya todas las excusas dilatorias acabó por declarar que él se arreglaría de modo que silbaran la obra. Esta manifestación derribó la última esperanza de Mozart y su padre. ¡Á esto vinieron á parar todos sus esfuerzos y los grandes gastos de su permanencia en Viena, los cuales les dejaban en penosa situación! Pero Wolfgang se desquitó de este contratiempo haciendo ejecutar una misa, obra suya, en presencia de la corte. De este mismo año (1768) es la opereta *Sebastián y Sebastianita*, que se representó en la casa de campo de Mesmer.

Pasó luégo el año siguiente 1769, aprendiendo el italiano, y en Diciembre emprendió con su padre un viaje por la Península. En Verona y Mantua, presentándose con el pseudónimo de *Il signor Amadeo*, asombra al público en algunos conciertos, con verdaderas maravillas de improvisación; en Milán, le contratan una ópera que debía estrenarse por el carnaval de 1771, y el célebre Pedro Martini, director del conservatorio de Bolonia, le felicita calurosamente. Con su visita á Roma se relaciona la anécdota del *Miserere* de Allegri, que Mozart oyó en la Capilla Sixtina, y que copió sobre su sombrero durante la ejecución, eludiendo así la prohibición eclesiástica. En Nápoles, término de su viaje, le ofrecieron la composición de una ópera, á lo cual hubo de negarse á causa de su contrato anterior con el empresario de Milán.

Así, de etapa en etapa, los aplausos y elogios, prodigados al *dolce cigno* de Salzburgo, le vengaban de

los pesares que le ocasionó la injusticia de los vieneses.

Su vuelta fué para él un gran triunfo. Á su regreso por Roma el Padre Santo le condecoró con la espuela de oro que le confería el título de caballero, distinción que hacía poco había recibido Gluck. Bolonia le nombró miembro de la Academia Filarmónica, después de haber salido airoso de la prueba que consistía en arreglar para cuatro voces un pasaje del Antifonario. Lo que más sorprendía á todos, era que, á pesar de las distinciones y honores que le granjeaba su genio precoz, aquel niño privilegiado seguía siendo un niño. Tras haber sido arrebatado al cielo por la inspiración, descendía otra vez á la tierra para entregarse á los juegos de su edad. «Mi única diversión—escribe—»consiste en las cabriolas que me permito de vez en »cuando.» En sus cartas, particularmente las escritas á su hermana, al lado de algunos pormenores sobre sus tareas, se hallan infantiles ocurrencias, inocentes chanzas que prueban el candor de su alma. ¡Privilegiada naturaleza hasta sus últimos años, exenta de pedantismo y orgullo!

Hallándose de nuevo en Milán en 1770, escribió su *Mitridates*, estrenado con gran éxito el 26 Diciembre del mismo año. El 1771 lo pasó en Verona, Venecia y Padua, para volver á Milán, donde se estrenó su cantata dramática titulada: *Ascanio en Alba*. En esto su padre fué llamado á Salzburgo para asistir á la toma de posesión de un nuevo arzobispo, y su hijo compuso la serenata dramática que lleva por título: *El sueño de Escipión*. (14 Marzo 1772.)

Vuelto por tercera vez á Milán, en Octubre del propio año, estrenó más tarde en aquel teatro *Lucio Sila*, ópera seria que obtuvo tanto éxito como *Mitridates*, y luégo en Munich, en 1775, otra ópera bufa titulada la *Falsa Jardinera*, seguida de una cantata compuesta en

honor del archiduque Maximiliano: *El Rey Pastor*. Su infatigable pluma producía todas estas obras, sin que por esto mejorara la incierta y precaria situación de su autor; en vano esperó, á su regreso de Italia, obtener el cargo de maestro de capilla en Salzburgo; en vano acudió al elector de Baviera á quien pedía sólo un sueldo de quinientos florines (unos 1,050 francos) por escribir cuatro óperas por año y figurar diariamente en los conciertos de la corte; bien modestas eran sus pretensiones, tratándose de quien había escrito ya cuatro óperas, dos misas solemnes, dos cantatas, y sinnúmero de piezas instrumentales á la edad en que los demás compositores van todavía á la escuela. Sin embargo, por una de aquellas aberraciones, de que la historia ofrece muchos ejemplos, el príncipe rehusó acoger aquel genio que le proponía tales servicios por tan moderado precio, y lo mismo le ocurrió al autor de *Mitrídates* en Augsburgo y Manheim, salido de Munich más pobre que cuando entró. Tantas contrariedades le decidieron á expatriarse y puso la mira en París, á donde le acompañó su madre, porque al padre le retenía su empleo en Salzburgo.

Cuánto más se adelanta en la biografía del primer compositor del siglo XVIII, más se aflige y sorprende el ánimo ante los obstáculos que le cerraban el paso, las dificultades con que hubo de luchar para darse á conocer, y los infructuosos esfuerzos en que consumía la vida. ¡Qué! entre esos banqueros, que son ahora los verdaderos posesores de la fortuna de Francia ¿no se hallará uno siquiera, como los hubo en otros tiempos, que tenga el acierto de hacerse perdonar su opulencia allanando el camino á un grande hombre? No, no cabe esperarlo; el gusto experimenta en Francia un momento de suspensión, y no existen hombres capaces de apreciar á quien la misma Alemania no admira como debe. Llegado á París en 23 Marzo 1778,

Mozart hubo de contraerse á arreglar, para el concierto dirigido por Legros, un *Miserere* de Holzbauer, que no tuvo ningún éxito; trabajo ingrato, que junto con algunas lecciones le produjo con que vivir algunos meses. Así vegetaba oscuramente en medio de sus tristezas y decepciones, cuando vino á herirle en el corazón la muerte de su madre, que amaba con delirio (1778). Después de esta desgracia, abandonó París que se le había hecho insoportable y volvió á Salzburgo, donde la necesidad le forzó á aceptar la plaza de organista de la corte, en 1779. Su carrera, tan brillante en sus comienzos, iba á acabar oscuramente en funciones muy parecidas á la servidumbre.

Pero estaba escrito que los acontecimientos justificarían la inalterable confianza del padre en el porvenir musical de Mozart. En sentir de Leopoldo, la Providencia no podía haber creado un alma como no se encuentran dos en un solo siglo, para condenarla luégo á la impotencia, y sofocar sus bríos con la indiferencia y la necedad de los contemporáneos. Realmente, aunque tardía, la reparación llegó al fin. En Noviembre de 1780, el príncipe elector Carlos Teodoro de Baviera llamó á Munich al humilde organista, para que compusiera la ópera: *Idomeneo,* sobre un libreto italiano del abate Varesco. En un plazo de seis semanas que obtuvo, y gracias á su prodigiosa facilidad, pudo ensayar los dos primeros actos en 1.° de Diciembre, y el 29 de Enero de 1781 estrenar la obra que produjo gran entusiasmo por las nuevas bellezas que contenía. Nada se había oído aún comparable al canto: *Padre, germani,* el de *Ilia* y los coros: *Pietà, numi* y *Corriamo, fuggiamo.* Á partir de este momento, Mozart tomaba posesión de la celebridad, y no debía ser sobrepujado sino por él mismo.

El arzobispo de Salzburgo, hombre de cortos alcances y muy vanidoso, gustaba de que todos supieran

que el gran compositor era su criado; llegó á Viena, y le hospedó en su casa, pero tratándole como á un lacayo, de modo que el aplaudido autor de *Idomeneo* se veía reducido á comer con los demás criados y experimentaba además perjuicios en sus intereses, tanto como ofensas á su altivez, porque su señor no le permitía tocar en los conciertos. «Su Alteza,—escribía á »su padre,—no quiere que ganen algo sus servidores... »Para ellos, por lo visto, no debe haber más que pér»didas.» Temeroso de comprometer la posición de su padre, se resignaba á un empleo que dejaba mal parada su dignidad, hasta que al fin un día osó quejarse, colmada la paciencia, sin lograr otra contestación que estas impertinentes palabras: «Si no queréis ser»vir más, dejad vuestro puesto». El artista presentó inmediatamente la dimisión.

Pero era forzoso vivir. La enseñanza producía escasos recursos, y por otra parte, el joven músico tenía legítima confianza en su genio, según se ve en estas líneas escritas desde 1778: «Yo soy compositor; he »nacido para maestro de capilla, y no puedo, como sin »duda me ocurriría si me ocupara mucho de mis dis»cípulos, no puedo enterrar el talento de compositor »que Dios liberalmente me ha concedido.» Por eso puso la mira en el teatro. Pero el emperador José II, que sólo gustaba de la música italiana, no se hallaba muy dispuesto á proteger á los alemanes, así es que muchas é inútiles gestiones hubo de practicar Mozart antes que le acordaran la autorización de escribir para la corte, por mediación del príncipe de Cobentzel y de la condesa de Thun. El asunto era *El rapto en el serrallo*, obra de Bretzner, de la que sacó un mediano libreto Stephani. Constanza, linda española, pasa á ser mujer del bajá Selim. Belmonte, su amante, se introduce en el serrallo é intenta sacar á las odaliscas para salvar á su amiga. Pero habiendo fracasado el proyec-

to, Belmonte debe su salvación á la casualidad de haber sido reconocido por Selim como un ciudadano de Burgos, á quien debió en otro tiempo la vida. El honrado turco no se contenta con indultarle, sino que le concede la mano de Constanza. Con este argumento pueril é inverosímil, Mozart compuso una partitura que estuvo en moda en Alemania, aunque fué acogida el primer día con frialdad y sólo le produjo cincuenta ducados. El mismo monarca dijo al maestro, después de la representación: «Esta música es demasiado sa»bia para nuestros oídos; me parece que hay en la »obra demasiadas notas»; á lo cual le contestó Mozart: «Señor, hay las que debe haber». Da Ponte, el libretista de *D. Giovanni* y de las *Bodas*, cuenta, en sus *Memorias*, que el emperador José le dijo, á propósito de aquella obra anterior: que «no era gran cosa; que Mo»zart tenía mucho talento para la música instrumen»tal, pero no para la vocal». Juicio propio, en verdad, de un apasionado exclusivo de la música italiana, bien que, aun teniendo en cuenta la parcialidad del crítico, fuerza es confesar que el autor del *Rapto* no había alcanzado aún en el arte de valerse de las voces el grado de perfección que alcanzó en *D. Giovanni* é *Il flauto màgico*. Lo más notable de aquella obra es la *overtura*, el *coro* de esclavos y el *dúo* de la botella entre Osmín y Belmonte, y siguen luégo en orden de mérito los dos *motivos* cómicos de Osmín y el *dúo* de éste y Belmonte en el primer acto. Esta ópera, desconocida en Francia durante mucho tiempo, fué representada en París por una compañía alemana en 1829 y 1830, y luégo, en 1859, se dió en el Teatro Lírico una traducción de Próspero Pascal, con algunas trasposiciones en los papeles femeninos escritos en el original para voces excepcionales.

Durante su breve estancia en Manheim, se enamoró Mozart de una bella y joven cantatriz llamada Eloísa

Weber, y á su vuelta de París, se fué á Munich, donde vivía ésta, con intención de pedir su mano, pues, según parece, la acogida que había hallado en aquella casa le animaba á dar aquel paso. Pero sus esperanzas salieron fallidas. La niña no reconoció al artista de genio en aquel joven flaco, de larga nariz, grandes ojos y pequeña cabeza, y no aceptó su amor. El pobre Mozart, engañado en sus afecciones, volvió entonces los ojos á Constanza Weber, hermana de su primera pasión, y se casó con ella el 4 de Agosto de 1782, tres semanas después de la representación del *Rapto*, y en la casa de la baronesa de Waldstetten, protectora del músico. Como no fué su matrimonio, hijo del cálculo sino del amor, pronto experimentaron ambos esposos las consecuencias de su precaria situación. Toda la renta de Mozart consistía en ochocientos florines que le producía su cargo de compositor de la corte, y aunque el rey de Prusia, Federico Guillermo II, le ofreció nombrarle maestro de capilla con tres mil escudos de sueldo, Mozart rehusó por no dejar á un príncipe que ni apreciaba su música, ni hacía por él otra cosa que dejarle vegetar en la indigencia, tanto que, para atender á las necesidades de su familia, se veía obligado á dar lecciones y á escribir valses. ¡Llamarse Mozart para perder en estériles ocupaciones el tiempo que podía consagrar á escribir obras maestras! Lo verdaderamente admirable es que, en medio de esta incesante lucha por la existencia material, el oficio no ahogó la inspiración, y ésta, lejos de debilitarse, se engrandeció y se fortificó de año en año.

En 1783 el artista dió al público su *David penitente*, que encierra extraordinarias bellezas; luégo en 1784 y 1785 los seis *cuartetos* dedicados á Haydn, de quien se cuenta que, habiéndole preguntado Leopoldo Mozart, lo que pensaba de su hijo, le contestó: «Declaro »ante Dios, y como hombre honrado, que le tengo por

»el más grande compositor que conozco. Escribe con »gusto y posee los más profundos conocimientos del »arte de la composición.»

En Febrero de 1786 se representó, en el palacio imperial de Schœnbrunn: *Il Impresario*, opereta bufa interpretada por la Cavaglieri y Eloísa Weber, que era ya M.me Lange, cuyo argumento se basa en una competencia de amor propio entre dos cantantes Hertz (corazón) y Silberklang (timbre argentino). Juzgándole demasiado inocente para el público francés, Bathe y Halevy modificaron completamente el libreto original y estrenaron su arreglo en los Bufos parisienses en 1856.

En 1786, hallamos á Mozart en la cumbre de su artístico desenvolvimiento. Entonces fué cuando empezó, con las *Bodas de Fígaro*, la serie interrumpida harto pronto de sus inmortales obras maestras. Salieri, maestro de capilla de José II, comprendiendo que tenía en Mozart un temible rival, puso en juego contra él toda su influencia; pero esta vez el emperador, á pesar de su pasión por la música italiana, se mostró tolerante y justo, sosteniendo á Mozart contra los interesados ataques de sus enemigos. La obra, estrenada en Viena en Abril de 1786, no obtuvo de pronto el inmenso éxito que alcanzó en Praga el año siguiente; mas fueron inútiles todas las intrigas en presencia de tantas bellezas que se imponían desde luego. Así es que Salieri salió derrotado. El padre escribía á Ana, el 18 de Mayo, el siguiente billete: «En la segunda representación de *Las Bodas de Fígaro*, han hecho repetir cinco piezas, y en la tercera, siete; tres veces se ha cantado un *duettino*.»

El compositor modificó completamente el carácter de la obra de Beaumarchais. Esta, rebosando malicia, ingenio, chispa, no era propia para ser cantada, cabalmente por las mismas cualidades que aseguraron su

éxito; porque, en realidad, no hay nada tan antimusical como el sarcasmo, y la ironía sin cuartel. Pero el autor de la ópera infundió en esta comedia revolucionaria algo de su exquisita gracia y su sensibilidad. Basta recordar, de las treinta piezas que componen la partitura, el motivo de Fígaro: *Non più andrai;* el de Querubín: *Voi che sapete*, que rebosa ternura; el dúo de la condesa y de Susana: *Sull'aria;* la cavatina: *Se vuol ballare;* el duetto: *Crudel, perque finora;* el motivo admirable de la condesa: *Dove sono*, perfumado de aristocrática distinción, y la cancioncilla: *L'ho perduta.* En Francia al principio sólo se conoció de esta ópera una mala versión, representada en París el 20 Marzo de 1793, y repetida en el teatro *Feydeau* el 31 Diciembre 1818. En ese intervalo, los cuatro actos de la ópera de Mozart se representaron en el Teatro Italiano el 23 Diciembre de 1807, y formaron parte del repertorio hasta 1840. Castil-Blaze escribió sobre aquella música un nuevo libreto, representado en 1826. Por fin, en 1858 volvió á representarse la ópera con otro libreto de Carrè y Barbier, y la música fué más admirada que nunca.

Como los habitantes de Praga se mostraron más justos con Mozart que los mismos vieneses, á ellos ofreció su más perfecta obra: *Don Giovanni*, ópera en dos actos, letra de Da Ponte, representada el 4 de Noviembre de 1787. Jamás se inspiró genio más completo y admirable en más feliz argumento. El autor del libreto, veneciano que había corrido mucho mundo á través de mil aventuras, y que, como su compatriota Casanova, era el hombre más á propósito para comprender una vida que fué la suya, y hacérsela comprender al candoroso Mozart, tomó los elementos de la composición, en parte de Molière y en parte del original español de Tirso de Molina. El *Don Juan* francés es sólo un calavera vulgar, y es difícil, sino

imposible, hacer de él una creación artística ; pero Mozart y su colaborador hicieron con él lo mismo que con la obra de Beaumarchais, y dispusieron libremente del tipo que les había transmitido la leyenda.

No hay para qué sentirlo. Cuando consideramos la transformación que experimentó entre las manos del gran compositor el héroe medianamente prosáico del *Convidado de Piedra*, cabe preguntar si produjo nunca la ciencia musical, puesta al servicio de la expresión dramática, una obra más acabada que aquella, donde se expresan los más diversos afectos en una lengua de incomparable armonía. Basta enumerar algunas de esta serie de obras maestras: el *Notte e giorno faticar;* la escena de la muerte del comendador y los acentos de dolor de D.ª Ana ; el trío : *Ah! chi mi dice;* el motivo: *Madamina, il catalogo;* el delicioso dúo : *La ci darem la mano;* el aria de D. Juan: *Fin ch'han del vino;* las de Zerlina : *Vedrai carino* y *Batti, batti Masetto;* el motivo de D. Octavio : *Il mio tesoro*, y, en fin, el trío de las *máscaras* y la armonía que caracteriza el papel de la estatua del Comendador. Bien puede decirse de esta obra que no tiene más que una pieza magnífica, y es... la obra entera. *Don Juan* es la ópera de las óperas antiguas, como *Guillermo Tell* es la ópera de las óperas modernas.

Don Juan fué aplaudido con entusiasmo en Praga, pero no tuvo el mismo éxito en Viena, gracias á una mala ejecución y al peor gusto del público, que prefirió el *Axur* de Salieri. Haydn fué casi el único que comprendió sus bellezas. En una reunión de se-dicentes aficionados, que criticaban á porfía la nueva ópera, preguntáronle su opinión : « Lo que sé y puedo afir-»mar — contestó — es que Mozart es el más grande »compositor de nuestra época.»

El viejo maestro de capilla de Salzburgo no vivió lo bastante para aplaudir la sublime partitura de su

hijo: falleció en 28 Mayo 1787, y sólo cuatro años tardó en seguirle el inmortal compositor.

Quien fije la atención en lo que fué aquel padre para su hijo desde su más tierna infancia, primero vigilante y consagrado exclusivamente á los deberes de la paternidad; maestro inteligente, luégo, de aquel niño de genio; su guía, su confidente, el infatigable y solícito director del desenvolvimiento de sus facultades físicas, morales é intelectuales, que nunca le abandonaba, que vigilaba constantemente sus juegos y sus diversiones, y fomentaba su amor á Dios, á su madre, á su hermana, á todo lo bello, á todo lo bueno; quien recuerde su correspondencia incesante y el comercio frecuente que mantenían padre é hijo, comunicándose sus proyectos é impresiones, fácilmente comprenderá que tan perfecta unión reinaba entre aquellas dos almas, que la existencia de la una parecía depender forzosamente de la otra. Quizá esta unión ha sido poco notada, siendo así que puede explicar el prematuro fin del artista. Léase sino la carta siguiente:

«Mi queridísimo padre: Acabo de saber una noticia »que me abate, tanto más cuanto se debía presu»mir por vuestra última que, gracias á Dios, seguíais »bueno y sin novedad. ¿Con que estáis gravemen»te enfermo? Inútil es decir con qué ansia espero »de vuestro propio puño más tranquilizadoras noti»cias, y cuánto más pronto mejor, bien que ya me »haya habituado á figurarme siempre lo peor. Como »la muerte, si bien se considera, es el verdadero fin de »nuestra vida, hace ya tanto tiempo que me he fami»liarizado con este verdadero amigo del hombre, que »su imagen, lejos de parecerme espantosa, es para mí »consoladora y dulce, y doy gracias á Dios que me »acordó la gracia de reconocer que la muerte es la

»llave de nuestra beatitud. Nunca me acuesto sin pen-
»sar que, aún joven como soy, puedo no levantarme
»al día siguiente, y no, por esto, nadie que me conoz-
»ca podrá tildarme de indolente ó melancólico. Doy
»gracias á Dios de semejante dicha, y se la deseo con
»toda mi alma á todos los hombres, mis hermanos.

»Espero que mientras escribo estas líneas, os senti-
»réis mejor; si empeoráis no me lo ocultéis, por Dios;
»escribídmelo ó mandad que me lo escriban para que
»pueda correr á abrazaros cuanto antes. Os lo pido
»por lo más sagrado... Pero sigo aguardando noticias
»más tranquilizadoras, y con tan dulce confianza os
»beso mil veces las manos, como mi mujer y mi hijo.
»Eternamente vuestro

»WOLFGANG.»

Vese, pues, que á la idea de la próxima muerte de su padre, Mozart piensa en el fin de su carrera y lo contempla como la *llave de la verdadera dicha*.

Algunos meses después, emprendió de nuevo sus trabajos musicales, pero ya se había alterado profundamente su salud, y sentía los primeros síntomas de su enfermedad de pecho que le arrebató la alegría é inclinó su ánimo á la tristeza. El dorado prisma de la juventud y la gloria se desvaneció al contacto de la realidad.

Aunque no era ni libertino ni pródigo, y vivía constantemente bajo el influjo de la inspiración, ó abrumado por el peso de la fatiga, en materia de intereses tenía la incurable inexperiencia de las grandes almas, y como las frecuentes enfermedades de su mujer y la manutención de sus seis hijos ocasionaban gastos en desproporción con su fortuna, muchas veces tuvo que acudir el artista al préstamo. Los músicos de entonces, como los de ahora, sacaban poco provecho de sus obras; las tres últimas y grandiosas sinfonías que com-

puso en 1788, le produjeron á Mozart más gloria que dinero. Al año siguiente escribió muchas piezas instrumentales y *Così fan tutte*, ópera bufa en dos actos, representada en Viena con brillantísimo éxito el 26 Enero de 1790. Los pasajes más admirables de ésta son el quinteto: *Di scrivermi ogni giorno giurami*, el motivo: *Per pietà, ben mio, perdona!* y la suave romanza: *Un' aura amorosa.*

Atormentado por la idea de su próximo fin, idea tanto más dolorosa cuanto iba acompañada para él del temor de que dejaría inconcluso el monumento de su genio, el infortunado artista se entregó sin descanso al trabajo, con lo que agotaba sus fuerzas á despecho de los ruegos de su mujer y las súplicas de sus amigos. Víctima de tan tristes preocupaciones, escribió en 1791 la partitura de *Il Flauto màgico* á ruegos del empresario Schikaneder que andaba necesitado de una obra de éxito para evitar una quiebra. Atendiendo más á los apuros del director que á los propios, Mozart le dió de balde los dos actos de la ópera, reservándose, empero, el derecho de venderla á los demás teatros que quisieran ponerla, y como, estrenada en Viena (30 Setiembre 1791) se dieran de ella ciento veinte representaciones consecutivas, Schikaneder, faltando á lo convenido, vendió las copias y se representó en otros teatros. Cuando el maestro supo que había sido víctima del propio desinterés se contentó con decir, hablando del empresario: *¡Miserable!* Estaba de Dios que en toda su vida fuese explotado por los que trataban con él.

La acción de *Il Flauto màgico* pasa en Egipto, y el argumento, romántico por excelencia, se extiende en gran parte por los dominios de la fantasía, sin que por esto desaparezca el drama humano, como ocurre alguna vez en las óperas de Weber. Esta partitura es la más admirablemente escrita que ha salido de la plu-

ma del compositor, desde el punto de vista del estilo y la nitidez de la expresión. Su interesantísima introducción figura en el repertorio clásico de los conciertos del Conservatorio. El trío de las hadas, la canción del pajarero, el canto de la reina de la noche y el famoso quinteto *hun hun hun hun*, forman el primer acto del arreglo francés. Después de la entrada del pajarero en la jaula sigue un dúo dialogado, delicioso, que recuerda el motivo de Querubín: *Voi che sapete*. Es muy linda y alegre también, sin incurrir en bufonería, la escena en que la campanilla mágica pone en fuga en cadencia á Monostatos y su pandilla. Empieza el tercer acto con la majestuosa invocación del gran sacerdote: *Isis, esta es la hora en que la tierra...*, y son notabilísimos igualmente el motivo de la reina de la noche: *Si, á tus ojos, una rival*, escrita para la voz extraordinaria de la Weber, el aria de bajo: *El odio y la ira*, y el coro de los sacerdotes de Isis. La canción del último acto, impregnada de solemne majestad: *La vida es un viaje*, se ha hecho popular, y el dúo cómico entre Papageno y Papagena tiene encantadora gracia. Por lo demás, la orquestación de *Il Flauto màgico* es tal, que inclina á ver en ella la última palabra de la perfección instrumental.

Una misteriosa circunstancia contribuyó por aquellos días á corroborar los lúgubres presentimientos que agitaban el ánimo del artista. Presentóse en su casa un forastero, vestido de color gris, quien, sin decirle su nombre, le encargó una misa de *Requiem*, por cien ducados por adelantado, y comprometiéndole á tenerla compuesta en el plazo de un mes. Pero en esto, el artista fué llamado á Praga para escribir la ópera *La Clemencia de Tito*, sobre un libreto de Metastasio, á petición de los estados de Bohemia, que deseaban festejar la coronación de Leopoldo II. En el instante en que subía al carruaje, el desconocido se presentó otra

vez preguntando cuándo estaría terminada la composición. Más tarde se supo que aquel personaje, que se rodeaba de tal misterio, era simplemente un tal Leitgeb, ayuda de cámara del conde Walsegg, cuya esposa había fallecido, y que deseaba que Mozart compusiese la misa de *Requiem* para sus funerales. Hasta aquí nada más natural, y más conforme con las costumbres de la época; pero el buen Mozart, exaltado con la idea de la muerte, desde la de su padre, se persuadió á creer que el hombre de color gris era un misterioso mensajero de su destino, y que iba á componer el *Requiem* de sus propios funerales. Para comprender esta suposición extraordinaria, que acabó por convertirse en monomanía, conviene recordar las supersticiones de la época. Á fines del siglo XVIII estaban ya en boga la creencia en la intervención de los espíritus, y las teorías de Rosecroix, de los Swendenborgianos y los Teósofos. El artista pertenecía además á la secta de los francmasones, no viendo en ella más que una sociedad de beneficencia, y es sabido que la francmasonería de aquel tiempo confinaba con el iluminismo. Por otro lado, Mozart era amigo de Mesmer, el célebre inventor del magnetismo animal. Bajo el influjo de estas fantásticas tendencias, que eran las de muchos contemporáneos suyos, aquel genio trabajado ya por la enfermedad y el cansancio, acertó á ver en el más simple acontecimiento una revelación de ultratumba.

La Clemencia de Tito, ópera seria en dos actos, y representada en Praga el 6 de Setiembre de 1791, no obtuvo el mismo éxito que las anteriores obras del autor; el público, acostumbrado á más osadas bellezas, no supo apreciar el encanto, la delicadeza y la finura de esta suave producción, lo cual acabó de afligir á Mozart sin que le consolara la boga que alcanzaba al mismo tiempo *Il Flauto màgico*. El 15 de Noviembre

pareció mejorar de salud, y el compositor aprovechó esta tregua para escribir la cantata *Elogio de la amistad*, que compuso para la logia masónica á que pertenecía. Luégo, creyéndose restablecido, volvió á trabajar con ardor en el *Requiem;* pero al cabo de algunos días, se vió obligado á guardar cama para no levantarse jamás, dejando á su discípulo Sussmayer el encargo de terminar la obra. Por fin, el desgraciado artista espiró el 5 de Diciembre de 1791, en los brazos de su mujer, de sus hijos, de sus amigos, con la resignación del cristiano. Queriendo dar ejemplo de firmeza á los suyos, dijo á su cuñada Sofía Weber, que iba á retirarse bañada en llanto: — «Aguarda, ven, »quiero que veas cómo muero.» — No había cumplido aún treinta y seis años, pero ya madurado de mucho tiempo para la gloria, estaba también dispuesto entonces para volar al cielo.

Mozart tuvo de su mujer seis hijos, de los cuales dos sobrevivieron á su padre: Carlos, el mayor, que murió en Salzburgo, y Wolfgang. Á los diez y ocho años de su muerte, la viuda de Mozart, Constanza Weber, casó en segundas nupcias con el consejero del rey de Dinamarca, el caballero de Nissen, que se impuso el cargo de recoger los documentos de la familia, la correspondencia de padre é hijo, y todos los datos para una biografía completa del compositor, publicada en 1826. El noble caballero se constituyó en protector de la familia de Mozart, y fallecido luégo antes que su esposa, ésta cuidó solícita de la publicación de cuánto podía honrar á su primer marido, y retirada en Salzburgo erigió un monumento al segundo, en homenaje de gratitud.

Fué Mozart el primer pianista de su tiempo; pero este mérito indisputable, que bastaría á ilustrar á un hombre ordinario, se desvanece ante su inmensa reputación de compositor. El catálogo de sus obras, que

alcanzan á 800, comprende todos los géneros, y en todos, Mozart se muestra superior, siendo quizá el único músico á quien pueda tributarse semejante elogio. Mientras Beethoven triunfa en la sinfonía, y Rossini en la música dramática, el maestro de Salzburgo no conoce especialidad ninguna: así en una misa como en una ópera, en un oratorio como en un minué, un cuarteto ó una cantata, en todo se revela genio extraordinario. Ningún predecesor suyo, como ninguno de los que le siguieron, ejerció tan grande influencia en los destinos de la escena lírica. *Las bodas de Fígaro*, *La Flauta encantada* y *D. Juan*, no son tan sólo obras maestras, sino perfectos modelos de composición ideal, que fijaron y mantuvieron hasta hoy las reglas del buen gusto, y á modo de robustas columnas sostienen aún el edificio musical y le protegen sólidamente contra los temerarios esfuerzos de los que intentan socavar sus cimientos.

Beethoven

1770-1827

Beethoven

BEETHOVEN

LARGA es la lista de los hombres de genio que han expiado su celebridad con las amarguras y sinsabores de su existencia. Beethoven no se eximió de la ley general, y en el relato de su vida más de una vez saldrá probada la triste verdad de que la gloria es con frecuencia un gran dolor rodeado de esplendorosa apariencia de dicha.

El gran artista nació en Bonn el 17 Diciembre de 1770. Su familia era originaria de Maestricht; y como el gran Mozart, Beethoven tuvo también por padre un músico, tenor de la capilla del elector de Colonia. Su abuelo había sido también maestro de capilla del príncipe de Bonn. La primera desgracia de Luís van Beethoven fué no hallar en sus padres aquella tierna afección que hace llevaderos los difíciles comienzos del estudio, y cuya bienhechora influencia se deja sentir en lo restante de la vida. ¡Qué cuadro tan encantador formaba Mozart, rodeado de los suyos!

Aquí, hay una mutación de escena. Nos hallamos en presencia de un muchacho naturalmente testarudo y rebelde á toda dirección, cuyos naturales defectos agravan los duros tratamientos de un padre brutal y dado al vino. El futuro compositor de tan admirables sinfonías mostró al principio escasas aptitudes para la música, y sólo el paternal rigor podía lograr á la fuerza sentarle al piano. Cuentan que cuando tocaba el violín, se desprendía del techo una araña para oirle, y que un día, viendo al sucio insecto, la madre acudió á aplastarle y el hijo enfurecido hizo pedazos el instrumento. Así se revelaba, desde su más tierna edad, aquel temperamento que Cherubini caracterizaba con una sola frase, diciendo del célebre compositor: «Siempre es brusco.»

Sus primeros maestros fueron su padre y un llamado Pfeiffer, director de orquesta. Aprendió además el piano con Van der Eden, organista de la corte que se ofreció á enseñárselo de balde, atento al precario estado de la familia, y que supo vencer la repugnancia del discípulo. Éste hizo bien pronto rápidos progresos, y franqueado el primer paso se aplicó con celo á un arte que hasta entonces miraba con ojeriza. Luégo pasó á manos de Neefe, el cual reconociendo desde luégo con quién se las había, lejos de imponerle la serie de ejercicios de rigor, le inició sin vacilar en el conocimiento de las obras de Bach y Haendel. Poco tiempo fué necesario para comprender que no era temeridad semejante osadía, y que Neefe había acertado, pues á los doce años el precoz estudiante descifraba con admirable perfección el *Clave bien templado* de Juan Sebastián Bach, y ya es sabido cuán difíciles son las fugas y preludios de esta colección. También sin conocer un solo principio de armonía, compuso algunos fragmentos ligeros que más tarde negó, por ser indignos del alta nombradía que había alcanzado. Á la edad de trece

años compuso tres cuartetos que publicó más tarde Artaria.

Mozart reinaba entonces en el mundo musical y Beethoven le admiraba profundamente, sin ocurrírsele siquiera que un día sería su émulo. Llevado de su entusiasmo, hizo un viaje á Viena, por la primavera de 1787, con objeto de conocer al autor de tantas obras maestras, proyecto que favoreció el conde de Waldstein con algunas sumas en dinero. Provisto de una carta de recomendación, fué recibido por el maestro. Éste, deseoso de conocer *de auditu* al muchacho, cuyo talento le elogiaban mucho, le propuso que desarrollara un tema erizado de dificultades, é hízolo Beethoven con tal originalidad y vigor, que Mozart luégo dijo á sus amigos: «Fijaos en ese muchacho; dará mucho que hablar con el tiempo.»

En 1792 Beethoven que, en concurrencia con Neefe, cobraba una pensión de organista de la capilla de Colonia, fué enviado á Viena por su protector, el elector Maximiliano Francisco, hermano del emperador José, para que estudiase composición. Domiciliado en la capital, halló franca y decidida protección en el barón Godefroy van Swieten, director de la biblioteca imperial, amigo íntimo de Mozart y de Haydn, propagador de las obras de Bach y Haendel, y traductor de los poemas ingleses *La Creación* y *Las cuatro estaciones*.

Además, el príncipe Lichnowski, discípulo de Mozart, y la princesa Cristina, condesa de Thun, adoptaron, si así cabe decirlo, al joven artista y le concedieron en su propia casa opulenta hospitalidad por espacio de algunos años. El príncipe hizo más todavía; aseguró su subsistencia con una suma anual de 600 florines.

Fuera de estos personajes, contó bien pronto entre los amigos adictos á su persona, y admiradores de su talento, al conde Mauricio Nicolás Zmeskalle, secreta-

rio del emperador, al conde Francisco de Brunswick, al barón José de Gleichenstein y al barón Pasqualati; cuanto al doctor Wegeler y á Esteban Brenning, su intimidad databa de una época anterior al viaje á Viena.

Pero tales muestras de simpatía no fueron bastantes á domar el desdichado carácter de Beethoven, que ponía á prueba la paciencia de amigos y protectores con sus extravagancias, su mal genio, el desprecio de toda consideración social y sobre todo, con su excesivo orgullo.

De 1792 á 1794 fué discípulo de Haydn, pero no recibía de muy buen grado sus consejos; é impaciente siempre por romper todo freno, se proponía acabar con Haydn, cuando conoció á Schenck, autor de una ópera cómica titulada *El Barbero de lugar*, representada con algún éxito en Alemania. De este artista recibía lecciones de contrapunto, mientras por pura forma iba á mostrar sus ensayos á Haydn. Fernando Ries añade, en su noticia biográfica de Beethoven, que habiéndole manifestado Haydn el deseo de que pusiera en la portada de su primera publicación: *discípulo de Haydn*, el joven se negó á ello diciéndole que nada había aprendido de él. Para aquella naturaleza independiente, la gratitud fué en todas ocasiones pesada carga. Otro biógrafo, sin embargo, afirma que Beethoven dedicó una cantata al célebre autor de *La Creación*, á su regreso de Londres, y que éste le animó con benevolencia. Sobre este particular no cabe duda alguna, pues si bien Haydn no pudo cuidar, al fin de su carrera, de enseñar nuevos discípulos, no les rehusaría sus consejos. Beethoven recibió también más tarde lecciones de contrapunto de Albrechtsberger y de música dramática de Salieri. Tuvo en suma siete profesores, de los cuales tres poseían en grado eminente los secretos de la composición y los otros no carecían de méri-

to. Importa hacer notar, pues, que Beethoven adquirió especial instrucción, la más extensa, completa y variada, y que sus comienzos fueron favorecidos de un modo excepcional.

Por aquellos días, la alta sociedad austriaca tenía á gloria mostrarse aficionada á la música y protectora de los músicos. Beethoven no podía acertar con más propicias circunstancias para el desenvolvimiento de su genio, como las que halló en el círculo donde vivía. El príncipe Lichnowski y el conde Rammoffsky, embajador de Rusia en la corte de Viena, recibían alternativamente en su palacio escogida sociedad de artistas y aficionados para saborear la música de cuartetos, y se ejecutaban generalmente sinfonías y cuartetos de Haydn y Mozart. En aquellas reuniones hizo tocar Beethoven sus primeras obras, y hasta se dió el nombre de *Cuarteto de Beethoven* á la sociedad de instrumentistas que las interpretaba.

¿Cómo aprendió Beethoven el arte de la instrumentación?

Está fuera de duda que los siete profesores mencionados no le dejaron en la ignorancia, pero halló además de esto, en la casa de Van Swieten y del príncipe Carlos Lichnowski, los más eficaces medios para conocer los recursos de los instrumentos variados de entonces, los efectos que puede sacar de ellos el compositor y el mecanismo de los de viento. Ignacio Schupanzigh, célebre violinista, los violoncelistas Kraft, Franz Weisz, tocador de viola, el clarinete José Friedloswski, Juan Wenzel Stich, llamado también Giovanni Ponto, célebre cornetín, Carlos Scholl, flautista, formaban una orquesta de talentos excepcionales, que estaba á disposición del maestro todos los días, y cada una de sus obras era estudiada concienzudamente y ejecutada en presencia de escogido auditorio. El caballero de Seiyfried no halla palabras con

qué encarecer la perfección y esmero que alcanzaba la ejecución de las obras de Beethoven en tan favorables circunstancias. Precedido de gran reputación, visitó éste Praga, Leipsick y Berlín en 1795, y en todas partes fué acogido con entusiasmo; particularmente su talento de pianista y la facilidad con que improvisaba, causaron singular admiración. Entonces le oyeron Cramer y Cherubini, que han repetido más tarde que su ejecución era vigorosa y llena de calor.

En 1798, un redactor de la *Gaceta musical* de Leipsick juzgó el talento de Beethoven, como pianista, en los siguientes términos;

«La ejecución de Beethoven es brillantísima, pero »á veces le falta claridad y delicadeza. Sobre todo en »libre fantasía nadie le aventaja; es verdaderamente »extraordinario; tal es la facilidad y la seguridad con »que desenvuelve la idea musical. Nadie sabe desarro»llar un tema como él. Desde la muerte de Mozart, que »consideraba el *nec plus ultra*, ningún pianista me »ha causado tan profunda impresión como Beetho»ven.»

La época más feliz de su vida se extiende de 1793 á 1800. Lucha como improvisador con Woelf y gana el premio para los que prefieren á un talento fácil y claro, el genio poderoso y extravagante; halla para sus obras un auditorio simpático y capaz de comprenderle; goza del cariño que inspira, con más franqueza y desenvoltura que no mostrará en el resto de su vida, cuando agriarán su carácter, naturalmente taciturno y desconfiado, los padecimientos; y en fin, como basta á sus modestas necesidades la pensión del elector de Colonia, no pasa los apuros que luégo ensombrecen su penosa carrera.

En 1800, Beethoven bosqueja su situación en estos términos, en una carta escrita al doctor Wegeler: «Mis obras me producen mucho y recibo más encar-

»gos de los que puedo realizar. Cuento por cada obra »con seis ó siete editores y aun más si me conviene, y »no regatean ya conmigo; fijo el precio y lo pagan.» Durante este período en que tenía de veinte y cinco á treinta años, escribió sus obras más francamente melódicas, sus tríos en *mi*, en *sol* mayor y en *do* menor, el primer concierto en *do* mayor, los tres primeros cuartetos, varias sonatas para piano, entre otras la célebre y patética *Adelaida;* todo claro, luminoso, fácil de comprender. En muchas de estas obras se nota cierta sensibilidad que no es tan evidente en otras posteriores.

El examen de todas las del gran músico conduce á una clasificación, hecha ya de mucho tiempo por algunos apasionados. La división de su carrera musical en tres períodos ó estilos se halla de tal modo justificada, que la adoptó su principal biógrafo, Schindler, honrado alemán, de escaso talento, pero muy buen músico, y que fué discípulo y amigo del maestro. Con la traducción de su libro, prestó un gran servicio á los amigos de la verdad histórica M. Alberto Sowinski, porque, á excepción de las noticias de Fetis, las biografías del inmortal sinfonista sólo han ofrecido hasta aquí una serie de anécdotas romancescas y apócrifas, de las cuales surgió un Beethoven legendario, y es más útil indudablemente estudiar en un gran talento sus diversos aspectos, su desarrollo, y las causas de sus desfallecimientos. De nuestro examen resulta que la primera manera de Beethoven llega hasta 1800; la segunda abarca el intervalo de 1801 á 1814, época de la creación de sus grandes sinfonías; y en fin, su último estilo, empezando en 1815, acaba con la muerte del compositor en 1827.

Con el siglo XIX empieza para Beethoven un período de pesares y disgustos que envenenarán su alma hasta su última hora. La conquista de la Alemania renana

por el ejército de la República, la caída y muerte del archiduque Maximiliano Francisco, hieren profundamente de rechazo al joven compositor, y le obligan á modificar sus proyectos acerca del porvenir y de su establecimiento en Colonia. De aquí que resolviese fijar su residencia en Viena. En esta vivían sus dos hermanos Carlos y Juan, uno empleado del Banco nacional, y otro farmacéutico, es decir, poco artistas ambos. De ellos han trazado algunos, odioso retrato; pero aunque hemos observado ciertas huellas de desacuerdo entre los tres hermanos, creemos que se exageró su trascendencia. El mismo Schindler, que los conocía, no ha podido probar que cometieran un solo acto verdaderamente criminal, y nos parece no podría exigirse de ellos otra cosa, dado su carácter, que ocuparse en cuidar de los intereses materiales de su hermano, ya que aquel hombre de genio no entendía nada en esto. En las cartas que escribían á los editores, cartas de negocios simplemente, nada hallamos que sea reprensible, y en todas se respeta la dignidad de Beethoven, sin que figuren ellos sino como intérpretes de las legítimas exigencias de aquél. Si algún hecho grave pudiera imputárseles, no hubiera dejado de señalarlo el mismo Schindler.

En esta época fué atacado Beethoven de sordera, que tomó desde luego alarmante carácter. ¡Perder el oído un artista nacido para ejecutar su música, ante el mundo entusiasmado! ¡Sordo el maravilloso encantador de la más culta sociedad de Europa! Convengamos en que esta era la más espantosa calamidad que pudiese caer sobre un hombre como Beethoven, á quien quedaban todavía tantas ideas, tantas concepciones, y que sentía bullir en su cerebro como una mar de armonías! No hay que buscar más explicación á su carácter y á su género de vida, que esta dolorosa prueba, la más cruel que pueda experimentar un músico.

Las personas atacadas de una enfermedad suelen volverse tímidas y desconfiadas, fenómeno que explica luégo el receloso malhumor, la enfermiza altivez, la misantropía rebelde á los esfuerzos del cariño que mostró el gran artista, y aquella inclinación creciente á la soledad, sus proyectos de suicidio y el lamentable testamento, escrito en 1802, en el cual se manifiesta con dolorido lenguaje la mayor desesperación.

Es el siguiente, tal como lo tradujo Mr. Alberto Sowinski, del original citado por Schindler:

«Á mi hermano Carlos:

»¡Oh hombres que me creéis cruel, intratable, ó mi»sántropo, y que tal me representáis, cuán injustos »sois conmigo! No conocéis las secretas razones que »me fuerzan á parecer de este modo. Mi corazón y mi »ánimo se inclinaban naturalmente á la benevolencia, »cuando niño, y hasta sentía el vivo deseo de realizar »actos de caridad; pero considerad que, de seis años á »esta parte, vivo sujeto á triste enfermedad, agravada »por la ignorancia de los médicos; que, mecido por la »esperanza de curarme, sólo me queda la perspectiva »de un doble mal, cuya curación será larga y quizá »imposible. Nacido con un temperamento vivo y ar»diente, sensible á los atractivos de la sociedad, me »veo obligado á retirarme antes de tiempo, y cuando »he querido sobreponerme á mi mal y olvidarlo, no »he podido y ha crecido mi tristeza con mi dificultad »de oir. Me era imposible decir á los hombres: ¡hablad »más alto, gritad, porque soy sordo! ¡Cómo confesar »ese defecto de un sentido que debía ser más perfecto »en mí que en los demás, de un sentido que fué en »tiempos tan perfecto, hasta el punto de que pocos »hombres de mi arte lo poseían! No, no puedo. No me »censuréis, pues, porque me veáis recluso y solitario, »porque quisiera vivir con vosotros, y mi desgracia

»me hace sufrir, cuando veo que me desconocen. Para »mí no existe en el trato, ni descanso, ni intimidad, ni »mutuas expansiones, y siempre solo, sin otros recur- »sos de los que me ofrece la imperiosa necesidad, no »puedo acercarme á nadie y vivo como un desterrado. »Cuantas veces me dirijo á alguien, se apodera de mí »la terrible inquietud de que va á descubrir mi estado. »Así pasé en el campo la mitad de este año, y obligado »por mis sabios médicos á cuidar mis oídos llevé una »vida contraria á mis naturales aficiones. Sin embargo, »cuando á despecho de los motivos que me alejaban »de la sociedad, me acercaba á ella, ¡á qué pesares no »me exponía si alguien cerca de mí oía el sonido de »una flauta, y yo nada; ó el canto de un pastor, y yo »nada! Tal era mi desesperación, que poco faltaba »para poner fin á mi vida. Sólo el arte detiene mi ma- »no; ¡sólo el arte! Me parecía cosa imposible dejar »este mundo antes de producir cuánto sentía deber »producir. Así se prolongaba mi pobre vida, realmente »miserable; una insignificante nonada me basta para »hundirme del mejor al más penoso estado. ¡Pacien- »cia! he aquí mi guía. La tengo ya y estoy resuelto á »perseverar hasta que plazca cortar el hilo de mi vida »á las inexorables Parcas. Quizá mejore, quizá no. Es- »toy resuelto á hacerme filósofo á treinta y dos años, »cosa que no es muy fácil y menos para mí que para »cualquier otro. ¡Oh! ¡Dios mío! tú lees en mi corazón »y sabes cuán largo espacio ocupan en él mi amor al »prójimo y mi inclinación al bien.

»¡Hombres, los que leeréis algún día estas líneas! »considerad cuán injustamente me juzgáis en mi des- »dicha; consuélense los desgraciados viendo en mí un »semejante suyo que, luchando con todos los obstácu- »los, hizo cuánto le era posible por figurar en el nú- »mero de los hombres de bien y de los artistas de mé- »rito.

»Y tú, hermano Carlos, en cuanto haya muerto, »ruega al profesor Schmidt, en mi nombre, que descri- »ba mi enfermedad, y añada esta descripción á este »escrito, para que el mundo se reconcilie conmigo; os »declaro además á ambos, hermanos míos, herederos »de mi pequeña fortuna (si puede llamarse así). Par- »tidla lealmente, y en paz y concordia, ayudaos mutua- »mente. Cuanto obrasteis contra mí, os lo he perdona- »do hace tiempo, como sabéis, y particularmente á mi »hermano Carlos le quedo muy agradecido por el cari- »ño que me manifestó estos últimos años. Deseo con »el alma que sea vuestra suerte mejor y más libre de »cuidados que la mía. Enseñad á vuestros hijos la vir- »tud, la única que puede hacerles dichosos y no el di- »nero. Hablo por experiencia; la virtud me ha sosteni- »do en la desgracia, y si no paré en el suicidio, á »vosotros y á mi arte lo debo. Sed felices y amaos mu- »cho. Doy las gracias á todos mis buenos amigos, prin- »cipalmente al príncipe Lichnowski y al profesor »Schmidt. Deseo que uno de ambos conserve los ins- »trumentos del príncipe, y que no haya altercado so- »bre este punto. Pero si tuviéreis necesidad de dinero »por algo más provechoso permito que se vendan los »violines y me consideraré dichoso de poder seros útil »aun después de mi muerte. Con gozo me dispongo á »ella, y si llega antes que se haya ofrecido á mi genio »ocasión de mostrar lo que puede, lo atribuiré á mi »dura suerte, pero harto temprano sería, y deseo que »tarde; en todo caso moriré contento, porque me liber- »taré de mi penoso estado, y volaré con valor á su en- »cuentro. Adiós; no me olvidéis; merezco que no me »olvidéis, porque siempre os quise bien y á vuestra »dicha se encaminaban mis pensamientos. Sed dicho- »sos.

»Heiligenstadt, 6 de Octubre 1802.

Luís Van-Beethoven.»

En la cubierta decía:

«Este es mi triste adiós. La cara esperanza que me »sostuvo hasta aquí, me abandona por completo, mar»chita y seca como las hojas de otoño que caen y se »ajan. Dejo este mundo como vine; sólo he perdido el »valor que me animaba en mejores días. ¡Oh Provi»dencia! Haced que luzca para mí un solo día de pura »dicha; ¡cuánto tiempo hace que no la he saboreado! »¿Cuándo podré sentirla ¡oh Dios! en el templo de la »naturaleza?... ¿Jamás?... ¡Oh no, sería demasiado »cruel!

»Á mis hermanos Carlos y... para que lo lean des»pués de mi muerte, y lo ejecuten.»

El sombrío carácter y aspereza de Beethoven han sugerido la idea de que jamás cedió su alma á tiernos sentimientos. Algunos publicistas le han designado un sitio aparte entre los compositores, y ciñeron á su frente la aureola de acrisolada castidad, cuyos fulgorés hacen en torno más espesas las tinieblas. Pero desvanecen semejante ilusión las biografías escritas por testigos bien informados y por declarados panegiristas. Uno de ellos, el caballero de Seyfried, dice así en los *Estudios sobre Beethoven* publicados en 1832: «Beethoven fué siempre soltero, y no se le conoció ningún amor formal. Fernando Ries, su discípulo, dice que Beethoven gustaba del trato de las mujeres, principalmente si eran jóvenes y bonitas... se enamoriscaba con frecuencia, pero no le duraba.» El doctor Weyeler, Brenning y Rombery, declaran que Beethoven vivía siempre preocupado por alguna pasión amorosa, y á veces se enamoraba de veras. El mismo Ries habla de una doncella de Honrath, de Colonia, que fué su primer amor y de una señorita de W, y continúa: «Los amores de Beethoven cesaron con la edad, y dejaron poca huella en su ánimo, como también en

el corazón de las que fueron objeto de su afecto. Durante mi residencia en Viena, siempre estuvo enamorado, y hacía conquistas que al mismo Adonis hubieran sido difíciles, si no imposibles.» Schindler transcribe también muchas cartas que confirman esta declaración.

En 1803 amó el compositor apasionadamente á Giulietta Guicciardi, que le inspiró la admirable sonata en *do* menor, llamada *Clair de lune*. Parece, según un billete de Beethoven, remitido á Schindler, que ella correspondía á su amor, mientras tenía relaciones con un tal Gallenberg, á quien hacen unos maestro de baile, y designan otros con el título de conde de Gallenberg. Lo que hay de cierto es que fué administrador del teatro de la Puerta de Carintia. Como supiera Beethoven por ella, los apuros que pasaba su amante, le proporcionó alguna cantidad, como unos quinientos florines, que el buen compositor pidió prestados. Luégo la niña se casó con Gallenberg, lo cual hace suponer que el pobre Beethoven representó el desairado papel de víctima de un engaño. Schindler inserta tres cartas escritas por éste á su amada, y en todas ellas se revela un corazón profunda y sinceramente enamorado; pero el citado biógrafo, que con tan piadoso celo recogió cuántas particularidades se refieren á la vida del gran compositor, no añade más precisas noticias. Se comprende, sin embargo, que esta desgraciada pasión fué para Beethoven nueva fuente de pesares.

Tan hondo fué el que le causó ver en brazos de otro á su amada, que estuvo á punto de volverse loco; si es verdad, como se ha dicho, que intentó suicidarse por hambre.

Mas dejando aparte la certeza del hecho, y cuán profunda fuera su aflicción, lo que hay es que no contrarió en lo más mínimo los vuelos de su genio;

pues cabalmente por aquel tiempo, en 1804, se mostró más original que nunca y emancipado por completo de la influencia de Haydn y Mozart.

Si Beethoven no se hubiese hecho superior á su desdicha, arrebatado del amor á su arte, faltaría hoy á Alemania esta gloria nacional, y al mundo uno de los más sublimes genios que le han maravillado. Pero el compositor, cuya primera educación fué muy descuidada, había robustecido su ánimo con algunos estudios que con frecuencia desdeñan los artistas, encerrándose en la especialidad de su profesión. Nutrido en la meditación de la filosofía platónica, y asiduo lector de Plutarco, se abrazó á la vida por un esfuerzo de estoicismo, estimulado por el deseo de no parecer inferior á los grandes héroes de la antigüedad que admiraba en su autor predilecto, y cuya inspiración sentía en su propio sér.

Bruto era de los que más admiraba; tenía siempre en su mesa de estudio una estatuíta representando aquel personaje. En su diario insertaba con frecuencia pasajes de sus lecturas y las ideas que le sugerían, por donde sabemos hoy cuáles eran sus libros más queridos. Entre ellos figuran las *Consideraciones de las obras de Dios en la naturaleza*, de Cristóbal Sturm; las obras de Goethe, y la *Odisea* de Homero. Ciertas tendencias á la impersonalidad y á una suerte de creencia en algunos seres abstractos, se observan en sus pensamientos; por ejemplo, cuando trata de determinar la idea que le inspiró su sonata, obra 14, la explica así: *El principio masculino y el principio femenino; el que ruega, y el que rehusa.* ¡Galimatías de carácter germánico, bien inútil y bien sutil para designar en suma un diálogo amoroso! Su diario está lleno de tristes imágenes, sombríos conceptos, observaciones de misántropo que completan y explican lo que ya muestra la propia correspondencia del compositor,

aunque bastante escasa. Su corazón desborda en amargas frases, en que intercala de vez en cuando algunos aforismos filosóficos.

Siguiendo á su maestro, Schindler se metió también á filósofo, y puso por epígrafe á su libro esta sentencia de A. Meiszner: *El hombre existe en la humanidad;* sentencia que requiere una explicación, ya porque no parezca plagiada de M. de la Palisse, ya por sacar en claro si con ella se quiso decir que Beethoven profesaba las doctrinas humanitarias. Pero dejemos estas fruslerías y reanudemos el relato de la carrera musical del gran sinfonista.

Ya en Marzo de 1801 había estrenado, en el teatro de Burg de Viena, el baile: *Las creaciones de Prometeo*, en 1802 diversas sonatas, la *Marcha fúnebre por la muerte de un héroe,* y el admirable *septimino:* estas eran, como si dijéramos, sus batallas; porque entonces tenía que luchar contra Preindl, Dionisio Weber, Maximiliano Stadler y otros partidarios fanáticos de Haydn y Mozart, y de sus formas musicales, que presentían ya el genio innovador de Beethoven, cuando aún recibía el influjo de sus antecesores.

Abrumado por estas preocupaciones, sostenido por la idea del deber y la conciencia de su misión artística, Beethoven emprendió de nuevo sus tareas, y publicó en 1803 la cantata que lleva por título: *Cristo en el monte Olivete.*

Pero la pieza que inaugura su segunda época musical y su verdadero estilo fué la sinfonía en *re*, ejecutada en 1804. Hasta entonces en sus sonatas, sus cuartetos, etc., se reflejaba en parte la inspiración del inmortal maestro, á quien debió la investidura artística, cuando su primer viaje á Viena en 1787. Ahora no; tiene ya personalidad propia, y la mostrará más distinta todavía en su *Sinfonía heróica* escrita á instancias de Bernadotte, que estaba entonces de em-

bajador en la corte de Austria. La historia de la composición de esta obra es asaz curiosa. Aunque buen alemán, é íntimo de los jefes de la aristocracia de Viena, Beethoven había bebido en sus lecturas, y particularmente en la *República* de Platón, ciertas ideas que él creía liberales y que le hacían simpáticos los hombres y hechos de la Revolución. Á sus ojos, Bonaparte era el brazo victorioso de la Francia republicana. Admirador sincero del primer cónsul, y en esto mal patriota, se dejó persuadir fácilmente por Bernadotte que le pidió una sinfonía destinada á glorificar á su héroe. Ya iba á remitir al general para que la enviara á París, una copia de la obra, con la dedicatoria al primer cónsul, consistente en estas dos palabras: *Napoleón Bonaparte*, cuando llegó á Viena la nueva de que éste se había proclamado emperador de los franceses. Así se lo dijeron Lichnowski y Fernando Ries. En cuanto lo supo, cogió la copia en un acceso de rabia, arrancó la hoja de la dedicatoria y la arrojó, con mil imprecaciones contra el nuevo tirano, como llamaba al emperador. Entonces reemplazó el primitivo título por este: *Per festeggiare il sovenire d'un gran uomo.*

Esta obra, henchida de bellezas y osadías, fué acogida con gran enojo por los partidarios intransigentes de la tradición, y se dió el absurdo, que pinta al vivo las pasiones de la época, de que Dionisio Weber llegase á declararla contraria á las buenas costumbres. Por otra parte, el público necesitaba también que el hábito le iniciara en el conocimiento de aquella música, que, así de repente, y alejada de las viejas fórmulas, parecía oscura y embrollada. En realidad, el genio de Beethoven, genio profundo, rico en contrastes, complejo, babilónico, sólo se muestra con todo su esplendor á los muy ejercitados; puede decirse de él lo que decía Boileau de Homero:

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

¿Poseía en igual grado el eminente sinfonista el talento dramático? La ópera *Fidelio* nos lo dirá. En una época en que el patriotismo intervenía en las cuestiones artísticas, y la sociedad vienesa no admitía en las tablas las obras de los maestros franceses, Beethoven pareció el indicado para dotar al teatro nacional de una obra maestra indígena. El consejero de la regencia Sounleithner, escogió para libreto de la ópera que debía componer Beethoven con el título de *Leonor*, el argumento del *Amor conyugal*, ya tratado en francés por Gaveaux y en italiano por Paër; pero, representada en Viena en 1805, no correspondió á las esperanzas que había hecho concebir el nombre del autor, y sólo reducida á dos actos con el título de *Fidelio*, que ha conservado, obtuvo mejor éxito. El público reconoció en ella, lo que realmente existía, la marca de un talento llegado á la madurez, profunda ciencia de los efectos de la orquesta, consumada habilidad en el arte de expresar una idea, introduciendo en su acertado desenvolvimiento los más interesantes episodios. Sin embargo, desde el punto de vista de la música vocal y dramática, puede decirse, sin mengua del respeto debido á Beethoven, que *Fidelio* no reune las condiciones de la obra lírica, tal como la comprendemos después de Gluk, Mozart, Rossini y Meyerbeer. La inflexible dureza de la personalidad del compositor no se plegaba á los diversos caracteres ni á subordinar la concepción de sus formas á las exigencias del escenario. La instrumentación domina las partes esenciales y las melodías no parecen distintas. Esta fué la causa de que la compañía alemana que representó esta ópera en la Sala Favart, en 1829 y 1830, no obtuvo éxito alguno á pesar de su mérito y el buen método de M.me Schrœder-Devriendt. También se cantó en 1852 en la Ópera Italiana, donde lució su bella voz la Cruvelli, y por último en el Teatro Lírico hace pocos

años, con letra francesa. En esta representación se distinguió M.me Viardot. La escena en que Leonor defiende á su esposo contra los ataques del gobernador, es la más bella de todas. El final del último acto produce un efecto poderoso; los coros y la orquesta ejecutan en este pasaje una de las más bellas inspiraciones del gran sinfonista. Pero sobre todo, la overtura, ó mejor las overturas que escribió el autor para su obra, muestran los concienzudos esfuerzos que hizo para expresar el pensamiento del drama con sólo los recursos instrumentales.

La década de 1804 á 1814 fué no sólo la más brillante del genio de Beethoven, sino también la más rica y fecunda. Á ella pertenece la sonata en *fa* mayor (1806), la sinfonía en *si* mayor, la overtura de *Coriolano*, la misa en *do* mayor, escrita para el príncipe Esterhazy (1807), el *concertino*, la sinfonía en *do* menor, su obra más perfecta, la que marca el apogeo de su genio, y la *Sinfonía Pastoral* (1808.) Los hombres cuyo carácter misantrópico aleja de la sociedad, suelen gozar más que otros de las bellezas del campo. Testigos son de esta verdad en el orden literario los *Sueños* de Rousseau y las *Armonías* de Bernardino de Saint-Pierre, y en el orden musical, la gran *Sinfonía* de Beethoven.

En la sinfonía el gran maestro podía abandonarse á los caprichos de su imaginación, describir los elementos, prestar al alma un lenguaje abstracto é impersonal. Por este camino, su marcha arrebata unas veces, es caprichosa otras, vertiginosa á ratos, con frecuencia anhelosa y larga. El desarrollo que da á algunos conceptos parece en ocasiones exagerado; el oyente pediría que terminase si no le detuviera el respeto ó el temor de pasar por persona de mal gusto.

El género descriptivo no podía cautivar por entero á aquel genio independiente obstinado en su indivi-

dualidad; así es que la *Sinfonía Pastoral* nos arrebata menos que la en *do* menor, porque Beethoven ha ido más allá del cuadro que forman la escena campestre, el idilio en la margen del arroyo, la danza de lugar, la tormenta y la plegaria. Haydn se hubiera limitado á reproducir con gracioso ingenio estos lindos episodios, fiel al argumento de la obra.

¿Quiso Beethoven pintar los diversos estados del alma humana? Si atendemos á las ideas artísticas de su tiempo y al papel conferido al arte musical, no podemos atribuir al compositor intenciones de este género, con las que la nueva escuela alemana pretende sustituir de unos treinta años acá la inspiración y la invención.

Pero ¿acaso lo hizo sin querer? Esto ya es más fácil de averiguar. La verdad es que la audición de aquella obra maestra, causa alternativamente una impresión de perfecta serenidad y las emociones de un desorden moral. Saborea el alma candorosa é indiferente el bienestar de una vida plácida y feliz, pero de pronto surge en lo más hondo del corazón un sentimiento oculto que crece y se agiganta, amenaza la paz de la conciencia y se convierte por fin en violenta pasión. El alma sufre, gime; desgarrada por el dolor, estalla en mil imprecaciones y sollozos. Pero luégo la virtud triunfa; el mal se aleja, y se apagan en lontananza lentamente sus sordos gruñidos, y aquel pobre corazón vuelve á aquietarse y á dirigirse hacia la eterna é inmutable sabiduría, con cánticos de júbilo y gratitud. He aquí lo que nos dice la *Sinfonía Pastoral*. No disputaremos, sin embargo, sobre el interés que inspiran á otros la imitación del canto de la codorniz y los truenos de los contrabajos.

. . . . . .

En medio de sus triunfos, la vida de Beethoven seguía siendo agitada, atormentada por mil cuidados é

insegura y precaria, al decir del maestro, aunque sin razón. En este sentido, pocos compositores, aun entre los más ilustres, fueron más afortunados que Beethoven, quien gozó en vida de la gloria, rodeado de amigos, adictos y entusiastas, y pudo siempre ejecutar ante un público de príncipes y princesas, sus propios cuartetos, apenas los terminaba y fresca aún la tinta por decirlo así. Y no obstante, siempre se creyó desgraciado, y lo fué por tanto, y debemos compadecerle.

Sus conciertos importaban grandes dispendios, sus obras eran falsificadas con el mayor cinismo, lo cual perjudicaba grandemente á sus intereses, y por otra parte, como el autor no entendía una palabra en negocios, á pesar de su manía de llenar de sumas y restas las paredes de su habitación, con gran disgusto del propietario, era víctima de la avidez de los editores. Bajo el peso de tales preocupaciones estuvo á punto de reñir con el príncipe Lichnowski, porque se empeñó en que éste le entregara el capital de la renta de seiscientos florines, que debía á la generosidad de aquel ilustre aficionado. En semejante extremidad pensó en un viaje á Italia en busca de fortuna, cuando Jerónimo Bonaparte, rey de Westfalia, le ofreció la plaza de maestro de capilla en Cassel. La aristocracia vienesa, amenazada de perder á quien constituía su orgullo, se alarmó, y en virtud de un convenio entre el archiduque Rodolfo y los príncipes Lobkowitz y Kinsky le aseguró una pensión anual de cuatro mil florines. Estas generosas estipulaciones (1809) eran hijas del patriotismo. Devolver á Beethoven sus comodidades, era devolverle al arte. Así domiciliado en el lindo lugar de Baden, á pocas leguas de Viena, pareció que ya no debía quedarle más cuidado que el de anotar en sus inmortales partituras los armoniosos cantos que resonaban en su alma.

Pero estaba escrito que sus ocios, libres de materiales preocupaciones, no serían de larga duración. Después de 1810, uno de los años más fecundos en obras maestras en la existencia de Beethoven, su posición pecuniaria fué de nuevo comprometida de resultas de la baja de los valores austriacos, y su pensión de cuatro mil florines se redujo en limpio á ochocientos. En lo más recio de tales contratiempos escribió (1811) la música de tres canciones de Goethe, y la overtura de *Egmont*, y en 1812 la de *Las Ruinas de Atenas* y la del *Rey Esteban*. Por grande que sea el mérito de tales composiciones, debía quedar eclipsado por la *Batalla de Vitoria*, sinfonía militar para dos orquestas ejecutada en el *Aula* de la Universidad el 8 y 12 de Diciembre de 1813.

¡Momento decisivo en la carrera de Beethoven! Sus amigos triunfan, sus adversarios ceden, reducidos esta vez al silencio; el redactor de la *Gaceta musical* de Leipsick, periódico nada sospechoso, es simplemente eco de la opinión universal, cuando escribe: «Por lo »que respecta á la *Batalla de Vitoria*, forzoso es convenir »que, para expresar por medio de sonidos las peripe»cias de un combate, nada tan propio como los me»dios que el autor emplea. Aceptado su intento, asom»bra y arrebata á la par, ver aplicados los elementos »del arte con tal genio para alcanzar el fin que se pro»ponía. El efecto y la ilusión han sido completos y »puede afirmarse sin restricción alguna que no existe »en el género imitativo una obra parecida á esta.»

El momento en que Alemania se corona reina del arte en la persona de su glorioso hijo, coincidió con el de su fortuna en el campo de batalla: 1813 recuerda la derrota de los franceses en Leipsick; 1814 se señala con la campaña de Francia y la caída de Bonaparte. Parece que la suerte política de la patria alemana y la artística de Beethoven siguen un desarrollo paralelo, y

que á la victoria del uno corresponde la victoria del otro. La cantata dramática de circunstancias *¡Oh momento glorioso!* que cierra el segundo estilo del maestro (1814) tiene por oyentes á los soberanos y ministros del Congreso de Viena.

. . . . . .

En la primavera de 1821, Beethoven fué nombrado miembro honorario de la Academia Real de ciencias y bellas artes de Suecia. Para aceptar esta distinción era necesario entonces obtener el permiso del gobierno de Austria, el cual le fué otorgado después de varias gestiones. Con ocasión de esto, Beethoven escribió á su amigo Schindler dos cartas para que anunciara en los periódicos aquel título, lo cual parece probar que le daba alguna importancia, y sin embargo, cuando el poeta Bernard, encargado por el compositor de redactar ciertos anuncios musicales, acompañó el nombre de Beethoven de sus títulos honoríficos, éste le dió una fuerte reprimenda: «Estas simplezas me ponen en ri»dículo; en adelante no hay que hablar de ellos.»

Tengamos el valor de decirlo, por penoso que sea. Á partir de 1815 hasta su muerte (26 Marzo 1827) decae el ilustre compositor. Su inspiración es ya menos clara; su música que, aun esforzándose en dar voz á lo infinito, seguía siendo en el período precedente inteligible y precisa, se hace oscura y confusa. ¿Á qué intentar dar formas á ideas filosóficas por medio de la armonía? La soledad en que se confina cada día más el maestro, las lecturas á que se entrega, ejercen perniciosa influencia en sus tendencias musicales. Para que el genio no pierda su asiento en el movible suelo de las quimeras y las visiones, es fuerza que, lejos de absorberse en la exclusiva contemplación de sus propias ideas, no abandone el comercio de sus semejantes, porque nada hay tan propicio á la infatuación de la mente como el aislamiento.

La gran misa en *re* (*Missa solemnis*), las últimas overturas, la novena sinfonía y coros sobre la *Oda á la alegría* de Schiller, y sobre todo los últimos cuartetos son obras *apocalípticas*. No que no se hallen todavía en ellas esplendentes bellezas, y en bastante número para reconocer que aquel ocaso, es el ocaso del sol, pero en el conjunto se echa de menos mayor claridad; falta en tan poderosas creaciones el *Fiat lux*. El artista compuso en el campo la *novena sinfonía*, paseando todo el día y anotando sus ideas, sin pensar en comer ni en nada, y volviendo á casa muchas veces sin sombrero, con gran disgusto de M.me Schnaps su cocinera; su vida durante aquel tiempo arguye una gran sobrexcitación febril; acabó aquella partitura en febrero de 1822.

Deseaba Beethoven ejecutar la *Missa solemnis* y la *novena sinfonía*, en un gran concierto en Berlín, para lo cual se dirigió al conde Brühl que le auguró un gran éxito. Pero esta determinación volvió á alarmar á la nobleza *dilettante* de Viena y á todos los admiradores del maestro, quienes le enviaron una solicitud suplicándole en términos calurosos que evitara esta vergüenza á la capital y no permitiera que las nuevas obras maestras saliesen de su patria antes de ser apreciadas por los numerosos admiradores del arte vienés. Firmaban esta solicitud treinta notables personajes, entre los cuales figuraban, al lado de algunos nombres de la alta aristocracia, Carlos Czerny, Kuffner, el abate Stadler y Kiesewertter. Á Beethoven le conmovió esta manifestación. Pusieron manos á la obra sus amigos, allanaron las dificultades que suscitaba en parte el mismo carácter del maestro, y por fin, el 7 de Mayo tuvo lugar en Viena, en el teatro de la Puerta de Carintia, la ejecución de las dos obras colosales con tal ardor deseadas. Este es el programa de aquella memorable función:

«El 7 de Mayo tendrá lugar una gran academia mu»sical, dada por M. L. de Beethoven:

»Compondrán el programa dos obras nuevas:

»1.° Gran overtura (1822, obra 124).

»2.° Tres himnos, con solo y coros *(Kyrie, Credo,* »*Agnus Dei et Dona nobis pacem)* de la Misa solemne.

»3.° Gran sinfonía con solo y coros al final *sobre la* »*Oda á la alegría*, de Schiller.

»4.° Los solos serán cantados por las señoritas Son»tag y Ungher y los señores Heitzinger y Seipelt. El »señor Schuppanzigh dirigirá la orquesta; el maestro »de capilla señor Umlauf dirigirá el conjunto. La or»questa y los coros serán completados por la Sociedad »musical de aficionados.

»El señor Beethoven intervendrá personalmente en »la dirección.»

En efecto, durante la ejecución, Beethoven ocupó un asiento á la derecha del director y marcó el compás de cada fragmento; pero oía poco ó mal lo que pasaba y como ageno á los aplausos del público entusiasta, daba la espalda á los espectadores, y hasta tuvieron que advertirle que correspondiera siquiera con un saludo á la ovación de que era objeto. Luégo, el resultado pecuniario de la sesión fué casi negativo. El maestro lo supo en seguida, y se sintió indispuesto, tanto que fué necesario llevarle á su casa donde permaneció toda la noche sin proferir una sola palabra. Después se durmió y sus criados le hallaron á la mañana siguiente en el mismo sitio de la víspera, vestido todavia con el traje del concierto.

Á pesar de los elogios tributados á algunos pasajes de la obra, hállase ya en los periódicos de aquel tiempo un juicio conforme con el que diez años más tarde formuló la crítica, cuando se ejecutó en el Conservatorio de París la sinfonía con los coros. Tan numero-

sas son las dificultades que ofrece, que el conjunto deja siempre algo que desear; cuanto á la parte vocal, parece tratada con el más completo desdén de las exigencias de la voz humana. Los solos de la Misa y del final de la Sinfonía, ya dieron lugar á calurosos debates entre el maestro y sus intérpretes, en los ensayos. Carolina Ungher y Enriqueta Sontag reclamaron algunos cambios que aquél rehusó obstinadamente, diciendo que la música italiana las había pervertido, y que esta era la razón de que hallaran difícil la suya. Mala razón, sin duda, pues no estaba la dificultad en las frases mismas, sino en el modo de servirse de la voz femenina. Lo cual hizo decir á la Ungher que el maestro era «el tirano de la voz.» Por su parte, la Sontag deseaba cantar su parte *a mezza voce*, según tenía por costumbre; pero como Beethoven no la oía bastante, á causa de su sordera, le exigió que lo cantase todo con voz de pecho, y como el *Kyrie* está escrito en tiempo *assai largo*, la pobre cantatriz se quedaba sin voz. Lo mismo pasó con los coros. En el *Credo* hay un pasaje en que la soprano ataca una fuga en *si bemol* agudo. Observaron á su autor, que jamás la voz de mujer llegaría á tan alto punto sin preparación; mas siguió mostrándose inexorable. En vano el maestro de capilla Umlauf apoyó las instancias de los sopranos; siempre, inflexible. Los bajos no fueron tampoco mejor tratados.

En 23 del mismo mes de Mayo se dió una segunda audición de la *Novena sinfonía* y de una parte de la *Missa solemnis*, pero con menos éxito.

Hemos oído los últimos cuartetos ejecutados con tal perfección por Maurin, Chevillard y sus dignos compañeros, que dudamos los tocara mejor el cuarteto del príncipe Lichnowski ó el del doctor Van Swieten. Dichos artistas se impusieron la obligación de dar á conocer y admirar las postreras palpitaciones del ge-

nio espirante, y por espacio de diez años, la cumplieron con tanta abnegación como talento. Hay en estos últimos cuartetos arranques magníficos seguidos de pasajes extraños, incoherentes, bruscos. Confesamos sinceramente que el conjunto nos pareció más extravagante que bello; algunos fragmentos, sobre todo, serían calificados de intolerables por su dureza, si el nombre del autor no hiciera penosa esta confesión.

La repetición de *Fidelio* en 1822, obtuvo un éxito extraordinario. La obra que había sido interpretada en 1805 por muy medianos artistas y en 1814 por otros mejores, tuvo por fin esta vez una ejecución excelente. El siguiente año la administración de la Ópera imperial y la del Teatro real de Berlín, pidieron á Beethoven otra ópera, dejando á su voluntad el importe de sus honorarios. Primero aceptó, vaciló luégo, y rehusó por fin, alegando las escasas facultades de los cantantes de su país. En esto tenía razón, porque, en 1822, cantaban en Viena los primeros artistas italianos: Lablache, Rubini, Donzelli, Ambrogi, Davide, la Mainvielle Fodor, Meric-Lalande, Carolina Ungher, que, si bien vienesa, se había educado en Milán y formaba parte de la compañía de Barbaja. Cuando les oyó cantar *El Barbero de Sevilla* de Rossini, Beethoven se entusiasmó, quiso ver luégo la partitura, y la elogió sobremanera. No diremos si perseveró en esta opinión, pero importa consignarla; pues tratándose de un hombre sincero como Beethoven, constituye un homenaje tan inesperado como honroso para Rossini.

Justo es señalar los sufrimientos físicos y morales del artista, que tal vez contribuyeron á alterar su inspiración. Su sordera, rebelde á todo tratamiento, se fué agravando desde 1815 y le puso en la imposibilidad de dirigir sus propias obras; se debilitó al propio tiempo su salud, y la muerte de su hermano Carlos,

cajero de una casa de banca austriaca, que falleció en Noviembre de 1815, pareció advertirle que estaban contados sus días. Este hermano dejaba un hijo, de quien fué nombrado tutor, en testamento, el mismo Beethoven. De aquí resultaron para nuestro artista largas y serias dificultades, pues hubo de pleitear por espacio de cinco años con la viuda que pedía á los tribunales la tutela. En el curso de este costoso proceso, lleno de desagradables episodios, disputaron al músico el derecho de usar la partícula nobiliaria *Van*, á lo cual respondió: «Mi nobleza está aquí y aquí», señalando alternativamente la frente y el corazón.

Por fin, en 1820, los jueces fallaron en favor del tío contra la madre, y rechazaron definitivamente las pretensiones de ésta; de modo que el joven Carlos Beethoven, en virtud de la sentencia, conforme con el testamento, pasó á manos de su tío, que le adoptó y no descuidó nada para su educación. Prueba ciertamente cuánta bondad nativa y afectuosa ternura se encerraban bajo la áspera corteza de aquel hombre «siempre brusco», el modo que tuvo de comprender y cumplir sus deberes de tutor. ¡Cuidados harto estériles, por desgracia! ¡Ternura prodigada á un ingrato! Mientras despertaba en el alma de Beethoven el afán de lucrar sólo por enriquecer á su hijo adoptivo, y, atento á este fin, fatigaba su imaginación con mil combinaciones aritméticas y cálculos mercantiles, él, ageno á la ciencia de los intereses; mientras, por dirigir personalmente la instrucción y la conducta del joven, rehusaba los brillantes ofrecimientos de la Sociedad Filarmónica de Londres, por mediación del compositor Carlos Neates, ¿qué hacía el indigno objeto de semejantes sacrificios? Estudió primero filología en la Universidad de Viena, pero la disipación y el amor á los placeres le impidieron presentarse á exámenes. El malogrado filólogo vuelve luégo la vista al comercio, y

para adquirir los necesarios conocimientos, se matricula en el Instituto Politécnico. Pero también esta vez la pereza puede más que la razón y los sanos consejos. No pára aquí, no se contenta con afligir á su tío con sus ligerezas, sino que en un acceso de desesperación intenta suicidarse, y como los reglamentos de policía de aquella época contenían severas disposiciones relativas á las tentativas de suicidio, el estudiante relapso incurre en ellas, y se le sujeta á especial vigilancia hasta que, por fin, le incorporan á un regimiento.

Fácil es comprender lo que padecería Beethoven con tales y tan acres contrariedades, causadas por la misma familia cuyo nombre inmortalizaba. Su carácter se agrió hasta el extremo, tanto que se volvió injusto y duro con sus propios y más fieles amigos. Su robusta constitución sufrió de rechazo el golpe fatal de semejante disposición de ánimo. Atacado el pulmón, los médicos equivocaron la enfermedad, que fué tratada como una hidropesía, y por fin falleció en 26 de Marzo de 1827 á la edad de cincuenta y siete años. En su lecho de muerte dió muestras de la mayor piedad, y después de haber recibido los sacramentos se reconcilió con su rival Hummel.

No oculta Antonio Schindler, su apasionado admirador, que el maestro en su vida privada tenía tales y tan raras manías, que se hacía completamente intratable. Conocidas son su irascibilidad y suspicacia. En los conciertos que dirigía, mil veces le ocurrió irritarse y tratar groseramente á cantantes y músicos, si cometían por desgracia alguna falta. Ni sus más íntimos amigos se libraban de su cólera ó sus sospechas. Después de los conciertos del 7 y 23 de Mayo 1824, organizados en beneficio suyo, gracias á los buenos oficios del maestro de capilla Umlauf, el violinista Schuppanzigh y el buen Schindler, el artista les invitó á los tres á una magnífica comida; pero apenas se habían senta-

do á la mesa, cuando empezó á tronar contra ellos acusándoles de estafa y engaño. Los invitados que sólo aguardaban las gracias por sus desinteresados servicios, viéndose por el contrario tratados de aquel modo, se levantaron y se fueron, dejando á Beethoven con su sobrino delante de la espléndida comida que había dispuesto.

Esta conducta era la más á propósito para enagenarle las simpatías que inspiraba su genio artístico. Ni su amigo de infancia Esteban Brenning, ni el archiduque Rodolfo, que fué su discípulo y su más constante protector, tuvieron ocasión de elogiarle. Añádase por lo que respecta á las relaciones de éste, que el maestro olvidaba toda consideración de delicadeza en materias de dinero, tanto que se comprometió á escribir un *Oratorio* por 400 florines, y una vez pagados, no se acordó de su compromiso. ¡Causa verdadera piedad verle incurrir en estos reproches! Los mismos discípulos suyos, que fueron pocos, no hallaron en él ni el apoyo, ni la afección que les era dado esperar. Á esto se debe sin duda la persistente y lastimosa hostilidad de Fernando Ries, que fué su discípulo de piano, y que, según afirma, sólo obtuvo cincuenta lecciones en cuatro años, pues mientras él tocaba, el maestro componía ó hacía otra cosa.

Si esto hacía con los amigos íntimos, ¡cómo mostrarse afable con los extraños! En nada se parecía á los personajes ilustres de fácil acceso que tienen siempre una palabra amiga para los jóvenes en busca de protección. En esta parte, sin embargo, le excusamos, pues la falsa bondad de algunos, ávidos de popularidad, causó sin duda más víctimas que el malhumor de los misántropos; así no nos parece condenable que Beethoven no se extasiara con Liszt, á la edad de doce años, ni que declinara la visita de Rossini, aunque lo sintamos, pues los jefes de escuela tienen ciertas sus-

ceptibilidades que es fuerza comprender para excusarlas, ya que no para justificarlas por completo.

Ningún artista ha tenido como Beethoven más plena conciencia de su talento superior, de su fuerza y de su fama póstuma. La lectura asidua de las *Vidas de hombres ilustres* de Plutarco le sugirió el deseo de tener un historiador de su vida y de sus obras, y cuando en su última enfermedad, que duró cuatro meses, le preguntó Brenning á quién elegiría por biógrafo entre sus contemporáneos, contestó sin vacilar:—«Á Rochlitz, si me sobrevive.»

Pero éste hubo de renunciar al proyecto, por motivos de salud, y se encargó de la tarea Schindler que la realizó sino con talento, á conciencia, é inspirándose en su sincera amistad que no pudo alterar en un ápice el comportamiento del maestro.

Cuenta Boileau que á veces hallaba en el fondo de un bosque la fugitiva frase que andaba buscando; así también Beethoven buscaba su inspiración paseando por el campo ó por las calles de Viena, sin que ni lluvia, ni viento, ni granizo fueran obstáculo á sus largas caminatas. ¡Dichoso él, si hubiese podido pasar la vida al aire libre! De vuelta á casa se entregaba á las más raras excentricidades en detrimento del buen estado de su habitación. Entre otras cosas tenía por costumbre escribir y llenar de cifras las paredes y postigos de las ventanas, con aquella indiferencia que le era habitual. Si no era tan limpio el suelo para apuntar en él sus elucubraciones, no por eso cuidaba más de él, porque le inundaba con deplorable profusión cada vez que hacía sus abluciones, y en esto hubiera merecido ser sectario del Profeta, porque eran muy abundantes y frecuentes. Pero como tal lujo de aseo estaba reñido con los intereses del casero, y no compensaban, según su juicio, el honor de alojarle, con frecuencia le despedían, y habiéndose hecho pública esta manía de las

aspersiones, á pesar del celo de los amigos del compositor para hallar al fin un propietario tolerante, muchas veces se vió Beethoven en apuros por hallar en los arrabales de Viena un techo que cobijara su gloria.

Otro rasgo de sus costumbres, frecuente en algunos grandes hombres, fué la distracción. Llegó á olvidar la fecha de su natalicio; se daba dos años menos de los que tenía realmente, y sin duda, no por coquetería. Era distraído hasta el punto que un día en Viena le ocurrió entrar en un restaurant, pedir la lista, y en vez de elegir, ponerse á escribir al dorso lo que de improviso le soplaba la musa. Hétele ya, soñando, escribiendo, abismado, sin acordarse ni del lugar, ni del por qué había ido allí. Después de haber convertido la lista en una partitura, se levanta y pregunta al mozo qué debe. —«No debe V. nada, porque no ha comido V. todavia.—¡Cómo! ¿estás seguro de qué no he comido?—Ya lo creo.—Pues bien, tráeme algo.—¿Qué quiere V.?—Lo que tú quieras.....» No hubiera obrado de otro modo Lafontaine.

Tales ridiculeces, errores y defectos son el escote que suelen pagar los hombres superiores. No los hemos transcrito ciertamente con intento de rebajar una personalidad que será siempre una de las más ilustres en la esfera del arte. ¡Cuánta verdad en el fondo de esta frase de Goethe! «Lo mismo da ser grande, que pequeño; hay que pagar en una ú otra forma el escote á la fragilidad humana.»

PAGANINI

1784-1840

Paganini

PAGANINI

El mundo no volverá á oir jamás un violinista como Paganini. Extraordinariamente dotado para la ejecución, tuvo además la suerte de parecer oportunamente en un tiempo en que estaban á la orden del día, en todos géneros, las arriesgadas innovaciones. Aun así, su violín dominó todos los demás instrumentos del gran *tutti* romántico de 1830.

Nicolás Paganini nació en Génova, en 18 Febrero de 1784 y fué hijo de un cargador de puerto que, como es común entre las clases populares de Italia, tenía viva afición á la música y tocaba bastante bien la mandolina. Este hombre, viendo que su hijo mostraba nacientes aptitudes para el arte, se propuso cultivarlas; pero lo hizo de un modo tan brutal, que sólo la vocación de Paganini hubiera soportado aquellos malos tratos; cualquier otro, sin ella, se hubiera disgustado desde luégo de un arte, cuya enseñanza no era muy seductora. Por fortuna el muchacho había nacido para la música, y la educación que recibió no le apartó del ca-

mino que conducía á ella. Á los seis años, ya tocaba el violín. Con sus dos primeros maestros Servetto y Costa, hizo tales progresos que, á los ocho, había compuesto una sonata, y un año más tarde tocó, con grande éxito, algunas variaciones que había compuesto sobre motivos de la *Carmagnola* en un concierto dado en el teatro de Génova. Luégo su padre le llevó á Parma donde estudió con Rolla y Ghiretti, que le enseñó el contrapunto, aunque el discípulo no era muy dócil, y su precoz originalidad, acechando ya efectos nuevos é inesperados, aceptaba difícilmente las tradicionales lecciones, base de toda enseñanza.

De regreso á Génova, compuso sus primeros ensayos para el instrumento de su predilección; acumulaba en ellos tales dificultades, que él mismo se veía obligado á estudiar mucho sus propias obras para llegar á ejecutarlas, y á veces pasaba diez y doce horas por alcanzar un solo efecto. Con esta aplicación, que podríamos llamar heróica, echó los cimientos de su talento prodigioso, que desafía toda comparación.

En 1797 inauguró sus viajes artísticos y recorrió con su padre las principales poblaciones de Italia, admirando á muchos con su sorprendente habilidad. Pero el muchacho, objeto de los vivos aplausos del público, no hallaba en su casa más que malos tratos, en vez de muestras de cariño, hasta que á fuerza de instancias logró de su padre la autorización para irse á Luca á tomar parte en la fiesta musical de San Martín. Obtuvo entonces brillantísimo éxito, que se repitió en Pisa y en otras localidades. El artista, ya emancipado del yugo paterno, caminaba á pasos de gigante por la vía de la celebridad y de la gloria; pero su razón no había madurado como su genio, ya que conviene recordar que apenas tenía quince años cuando se emancipó y á esta edad la inexperiencia expone á cometer muchos yerros. El más grave de Paganini fué entregarse al

juego y relacionarse con gente que le robaba en una noche el producto de una serie de conciertos. Fuera de que esta falta lastimó su reputación, creó al joven músico apuros económicos que le obligaron á vender su violín. Un día que se había visto en esta necesidad y que debía dar un concierto en Liorna, pidió el suyo, un magnífico Guarnerius, á Mr. Livron, negociante francés, muy aficionado á la música. Terminado el concierto, nuestro compatriota *dilettante* tan distinguido como generoso, rehusó el violín diciendo: «—Me »guardaré muy bien de profanar estas cuerdas des»pués de haber tocado vos; desde ahora mi violín es »vuestro.—» Paganini no abandonó ya nunca más el presente, tan noblemente ofrecido, y se sirvió de aquel violín en todos los conciertos que dió desde aquel día. En Parma, Pasini, pintor y aficionado también á la música, le desafió á tocar de repente un concierto manuscrito de dificilísima ejecución, y tan seguro estaba de que ganaría la apuesta que no vaciló en prometerle en caso contrario un magnífico Stradivarius. «—En»tonces, contestó Paganini—ya podéis darle la despe»dida.» En efecto, tal fué la ejecución, acto continuo, que Pasini no tuvo más remedio que pagar.

Genio y desorden: estas dos palabras resumen la vida del joven artista. Amaba con pasión su arte, pero no menos los placeres. Mil veces sus excesos perjudicaron su salud. Apenas curado, gracias al reparador reposo de algunos días, el demonio interior que le agitaba le precipitaba de nuevo en las más raras aventuras de la vida de bohemio. Verdad que, á veces, brotó el remedio del exceso del mal, como le ocurrió con su desenfrenada pasión por el juego, de la que se curó del modo siguiente, según cuenta él mismo: «No olvi»daré jamás, cómo me puse un día en situación que »debía decidir de mi carrera. El príncipe de*** tenía »hacía mucho tiempo el capricho de comprar mi vio-

»lín, el único que yo poseía entonces y que conservo »aún hoy. Un día me invitó á que le dijera cuánto »quería por él; pero, como estaba decidido á no cedér»selo, le respondí que no se lo daría por menos de »doscientos cincuenta napoleones de oro. Poco des»pués, el príncipe que se figuró que se lo decía en bro»ma, me ofreció por él diez mil francos. Cabalmente »aquel día estaba muy apurado porque había perdido »mucho en el juego, é iba á ceder, cuando un amigo »me invitó á una partida. Todos mis capitales se redu»cían á treinta francos; no me quedaban ni alhajas, ni »reloj, ni sortijas, ni alfileres; nada... Tomé la resolu»ción de probar fortuna por última vez; si esta se »muestra contraria—me dije—vendo el violín y me »largo á Saint-Petersburgo sin instrumento y sin equi»paje á poner orden en mi gaveta. Ya se habían redu»cido á tres mis treinta francos; ya me veía camino de »Rusia, cuando de repente se muda la fortuna, y gano »cien francos con lo poco que me restaba. Este golpe »favorable salvó mi violín, me repuso. Aquel día me »retiré del juego al cual había sacrificado mis verdes »años, y convencido de que un jugador es despreciado »en todas partes, renuncié para siempre á mi funesta »pasión.»

Cesó entonces de jugar, pero no de ser extravagante y novelero como nadie. ¿No es raro y extraordinario verle abandonar de pronto el violín y apasionarse por la guitarra, ó irse á estudiar agronomía en el castillo de una dama, de quien estaba enamorado? Cuatro años transcurren para él en estas ocupaciones, hasta que vuelve el artista sobre sí mismo y emprende otra vez sus viajes. En 1805 se traslada á Luca y reside allí tres años con el cargo de primer violín *solo* de la corte ducal y profesor del príncipe Bacciochi. Uno de los prodigios que ejecutó entonces fué la *Scena amorosa,* sonata dialogada, escrita para dos solas cuerdas, la

prima y la cuarta. Más tarde logró ejecutar fragmentos enteros en la cuarta.

Hasta entonces el teatro de sus triunfos había sido la Lombardía; pero en 1808 salió Paganini de Luca y por espacio de diez y nueve años recorrió toda la península. Pasaba como un meteoro que resplandecía de repente en un sitio, y luégo desaparecía sin dejar huella, para reaparecer á poco en otro, con nuevo brillo. Todo era misterioso en su existencia, cortada alternativamente por apariciones deslumbradoras y profundos eclipses. Las frecuentes enfermedades del artista bastaran á explicar sus desapariciones; pero la credulidad popular y su afición á lo romancesco no se paga de razones tan sencillas, con que, pareció mejor dar crédito á necias calumnias que propagó la envidia y la rivalidad. Así, unos pretendían que había asesinado á una amiga en un acceso de celos; otros que la víctima fué un rival; todos estaban contestes en presentar á Paganini como un asesino que utilizaba los ocios de la cárcel para perfeccionarse en el violín; del mismo modo que Pelisson había domesticado una araña.

La maravillosa habilidad que había adquirido en el uso de la cuarta cuerda era, al decir de sus detractores, fruto de su larga prisión. Estas falsas y odiosas hablillas, que hallaron eco entre los gacetilleros de Francia y Alemania, torturaron largo tiempo la vida del inmortal violinista y sólo se disiparon con la publicación de una carta suya, asaz categórica, inserta en la *Revista musical* de Fetis.

No seguiremos á Paganini en sus diversas peregrinaciones por Italia; la circunstanciada historia de sus idas y venidas ocuparía demasiado espacio. Unas veces en Milán, su ciudad predilecta (1813); otras en Bolonia, donde empezaron sus relaciones con Rossini (1814); en Roma, donde excita la admiración del príncipe

Metternich (1817); en Nápoles, donde fuerza el entusiasmo de algunos artistas recalcitrantes ejecutando á una simple lectura una pieza dificilísima, escrita expresamente por el compositor Dana (1819); en todas partes, en fin, le bastaba presentarse para arrancar aplausos y poner de moda sus conciertos.

Bien que nadie podía negar su genio, la altivez y desdén con que miraba á sus émulos, el desprecio de todos los respetos sociales, la ingratitud y cierto charlatanismo en la exhibición, daban hartos pretextos á la crítica malévola. El público de Liorna, que fué de los primeros en animarle con sus aplausos, le acogió más tarde con bastante frialdad en 1808: «En un concierto que dí en Liorna — escribe — me lastimaba el pié una tachuela de la bota, y me presenté en escena cojeando: el público se echó á reir. Iba á empezar cuando se me cayeron las bujías del facistol; vuelta á las risas... y, por fin, á los primeros compases se me rompió la cuerda *cantabile* y llegó á su colmo la hilaridad. Pero toqué toda la pieza con sólo las tres cuerdas restantes, y entonces hice furor...» ¡Lástima grande que la tal ruptura se repitió muchas veces! Á algunos maliciosos pareció esto poco natural y han supuesto que era una treta del artista dispuesta para que así brillara más su habilidad excepcional.

Después de haber dado conciertos en Trieste, Viena, Palermo y Florencia, y de haber saboreado otra vez los anteriores aplausos en Milán, Roma y Nápoles, se dispuso Paganini á realizar un proyecto que su salud no le había permitido llevar á cabo hasta entonces. Salió para Viena y llegó allí el 26 de Marzo de 1828. Por grandes que fueran las ovaciones anteriores, en nada se parecieron á las que le esperaban en la capital de Austria. En las famosas variaciones llamadas de *la streghe* (las brujas), tocadas con aquel vigor de que hablan sus contemporáneos, causaba

verdadero terror supersticioso á aquel público con su mefistofélico aspecto. Entonces, como no existía aún la fotografía, figuraban los retratos de los hombres célebres en las tabaqueras, estuches y petacas. Paganini no dejó de gozar de esta envidiada distinción, y tuvo además el alto honor de dar nombre á las modas de sombreros, calzado, telas, guantes, etc., etc. De Viena pasó á Praga, donde no tuvo tan ruidosa acogida; pero Berlín, Munich, Francfort y otras poblaciones de Alemania, le consolaron de la indiferencia con que le recibieron los bohemios, amantes del arte serio. Por último, París tuvo á su vez la fortuna de poseer al famoso artista; desde su primer concierto, dado en la Ópera en 9 Marzo 1831, fué el ídolo de los *dilettanti* franceses. Aquel mismo año estuvo en Londres, donde se hizo pagar cara la curiosidad británica; los periódicos ingleses tuvieron el mal gusto de observárselo y le acusaron de baja codicia. Cuando hubo reunido en sus peregrinaciones musicales por la Gran Bretaña, Bélgica y Francia un capital bastante considerable, pensó Paganini en emplearlo en fincas rústicas y este fué el motivo de su viaje á Italia en 1834, donde entre otras propiedades compró en los alrededores de Parma la *villa Gajona*.

Vuelto á París, dos años más tarde, hubo de sostener un litigio con los empresarios de un casino, por un compromiso contraído y que luégo no pudo cumplir por motivos de salud. El tribunal condenó al artista á pagar 50,000 francos.

En esta época se sentía ya atacado de la tisis laríngea de que luégo murió. Uno de los últimos actos de su vida fué de tal naturaleza que bastaría para acallar las imputaciones de avaro que le hicieron, si no fuera un hecho aislado y ostentoso. En 1838, después de haber asistido á la audición de una de las primeras sinfonías de Berlioz, fué tal su entusiasmo que envió

á éste á título de homenaje de admiración la suma de 20,000 francos. Rasgo tan bello era realmente digno coronamiento de la carrera del violinista.

Poco después, su enfermedad se agravó, y le obligó á tomar aires en el Mediodía; pero ni el clima de Marsella, ni el de Niza lograron aliviarle. En esta última población falleció el día 27 de Mayo de 1840, á la edad de cincuenta y seis años.

Para que todo fuera raro y extraordinario en su vida, el clero se negó á concederle sepultura eclesiástica, sea porque muriera impenitente, sea por otra causa. Surgieron en esta ocasión muchas dificultades que duraron algunos meses, hasta que por fin, después de algunas gestiones entre el obispo de Niza, el de Parma y algunos amigos, éstos obtuvieron autorización para enterrar el cadáver cerca de la iglesia del lugar de Gajona.

Paganini legó su fortuna, que subía á dos millones, á su hijo único Aquiles, que tuvo en la cantante Antonia Bianchi, imponiendo á su heredero algunos legados particulares. Mas á nadie dejó la herencia de su genio, y el secreto, al cual se atribuía su maravillosa habilidad, se hundió con él en la tumba. Cabe, sin embargo, sospechar que dicho secreto residía en una organización excepcionalmente privilegiada, servida por una perseverancia infatigable.

Weber

1786 - 1826

Weber

WEBER

TRES grandes obras, *Freyschütz*, *Euryanthe* y *Oberón* han colocado á Weber en primera fila entre los compositores de la moderna Alemania. El genio que ha inspirado estas producciones es innegable, y aunque parezca algunas veces abrupto, confuso otras en su expresión, como ocurre siempre que han sido insuficientes los primeros estudios, tiene un carácter profundamente individual, y sin precedente en ninguna escuela. Weber es quizás el músico más original que ha existido. La imaginación tiene más parte en sus obras que el sentimiento. Sorprende, maravilla, arrebata, fascina con las brillantes cualidades de su orquestación, sus osados conceptos, sus raras combinaciones, el pintoresco colorido y el corte gracioso y poético de ciertos motivos, pero rara vez conmueve. Podría decirse de él que exaltó muchas imaginaciones, pero que no hizo verter una sola lágrima.

Deslindados así sus defectos y cualidades, la censura y los elogios, pasemos á trazar su biografía y veamos

cómo influyeron su carácter y educación en el desenvolvimiento de su personalidad musical.

Carlos María, Federico, Augusto, barón de Weber nació en Eutin en el ducado de Holstein, el 18 Diciembre de 1786. Su padre había sido militar y luégo empleado de Hacienda, pero su afición á la música le hacían enojosas sus diversas profesiones hasta que al fin, después de haber perdido su empleo á causa de su negligencia, se consagró exclusivamente al arte musical. Á partir de 1768, época de su destitución, se le ve figurar en la orquesta de un teatro, ser luégo director, maestro de capilla del obispo de Lubeck, músico callejero y artista nómada llevando á cuestas de aquí para allá una familia de ocho hijos, cuyo patrimonio había disipado con su incuria y sus desacertadas especulaciones.

De este breve relato de su vida aventurera, es dado inferir que el mayor Weber era hombre de imaginación, cualidad que transmitió á su hijo Carlos con su pasión por la música. Nada descuidó el padre de lo que podía desarrollar la inteligencia del compositor; no sólo le hizo aprender la música y el canto, sino también el dibujo, la acuarela y el grabado al aguafuerte. El niño crecía entregado á tales estudios. Como sus padres vivían completamente retirados, no tuvo apenas compañeros, y en aquellos primeros años de la existencia en que el hombre necesita relacionarse con sus semejantes, no teniendo con quien comunicarse, su alma se ensimismó y se exaltó con la soledad. De genio naturalmente meditabundo, el joven Weber se acostumbró con esto, desconocedor del mundo real, á poblarlo con las creaciones de su fantasía. Generalmente las inteligencias cuyo primer impulso no ha sido contrariado, ó que no han experimentado el contacto de la realidad, sacan de esta educación, ó mejor de esta ausencia de educación, cierta altiva indepen-

dencia y originalidad profunda. Pero también á esta ventaja corresponden graves defectos que ejercen á veces una acción funesta sobre el curso de la existencia entera.

La soledad engendra por lo común un orgullo inmenso, puntilloso y dolorido, el orgullo de *Werther* y de *René*. En Weber, sin embargo, templó algo las tristes influencias de esta educación, la religión católica, á la cual fué siempre adicto, y le conservó exquisitas cualidades que se muestran en su correspondencia. No era posible que sus estudios musicales, interrumpidos sin cesar á cada mudanza de domicilio, dieran muy felices resultados. La confusión de los diversos métodos, la divergencia de los sistemas, sólo eran propios para perturbar el ánimo del discípulo, cuando no para disponerle á rechazar toda enseñanza por seguir exclusivamente las propias tendencias.

Weber estudió el piano con Henschel en 1796 y 1797, y luégo con Miguel Haydn en Salzburgo en 1798. Á fines de este año, y hallándose en Munich, recibió lecciones de canto de Valesi y de composición de Kalcher, organista de la corte. Mas sean cuales fueran sus profesores, de los cuales sólo hemos citado los principales, en realidad su único maestro fué la naturaleza. De aquí que se hallen en sus partituras junto á tan atrevidas bellezas algunas imperfecciones que sin duda hubieran desaparecido con el hábito de componer, si el artista hubiese vivido más de lo que vivió.

Sin embargo, el autor de *Freyschütz* y *Oberón* parece haber vacilado en la elección de su carrera. Él mismo nos dice, en su noticia autobiográfica, que primero se apasionó por la litografía cuando apareció este invento (1799) y que se preocupó una temporada con la idea de perfeccionar la obra de Sennefelder. Por fortuna estas veleidades duraron poco; el artista volvió al camino de su verdadera vocación. Antes de separarse de

su maestro Kalcher, había ensayado sus fuerzas en una ópera titulada *La fuerza del amor y el vino*, luégo en una misa solemne y en sonatas para piano y tríos para violín. Más tarde, el autor ya más experto condenó al fuego estas *juvenilia*.

La primera prenda de reconciliación con la música fué una ópera intitulada *La Hija del Bosque* representada con gran éxito en Munich por Noviembre de 1800. Esta obra de un artista de catorce años, alcanzó el honor de ser ejecutada en Viena, traducida en bohemio para el teatro nacional de Praga, y puesta también en escena en San Petersburgo. Á pesar de lo cual, el autor la refundió enteramente muchos años más tarde, como escrita que era con la inexperiencia de la juventud. En 1801 dió otra producción que no tuvo la boga de la primera, con el título de *Pedro Schmoll y sus vecinos*, pues, aunque iba recomendada al público por Miguel Haydn, que miraba con gran predilección los primeros pasos de su antiguo discípulo, no tuvo ningún éxito en Augsburgo donde se estrenó y hoy sólo se conoce de ella la sinfonía. El año siguiente Weber acompañó á su padre á Hamburgo y á Holstein, y de paso por Leipsick compró varios tratados de armonía, pero en vano se aplicó á sacar de ellos una doctrina razonada y conforme á sus aptitudes. Quizás el único maestro que le hizo el servicio real de introducir cierto orden en el caos producido por tan contradictorias enseñanzas, fué el abate Vogler, que le conoció en Viena en 1803. Por espacio de dos años parece que el joven compositor no tuvo otro pensamiento que el de llenar las lagunas de su educación musical, ya que poco escribió en esta época y sólo se conservan de él con la fecha susodicha algunas variaciones para piano y la reducción para ese instrumento de la ópera de Vogler *Samori*.

En 1804, cuando apenas tenía diez y ocho años,

aceptó el cargo de director de la orquesta del teatro de Breslau, aunque algo ignorante de las dificultades de sus funciones. Este nombramiento para un puesto que requiere larga práctica, recayendo en un adolescente, pareció un favor ilegal, que no pudo menos de ofender á los artistas de la ciudad. Por otra parte, Weber cometió el error de agravar su posición ya de sí delicada, pretendiendo imponerse con acerbos é imperiosos modales. Su comportamiento con el distinguido violinista Schnabel le muestra antipático. Mas por lo que dice al desenvolvimiento de su talento no le fué inútil aquel ejercicio, porque le permitió adquirir conocimientos que le faltaban en el manejo de la orquesta y los coros. En Breslau compuso la ópera *Rubezahl*, representada primero bajo pseudónimo.

En 1806, el príncipe Eugenio de Wurtemberg contrató á Weber para que fijara su residencia en la corte de Silesia, donde escribió dos sinfonías y algunas cantatas; pero no pudo permanecer allí mucho tiempo á causa de la guerra que trajo consigo la supresión de la capilla y el teatro del príncipe. El mismo obstáculo se opuso á su viaje á Alemania, y le fué forzoso aceptar las proposiciones del príncipe Luís de Wurtemberg que le llamaba á Stuttgard. Estando allí refundió, con el título de *Sylvana*, su antigua ópera *La Hija del bosque*, y escribió una especie de drama lírico *El primer sonido*, sin mentar ahora muchas sinfonías, coros y piezas para piano.

Durante ese largo período de oscura y laboriosa concepción, y entre los desfallecimientos inevitables que debieron asaltar al artista después de haber excitado su ambición sus felices comienzos, Weber gustó algún consuelo en Darmstadt, donde se domicilió en 1809. Allí, en la intimidad de su anciano maestro, el abate Vogler, y con el trato de algunos jóvenes

destinados á ser con el tiempo célebres también, como Meyerbeer y Godefroy, Weber pudo abandonarse libremente á las suaves emociones de la amistad, de que estuvo privado hasta entonces. De esta época datan sus relaciones con el autor de *Roberto el diablo*, relaciones que sólo interrumpió la muerte.

En 1810, Weber compuso en Darmstadt, para el teatro del Gran-Duque: *Abn-Hassán*, que después hizo cantar en Francfort, donde dió además algunos conciertos. Luégo pasó á Munich y á Berlín y volvió á Viena en 1812. Algunos meses más tarde, fué llamado á dirigir la orquesta de la ópera alemana de Praga, y dió pruebas de lo mucho que había aprendido en Breslau. Si bien el teatro sólo le debe de esa temporada de tres años (1813 á 1816) la gran cantata *Combate y victoria*, que compuso con ocasión de la batalla de Waterloo, su genio no permaneció sin embargo infecundo. En aquel momento salió de la semi-oscuridad en que le dejaron sus tentativas dramáticas, y asociándose á las inspiraciones patrióticas de Kœrner, preludia con su reputación alemana, su futura reputación europea.

Esta parte de su biografía se mezcla con la historia general. Conviene recordar la explosión de odio y el entusiasmo por la libertad que produjeron en Alemania los acontecimientos de 1813, contra la dominación francesa. El mismo entusiasmo nacional que en 1792 arrebató á nuestros voluntarios á las fronteras, se alzaba ahora contra nosotros ó mejor contra la opresión del conquistador, á la otra margen del Rhin. Nosotros habíamos enseñado á los pueblos pisoteados por la invasión extranjera, cómo la *Marsellesa* electrizaba á nuestras tropas, y ellos se acordaron de este ejemplo veinte años después; pero en Alemania, Rouget de Lisle se partió en dos: Kœrner y Weber. El uno, soldado y poeta como Tirteo, era ayudante de

los cazadores de Lutzow, cuando fué muerto de un balazo en 26 Agosto de 1813, legando á sus compañeros de armas, con el ejemplo de su valor, ardientes cantos de patriotismo, como: *Lira y espada*. El otro tuvo la gloria de coadyuvar á la emancipación del suelo alemán, con aquellos himnos guerreros, cuyo irresistible efecto arrancaba de las viejas universidades á los estudiantes para lanzarlos al campo de batalla de la independencia.

Desde entonces no fué ya Weber desconocido de su patria; su nombre se hizo popular y tuvo preparado el terreno para los triunfos dramáticos que le reservaba el porvenir. En 1816 salió de Praga para fundar un teatro de ópera alemana en Dresde. En ella escribió en 1819 y 1820, la partitura de *Freyschütz*, sobre el libreto de Kind. Esta ópera, representada el 18 de Junio de 1821 en Berlín, colocó de repente á su autor á la cabeza de todos los compositores líricos de su país. De ella se sacó primero un drama, representado en el *Odeón*, por Sauvage con el título de *Robin de los bosques*. Castil-Blaze la introdujo en Francia, aunque modificándola. Emilio Pacini hizo una nueva traducción de la obra original, y Berlioz intercaló en ella algunos recitados. Cantada en la *Ópera* de París en 7 Junio de 1841, fué justamente admirada. El argumento está sacado de la leyenda del cazador Bartosch, personaje del siglo XVI, célebre en las riberas del Vístula como hábil tirador, á quien el diablo, según una tradición popular, facilitaba las balas certeras que usaba. La crónica añade, sin embargo, que los sabios consejos de un monje triunfaron del ascendiente del demonio y que Bartosch, más afortunado que Fausto, logró romper el pacto que le tenía atado á Satanás. El célebre arquero pasó, según suponemos, sus últimos años en Austria, donde murió actualmente un descendiente suyo, cordonero, llamado Francisco Bartosch. La

overtura de *Freyschütz* es una obra maestra, la que más se ha repetido en los conciertos del Conservatorio, y lo más acabado que escribió su autor. El *adagio*, de grave y suavísima armonía, anuncia el carácter extraño de la obra, con el timbre de la instrumentación; forman el *allegro vivace* que le sigue, dos ideas principales desarrolladas con rara fogosidad y poderoso aliento. Después de esto, como no es nuestro objeto señalar cuánto notable encierra la obra, nos limitaremos á recordar de paso, la canción de bajo con el coro, la escena de desesperación de Max, seguida de la caza, el valz llamado de *Robin* de los bosques, que se hizo popular, el gran motivo cantado por Max, cuyo *allegro* se halla en la *overtura*, y la ronda en *si menor*, la más original, fantástica y bien compuesta de cuántas se han escrito. En el segundo acto es imposible olvidar tampoco el *dúo* de las dos primas, en el cual la melancolía de Ágata forma tan gracioso y seductor contraste con la travesura de Anita, y la magnífica escena, donde revive la vieja Alemania, mística y apasionada. En fin, es notable en el acto tercero la *cavatina* de Anita, de tan puro sentimiento, y la fresca melodía de la danza de la desposada y el *coro* tan conocido y original de los cazadores.

La unidad de sentimiento y de concepción que se revela en esta obra, no excluye los contrastes. Estos se manifiestan, como en los *Bandidos* de Schiller, entre el elemento femenino, tierno y suave y algo tímido, gracioso y confiado, y los papeles de hombres, ásperos y salvajes.

La noche de la segunda representación, Weber envió á su poeta Kind, el boletín de victoria siguiente:

«Mi muy querido amigo y colaborador: El tirador »acertó en el blanco. La segunda representación ha »ido tan bien como la primera; el entusiasmo ha sido

»el mismo. Para la tercera, que se verificará mañana, »están despachadas todas las localidades. Después del »éxito de Olimpia, el triunfo ha sido el más completo »éxito que podíamos obtener. No podéis imaginar »qué vivo interés inspira el drama del principio al »fin. ¡Cuánto me hubiera gustado teneros á mi lado! »Algunas escenas han producido un efecto que no »esperaba, como, por ejemplo, la de las dos mucha- »chas. Si nos vemos en Dresde, os lo contaré todo; »porque las palabras escritas son insuficientes. ¡Cuán »obligado os quedo por vuestro magnífico poema! »¡Cuántos y qué diversos temas me habéis dado y »qué dicha para mí dar salida á mi inspiración en »versos tan profundamente sentidos! Con verdadera »emoción os estrecho entre mis brazos con el pensa- »miento y envío á vuestra musa el laurel que le debo. »Gubitz, Wolf, son todo corazón; algunos me dicen »que desconfíe de Hoffman, pero yo tengo confianza. »¡Dios os premie! Amad á quien os ama con infinito »respeto.—Vuestro: *Weber.*»

Complace ver cómo el maestro, en medio de sus efusiones de legítima alegría, rinde homenaje al libretista. Weber se oculta, por decirlo así, en presencia de su colaborador, con tanto más meritoria modestia, cuanto más exagerada. No negamos que el argumento de *Freyschütz* no contribuyera al éxito, pero sin la brillante partitura ¿quién conocería hoy el nombre de Kind?

El artista dió inmediatamente después *Preciosa*, ópera en un acto, letra de Volff, sacada de la novela de Cervantes; la acción pasa en España, y la heroína es hija de Cosroes, jefe de una tribu de gitanos. Esta obra, dentro de sus exiguas proporciones, es una joya, y en ninguna otra se pinta con más vivo colorido é interés la poesía de la existencia nómada de los gita-

nos. Obsérvese en la overtura el raro efecto producido por algunas notas en el triángulo, el coro en el bosque y los ecos de las bocinas de caza, la balada de Preciosa, la pintoresca marcha de los gitanos, la canción del bandido, y los bailables. ¡Qué piezas, marcadas con el sello de un genio, realmente nuevo y original!

La brillante celebridad que valió á Weber el éxito de *Freyschütz*, atrajo sobre él la atención de todos los empresarios de Alemania. En todas partes deseaban oir sus obras. Pero el compositor empleaba en ellas mucho tiempo, ávido siempre de innovaciones y deseoso de sustituir con formas nuevas los procedimientos en vigor. Diez y ocho meses estuvo para componer *Eurianto*, estrenada en Viena el 25 de Octubre de 1823. No era mucho para quien sentía tal horror por los lugares comunes musicales y aspiraba á renovar la armonía. Sin embargo, su esfuerzo sólo fué al principio apreciado y comprendido á medias. Por otra parte el libreto, escrito por M.me de Chezy, era harto frío y desnudo de acción, aunque bastante osado para que despertara algún interés. Más tarde se ha hecho justicia á esa partitura llena de admirables motivos entre los cuales se distinguen, en el primer acto, la *cavatina* de Eurianto, y el *dúo* de éste con Zara; en el segundo acto, el de Odoardo y Eurianto; en el tercero, el célebre *coro* de los cazadores, una de las más bellas inspiraciones de Weber, y una linda danza en *la* mayor. Castil-Blaze fué el primero que dió á conocer esta obra en Francia (6 Abril 1831), pero cometiendo el desacierto de intercalar en la partitura primitiva dos fragmentos de *Oberón*, que le dan el carácter de una especie de miscelánea. Saint-Georges y Leuven la tradujeron y arreglaron para el *Teatro Lírico*, donde se representó el 1.º de Setiembre de 1857. Tampoco éstos supieron respetar el carácter de la música del maestro; puede calificarse de sacrílego atentado al pensamiento de

Weber, la introducción, en la pieza, de algunos personajes cómicos, en que éste no pensó nunca y que alteraron el sentido y el fin de la composición.

En orden de mérito, sigue inmediatamente á *Freyschütz*, *Oberón* escrito para el teatro de *Covent-Garden* de Londres. Mucho tiempo hacía que el desgraciado Weber era víctima de una profunda melancolía de la que no le podían distraer, ni la gloria, ni las afecciones domésticas. Sentía menguar sus fuerzas de día en día, bajo el influjo de una enfermedad de pecho que le hacía sufrir cruelmente. Las fatigas que le causó cumplir el compromiso de entregar la obra á plazo fijo, su obligada residencia en un país de clima homicida, y el cansancio, en suma, que le produjeron los ensayos, contribuyeron á empeorar su enfermedad á punto tal que se llegó á temer que no vería él, el estreno de su última ópera. Llegado á Londres el 6 Marzo 1826, vivió en casa de Jorje Smart, donde le prodigaron las más vivas muestras de simpatía y admiración los más ilustres personajes de la sociedad inglesa. *Oberón* se estrenó en *Covent-Garden*, bajo la dirección del citado Smart, el 12 Abril 1826. Después de haber asistido á las primeras representaciones, quiso Weber dejar Inglaterra, como se lo había dicho ya á su mujer, pero la muerte no le permitió realizar este proyecto. Después de haber legado al mundo una bella obra más, espiró en 5 de Junio 1826 en la misma casa de Smart, Great-Portland Street, n.º 91, rodeado de los más cariñosos cuidados. Ese Smart ha muerto en Londres hace pocos años, después de una larga y honrosa carrera de artista. Fué maestro de canto de M.me Sontag y de M.lle Jenny Lind.

Nadie ignora que el libreto de *Oberón*, debido al célebre Wieland, está sacado de una novela de Huon de Burdeos. La acción es absolutamente fantástica. Oberón es rey de los gnomos y esposo de Titania. Shaks-

peare había hecho figurar ya estos personajes maravillosos en su comedia fantástica: *Sueño de una noche de verano*. El carácter de aquella música es tan original y extraño como la de *Freyschütz* y *Preciosa*, pero más dulce todavía, é impregnado de melancólica delicadeza. Sus fragmentos más notables son el *coro* de introducción de los genios, y el *motivo* de Rezia seguido de un *duettino* delicioso y de una *marcha* muy original que termina el primer acto; en el segundo, la escena de la tempestad, la suave *barcarola* y el baile acuático coreado; en el tercero, una *arieta* de precioso ritmo, el *dúo* más original que cómico pero de gracioso efecto, entre Ceranum y Fátima y por último la admirable *cavatina* de Rezia que es el canto del cisne del músico-poeta.

Oberón se estrenó en Francia y en el *Teatro Lírico* el año 1857. Antes de esta fecha sólo era conocida la *Introducción* adoptada por la Sociedad de conciertos del Conservatorio. Lástima grande que los directores se hayan creído obligados á darnos la obra modificada en algunos pasajes, pues más vale seguramente la versión primitiva sin los intercalados y las modificaciones que experimentó.

En la música instrumental, Weber se dió á conocer muy especialmente con sus sinfonías y piezas para piano; nuestros lectores conocen sin duda la *Invitación al valz*, deliciosa pieza, en la cual la melancolía se acompaña con notable originalidad de un ritmo arrebatador, el rondó intitulado: *El movimiento perpetuo*, la polonesa en *mi* mayor y el *Cruzado*, fantasía de expresión vigorosísima. Hay que advertir, sin embargo, que la superioridad de sus óperas ha relegado á la sombra las otras producciones del maestro. ¿Á qué debió Weber la inmensa popularidad de que goza en Alemania? Indudablemente á la íntima afinidad de su música con el temperamento del pueblo alemán. Weber ha dado

derechos de ciudadanía en los dominios del arte, á aquel panteísmo vago y nebuloso que se halla en el fondo de la filosofía germánica, y si no le arranca su inspiración gritos del alma, es maestro en el arte de prestar voz á la naturaleza, y á este título merece ser considerado como el padre de la escuela romántica y descriptiva.

Rossini

1792-1868

Rossini

ROSSINI

LLAMARSE Rossini es haber escrito el *Moisés* y el *Barbero de Sevilla*, *Guillermo Tell* y el *Conde Ory*, el *Stabat* y la *Misa solemne;* es haber poseído una de las más raras y más completas aptitudes musicales que se hayan visto jamás. Otros compositores, Meyerbeer ó Weber, por ejemplo, pueden compararse á los minadores que arrancaron á las entrañas de la tierra los metales preciosos á golpes de piqueta; Rossini es un manantial que fluye espontáneo y caudaloso, y lleva en sus aguas oro y diamantes. Como los grandes poetas Shakspeare, Corneille, Molière y Racine, maneja á maravilla simultáneamente el tono trágico y el tono cómico. Todos los matices, todos los sentimientos se expresan en sus obras, donde, si figura el terceto de *Papatacci*, se halla también el de *Guillermo Tell*.

Joaquín-Antonio nació el 29 de Febrero 1792 en Pésaro, donde su padre José Rossini ejercía el cargo de pregonero y el de inspector de la carnicería. Su madre

Ana Guardini era mujer muy hermosa y tenía muy buena voz.

¡Singular persistencia de Italia en dotar al mundo de hombres superiores, y más singular aún en una época en que ya había perdido el derecho, según opinión general, á ser llamada el *Alma parens virumque Deumque!*

Cuando, en 1796, acabada la campaña de Italia, estuvo en Pésaro el ejército francés, José Rossini, hombre de ardiente imaginación, se exaltó con las nuevas ideas que traían del otro lado de los montes las tropas de la República, y fueron tales la vivacidad de su lenguaje y sus imprudencias que, salidos los franceses, las autoridades del lugar le castigaron por ellas dejándole cesante primero, y encarcelándole más tarde (1798). Para arrostrar esta desgracia, la esposa, viéndose sola y sin medios con que mantener á su hijo, tomó una resolución osada, á impulsos del amor maternal, y fué, irse á Bolonia, y contratarse como cantante de teatro, por mediación de una de tantas agencias dramáticas como había en aquella ciudad. No pudiendo llevar con ella al muchacho en sus obligadas excursiones á Sinigaglia, Velletri y otros puntos, confió á manos amigas el cuidado de la primera educación de éste; pero á despecho de la extrema precocidad de su inteligencia, el joven Rossini era demasiado ligero y disipado para dedicarse seriamente al estudio, é incluso su maestro de piano Prinetti tuvo que quejarse de su falta de aplicación. En esto el padre había salido ya de la cárcel y figuraba en la orquesta del teatro en que cantaba su mujer; cuando supo que su heredero apenas sabía leer ni escribir, y que se mostraba rebelde á las mismas enseñanzas del honrado Prinetti, pensó irritado en darle una severa lección, y le metió de aprendiz en una herrería. El castigo produjo bien pronto el efecto apetecido.

Con mejor acuerdo, movido sobre todo por las lágrimas de su madre, á quien amó siempre con viva ternura, Rossini se entregó desde entonces al trabajo con aquel ardor que no se desmintió en el resto de su vida, á despecho de la preocupación general que le tildaba de perezoso.

Estudió, primero, canto y acompañamiento bajo la dirección de Ángelo Tesei, y muy pronto debía verse en el caso de ser el sostén de su propia familia, cuando apenas contaba diez años, pues su madre hubo de dejar el teatro á poco, de resultas de una enfermedad que hizo necesaria la amputación de las amígdalas. Felizmente el futuro maestro tenía una magnífica voz de soprano, y halló medio de utilizarla cantando en algunas iglesias.

Con los pocos *paoli* que sacaba de su empleo, mantenía á sus padres, no sin que dejara de proseguir sus estudios bajo la dirección de Tesei y adquiriera algunas nociones de literatura en su trato con Giusti, uno de los hombres más distinguidos de Bolonia por su saber é inteligencia. Así Rossini, sin haber vivido nunca sujeto á la disciplina de la educación clásica, supo proveer á su instrucción en todas ocasiones, hasta el punto de que no le era ageno ningún orden de ideas, gracias al partido que su inteligencia expansiva y pronta sacaba de sus relaciones con personas eminentes en diversos ramos. En esto, siendo ya hábil acompañante, seguía á su padre en sus excursiones teatrales, y ganaba algún dinero, de que estaba muy necesitada la familia. Por otra parte su reputación de *virtuoso* le abrió las puertas de la sociedad filarmónica de los *Concordi* de Bolonia, donde dirigió la ejecución del oratorio: *Las Estaciones* de Haydn.

Pero llegó la época de la adolescencia, época fatal para la voz de soprano, y se vió amenazado de perder su empleo. Entonces entró en el liceo de Bolonia en la

clase de contrapunto del padre Estanislao Mattei (20 de Marzo de 1807), y estudiaba al propio tiempo el violoncello con Cavedagni, sin descuidar sus oficios de *maestro al cembalo*. No gustaba mucho el discípulo, según parece, de las áridas lecciones de Mattei, pues los estudios escolásticos se dirigían á la memoria y no al corazón ni á la mente. De aquí tal vez la poca afición que mostró siempre por la fuga este melodioso genio.

Le encargaron entonces la cantata anual que se acostumbraba á confiar al mejor discípulo del liceo. Esta obra, la primera del maestro, que tenía á la sazón diez y seis años, fué titulada *Pianto d'armonia per la morte d'Orfeo*, y se ejecutó en 8 de Agosto de 1808.

Con gusto le hubiera inclinado á la música religiosa el padre Mattei, pero el joven artista no cuidaba de ella, y en cuanto tuvo la convicción de que ya sabía bastante para atreverse á componer una ópera, emprendió libremente su vuelo, resuelto á dedicarse á la carrera dramática, á la que le llamaban su vocación y las tradiciones domésticas; su madre había sido *primadonna*, su padre músico de orquesta, él sería compositor de óperas.

Entonces se entregó al estudio paciente y laborioso de los cuartetos de Haydn, analizándolos, estudiando á fondo sus combinaciones, los procedimientos de modulación y ritmo, y arreglándolos para piano. En este laborioso comercio con el padre de la sinfonía, adquirió grandes conocimientos de que hizo luégo tan maravilloso uso; puede decirse, por tanto, que más que de Mattei, fué discípulo de Haydn.

No le fueron inútiles para darse á conocer en la carrera dramática sus relaciones con el marqués Cavalli, que había conocido en Sinigaglia, cuando el artista era allí *maestro al cembalo*. Aquel empresario que dirigía á la vez la Ópera de Sinigaglia y el San Mosé de Venecia, propuso al músico, que entonces tenía diez y

ocho años, el estreno de una obra suya en este último teatro, y escribió Rossini la partitura y letra de una ópera bufa en un acto titulada *La Cambiale di matrimonio,* que se representó en el otoño de 1810. Doscientos francos le dieron por ella, que envió en gran parte, entusiasmado con el éxito, á sus necesitados padres. Vuelto á Bolonia compuso á seguida la cantata *Didone abandonatta* por Esther Mombelli, y *L'Equivoco extravagante,* ópera bufa en dos actos, para el teatro del Corso de Bolonia, que obtuvo muy buen éxito. Fueron aplaudidos singularmente los concertantes y el rondó de la *prima-donna,* que era la Marcolini.

En otra ópera bufa: *L'Inganno felice,* estrenada en Venecia durante el carnaval de 1812, se hallan las ideas capitales de quince ó veinte pasajes de gran mérito, que más tarde habían de popularizar las obras maestras de Rossini. Un hermoso trío contiene, que no se ha olvidado todavía. La partitura se cantó de nuevo en París en 1819, y en Viena en 1824, con éxito asombroso, por Lablache, Tamburini, Rubini y Mainvielle-Fodor.

El autor de aquel libreto escribió luégo: *Il Cambio della valigia*, divertido sainete que puso en música Rossini para el San Mosé (1812). Conviene apuntar aquí, que como el compositor no recibía más de doscientos á doscientos cincuenta francos por obra, se veía obligado, por razones de índole privada, á producir cuatro ó cinco por año. Esto hubiera sido para otro derrochar locamente el talento, pero á los ricos les está permitida la prodigalidad ; el genio de Rossini era terreno tan fértil y generoso, que no había miedo de que el artista agotara sus recursos aplicándose á satisfacer las exigencias de los teatros secundarios para los cuales escribía.

El primer ensayo de ópera seria de Rossini fué *Ciro en Babilonia*, representada con buen éxito en el teatro

Comunale de Ferrara durante la cuaresma de 1812, y que es respecto de *Moisés* y *Semiramide* lo que *La Cambiale* y *L'inganno* respecto del *Barbero*. Después de aquella obra, el compositor hizo un viaje á Venecia, con objeto de estrenar *La scala di seta* (La escalera de seda) en la primavera de 1812, y luégo en otoño, en la Scala de Milán, dió *La Pietra del Paragone* (La piedra de toque) ópera bufa en dos actos, cuyo título convenía doblemente á la obra, pues era realmente piedra de toque del genio de Rossini, que por primera vez conseguía subir á un proscenio digno de él. Galli, encargado del principal papel, el de un millonario que pone á prueba el desinterés de sus amigos y su amada, cantó la parte de tenor con mucha alma, bien que su voz había perdido su pureza. Fué muy aplaudido sobre todo, y excitó la entusiasta jovialidad del público milanés, *Sigillara* en el final. La cavatina: *Eco pietosa tu sei la sola*, figura entre los pasajes por los cuales se podía adivinar que su autor sería de los primeros.

Valióle la obra seiscientos francos, y una especial distinción. El príncipe Eugenio, virrey de Italia, en atención á lo que prometían sus comienzos, le eximió de la leva general que se hacía á la sazón; favor singularísimo si se considera que Francia armaba sus últimos soldados y los de los países vencidos, para la suprema lucha de Bonaparte con Europa.

Coincidía el brillante éxito de aquella obra, con la representación de *Demetrio-Polibio*, dada en el *Valle* en Roma por la familia Mombelli. La había escrito Rossini á la edad de catorce ó quince años, y tuvo fría acogida; pero más tarde en Como (1814) la aplaudieron con entusiasmo. «Nuestra admiración, como la del »público—escribe Stendhal—no halló forma de mani»festarse al oir el cuarteto: *Domani, omai*» cuya música introdujo luégo el artista en otras obras.

Para cerrar la lista de las producciones dramáticas

del autor en aquel memorable 1812, citemos: *L'Occasione fà il ladro*, farsa representada en el San Mosé de Venecia. ¡Rara pereza la del hombre que escribe seis óperas en el espacio de doce meses!

El distintivo del carácter de Rossini era la socarronería y la malicia, que mostró en ocasiones con audaces tretas, como la que hizo en 1813 á consecuencia de ciertas disensiones con el empresario Cera. Incomodado éste de ver que el maestro había contraído compromisos con la *Fenice*, cuando deseaba que trabajara exclusivamente para el San Mosé, se propuso perjudicarle obligándole á componer una ópera sobre un libreto malísimo. Con arreglo á los tratos que mediaban entre ambos, Rossini no tuvo otro remedio que aceptar, pero escapó de la red que le tendían, probando que también sabía escribir mala música como el primero. Jamás había oído el público veneciano una cencerrada como aquella. Entre otras extravagancias, en el *allegro* de la overtura, los violines se interrumpían á cada compás para dar un golpecito al reverbero del atril. Al público, que no estaba en el secreto de la venganza del músico, le pareció muy pesada la broma, con lo que *Il Figlio per azzardo* sólo alcanzó una representación y ésta muy tormentosa. Mucho había de confiar en sí mismo, quien se comprometía hasta ese punto, con tan jovial desenfado; pero estas audacias y jugarretas no podían tener consecuencias para quien poseía en reserva, con su inmenso genio, el medio infalible de hacérselas perdonar. ¡Rossini escribía entonces el *Tancredo!*

Esta ópera seria fué un triunfo. Estrenada primero en 1813, en la *Fenice* de Venecia, se dió más tarde con gran éxito en los Italianos de París. El argumento es bastante conocido; el título y la acción están sacados de la tragedia de Voltaire. En cuanto á la música, marca un nuevo paso en la carrera del artista. Reempla-

zan á los largos recitados de las óperas serias, que se habían usado en otros días, pasajes de declamación lírica. La melodía es abundante, graciosa, muy chispeante y juvenil. Citaremos sólo el dúo: *¡Ah se de' mali miei!* y la célebre cavatina *Di tanti palpiti*, llamada en Italia el *aria di rizzi*, porque según una versión popular, la compuso el autor en su casa con sólo el tiempo de poner al fuego el arroz.

Entonces pudo saborear Rossini el embriagador néctar de la gloria, pero lejos de dormirse muelle con las delicias de aquella nueva Capua que las seducciones de todo género hacían peligrosa, después de breves meses de descanso, dió á la escena *La Italiana in Alghieri*, en el teatro San-Benedetto de Venecia. Aunque respira la obra cordial y franca alegría, no puede llamarse bufa al modo de las que han inmortalizado á Paisiello y Cimarosa. La revolución operada por Rossini consistía en introducir la distinción y la elegancia en el género cómico italiano, sin alterar no obstante la inspiración jovial y llena de originalidad. En prueba de lo que decimos, basta recordar el trío: *Papatacci*, el coro: *Viva, viva* y el concertante: *Va sosopra il mio cervello*, que no excluyen ciertos pasajes de *mezzo carattere*, de exquisito gusto, como el dúo: *Se inclinassi a prender moglie* y la cavatina: *Languir per una bella*. Esta ópera se representó en París en 1817, pero con supresiones que hacían difícil el éxito. Bien que ya no se canta ahora, se ejecuta con frecuencia la overtura y trozos sueltos que figuran en el repertorio de los aficionados.

En 1814, Rossini escribió para la Scala de Milán: *Aureliano in Palmira*, ópera seria que cantó Velluti, último soprano, é *Il Turco in Italia*, ópera bufa que empareja con la *Italiana*. Ni la una ni la otra tuvieron mucho éxito. Sin embargo, la fama del autor no había desmerecido. Entabló además relaciones con Felipe

Romani, autor de libretos, y más distinguido colaborador que los oscuros escritores que hasta entonces habían hilvanado sus argumentos. El mismo Rossini debía más tarde acompañar á Bellini por el camino de su brillante carrera dramática. Durante su residencia en Milán, y también en 1814, Rossini escribió la cantata: *Egle ed Irene* para la princesa Belgiojoso. Después de la fría acogida de las dos óperas anteriores, el mal éxito de *Sigismondo* en 1815 fué un golpe sensible para el compositor. Tan repetidas injusticias le inclinaron á prestar oídos á las proposiciones de Barbaja que le ofrecía doce mil francos anuales, por escribir dos óperas por año y arreglar para la escena las que convinieran á Barbaja. Así Nápoles le sacó de la alta Italia, primer teatro de sus triunfos. Además de los honorarios indicados, Rossini tenía una parte en la banca de que era fundador el mismo Barbaja. Doce mil francos eran ya una fortuna para un artista, obligado hasta entonces á correr de pueblo en pueblo á las órdenes de famélicos empresarios, casi siempre en quiebra, pero también suponían un gran negocio para el hábil director que así ligaba á su destino al príncipe de los músicos contemporáneos. La capital del reino de las dos Sicilias era muy reputada por su dilettantismo, pero Zingarelli y el anciano Paisiello no se mostraban favorables á las innovaciones de su joven sucesor. Contra las prevenciones y las cábalas tiene el genio un arma admirable: las obras maestras. Para hacer su entrada en la ciudad partenopea, Rossini dió al teatro de San Carlo: *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (otoño de 1815), cuyo principal papel fué creado por Isabel Colbrán, mujer de hermosura y talento verdaderamente notables, para quien escribió el compositor nueve óperas, desde la antes citada hasta la *Semíramis*, y con quien casó en 1822. Conviene apuntar, que esta mujer ejerció poderosa influencia sobre la inspiración

del maestro, inclinándole á abandonar el género bufo por la ópera seria, movida de su particular predilección por los grandes papeles trágicos, lo cual nos ha valido el *Otelo*, el *Mosè* y tantas otras obras líricas, nobles y elevadas.

Aunque los italianos, mejor dotados que los franceses en lo que concierne á la melodía, se preocupan poco de la letra, hubo ocasiones, incluso en esta nación eminentemente artística, en que las sandeces del libreto comprometieron el éxito de una obra; ejemplo de ello fué: *Torwaldo* y *Dorliska* (Diciembre 1815) que produjo escaso efecto en Roma; cuando, si no es de las más bellas de su autor, tiene el *agitato* del aria del tirano: *¡Ah! cual voce d'intorni rimbombi*, de que se acordó más de una vez en el dúo de la carta, en el *Otelo*.

¡Caso raro! *Il Barbiere di Siviglia*, esta obra, la perla del repertorio musical de nuestra época y de todas, fué vivamente discutida en las primeras representaciones; discutida, no es la palabra propia; el día de su estreno, en Roma, en el teatro de la Torre Argentina, fué silbada sin piedad (1816).

El empresario de dicho teatro tuvo una buena ocurrencia el día en que propuso á Rossini aquel libreto, que ya había puesto en música en tiempos Paisiello, porque no había realmente otro para lograr cumplidamente que resaltara el carácter gracioso, vivo, ingenioso y siempre variado de la inspiración del autor. Aquello era invitarle á escribir una obra maestra. Digamos, sin embargo, en su elogio, que semejante invitación le puso en apuros cuando supo que debía sustituir con una obra nueva otra tan aplaudida como la de Paisiello. Hombre de talento como era, no podía menos de honrar el verdadero mérito, de forma que se apresuró á escribir al mismo Paisiello, quien le contestó que no había de reñir porque otro tratara el

mismo asunto de su ópera, contestación tanto más notable cuanto que, según decían, el viejo maestro estaba celoso de la gloria del joven después del éxito prodigioso de *Elisabetta*. En el fondo, dicen otros, esperaba que la obra se hundiría ruidosamente. Para el libreto, Rossini se dirigió primero á Ferretti, quien no cumplió el cargo á su gusto, y no supo hallar algo mejor, y luégo á Sterbini, que deseaba presentar el *Barbero* de un modo nuevo en lo relativo al corte y disposición de las piezas. Rossini hizo preceder el libreto de una carta muy modesta, enseñó la de Paisiello á todos los *dilettanti* de Roma, y empezó su tarea. Á los trece días estaba ya compuesta la música del *Barbiere*. «Rossini—escribe Stendhal—creía estar »trabajando para los romanos cuando en realidad crea»ba la obra maestra de la música francesa, si enten»demos por ella, la que, modelada sobre el carácter »de los franceses contemporáneos, complacerá por »todo extremo á este pueblo, mientras la guerra civil »no altere el genio nacional.» Desde que corrió el rumor de que Rossini estaba recomponiendo la obra de Paisiello, sus enemigos se apresuraron á sacar todo el partido posible de esta que llamaban *mala acción*, en los corrillos de los cafés. ¡Cargo, por cierto, desprovisto de sentido alguno! ¡Cuántos compositores no habían tratado los mismos dramas líricos de Metastasio! ¡Cuántas veces se había visto en el teatro el mismo argumento con distinta música, como ocurría con el *Artaserse*, *Adriano in Siria*, *L'Olimpiade*, *Didone*, *Alessandro nell'Indie*, *Achille in Sciro!* Hay que añadir que Sterbini no gustaba al público romano. «El mismo »Paisiello—escribe Castil-Blaze—no era ageno á estas »intrigas. Rossini vió una carta de su puño, escrita »desde Nápoles á un amigo de Roma, en la que le re»comendaba que nada descuidase para que el *fiasco* »fuese completo.» Por fin llegó el día del estreno. Al

llegar aquí, conviene inquirir la verdad de boca de un testigo ocular, si hemos de saber á qué atenernos entre tantas versiones acerca de la suerte que cupo en su origen á esta admirable obra. Va á servirnos de cicerone la misma cantatriz encargada del papel de Rosina. M.me Giorgi-Righetti cuenta que, ya desde el punto en que se abrieron las puertas del teatro, se hallaban en su sitio los apasionados enemigos del compositor, mientras que, por el contrario, sus amigos, intimidados por el fracaso reciente de *Torwaldo*, se mostraban poco resueltos á sostener la obra. Añádase á esto que Rossini había tenido la debilidad de permitir que García, cuyo talento admiraba, sustituyese la serenata con una canción española de su composición; creyó que como la acción pasaba en España, esto daría cierto color local á la obra, pero aquel ensayo hizo un efecto deplorable, dada la disposición del público. Por desgraciado acaso se olvidó el traspunte de templar la guitarra de Almaviva, y debió hacerlo García en las mismas tablas. Rompiósele una cuerda; hubo de sustituirla, y empezó el público á reir y silbar sin consideración alguna al maestro, que entonces tenía veinticinco años y que estaba allí acompañando la orquesta al piano, según era costumbre. Como era agena á los gustos y hábito de los italianos, la melodía fué mal recibida y el patio se puso á canturrear algunos motivos españoles. Después de la introducción vino la cavatina de Fígaro. Pudo oirse el preludio, pero cuando vieron salir á Zamboni con otra guitarra, se echaron á reir todos y los de la cábala sacaron partido de esto con tal algazara y estruendo, que no hubo medio de oir una sola nota de aquel delicioso pasaje. Luégo salió al balcón Rosina, y el público, que gustaba de la actriz, se disponía á aplaudirla. Por desgracia debió decir: *Segui o caro, de'segui cosi*, y apenas lo hubo dicho redobló la risa. La silba y la gri-

tería no cesaron durante el dúo de Almaviva y de Fígaro, y desde entonces ya se consideró fracasada la obra. Por fin, salió Rosina y cantó la cavatina esperada con impaciencia. Los pocos años de M.me Giorgi-Righetti, su bella voz, el favor de que gozaba, le valieron una especie de ovación. Tres salvas de aplausos prolongados hicieron confiar un momento en el éxito. Rossini, sentado al piano, se levantó, saludó, y volviéndose á la cantante, le dijo á media voz: *¡Oh! natura.* Á lo cual contestó la Giorgi: *Agradecédselo á ella; sin su auxilio no os hubiérais levantado de la silla.* Este rayo de sol en medio de la tempestad se desvaneció muy pronto, pues volvieron á oirse los silbidos con más fuerza en el dúo de Fígaro y Rosina, y como redoblara el estruendo, no fué posible oir el final. «Parecía—»escribe Castil-Blaze—que todos los silbadores de »Italia se habían dado cita en la sala.» En el momento del bello unísono que comienza la *stretta*, gritó una voz de Estentor: «Estos son los funerales de D. Pollione», palabras que sin duda tenían muy oportuno significado para los romanos, porque la gritería, los rumores y el pataleo ahogaron inmediatamente la voz de los cantantes y la orquesta. Cuando se corrió el telón, Rossini se volvió al público, se encogió de hombros y dió algunas palmadas. Dicen que los espectadores se ofendieron de este acto de desdén, pero el caso es que nadie se atrevió á protestar. La venganza se reservaba para el segundo acto, y fué tan cruel cuanto era posible, pues no se oyó ni una sola nota. «Jamás—dice con razón un autor—jamás se deshonró »la representación de una obra dramática con tama-»ños ultrajes.» Sin embargo, Rossini, que, por lo que se ha visto, no fué más feliz que Beaumarchais, no perdió la calma un solo instante y salió del teatro tan tranquilo, como si se hubiera tratado de una obra agena. Después de haberse desnudado, los cantores,

M.me Giorgi-Righetti (Rosina), García (Almaviva), Zamboni (Fígaro) y Boticelli (Bartolo), acudieron á la casa del compositor para consolarle de la triste aventura. Halláronle profundamente dormido.

Stendhal, que ha escrito una *Vida de Rossini*, pretende que á los romanos les parecieron las primeras escenas de la obra bastante pesadas y muy inferiores á las de Paisiello. «En vano buscaban aquella inimitable »y candorosa gracia, milagro de simplicidad. El moti»vo de Rossini: *Sono docile* pareció no adecuado al ca»rácter del personaje; decían que había hecho un ma»rimacho de una doncella cándida, lo cual es verdad... »Realzó la obra—prosigue Stendhal—el dúo de Rosina »y Fígaro, admirable por su ligereza, y un triunfo del »estilo rossiniano. El aria de la *Calumnia* fué juzgada »magnífica y original. Pero, cabalmente por eso, vol»vieron á echar de menos luégo la gracia candorosa y »á veces expresiva de Paisiello. Por fin, cansados de »las trivialidades con que empieza el segundo acto, y »contrariados por la falta completa de expresión de »aquellas escenas, los espectadores hicieron correr el »telón. Con lo cual el público de Roma, que blasonaba »de inteligente, cometió un acto de *altivez* que resultó »una necedad.» Sin embargo, al día siguiente la obra se alzó hasta las nubes; el público consintió en observar que si Rossini no tenía el mérito de Paisiello, su estilo no pecaba de lánguido, como el de éste, enorme defecto que deslustra sus mejores obras. En esta segunda representación se sustituyó la desgraciada cancioncilla de García por la cavatina deliciosa: *Ecco ridente il cielo*, cuya primera frase pertenece á la introducción de *Aureliano in Palmira*. Esta introducción es de lo mejor del autor, pero como la obra no tuvo éxito, Rossini la convirtió al año siguiente en la overtura de *Elisabetta*, después de haber figurado ya en *Ciro in Babilonia*. Esta poco trágica sinfonía, aunque preludio

de óperas serias, vino á anunciar las joviales tretas del *factotum della città*, y pasó á ser la overtura del *Barbiere* sin que la aplaudieran menos. Así resulta que sirvió para expresar, en *Elisabetta*, los combates de amor y orgullo, en un alma altiva como ninguna, y en el *Barbiere*, las locuras de Fígaro. Pero ya es sabido que un ligero cambio de tiempos basta á veces para comunicar el acento de la más profunda melancolía al más alegre motivo musical. De aquí que Rossini pudiera usar con gran éxito del primer coro: *Sposa del grande Osiride*, del *Aureliano*, para componer el *Ecco ridente il cielo* de la cavatina de Almaviva. Este delicioso andante ofrece el primer ejemplo de la modulación en modo menor que se halla en las óperas de Rossini, y empleada con tanta frecuencia luégo por el maestro y la turba de sus imitadores. Á Majo se debe la invención de ese medio armónico y manera ingeniosa de salir del camino trillado y la cadencia prevista; pero muchos otros se apoderaron de ella antes que nuestro autor. Sea de esto lo que fuere, la nueva cavatina, arreglada precipitadamente, fué cantada en la segunda representación por García y vivamente aplaudida. Por otra parte, el autor no tuvo reparo en suprimir cuánto le pareció desaprobado con justicia; luégo pretextó una indisposición y se acostó, por no verse obligado á parecer en público. En esta segunda representación los espectadores se mostraron menos mal dispuestos que la víspera. Quiso por lo menos el público oir la obra, ya que no lo había logrado todavía, antes de condenarla definitivamente, y esta resolución aseguraba el triunfo del maestro, ya que era imposible que á un pueblo tán artista no movieran tantas bellezas como profusamente había esparcido en ella el compositor. La oyeron, pues, y sólo los aplausos interrumpieron el silencio de los atentos espectadores, bien que no reinó el entusiasmo, hasta que en los días sucesivos fué creciendo

el éxito y se vino á parar en los arrebatos de admiración con que ha sido acogida después en todas partes aquella obra de genio. Cuéntase que, luégo, el entusiasmo tomó tales proporciones que Rossini fué llevado algunas noches en triunfo á su casa, á la luz de las antorchas, por los mismos romanos que le habían silbado tan cruelmente. Los primeros que comprendieron la segunda noche el mérito de *Il Barbiere* se apresuraron á visitarle para darle el parabién. Este cambio de frente de la opinión no le sorprendió. Tan seguro estaba del éxito el día del fracaso, como ocho días después.

Es digno de notarse que en París ocurrió lo mismo que en Roma; las mismas causas produjeron los mismos efectos; en Francia opusieron también la obra de Paisiello á la de Rossini. La primera audición, en la Sala Louvois, se resintió de los artículos publicados por algunos periodistas ó ignorantes ó malévolos, y la impresión fué glacial. Bien es verdad que M.me Ronzi de Begnis decía con poco calor la parte de Rosina, para la cual le faltaba talento. Por una inspiración que al cabo debía redundar en beneficio de Rossini, los dilettantes parisienses pidieron *Il Barbiere* de Paisiello. Paër, director de música en el Teatro Italiano, algo celoso del joven compositor, afectó ceder á una exigencia del público, que tal vez él mismo había provocado, pero ocurrió todo lo contrario de lo que esperaba. Se habían perdido ya las tradiciones de la antigua música que pretendían resucitar; no había artistas que la cantasen conservando su simplicidad; la forma de la composición era pasada de moda; demasiadas arias y recitados; la instrumentación, además, floja; en suma fué un fracaso horrible. Entonces tuvieron que volver á la partitura de Rossini que, engrandecida por las ventajas que faltaban á la de su rival, admiró á los inteligentes. La cantaron, con una perfección que no ha sido después igualada: García, *Almaviva* mode-

lo; Pellegrini, alegre y travieso *Fígaro;* de Begnis, perfecto *D. Basilio;* y Graziani, *Bartolo* socarrón y vivaz á quien sólo superó más tarde Lablache. La única que echaba á perder el cuadro era la Ronzi de Begnis, *Rosina;* así fué que cuando en 14 de Diciembre la reemplazó la Mainvielle, el éxito fué tres veces mayor.

Nada dice tanto la exquisita perfección que había alcanzado la ejecución de *Il Barbiere* como las siguientes líneas que se le escaparon á Castil-Blaze: «Para dá»ros una idea de García en este papel que ha confisca»do, por decirlo así, en provecho suyo, os diré tan sólo »que mi estimadísimo amigo Rubini me ha parecido »siempre un mediano Almaviva; tan hondamente re»sonaban en mis oídos las valientes notas, acentuadas, »perladas de García á toda voz. ¡Quién repetirá aquel »chorro sonoro del conde exasperado!: *¡Ah! maledetti »andate via ¡ah! canaglia via di quà.* Estaba sublime.» La overtura del *Barbiere* gustó luégo muchísimo en Roma; oyeron ó pretendieron oir en ella cómo refunfuñaba el viejo tutor y cómo gemía la pupila. El terceto: *zitti, zitti, piano, piano,* del segundo acto, fué aplaudido con indescriptible entusiasmo. «Es música ligera »—decían los adversarios del maestro;—es divertida, »juguetona, pero no expresa nada. Halla Rosina un »Almaviva fiel y cariñoso, cuando se lo habían pintado »como un calavera sin corazón, y sólo se le ocurren »para darnos á comprender su dicha insignificantes »gorgoritos: *Di sorpresa, di contento son vicina a delirar.*»—«¡Pues bien!—escribía Stendhal en 1824—estos »gorgoritos colocados en tan singular momento, y que »por poco hacen fracasar la obra en Roma, la segunda »noche tuvieron buen éxito en París; porque en París »prefieren la galantería al amor. *Il Barbiere,* tan fácil »de comprender por su música y por su letra, marcó »la época de la conversión de mucha gente. Se estrenó »en 23 de Setiembre 1819 (Stendhal equivoca la fecha;

»fué el 26 de Octubre); pero la victoria alcanzada so-
»bre los pedantes defensores de Paisiello, porque era
»más viejo, data de Enero de 1820... No dudo que al-
»gunos dilettantes me reprocharán que me detenga en
»algunos lugares comunes, inútiles de repetir; pero
»les ruego que vuelvan á leer los periódicos de enton-
»ces y también los de ahora (1823), y no han de pare-
»cerles sus críticas poco absurdas, bien que el público
»ha progresado inmensamente en los últimos cuatro
»años. Pero también la música dió un paso inmenso
»desde Paisiello acá; desechó los recitados y ganó los
»concertantes..... Rossini, en lucha con un genio mu-
»sical en el *Barbiere*, tuvo el talento, sea que acertara
»por casualidad, sea que lo debiese á la buena teoría,
»de mostrarse eminentemente original y con persona-
»lidad propia. El día en que nos tiente el deseo venta-
»joso ó desgraciado, de estudiar íntimamente el estilo
»de Rossini, será forzoso siempre acudir al *Barbiere*.
»En él se muestra de un modo notable, evidente, el
»rasgo más característico de su música. Rossini, tan
»feliz en los finales, en los pasajes de conjunto, en los
»dúos, está flojo en los motivos que deben expresar la
»pasión con simplicidad. El canto *spianato* es su verda-
»dero escollo. Á la legua se ve que lucha con el re-
»cuerdo de Paisiello; todo es gracia y dulzura, pero no
»sencillez y naturalidad. El aria del conde de Almaviva
»es floja y trivial; en cambio, hay fuego, hay alma en
»el coro: *Mille grazie, mio signore,* y esta vivacidad su-
»be de punto hasta el *brio,* que no alcanza Rossini con
»frecuencia. Parece que su ánimo se enardece y em-
»briaga con los rasgos de su propio ingenio. El conde
»se va, cuando percibe los pasos de Fígaro, y dice:
»*Già l'alba è appena, e amor non si vergogna.* ¡Qué ita-
»liano es esto! «Un enamorado se lo permite todo», dice
»el conde. La cavatina de Fígaro: *Largo al factotum*, es
»y será por mucho tiempo la obra maestra de la mú-

»sica francesa. ¡Qué fuego, qué ligereza, qué gracejo »en el: *per un barbiere di qualità!* Qué expresión en: »*Colla donetta..... Col cavaliere.....* Esto gustó en París »y podía muy bien ser silbado por el sentido algo su- »bido de color de la letra. La escena del balcón es di- »vina por la música; ¡qué candorosa y tierna gracia! »Rossini la esquiva para llegar al soberbio dúo cómico: »*All'idea di quel metallo.* Los primeros compases expre- »san perfectamente la omnipotencia del oro á los ojos »de Fígaro. La exhortación del conde: *¡Su, vediam di »quel metallo!* es bien propia, por el contrario, de un »joven de calidad que no está tan enamorado que no »se divierta de paso con la codicia de un Fígaro. Ci- »marosa no ha escrito nunca más rápido dúo, que el »de éste y Almaviva: *Oggi arriva un regimento,* que es, »en su género, la obra maestra de Rossini y por tanto »del arte musical. Lástima que parezca luégo un poco »vulgar el: *Che invenzione prelibata!* En cambio es mo- »delo de gracia cómica este pasaje relativo á la borra- »chera del conde: *Perchè d'un che poco è in sè, il tutor, »credete à me, il tutor se federà.* El público admiraba so- »bre todo la seguridad de voz de García en el pasaje: »*Vado..... ma il meglio mi scordavo.* El final de este »duetto, desde *La bottega? non si sbaglia,* es superior á »todo elogio. La cavatina de Rosina: *Una voce poco fà,* »es picante y muy viva, pero sobresale demasiado. »Mucha firmeza demuestra el canto de la pupila perse- »guida, y muy poco amor. El canto de victoria sobre »aquellas palabras: *Lindor mio sarà,* es el triunfo de »una bella voz. M.me Fodor las cantaba magníficamen- »te.» La célebre aria de la calumnia: *La calumnia è un venticello,* sólo parece á Stendhal un extracto de Mo- zart, hecho por un compositor de muchísimo ingenio, y que por su parte escribe también á maravilla. La entrada de Almaviva disfrazado de soldado y el preludio del final del acto primero, son modelos de ligereza

y de chispa. ¡Qué lindo contraste el que forman la grosera vanidad de D. Bartolo, que repite tres veces con énfasis: *Dottor Bartolo* y el aparte del conde: *¡Ah! venisse il caro oggetto, della mia felicità.* Nada tan picaresco como este final. Pero en cuanto la acción va adelantando hacia la catástrofe, se tiñe de más severos colores, de un modo visible. El efecto del coro: *La forza, aprite quà* es altamente pintoresco y da golpe. Sigue un momento de silencio y reposo, que harto se necesita, tras el diluvio de preciosas notas que le preceden. En Italia, para la canción de música de Rosina, se ejecutaba generalmente la deliciosa aria: *La biondina in gondoletta.* En París, M.me Fodor la reemplazaba por la del *Tancredo: Di tanti palpiti*, arreglada para baile. En 1863, en el Teatro Italiano oímos á la Borghi-Mamo, en esta escena, el aria del *Baccio*, y luégo á la Patti el valz *Di gioia insolita*, la *Calesera*, canción española, y en 1867, el rondó de *Manon Lescaut* de Auber, que llaman *L'Eclat de rire.* El gran quinteto de la llegada y despedida de D. Basilio es un trozo capital; el terceto de la tempestad, al decir de muchos, la obra maestra de la ópera, obra maestra á su vez en el género cómico, después de la *Cenerentola*, sin embargo, si hemos de asentir a la opinión de algunos aficionados de exquisito gusto. Lo que sí podemos afirmar es que *Il Barbiere* en Francia es más conocido que la *Cenerentola*, y figura y sigue figurando en el repertorio del Teatro Italiano, donde se ha repetido con muchísima frecuencia. Los más distinguidos artistas han creído punto de honra abordar esta ópera celebérrima, que ha aplaudido el mundo entero.

Durante la estancia del compositor en Roma, el teatro de San Carlo fué destruído por un incendio. De vuelta á Nápoles, hizo ejecutar en el del Fondo, en Junio de 1816, la cantata; *Teti e Peleo*, con ocasión de las bodas de la duquesa de Berry. *La Gazetta*, ópera bufa

en dos actos, estrenada en el teatro de los Florentinos, no es indigna del autor del *Barbero*. Llamó mucho la atención el aria de Lisetta: *Presto dico*, y la de *Madama*, en la cual se halla la frase tan aplaudida: *Sempre in amore io son così*. Aquel mismo año se representó también en el mismo teatro del Fondo de Nápoles el *Otelo*, donde compite con la patética energía y emoción shakesperianas. Los monótonos recitados de la antigua tragedia lírica ceden su lugar á otros más adecuados al carácter de las situaciones. La overtura es de las más célebres. Citaremos sólo, entre los pasajes más notables de la ópera, la famosa romanza del sauce: *Assisa al pie d'un salice*. En el papel de Desdémona alcanzaron sus más brillantes ovaciones la Pasta y la Malibrán. Muchos recuerdan todavía con qué desgarrador acento decía ésta la frase final: *Se 'l padre m'abbandona*. García, cuentan, se apasionaba de tal modo en el papel de Otelo, que su hija temía á veces que la matase. El *Othello* francés fué ocasión de lucimiento para Duprez, bien que este artista no hallaba aquella música conforme con sus reales aptitudes.

La *Cenerentola* fué estrenada en el Teatro Valle, de Roma, durante el carnaval de 1817 y en los Italianos de París, en 1822. Esteban y Nicolás Isouard habían escrito ya una ópera cómica sobre este antiguo cuento de hadas, siete años antes de que el libretista Ferretti lo arreglase para la escena italiana. Pero el compositor, que desconfiaba de la habilidad de sus compatriotas en punto á las comedias de magia y tramoya, persuadió á su colaborador á que redujese el argumento á una simple comedia de costumbres. Sin la ficticia pompa de las decoraciones y mutaciones de escena, no por eso la obra gustó menos, gracias á la partitura, de las mejores del maestro. Hay quien la coloca al nivel del *Barbiere*. Muchos fragmentos de la *Pietra del Paragone*, de *Il Turco in Italia* y *La Gazetta* han pasado á

la *Cenerentola*. La overtura es encantadora por su gracia y su ligereza. Recordaremos también: *Miei rampolli*, el dúo: *Un soave non sò chè*, el sexteto: *Quest' è un nodo avvilupato*, la *stretta* tan animada del final, el dúo: *Zitto, zitto* y el otro de bajos: *Un segretto d' importanza*, en el cual reviven el ingenio y la chispa de Cimarosa.

La Gazza ladra (La Urraca ladrona) ópera representada en la Scala de Milán en la primavera de 1817 y en París el 18 de Setiembre de 1821 mostró con qué facilidad cultivaba Rossini todos los géneros, sin dejar uno solo inexplorado. Con la *Cenicienta* abandonaba ya el camino que había recorrido hasta entonces; *la Urraca ladrona* le apartaba de él mucho más. Basado el argumento en una lúgubre é insípida historia, que sacó el abogado Gherardini de un melodrama de Daubigny y Laiguiez, tal era la delicadeza de la instrumentación, (bien que la primera vez figuraba mucho en ella el tambor, con escándalo de algunos conservadores artísticos,) tal la fuerza y brío del *crescendo*, que la partitura fué ensalzada hasta las nubes por los exigentes milaneses, que antes habían acogido con desagrado el *Aureliano* y el *Turco*. Además de la encantadora overtura, citaremos la cavatina: *Di piacer mi balza il cor*, que realzaba admirablemente la Malibrán, el trío del primer acto y el aria del podestà: *Si, si, Ninelta*, cantada por Lablache.

Armida, ejecutada en Nápoles en el nuevo teatro de San Carlo, ofrece la particularidad de que es la única ópera de Rossini en que se hallan algunos bailables. Como el *Otello* y el *Mosè*, tiene tres actos. Estrenada en el otoño de 1817, obtuvo gran éxito. Sus principales piezas son: el célebre dúo: *Amor, possente nume;* el aria: *Non sofrirò la offessa;* el terceto: *In quale aspetto imbelle* y el delicioso coro de mujeres: *Che tutto è calma*.

Durante el carnaval del siguiente año (1818) compu-

so nuestro autor para el teatro Della Torre Argentina, y sobre un libreto de Ferretti, la *Adelaida di Borgogna*, que fué bien recibida y le valió mil quinientos sesenta francos.

Á ésta siguió el *Mosè in Egitto*, para la cual, á despecho de su sorprendente facilidad y por falta de tiempo, el maestro hubo de buscar ayuda, cosa que no le había ocurrido hasta entonces. El colaborador elegido fué Carafa, su amigo íntimo por espacio de cincuenta años, á pesar de que los triunfos de Rossini fueron más de una vez obstáculo á los propios. No queremos rehusarnos el placer de consignar de paso este sentimiento que tanto honra á los dos rivales, el bello espectáculo de esta afección que mantuvieron inalterable, el uno perdonando las victorias y el otro desechando toda vanidad. En el teatro de San Carlo fué muy aplaudida la obra, que interpretaba á maravilla M.me Colbrán; y aunque los napolitanos acogieron con extraordinaria risa la grotesca decoración del Mar rojo, cuyas olas movían por debajo algunos *lazzaroni*, la música hizo perdonar lo que tenía de ridículo aquella exhibición.

Una de las composiciones menos conocidas de Rossini es *Adina ó Il Califa de Bagdad*, ópera semi-seria en un acto, encargada por un portugués y representada en 1818, en el teatro de San Carlo de Lisboa. Otras compuso desde 1818 á 1819 de muy inferior mérito, dada la persistente y extraordinaria voga de las anteriores. Esta fué la causa del olvido relativo en que cayeron: *Ricciardo* é *Zoraida* (1818) *Ermione* (1819) *Eduardo* y *Cristina*, que hubieran bastado á dar fama á un compositor mediano, pero que nada podían añadir á la de Rossini. Por no omitir un solo dato, conviene apuntar también la cantata *Partenope* que se ejecutó en 20 Febrero de 1819, en San Carlo, con motivo del restablecimiento de la salud del Rey.

Mas no debía transcurrir dicho año de 1819, sin que el autor del *Barbero* y de *Otelo* no les diese una digna hermana, que fué *La Donna del lago*, representada en Nápoles el 14 de Octubre, y luégo en París, el 7 Setiembre de 1824. Su color melódico es tan nuevo y original que no fué comprendido á la primera audición, ni en Italia, ni en Francia, y se necesitaron treinta años para reconocer al fin el mérito de aquella música pintoresca, impregnada, como el asunto requería, de un carácter romántico y agreste. La escena de los *Bardos* fué vivísimamente aplaudida más tarde en el *Roberto Bruce*, ópera del 1846, *pasticcio* compuesto de diversos fragmentos sacados de muchas otras partituras del autor, y principalmente de la anteriormente citada, en la que figuran como piezas notabilísimas la cavatina: *Oh matutini albori*, una de las más brillantes inspiraciones del maestro; *Oh quante lagrime*, el magnífico final del primer acto, y el coro de los bardos: *Già un raggio forier,* y en el segundo acto, el dramático terceto, el aria y coros: *¡Oh, si pera!* y el andante de Elena: *Tanti afetti.*

El ingrato público napolitano no advirtió cuán magfico presente le hacía el autor con aquella obra maestra y la silbó desaforadamente, después de lo cual Rossini se fué á Milán á componer, con letra de Romani, su *Bianca e Faliero*, para la Scala. Se hallaban en la nueva partitura reminiscencias de otras producciones precedentes, y aunque no es crimen plagiarse á sí mismo, con esto satisfizo poco á los milaneses. Aplaudieron, sin embargo, mucho el gran dúo de las dos mujeres y el cuarteto, que luégo fueron intercalados en *La Donna del Lago*.

Á la composición de *Maometto secondo*, estrenada en el San Carlo de Nápoles durante el carnaval de 1820, va unida cierta curiosa anécdota que recuerda Acevedo en su interesante é ingeniosa biografía de Rossini.

El duque de Ventignano, autor del libreto, era tenido por un *jettatore*, ó embrujador de la peor condición, y Rossini, á pesar de su talento, participaba en este punto de las supersticiones de sus compatriotas. Mucho tiempo estuvo temiendo escribir la partitura por no ser víctima de la mala *influenza;* pero como estaba contratado con Barbaja, no tuvo más remedio que poner en música la letra que le habían encargado. No dejó, sin embargo, de tomar sus precauciones, como la de rodear la mesa de los benéficos amuletos que tenían el dón de conjurar los maleficios. El genio del compositor, más que tan supersticiosa prudencia, valió un éxito á *Maometto,* obra que luégo pasó casi entera á figurar en *El Sitio de Corinto;* hablaremos de ella otra vez.

En esto acaeció en Nápoles la revolución de Julio de 1820. En esta ciudad, ordinariamente ocupada tan sólo en placeres y espectáculos, uno de los jefes del liberalismo, el general Pepe, se aplicó á organizar la resistencia á las tropas reales y el armamento de los ciudadanos. Rossini, que no se había nunca preocupado de la política y que sentía natural repugnancia por las tendencias de nuestra época, no tuvo desde entonces otro cuidado que el de ver cómo escaparía al servicio de miliciano nacional, pero acabó por transigir y se embutió en el uniforme. Á poco, reconocieron sus jefes que no serviría para el caso, y dejaron que se volviera á teclear. Como aquellos acontecimientos no eran favorables á las funciones teatrales, nada compuso hasta los últimos días de 1820, que fué llamado á Roma por el banquero Torlonia con encargo de componer la música de *Matilda di Shabrán*, que gustó mucho, durante el Carnaval de 1821, á pesar de las sandeces é inverosimilitudes del siniestro melodrama. Paganini en persona dirigió la orquesta las tres primeras noches. Los pasajes más notables son: el mag-

nífico cuarteto: *Alma vea*, y un bellísimo dúo de soprano y contralto que la Bosio y la Borghi-Mamo cantaban en la Ópera italiana de París con gracia y esmero realmente maravillosos.

Zelmira es la última obra que dió Rossini á los teatros de Nápoles, en 1821. El libreto, escrito por Tottola, es una imitación de la tragedia de Du Belloy, del mismo título, y en la música se observan ciertos efectos de instrumentación y una riqueza armónica que no pertenecen al antiguo estilo italiano, con lo cual el sucesor de los Cimarosa y Paisiello supo distinguirse de sus gloriosos antecesores y conquistar para el arte nacional nuevas provincias.

Como Barbaja había obtenido la empresa de la ópera italiana de Viena, del San Carlo pasó *Zelmira* á la Puerta Carintia, donde la oyeron con entusiasmo. Entonces fué cuando el autor tuvo ocasión de visitar á Beethoven; pero como la misantropía de éste, agravada por la sordera, no hacía su trato muy agradable, el jovial y travieso maestro no pudo preciarse más que los otros de amena acogida por parte del gran sinfonista, cuyo genio admiraba.

Antes de salir para Viena, Rossini había hecho ejecutar á beneficio suyo, en Nápoles, una cantata titulada *La Riconoscenza* (27 Diciembre de 1821.) Á su vuelta á Italia halló á los ministros de Europa reunidos en Congreso, en Verona. Bien podía sin renegar de su pasado templar su lira en honor de Metternich, quien tan poca simpatía mostró por la revolución napolitana. Tal fué el origen de la cantata: *Il vero omaggio*, dada en 1822 en el teatro *dei Filarmonici*.

Resuelto á abandonar Italia, donde no eran comprendidas sus innovaciones musicales, como lo probó el mal éxito de *La Donna del lago*, quiso por lo menos, á título de despedida, dejar á su patria una obra importante. Cuarenta días tenía de plazo para escribir

una obra. En menos compuso *Semiramide*, en la cual prodigó muy nuevos y muy variados conceptos. Y sin embargo la obra fracasó en Venecia (1823) porque, para una producción de aquella calidad, una fría acogida equivale á un fracaso.

Verdad es que se realzó con brillantísimo éxito en París, donde tuvo por dignos intérpretes á M.mes Sontag y Pisaroni. Después de ser repetida con frecuencia en los Italianos, la oyeron los parisienses en la Ópera, en el 4 de Julio de 1860. La traducción era de Mery, los recitados fueron arreglados á la escena francesa por Carafa, que compuso además la música del baile. Las decoraciones, sacadas de los modelos del Museo asirio, eran notables por su color local. Entre los cantantes se distinguieron las dos hermanas Carlota y Bárbara Marchisio. La overtura de esta ópera es de las más bellas que produjo la imaginación musical en su género. *Semíramis* marca, en cierto modo, la transición de Rossini de la escuela italiana á la escuela francesa. Hay todavía en ella cantilenas y gorgoritos, pero se hallan también acentos más caracterizados y cierto colorido propio de los tiempos y lugares. Recuérdese el terceto: *Là dal Gange* y el cuarteto del primer acto, la cavatina: *Bel raggio lusinghier* y el dúo: *Serbami ognor si fido*, del segundo, y en fin el sublime terceto del último: *L' usato ardir*, y toda la escena de la tumba de Nino.

Aquí se detiene la carrera italiana del maestro. Contratado para escribir una ópera: *La Figlia dell' aria*, para el Teatro Real de Londres, salió acompañado de su mujer con dirección á Inglaterra. Su primer viaje á París data de esta época. Llegó á la capital el 9 de Noviembre de 1823 y durante algunas semanas recibió los obsequios y muestras de simpatía y admiración que suele prodigar la moderna Atenas á los privilegiados del arte. Los ingleses no se mostraron menos

complacidos de poseer al ilustre artista, y el mismo rey Jorge IV le recibió con manifiesto agrado, lo cual bastaba para ponerle en moda en un país donde los súbditos toman ejemplo del monarca. Así fué en todas partes, acogido, festejado, mimado, bien que su contrato con el Teatro Real vino á ser luégo letra muerta, á causa del mal estado en que se hallaban los negocios de la empresa. Pero la pérdida del provecho que podía reportarle la ópera contratada, se la compensó largamente el beneficio que sacó de algunos conciertos, dirigiendo á veces veladas musicales, y sobre todo dando lecciones de canto. Además, como la mayoría de los compositores de Italia, Rossini practicaba el arte personalmente, excelente pianista, acompañante incomparable, barítono de muy buena voz; todo lo cual le valió magnífica acogida en los salones de la aristocracia inglesa, donde realizó sus más importantes beneficios.

Al cabo de cinco meses de permanencia en Inglaterra, el dilettantismo británico le había producido 175,000 francos, con los cuales regresó á París, donde fué investido con las funciones de director del Teatro Italiano. Entonces fué cuando empezaron á conocerse cumplidamente en Francia las producciones de su genio que sólo se habían ejecutado truncadas y desfiguradas de muy extraño modo. Estalló bien pronto la lucha en torno de la *Italiana*, *L'Inganno felice*, *Il Barbiere*. Los pedantes y envidiosos no hallaban sino defectos en estas obras y se alzaban amenazantes contra su autor, calificando de negligencias ciertas innovaciones y osadías, producidas por una ciencia superior. El más autorizado entre los enemigos era Enrique Montan Bertón, miembro del Instituto, artista de talento, afortunado autor de *Montano y Estefania*. En aquella ocasión, la gloria que había adquirido legítimamente, de poco le sirvió para sostener lo insosteni-

ble. El único fruto que sacó de aquella campaña contra el rossinismo, destinado á triunfar, fué que cayera en gracia en los salones el apodo con que bautizó á nuestro artista á quien llamaba *il signor Vacarmini*.

La primera obra que compuso en París se titulaba: *Il viaggio a Reims*, en un acto, con motivo de la consagración de Carlos X, y tuvo extraordinario éxito. Como la pieza era de circunstancias, poca hubiera sido la duración de esta partitura, si el autor no hubiese cuidado de intercalar sus principales pasajes en el *Comte Ory*. También en esta época publicó las *Soirèes musicales*, colección de piezas de canto, en las cuales se une la gracia de la melodía á una armonía exquisita y nueva. Son otras tantas perlas de excelentes aguas. Basta citar el célebre duettino: *Mira la bianca luna*.

Ya sabemos á qué atenernos acerca de la pereza del compositor, pero su actividad intelectual era muy bien compatible con su santo horror al teje-maneje de los negocios, y cierta indolencia por todo lo que se refería á los cuidados de la administración. De donde resultó que el superintendente de las Bellas Artes no tardó en reconocer que el Teatro Italiano iba á quebrar en manos del inexperto hombre de genio, al cual lo había confiado. Pero como el gobierno de la Restauración quería, con muy buen acuerdo, ligar el destino de Rossini á Francia, al propio tiempo que le dejaba cesante del cargo de director, nombróle intendente general de la música del Rey é inspector general del canto: cargos simplemente nominales y que le reportaban veinte y cuatro mil francos. No era pagar muy caro el honor de adoptar al ilustre maestro autor de veinte obras de mérito superior.

Para corresponder á tanta generosidad, Rossini debía escribir algunas óperas, obligación que podía cumplir muy fácilmente. El 9 Octubre 1826, dió á la Academia Real de música: *El Sitio de Corinto*, ópera en tres

actos, refundición del *Maometto,* al que añadió entre otras composiciones la bella aria cantada por M.me Damoreau y la magnífica escena de la bendición de las banderas. Su éxito fué tan brillante como merecido, y muchos recuerdan todavía el motivo: *Qu' a ma voix la victoire s' arrête* y la plegaria: *L' heure fatale approche.*

La segunda obra que Rossini hizo representar en la Ópera, pertenece también á su repertorio italiano, y es el mismo *Mosè in Egitto* ya representado, que también modificó, dándole mayor fuerza y expresión dramáticas, y añadiéndole nuevos pasajes. Entrególa á la Academia Real de música, en Febrero 1827. La introducción, en la cual Moisés recibe las Tablas de la ley, tiene algunos coros magníficos, y entre ellos el cuarteto y coros sin acompañamiento. Dos hay que fueron sacados de la ópera *Armida: Germano à te richiede* y *Che tutto è calma.* El dúo de Amenophis y de Anai: *Si je perds l'objet que j'aime,* produce más efecto en la Ópera francesa, que en los Italianos. Síguele un dúo admirable para sopranos: *Dieu dans ce jour prospère,* pero el segundo acto ofrece más conmovedoras bellezas. Después de la escena de las tinieblas, viene el dúo famoso: *Parlar, spiegar,* que en el libreto francés dice: *Moment fatal, que faire?* Era el gran triunfo de Nourrit y Dabadie. El final del tercer acto fué añadido á la primitiva partitura, salvo el patético cuarteto: *Mi manca la voce.* El aria del cuarto acto: *Quelle horrible destinèe* parece escrita expresamente para Mlle. Cinti. El acompañamiento le comunica pasión y dramática fuerza. Y por fin el pasaje que domina toda la obra, á causa del éxito que ha obtenido siempre, es la plegaria: *Dal tuo stellato soglio.*

El Conde Ory, ópera en dos actos, de 1828, es una de las mejores producciones del maestro, pues en ninguna como en ella, dió pruebas de mayor talento, ni obtuvo más variados efectos de instrumentación. Repro-

dujo en parte el *Viaggio a Reims*, añadiéndole varias piezas notabilísimas.

Pero para el siguiente año 1829, reservaba poner el sello á su reputación, con la obra que es y sigue siendo su mayor título de gloria: *Guillermo Tell*.

El drama de Schiller fué, para el músico, fuente de inspiraciones pastoriles, guerreras, graciosas, patéticas, dolorosas, sombrías, brillantes, fusión maravillosa de las cualidades propias del arte alemán y del arte francés. Aquí, la gracia de la cavatina y el dúo italianos, más allá la sabia y profunda armonía alemana; siempre la claridad, la enérgica precisión del genio francés.

En la overtura, dividida en cuatro partes, se expresa perfectamente el carácter general del drama. Primero un *cantabile* de violoncello, henchido de suave majestad, respira la calma de las alpestres soledades; luégo suena el *Ranz des vaches* en medio de las sueltas y deliciosas notas de la flauta y de la trompa. Por fin, se acerca la tormenta; cae la lluvia en gruesas gotas sobre la fronda de los bosques, estalla la borrasca; se desencadenan los elementos, imagen viva de las pasiones que rugen en la comarca, hasta que se oye el clarín, se declara la lucha y resuenan, al fin, nutridos y formidables, los cantos de victoria.

Permítansenos algunas palabras sobre el libreto francés que tanto se ha criticado, que tan ridiculizado ha sido. Sin duda se hallan en él, de vez en cuando, algunas frases enfáticas, pueriles ó risibles, como la del dúo: *Este escollo que se eleva entre ambos, con todo su poder*, etc. Pero á pesar del desdén, irreflexivo á veces, de los aristarcos, somos de parecer que aquel libreto es no sólo el mejor compuesto y mejor cortado, y de los más interesantes, sino que contiene magníficos versos líricos que se graban en la memoria con la frase musical. Á la primera audición, retiene el

espectador sinnúmero de pasajes cuyo acento mueve el ánimo. Ya esta frase de Guillermo:

Contre les feux du jour que mon toit solitaire
vous offre un abri tutélaire.
C' est lá que dans la paix ont vécu mes aïeux;
que je fuis les tyrans, que je cache á leurs yeux
le bonheur d' être epoux, le bonheur d' être père.

ó esta otra suavísima de Arnoldo:

O Mathilde, idole de mon âme!

ó esta otra:

O ciel, tu sais si Mathilde m' est chère.

Es evidente que aquí la fuerza del ritmo, y el efecto de la quinta aumentada, al segundo compás, contribuyen á la mayor viveza de la impresión. Luégo viene el recitado de Guillermo, que termina muy bien la tercera escena:

Je ne vois plus Arnold...
je cours l' interroger, toi ranime les jeux.

EDVIGIA.

Tu me glaces de crainte, et tu parles de fête.

GUILLERMO.

Qu' elle cache aux tyrans le bruit de la tempête
etouffez la sous vos accents joyeux;
elle ne doit gronder pour eux
qu' en tombant sur leur tête.

Le fué forzoso al poeta amoldar los versos al corte nuevo de las melodías del maestro. Sin estos versos de fabulilla, si se quiere:

Hyménee
la journée
fortunée
luit pour nous,

no tendríamos aquel coro perfumado de encantador y casto hechizo.

No estuvo tan feliz el libretista en el coro: *Enfants de la nature*, que debía cargar el acento en el segundo compás, y no se ajusta una sola vez á la regla, y da siempre en falso.

La escena de Leuthold es bella:

JEMMY.

Pâle et tremblant, se soutenant à peine,
ma mère, un pâtre accourt vers nous.

EL PESCADOR.

¡C'est le brave Leuthold! quel malheur nous l' amène?

LEUTHOLD.

Sauvez-moi!

EDVIGIA.

Que crains-tu?

LEUTHOLD.

Leur courroux.

EDVIGIA.

Leuthold, quel pouvoir te menace?

LEUTHOLD.

Le seul qui n'ait jamais fait grâce,
le plus cruel, le plus affreux de tous.
O mes amis, sauvez-moi de ses coups!

MELCHTAL.

Qu'as-tu fait?

LEUTHOLD.

Mon devoir. De toute ma famille
le ciel ne me laissa qu'un enfant, qu'une fille;
du gouverneur un indigne soutien,
un soldat l'enlevait, elle, mon dernier bien.

Hedwige, je suis père et j'ai su la défendre;
ma hache sur son front ne s'est pas fait attendre;
voyez-vous ce sang, c'est le sien.

Esta escena termina perfectamente, con la exclamación de Guillermo:

¡Ah! ne crains rien, Hedwige,
les périls sont bien grands, mais le pilote est là.

El final del primer acto, en el cual los soldados opresores forman vigoroso contraste con el pueblo suizo suplicante y aterrado, es una concepción magnífica, cuya primera parte sobre todo tiene incomparable belleza.

El segundo acto nos lleva á la alpestre soledad. La campana que llama á la oración de la tarde sirve de acompañamiento á un coro, en el cual el empleo de quintas consecutivas, que tanto daban que reir á Bertón, produce el más suave y original efecto. Del seno de la noche, á la luz de la luna, se eleva una voz purísima, la de Matilde, en un recitado y una romanza, que expresa con delicadísimos matices la palpitación de un primer amor casto y espiritual. Los mismos pormenores y filigranas de la orquesta dan voz á aquella emoción, á aquel gracioso encanto. En el pasaje que sigue, el crescendo produce tal efecto que apenas deja respirar. Es el dúo de amor de Matilde y Arnoldo:

Oui, vous l'arrachez à mon âme
ce secret qu'ont trahi mes yeux,

acompañado de tresillos, y seguido del andante:

Doux aveu, ce tendre langage,

en el cual brilla toda la gracia del canto italiano. Ese ligerísimo bordado no atenúa en lo más mínimo la fuerza de la expresión. El amor, en esta partitura, nada

tiene de voluptuoso ; es una pasión generosa, compatible con la propia estimación. Así deja oirse brillante y claro, en el *allegro* del dúo, el acento del heroísmo. Tras los últimos compases de la magnífica *stretta*, empieza el terceto, el célebre terceto, que vale por sí solo un poema :

GUILLERMO.

Quand l'Helvetie est un champ de supplices
où l'on moissonne ses enfants,
que de Gessler les armes soient complices ?
Combats et meurs pour nos tyrans ?

WALTER.

Pour nous Gessler, preludant aux batailles,
d'un viellard a tranché les jours ;
cette victime attend des funerailles,
elle a de droits à tes secours.

ARNOLDO.

Ah ! quel affreux mystère ;
un viellard, dites vous ?

WALTER.

Que la Suisse révère.

ARNOLDO.

Son nom ?

WALTER.

Je dois le taire.

GUILLERMO.

Parler, c'est le frapper au cœur.

ARNOLDO.

Mon père ?

WALTER.

Oui, ton père ! Melchtal, l'honneur de nos hameaux
ton père assassiné par la main des bourreaux.

ARNOLDO.

Qu'entends je! Oh crime! helàs, j'expire!
ces jours qu'ils ont osé proscrire
je ne les ai pas defendus!
Mon père, tu m'as dû maudire,
de remords mon cœur se déchire!
oh ciel, je ne te verrai plus!

Esta situación es de las más conmovedoras y bellas que haya tratado ningún compositor. Rossini dió en ella viva muestra de su genio, y cuando representaban la escena Duprez, Barroilhet y Levasseur, intérpretes de un talento superior, á muchos espectadores hemos visto derramar lágrimas, á otros aclamar á los artistas y la obra, agitar las señoras sus pañuelos; en fin, el entusiasmo era indescriptible. Quién sabe si volveremos á ver éxitos parecidos; pero para los hombres de nuestra generación, aquella fué la edad de oro de la ópera francesa.

Á la sonoridad de la orquesta sucede profundo silencio, que turba discretamente la llegada de los conjurados, los cuales van saliendo de los bosques ó arriban á la orilla:

WALTER.

Du seul canton d'Uri nous regrettons l'absence.

GUILLERMO.

Pour derober la trace de leurs pas,
pour mieux cacher nos saintes trames,
nos frères sur les eaux s'ouvrent, avec leurs rames,
un chemin qui ne trahit pas.

EL CORO.

Amis de la patrie!

Una fuga, llena de energía, expresa el estado de ánimos de aquellos vigorosos montañeses; mientras quejumbrosas melodías pintan el abatimiento de al-

gunos sectarios, Guillermo se esfuerza en reanimar su valor:

Amis, contre ce joug infâme
en vain l'humanité réclame.
Nos oppresseurs sont triomphants.
Un esclave n'a point de femme,
un esclave n'a point d'enfants.

Luégo se desarrolla el maravilloso final: *Jurons par nos dangers*, formado por cuatro coros que se funden en un nutrido unísono, sobre este verso: *Si parmi nous il est des traitres*, para terminar luégo y dispersarse con el grito: *Aux armes!*

Acaso no hubo ópera que gozara de más universal reputación, y más merecida. Ninguna tampoco fué mutilada nunca más despiadadamente. Suprimiéronse en la representación sinnúmero de pasajes, y durante algunos años, un acto entero. No insistamos sobre estas vergonzosas concesiones á la frivolidad de cierto público y continuemos nuestro análisis.

Sale Gessler, acompañado de música y coros, y canta algunas frases breves y bien caracterizadas. En la fiesta que ordena, figuran los deliciosos bailables, cuya graciosa melodía, variedad de ritmos y delicadeza de instrumentación, no se cansa de admirar el oyente. Inútil es recordar aquí la tirolesa, cantada y bailada: *Toi que l'oiseau ne suivrait pas*. El bailable siguiente se distingue por el ingenioso empleo de las dos flautas; viene luégo la marcha de los soldados, rápida y viva. Á la escena del sombrero, sigue un cuarteto admirable, en el cual la patética voz del padre se une á los conmovedores acentos del muchacho. La ternura de Guillermo inflama la venganza de Gessler:

GESSLER.

Pour un habile archer partout on te renomme,
sur la tête du fils que'on place cette pomme.

Tu vas d'un trait certain l'enlever à mes yeux,
ou vous perirez tous les deux.

Lo que más ha contribuído al predominio de esta ópera sobre todas las restantes, ha sido que en ella se hallan expresados, siempre con el mismo acierto, los más fuertes sentimientos de la naturaleza: el amor paternal, el amor filial, la ternura de esposo, la santa amistad, el odio á la injusticia y el amor de la patria.

¡ Cómo resume cuánto la imaginación puede concebir para expresar semejantes angustias, el magnífico *cantabile* de Guillermo:

Sois immobile, et vers la terre
incline un genou suppliant.
Invoque Dieu, c'est lui seul, mon enfant,
qui dans le fils peut épargner le père.
Demeure ainsi, mais regarde les cieux.
En menaçant cette tête si chère,
cette pointe d'acier peut effrayer tes yeux.
Le moindre mouvement... Jemmy, songe á ta mère!
elle nous attend tous les deux.

Si es verdad que no hay obra humana sin defecto, hállamoslo, en ésta, en el final del tercer acto. La escena de confusión que sigue al inicuo arresto de Tell, cuando Gessler y sus extranjeros sicarios amenazan al pueblo que grita: *Anathème à Gessler!* tiene á nuestro ver, de malo, que abunda en ella la melodía, la melodía *absoluta* (nuevo estilo de los músico-profetas del porvenir) en detrimento del efecto.

Para desquitarnos de esta imperfección, el cuarto acto nos reserva nuevas bellezas. Nadie duda que es difícil expresar el silencio. Sin embargo, aquí vemos resuelto este problema. Algunas frases sueltas del cuarteto dan perfecta idea del silencio que reina en la cabaña de Melchtal, desierta desde el asesinato del anciano. Arnoldo canta entonces la magnífica aria que expresa tan profundamente su dolor:

Asile héréditaire
où mes yeux s'ouvrirent un jour,

que, suprimida por Nourrit, como demasiado fatigosa sin duda, restableció Duprez con brillante éxito.

Las bélicas estrofas coreadas, que el mismo Arnoldo dirige á sus compatriotas á quienes arma para el combate, tienen el carácter que conviene á esta situación.

En esta escena daba Duprez el famoso *do de pecho*, que luégo quisieron imitar todos los tenores, á riesgo de frecuentes fracasos.

Réstanos hablar del terceto: *Je rends à votre amour un fils digne de vous*, pequeña joya perdida en un río de diamantes, y la escena de la tempestad, tratada con tal maestría de instrumentación, que nadie ha superado luégo, digan lo que quieran los amigos de Wagner. Edvigia, la mujer de Guillermo, y Matilde, la protectora de Jemmy, relumbran en medio de la negra tormenta como dos estrellas tutelares, cuando entonan la plegaria:

Toi que du faible es l'esperance,
sauve Guillaume, ô Providence!

En suma, para poner punto á este incompleto análisis de la que es la ópera de las óperas modernas, como *Don Juan* es la ópera de las óperas antiguas, recordaremos los efectos de sonoridad del último cuadro, en que las arpas, los figles y los tresillos de oboé tiñen el himno de libertad de los suizos con los frescos matices de la aurora que despunta radiante coronando el triunfo de la justicia.

Sorprendido por tan nuevas bellezas, el público no comprendió todo el mérito de la obra; pero luégo después, y sobre todo desde que se encargó Duprez del papel de Arnoldo, convino con los inteligentes en que *Guillermo Tell* era la más rica perla del joyero del com-

positor. Esta ópera, escrita por un hombre que apenas tenía treinta y siete años, parecía el punto de partida, el comienzo de un segundo período más brillante que el primero en la vida del grande artista. Por desgracia, la promesa no se cumplió. Rossini dejó esperar una larga serie de goces musicales para condenarnos luégo á una eterna nostalgia. Desde aquella memorable fecha, 3 de Agosto 1829, no dió otra producción á la escena. Bastóle la gloria adquirida, y también la fortuna que alcanzó indirectamente con tan brillantes composiciones.

Como la Revolución de 1830 le dejó cesante de los cargos que ejercía durante el reinado de Carlos X, reclamó de los liquidadores de la lista civil la pensión de 6000 francos estipulada para el caso en que le hicieran suspender sus funciones circunstancias imprevistas. La Revolución de Julio era indudablemente una de ellas. Tras largas gestiones que duraron cinco ó seis años, la cuestión fué decidida á favor del demandante.

El silencio de Rossini contribuyó muchísimo á fomentar la necia hablilla de que era perezoso, contra la cual ya hemos protestado más arriba y que desmiente la serie de treinta y siete óperas debidas á la inspiración del maestro. En su retiro, después de haber gozado de los más ruidosos triunfos, Rossini no perdió su decidida afición á la música, ni cesó de componer un solo día, pero cultivó desde entonces el arte por sólo amor al arte, y también por diversión y la de algunos amigos íntimos. Las únicas composiciones que se le conocen, á partir del *Guillermo*, son: el *Stabat Mater*, escrito para pagar una deuda de gratitud á una distinguida familia española, y que siguió mucho tiempo inédito, hasta que lo publicó en 1841 el editor Troupenas; una misa solemne ejecutada en 1864 en París y luégo en Europa entera, siempre con éxito;

algunas piezas para piano ó canto, y algunos coros.

Dos años después de la muerte de su primera esposa Isabel Colbrán (1845), Rossini casó con Olimpia Descuilliers.

Isabel Colbrán era extraordinariamente hermosa y de excelente corazón. Había sido la *prima-donna* de la compañía de Barbaja, y Rossini escribió para ella algunas óperas serias. Ella fué quien, compadecida de la pobreza del compositor entonces joven, y adivinando su genio, le propuso romper sus estériles y humillantes contratos con los empresarios de Italia y unir su suerte á la suya. Dotada de un gran talento de actriz trágica y de cantante, parecía haber fascinado al maestro, é inspiróle los grandes caracteres de Armida, Isabel, Desdémona y Semíramis. Rossini se casó con ella, y ella le amó hasta su muerte, puesto que, á pesar de los yerros de su marido, y de vivir separados desde muchos años hacía, le legó al morir toda su fortuna. Sin que pretendamos ocuparnos ahora de este abandono, siempre reprensible, debemos apuntar que la imaginación y los entusiasmos de la vida artística parece tuvieron más parte que el verdadero amor en esta primera unión. Digamos también, siguiendo fielmente las indicaciones de la historia, que, estando en Bolonia, conoció Rossini á la que fué después su segunda mujer, persona de muy seductora belleza, rica y acostumbrada á la vida del gran mundo, quien ejerció en su ánimo tal prestigio que, ni la diferencia de los genios, ni los contrastes del talento, ni de la educación, pudieron alterar un solo instante. Casado luégo con ella, este enlace ofreció siempre los caracteres de la felicidad doméstica.

Indudablemente el biógrafo debiera prescindir de estos pormenores, porque sus causas íntimas escapan á la más penetrante mirada, pero Rossini ha sido calumniado por muchos fariseos que valían in-

dudablemente menos que él, que llevaban una vida licenciosa, y que han mostrado culpable indiferencia ante la prostitución del arte, y hasta han sido cómplices á veces de las más audaces profanaciones. Esto no lo hizo nunca Rossini. Léanse sus óperas más bufas: *Il Turco in Italia* ó *La Italiana*, las más cómicas escenas del *Barbiere*, y en todas partes se hallará, con la gracia chispeante y el ingenio, el respeto de sí mismo y del arte musical. En fin, más que todas las razones prueba hasta qué punto estimaba la dignidad del compositor, el hecho de que nunca hubiera aceptado un libreto trivial ó bajo, ó que ofendiera sus creencias, católicas hasta el último instante, como es sabido. Las ideas que prevalecieron en el teatro, después de 1830, le fueron antipáticas. Cuando, en vez de un público distinguido, dispuesto por su cultura á saborear las obras del ingenio y las delicadezas del pensamiento artístico; cuando, en lugar de un aristocrático areópago, cuyos fallos eran ley y como tales aceptados por todos, comprendió que se hallaría en presencia de un público heterogéneo, de tan arbitrario juicio, como ignorante del idioma que debía hablarle, su buen sentido le advirtió que había llegado la hora de imponerse silencio, que sus nuevas obras no serían acogidas con el mismo favor, y que su probable fracaso desacreditaría las anteriores, con que valía más no correr aquel riesgo. Harto numeroso era ya el contingente de treinta y siete óperas representadas en todos los teatros líricos de Europa. El éxito de los *Hugonotes*, y la *Hebrea*, acabó de esclarecerle en este punto, lejos de modificar su resolución y desconcertarle. Cuando le rogaron entonces que volviera á entrar en liza, no pudo callar esta amarga frase: «*Veremos, cuando haya pasado este aquelarre de los judíos.*» Pareció que vacilaba todavía; pero viendo que seguía subiendo la oleada romántica, que cada día eran menos los *dilettanti*, que

el pensamiento cedía al efecto, la gracia á la fuerza, la música á la acústica, «*è finita la musica*» dijo, y se confinó á Bolonia.

Hacia el año de 1847, vino á perturbarle en este asilo la Revolución de Italia. El horror con que miraba las sediciones populares le hicieron sospechoso á los mismos que hubieran debido enorgullecerse de ser sus compatriotas. Persiguiéronle de varios modos, diéronle cencerradas, quisieron obligarle á vestir el uniforme de guardia nacional y á defender una causa que no le era simpática contra algunos príncipes que le habían protegido, y que sólo le merecían elogios. Llegaron los amotinados á uncir á los cañones los caballos del artista, que murieron de fatiga. Ocurrían estos hechos cuando acababa de instalarse en una casa que le gustaba mucho, y donde esperaba pasar tranquilo el resto de su vida, después de tanta laboriosidad y agitación; pero viéndose víctima de tales persecuciones, y señalado á la animadversión popular, débil de carácter é impresionable como era, no supo resistir tales ataques, y abandonando con pena su nuevo domicilio, se refugió en Florencia. Á pesar de las atenciones que le prodigó el príncipe Demidoff, y la agradable existencia que se esforzaba en procurarle en el mismo palacio de San Donato, cayó gravemente enfermo, y apenas restablecido quiso dejar la Italia, que no había cesado de amar, y volverse á París. En París habitó, sucesivamente, en la calle Basse-du-Rempart, en la misma casa que el general Cavaignac, y en la Chaussée d'Antin, cerca del bulevar de los Italianos. El verano se iba á Passy, donde acogía á los artistas con vivo cariño y afabilidad, y veíase siempre rodeado de todas las personas ilustres por su talento, por su hermosura, por su fama artística.

La existencia de un artista se resume entera en sus obras, razón por la cual no hemos insistido en la rela-

ción de la vida íntima y familiar del compositor. No escribimos una *Rossiniana;* y á los periódicos hemos de remitir al lector que desee conocer los mil dichos memorables atribuídos, con razón ó sin ella, al ingenioso compositor. Como todos los hombres célebres, y más que esto, como todos los favoritos del público parisiense, el cantor de Pésaro cargó con la responsabilidad de una porción de agudezas, muy picantes muchas de ellas. De los dos países, donde adquirió carta de naturaleza, pareció deber á Nápoles la chispa del abate Galiani, y á París el agudo ingenio del marqués de Rivarol, fundidos al calor de la inspiración sublime que produjo *Guillermo Tell.*

Con motivo de la distribución de premios de la Exposición universal en 1867, Rossini escribió una cantata dedicada «al Emperador y al valiente pueblo francés.» Ejecutada por cuatro mil cantores é instrumentistas, esta composición, simple y grandiosa, magistralmente orquestada y apropiada á las circunstancias, obtuvo indiscutible éxito, que se renovó unos días más tarde y por tercera vez en el Gran Teatro.

Algunos declamadores criticaron con violencia esta composición, y en las mismas esquinas de París se vieron innobles caricaturas con el rótulo: *Le Singe de Pèsaro.* Era, en verdad, en una época en que extraordinarios desórdenes preludiaban las lamentables desgracias que les sucedieron. Rossini pudo decir entonces, alta la frente, lo que Teodosio, cuando hicieron pedazos su estatua: «No me han lastimado á mí.» En aquella producción la frase es clara, distinto el compás; la armonía vigorosa deleita el oído, no le ofende. No hay en ella inusitados acordes, ni desordenados ritmos, ni confusa armonía; nada que recuerde la gran obra de la música del porvenir. El mismo estilo, la misma forma, la misma contextura que usó el autor en *La Donna del lago, Semiramis* y *Guillermo.* ¿Qué se

quería pues? La más bella mujer del mundo no puede dar más de lo que tiene.

Como ya dijimos más arriba, Rossini habitaba un pequeño palacio que mandó construir en Passy, en terreno concedido por la municipalidad de París. Decoraban su modesta habitación, un sencillo mueblaje, algunos objetos artísticos, y muchos regalos y recuerdos ofrecidos al dueño. En el techo del salón estaban pintados los retratos de cinco compositores. Por gratitud y dando una prueba de buen gusto, hizo colocar el de su antiguo profesor, el padre Mattei, entre los grandes músicos cuyas obras admiraba, y á cuya memoria quería tributar mayores homenajes. Harto sabía que también la posteridad había de hacerle lugar entre Palestrina, Haydn, Mozart y Cimarosa, y quiso asociar á su gloria al sabio religioso que inició en las bellezas del arte al pobre y desconocido hijo del pueblo. De aquí que le acordara tal distinción en aquel areópago.

Como los primeros estudios musicales de Rossini tienen evidente interés para la historia del arte, vamos á copiar algunos pormenores sucintos que recogimos de los labios del mismo compositor. Otros hemos publicado en nuestra *Historia general de la música religiosa*, de la misma procedencia.

Sobre aquella recayó un día la conversación. Después de haber elogiado cumplidamente la bella escuela romana, de la cual fué Palestrina la expresión más pura, y las sabias obras de la escuela napolitana, nos dijo Rossini:

«En Francia se ha descuidado este género hace mu»cho tiempo. Desde la muerte de Lessueur y Cheru»bini, la plaza de compositor de música sagrada se »halla vacante, lo cual se debe á la indiferencia reli»giosa de nuestros gobiernos. En mi tiempo no ocurría »lo mismo, y era necesario haber obtenido el título de »maestro de capilla para figurar en el número de los

»músicos, ó conseguir un empleo, y aun para escribir »óperas. Yo mismo compuse música religiosa durante »algún tiempo, y el buen padre Mattei me atiborró la »cabeza de fugas y cánones, hasta que me hallé dis»puesto á escribir una antífona según las reglas del »contrapunto, en cuatro partes, sobre el *canto fermo*.

»Pero una vez en posesión del dichoso diploma, »mucho más útil sin duda que vuestro bachillerato »que de nada os sirve, me eché á volar, y sacudí las »orejas para que no me quedara ni una sola nota de »contrapunto. Sólo quería escribir óperas. No me ha»blen del *Stabat*, porque fué debido á las circunstan»cias. La cavatina y el dúo, éste era mi género.»

El lector comprenderá que semejante profesión de fe, tan modesta y sincera, no podía pasar sin protestas, y que citamos con la cavatina y el dúo, el terceto de *Guillermo*, el cuarteto del *Moisés*, el coro de la conjuración de los cantones, el final del *Barbero* y tantas otras obras maestras. Pero en fin, el fondo de la conversación es el mismo, y sólo hemos suprimido de ella las muestras de cortesía de que fuímos objeto y de las cuales conservamos precioso recuerdo. Fué testigo de ella el príncipe Demidoff, que había conocido al maestro en San Donato y que nos había acompañado. Á otros habló en ocasiones, en el mismo sentido.

Á fines del mes de Octubre de 1868, Rossini se disponía á dejar Passy y volver á París, pero el catarro crónico que padecía de largo tiempo se agravó con los fríos de invierno y determinó una fluxión de pecho; agréguese á esta enfermedad una fístula que le operó el doctor Nelaton. La esperanza de salvar al enfermo duró muy poco. Se le hincharon las piernas, y á pesar de los cuidados de Nelaton, Barthe y Bonato, y los ingeniosos paliativos que inventaba la más viva ternura, tras quince días de vivos sufrimientos, el viernes 13 de Noviembre, á las doce de la noche, el

gran compositor fué arrebatado á sus amigos y al mundo cuyos ecos repitieron durante medio siglo sus inspirados cantos.

No vivió Rossini en su retiro tan desocupado como se creyó por largo tiempo. Bastóle volver á París para que mil voces atestiguaran la incesante actividad de su inteligencia y el considerable número de producciones que dejó manuscritas. Hasta la edad de veinte años vivió casi pobre. Más tarde supo administrar con orden y previsión la fortuna que las circunstancias, más que sus obras, le procuraron; pero su natural generoso le hacía desdeñar el aumento de su riqueza, que bastaba á sus necesidades. Así, diez años antes de su muerte, cedió sus derechos de autor á la Sociedad de autores, compositores y editores de música, y los que le correspondían por sus óperas *Robert-Bruce* y *Semiramis* á sus colaboradores y amigos Niedermeyer y Carafa. Hubiera doblado sin duda sus rentas si hubiese consentido en ceder las obras manuscritas, por las cuales le ofrecieron sumas fabulosas. Elogiemos, en el hombre de genio, tan raro ejemplo de desinterés, y en el anciano la constante afabilidad con que trató siempre á los artistas de talento, y la acogida que le merecían los jóvenes de porvernir, á los cuales prodigaba los consejos de la experiencia y del más exquisito y depurado gusto.

Parecía que Dios debía recompensar tantos méritos y tan acertado empleo de las más nobles facultades, con una muerte feliz. Rossini la obtuvo en efecto. Apenas se supo la gravedad de su estado, fué universal la emoción que causó la noticia. ¡Cuántos amigos desconocidos acudieron á enterarse de cómo seguía el ilustre enfermo, á su casa de Passy! Á pesar de sus terribles padecimientos conservó hasta el último instante vigorosa y clara su inteligencia. El Papa dió al Nuncio apostólico el encargo de que le visitara en su nombre

y le hiciera presente su simpatía é interés, á lo que se mostró agradecido Rossini. Recibió luégo los últimos sacramentos y al día siguiente falleció, fiel á su fe cristiana, como Haydn, Mozart y Cimarosa.

Todos saben ya cuánto fueron honrados sus restos y cómo al concurso de los más célebres artistas se unió el profundo pesar del sinnúmero de sus admiradores. Sus funerales tuvieron lugar el 21 de Noviembre en la Trinidad, su parroquia, con relativa sencillez. El Nuncio asistía á la ceremonia. Cuatro mil personas llenaban la iglesia. Los artistas de la Ópera, del Teatro Italiano, del Conservatorio y otros, formaban una masa coral imponente, acompañada por el órgano, contrabajos y arpas. Los solos fueron cantados por la Alboni, la Patti, la Krauss, la Grossi, la Nilson y la Bloch, y por Nicolini, Tamburini, Faure, Bonnehée y Obin. Se ejecutó el *Introito* de la misa de difuntos de Jomelli que Rossini admiraba con predilección, la *Lacrymosa* del *Requiem* de Mozart, un fragmento del *Stabat* de Pergolese y diversos trozos de las obras del maestro, como la plegaria de *Moisés* y algunas estrofas del *Stabat*, que un mal arreglador adaptó á la letra del oficio de difuntos sin respetar ni la cantidad, ni el acento, ni el sentido de las palabras; monstruoso vandalismo, cantado de buena fe por los primeros artistas del mundo y ante tan escogida sociedad. ¡ Singular manera de honrar la memoria de un maestro, que siempre se mostró fiel observador de las reglas del acento al modo de sus modelos Haydn y Mozart, y en general todos los compositores italianos!

Un séquito inmenso acompañó el féretro hasta el Padre-Lachaise donde se pronunciaron varios discursos en nombre de Italia, del Instituto, de los Teatros líricos, del Conservatorio, de la Sociedad de compositores, etc.

Si los superficiales juicios de los hombres de mun-

do, y las hablillas de los periódicos, siempre á caza de anécdotas más ó menos exactas, no probasen que la memoria de Rossini necesita quien acuda á defenderla, haríamos aquí punto final; pero creemos de alguna utilidad copiar á continuación su propio testamento, ya que tan claros se muestran en él la bondad y sencillez de su alma y el sentimiento de viva gratitud á su país natal y á su patria adoptiva, junto con el póstumo interés que le merecía el porvenir del arte en nuestro país. Con la institución del doble premio anual de 3,000 francos, la mano de Rossini parece salir de la tumba para mostrarnos el camino y animar á seguirle á los artistas jóvenes. Así, no satisfecho con habernos legado incomparables modelos y haber sido durante cuarenta años simpático y desinteresado espectador de sus esfuerzos, quiso presidir los destinos de un arte que tanto honró, y á Francia, como más digna de ello, sólo á Francia quiso confiarlos.

Traducción del testamento ológrafo:

París, 5 Julio 1858.

«Éste es mi testamento, en nombre del Padre, del »Hijo y del Espíritu Santo. Amén.

»Siendo cierto que he de morir, me he determinado »á hacer mis últimas disposiciones.

»Ocurrido mi fallecimiento, se empleará en mis fu»nerales la suma de dos mil francos, todo lo más. Se »dará entierro á mi cadáver, donde mi mujer juzgue »conveniente.

»Lego por una sola vez á mi tío materno Francisco »María Guidarini, habitante en Pésaro, seis mil fran»cos; á mi tía materna María Mazotti, habitante en »Bolonia, cinco mil francos; á mis dos primos Antonio »y José Gorini, habitantes en Pésaro, dos mil francos »á cada uno. Estos legados son mi sola y única volun-

»tad y serán pagados inmediatamente después de ocu»rrida mi muerte, si hubiese dinero para ello. En caso »contrario, mis albaceas testamentarios fijarán el pla»zo que consideren conveniente, para el pago, y el le»gado devengará el interés del cinco por ciento. Si di»chos legatarios falleciesen antes que yo, heredarán »las referidas sumas, respectivamente, sus hijos varo»nes y hembras por partes iguales.

»Á mi muy amada esposa Olimpia Descuilliers, que »ha sido mi afectuosa y fiel compañera, siendo todo »otro elogio inferior á su mérito, lego en propiedad »todos mis bienes muebles, ropas, tapicerías, porce»lanas, vasos, mis autógrafos de música, carruajes, »caballos, jaeces, bodegas, cobres, bronces, cuadros y »demás; en suma, todo lo que se hallará en mi casa, »así en la capital como en el campo, exceptuando los »objetos que enumeraré.

»Declaro además de absoluta y exclusiva propiedad »de mi esposa todos los objetos de plata y cualesquiera »otros que ella afirme ser suyos, aunque se encontra»sen en mi propia habitación y entre mis efectos.

»Los estuches, sortijas, cadenas, alfileres, armas, »bastones, pipas, medallas, relojes (exceptuando el de »la fábrica de Breguet, propiedad de mi esposa), una »batalla de plata en miniatura, de Benvenuto Cellini, »con marco de oro y marfil; otro objeto de plata, bajo»relieve; mis violines, viola, flauta, oboé, jeringa de »marfil, estuches de afeitar, dibujos y albums serán »vendidos á tasa ó en pública almoneda, del modo »que mis albaceas juzguen más conveniente y benefi»cioso. El producto de la venta se aplicará á la heren»cia.

»Doy plena y entera facultad á mi esposa para elegir »entre mis propiedades rústicas y urbanas y valores, »aquellas ó aquellos que le parezcan más convenien»tes en restitución de la dote que me aportó en matri-

»monio. De todos los demás bienes, efectos y propie-»dades, instituyo y nombro heredera usufructuaria »á mi muy querida y muy amada esposa, durante »su vida natural. Nombro heredero de la nuda-propie-»dad á la municipalidad de Pésaro, mi patria, para »fundar y dotar un liceo musical en aquella villa, sólo »después del fallecimiento de mi esposa.

»Prohibo á los tribunales comunales de dicha villa, »y á sus representantes, toda especie de intervención »fiscal en mi herencia, exigiendo que mi referida es-»posa disfrute con plena libertad de mis bienes, sin »que se vea obligada á dar caución alguna, ni á usar »de ellos en visto de lo que dejaré después de mi »muerte, y de lo cual le lego el usufructo.

»Nombro mis albaceas testamentarios al marqués »Carlos Bevilaqua y al caballero Marco-Minghetti de »Bolonia, donde ambos habitan, con las más amplias »facultades, y rogándoles acepten este cargo que les »impone mi elección, dándome así ulteriores pruebas »de afecto y amistad.

»Nombro además albaceas testamentarios en Fran-»cia, á Vicente Buffarini, habitante en la calle Basse-du-»Rempart, 30, y á Mr. Aubry, bulevar de los Italianos, »27, rogándoles acepten, á título de recuerdo, una onza »de plata, cada uno, por espacio de un año, á contar »desde el día de mi fallecimiento.

»Es mi voluntad que, después de mi fallecimiento y »el de mi esposa, se funden á perpetuidad, en París y »exclusivamente para los franceses, dos premios »de 3,000 francos cada uno, para ser distribuídos »anualmente, uno al autor de una composición musi-»cal religiosa ó lírica, en la cual sobresalga principal-»mente la melodía, tan descuidada actualmente, otro »al autor de la letra (prosa ó verso) á la cual deberá »ajustarse la música, y que sea perfectamente adecua-»da á ella y á las leyes de la moral, que los escritores

»no tienen siempre en cuenta; estas obras se someterán al examen de una comisión especial, elegida entre los individuos de la Academia de Bellas Artes del »Instituto, que adjudicará el premio llamado *Rossini*, »el cual será otorgado en sesión pública, después de la »ejecución de la obra, en el local del Instituto ó del »Conservatorio. Mis albaceas testamentarios solicitarán la autorización debida para amortizar en 3 por »ciento el capital necesario para una renta anual »de 6,000 francos.»

»He deseado mostrar así á Francia, á la cual debo »tan benévola acogida, este testimonio de mi gratitud »y mi deseo de que se perfeccione un arte, que fué la »ocupación de toda mi vida. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

»Lego á mi ayuda de cámara Antonio Scanavini, que »me ha servido con exactitud y fidelidad, la suma »mensual de cincuenta francos de por vida, y toda mi »ropa usada, á partir del día de mi muerte.

»Me reservo el derecho de modificar ó adicionar el »presente testamento, y quiero que las modificaciones »y adiciones sean ejecutadas al pié de la letra, como si »estuvieran escritas en el presente acto.

»Anulo todo otro testamento.

»Hecho, escrito y firmado de mi puño y letra hoy.

»París, 5 de Julio 1858.

JOAQUÍN-ANTONIO ROSSINI.»

Se ha dicho por muchos que Rossini era avaro; no entendemos por qué, como no sea que se confunda la avaricia con la ausencia de boato y ostentación, y con el orden que solía tener en la administración de su fortuna. La verdad es que mostró siempre mucha generosidad, y que rehusó mil ofrecimientos que se le hicieron para doblar sus haberes. Y cuenta que estas no

son vanas palabras. Podemos probar su verdad, que vale siempre más que los dimes y diretes de los periodistas. Rossini ha sido el único compositor que ha renunciado, mucho antes de su muerte (diez años antes), á todos los derechos de autor, en beneficio de la caja de socorros de la Sociedad de autores, compositores y editores. Más; antes de esta renuncia, se negó siempre á cobrar la menor parte de los mismos derechos en las representaciones de beneficio. Dijimos ya, más arriba, su comportamiento con Niedermeyer y Carafa. Cuando en el Congreso de la propiedad literaria y artística, se propuso reconocer á los autores derechos retroactivos sobre sus antiguas obras, lo cual hubiera sido para él una segunda fortuna, Rossini se opuso á ello con energía, diciendo: «Jamás; lo que es ya de dominio públi»co, debe seguir siéndolo.» Conviene pesar el valor de esta bella frase, cuya trascendencia es inapreciable, dado que garantiza á la mayoría del público el disfrute de magníficas partituras. Cuando la Exposición universal de 1867, un especulador le ofrece la suma de 500,000 francos por la colección de sus manuscritos que según se sabía eran numerosos; Rossini lo rehusó, por secretos motivos, de naturaleza exclusivamente artística, y que es fácil de adivinar si se considera la conducta general que observó el maestro desde 1830. Esta consideración prevaleció sobre la codicia que podían despertar tan ventajosas proposiciones. Puede afirmarse seguramente que Rossini fué uno de los más nobles corazones de este siglo.

Rossini ha dejado otro testamento además del transcrito; el testamento de su genio. La que modestamente llamaba *Petite messe*, y que sólo una vez hizo ejecutar entre amigos, cuatro años antes de su muerte, es una revelación de las grandes mudanzas que había experimentado su genio, y de la elevación progresiva y constante de su inspiración.

De la *Donna del Lago* (1819) á *Guillermo Tell* (1829) franqueó el camino que media de lo agradable á lo bello; pero de esta última ópera á la *Misa solemne* (1864) se elevó de lo bello á lo sublime.

Ninguna otra obra del maestro fué compuesta con tal ciencia y tan concienzudamente. En cada página se nota el esfuerzo que hizo para elevarse á la altura del asunto, y el estudio de las obras de Haendel y Bach, y también de los organistas de los siglos XVII y XVIII, Scarlatti y Frescobaldi. El estilo del *præludium* que sirve de ofertorio es acabado modelo de música de órgano.

El *Kyries* tiene una amplitud hierática, y el *Christe* se halla tratado *alla Palestrina*. La página maestra es el *Gloria in excelsis*.

Las más hermosas páginas son: el *Laudamus te*, el *Gratias tibi* y la fuga admirable *Cum sancto Spiritu*, tan bella como un *Aleluya* de Haendel y superior á los más bellos pasajes de la *Pasión* de Bach. Aquí Rossini triunfó en el uso de las formas escolásticas. En el solo de barítono: *Tu solus Sanctus*, no ha sabido despojarse completamente de su antigua personalidad, y parece demasiado la cavatina. Era necesario contentar á los solistas. El *Crucifixus* del *Credo*, cantado por la voz de soprano, tiene tal tristeza, y está impregnado de tal compasión, que conmueven. El *Sanctus* fué el fragmento más aplaudido. Podemos usar este calificativo porque esta obra de genio halló cerradas todas las iglesias de París, y hubo de ejecutarse en los Italianos y en algunas salas de espectáculo; inconveniencia que estaba reservada á nuestra época. El *Benedictus* es sublime; la armonía de las voces sin acompañamiento, inefable.

Á propósito del *O salutaris*, cuyas modulaciones son frecuentes y muestran algo el esfuerzo, haremos observar que Rossini se ha colocado resueltamente en el te-

rreno de sus adversarios, de sus tenebrosos detractores, los cuales reemplazan la rebelde inspiración por un sistema de modulaciones y de transposiciones perpetuas, cuya teoría se podrá apreciar por lo que decimos en el capítulo de Wagner y su escuela. Uno de los pocos oyentes de la *Misa* habló á Rossini de lo atrevido de su armonía.—«He querido demostrarles que no es tan di»fícil hacer lo que ellos y modular con tonos distantes »unos de otros; pero no he podido prescindir de un»tarlos un poco con aceite.»

La armonía de la *Misa* es nueva y muy sabia, sin que deje de ser clara. Se evitan ó se marcan menos las cadencias, que en otras obras del maestro. Las líneas ó filigranas del acompañamiento, la riqueza melódica de las formas, la frase serena y majestuosa, la ciencia del timbre recuerdan sin duda el estilo general del *Moisés* y del *Guillermo,* pero la inspiración proviene de más alto origen, y se halla expresada con ayuda de los nuevos procedimientos.

El *Agnus Dei* produce un gran efecto; verdad que ha sido tratado con más dramático estilo que el resto. También el *Miserere nobis*, cantado con voz de soprano, es un verdadero grito de angustia de Magdalena penitente. Termina dignamente el *Dona nobis pacem* esta obra admirable, que en razón de su importancia puede considerarse como el último canto del cisne de Pésaro, última y gloriosa ofrenda tributada por el hombre de genio á Aquel que le había colmado de sus dones.

Meyerbeer

1794-1864

Meyerbeer

MEYERBEER

FAMILIAS hay, privilegiadas, cuyos miembros alcanzan casi simultáneamente la celebridad, recorriendo sendas distintas. Tal es el caso de los tres hijos del opulento banquero israelita de Berlín, Jacobo Beer. Uno de ellos, Wilhelm Beer, á la vez que dedicándose á los negocios de banca, como su padre, consagrábase á la astronomía, y publicó, de 1829 á 1836, con Maedler, el *Mapa de la Luna,* en cuatro hojas, el mejor de cuantos se conocían, y que tuvo por comentario una *Selenografía general;* falleció en 27 de Marzo de 1850. Su joven hermano Miguel Beer, que murió en 23 de Marzo de 1833, gozaba ya de gran celebridad como poeta dramático; es autor del *Paria* y de *Estruensée.* El hermano mayor, Jacobo Liebman Beer, es el compositor que, habiendo italianizado su nombre de pila y haciendo que á su apellido precediera el del banquero Meyer (que, en cierto modo, le había adoptado, y le legó su fortuna) ha hecho ilustre el nombre de Giacomo Meyerbeer.

Nació Meyerbeer en Berlín, el 5 Setiembre de 1794. Desde su más tierna infancia, fué un prodigio musical. Á los cuatro años reproducía en el piano, acompañándose con la mano izquierda, las sonatas que ejecutaban los organillos por las calles. Cinco años contaba apenas cuando empezó á estudiar bajo la dirección del hábil pianista Lanska, discípulo de Clementi, y el 14 de Octubre de 1800 tomaba parte en un concierto, en Berlín, mereciendo vivos elogios, hasta de la *Gaceta musical* de Leipsick. Tres años después, este periódico le citaba como uno de los mejores pianistas de Berlín.

Los maestros más ilustres aspiraron al honor de contarle entre sus discípulos. Abrió la marcha Clementi, á pesar de la resolución que de renunciar á la enseñanza había tomado, y le dió lecciones durante todo el tiempo que el tierno pianista permaneció en Berlín. Siguió á Clementi, Bernardo Anselmo de Weber, hermano del autor de *Freyschütz*, antiguo discípulo del abate Vogler, director de orquesta del Gran Teatro de Berlín, entusiasta admirador de Gluck, quien fué elegido para darle las primeras lecciones de composición musical; y á Weber siguió el mismo abate Vogler, organista de la catedral de Darmstadt y célebre teórico.

Á pesar de todas sus cualidades didácticas, era Weber insuficiente para enseñar á su discípulo la armonía, el contra-punto y la fuga. Meyerbeer lo comprendió, y guiado por su instinto, se puso á trabajar solo. Una fuga que compuso, sin auxilio ageno, excitó la admiración de Weber, el cual, enorgullecido de haber educado á tan notable discípulo, envió su trabajo á Vogler, contando con que éste compartiría su entusiasmo. Transcurrieron algunos meses, que parecieron siglos. ¿De qué provenía tal indiferencia del abate que había oído, en Berlín, al joven Meyerbeer,

y había declarado que el niño llegaría á ser eminente músico? Recibióse, por fin, un voluminoso paquete enviado por Vogler: era su *Sistema de la construcción de la fuga, como introducción á la ciencia del canto armónico concertado,* escrito íntegro por mano del abate. Dividíase en tres partes: la primera era una exposición sucinta de las reglas de la fuga; la segunda, intitulada: *La fuga del discípulo,* analizaba la obra de Meyerbeer, sacando en conclusión que adolecía de gravísimos defectos; la tercera: *La fuga del maestro,* era una fuga compuesta por Vogler sobre el tema y los contra-motivos de Meyerbeer, con el análisis razonado, compás por compás. De Weber quedó frío; y Meyerbeer entusiasmado y comprendiendo lo que hasta entonces le había parecido oscuro, manifestó su gratitud al maestro enviándole, transcurrido corto plazo, una fuga á ocho partes, compuesta según sus preceptos. Quedó Vogler satisfecho esta vez, y escribió al joven artista que se le ofrecía un brillante porvenir, y que si quería trasladarse á Darmstadt, se le recibiría como á un hijo y podría adquirir los conocimientos musicales que todavía le faltaban.

Corrió Meyerbeer á Darmstadt, al lado del maestro, y encontró en su escuela, de condiscípulos, á Gansbacher, futuro maestro de capilla de la iglesia de San Esteban de Viena, á Carlos María de Weber, futuro autor de *Freyschütz*, y á su otro hermano, Godofredo de Weber. No menor fué la emulación que la amistad entre estos jóvenes, durante los dos años que trabajaron juntos. Después de rezar su misa, el abate los congregaba, desenvolvía una teoría del contra-punto y en seguida les hacía componer una pieza de iglesia, dándoles el tema. Al terminar el día, se examinaba y se discutía escrupulosamente el trabajo de cada uno. Á veces, trasladábanse á la iglesia principal, que poseía dos órganos; el abate señalaba un tema de fuga

y los jóvenes artistas improvisaban su desenvolvimiento. No tardó Meyerbeer en hacer honor á su maestro, componiendo el oratorio: *Dios y la naturaleza,* que fué ejecutado con éxito ante el gran-duque, valiendo á su autor el título de Compositor ordinario de la corte. Igual triunfo obtuvo el mismo año en Berlín (1811) en un concierto dado por Weber en el Teatro Real, el 8 Mayo, no desdeñando cantar los *soli* Eunike, Grell y M.lle Schmalz.

Cerró entonces Vogler su escuela, emprendiendo sus discípulos un viaje por Alemania. Llegados á Munich, dió Meyerbeer á la escena su primera obra dramática: *La hija de Jephté*, en tres actos, más rica en ciencia que en melodía, y más análoga á oratorio que á ópera. Contrariado por la fría acogida que mereciera, salió Meyerbeer de Munich, yendo á pasar una corta temporada en Berlín. Aquí, en 4 Febrero 1813, secundado por el violinista Weit, ejecutó, en un concierto, una *Sinfonía* para piano, violín y orquesta, de que se ocuparon con gran elogio los periódicos. Dirigióse después á Viena, deseoso de darse á conocer como pianista; mas el mismo día de su llegada, oyendo á Hummel en un concierto, quedó poseído de admiración por su ejecución perfecta y encantadora; y, sofocando su amor propio, retardó el momento de presentarse en público hasta haberse perfeccionado en esas cualidades de la escuela vienesa, que no había adquirido con Clementi. Trabajó con afán durante diez meses, viviendo en absoluto aislamiento; modificó notablemente su digitación, para hacerla más ligada y produjo una profunda sensación el día de su debuto. Cada uno de sus conciertos fué un triunfo, y Moscheles ha declarado, repetidas veces, que si Meyerbeer se hubiese circunscrito al rango de pianista, no habría tenido rival. Afortunadamente para el arte, la composición le sedujo más, sin que por ello le pri-

vase de ser un acompañante sin igual y el artista de las delicadezas y de los matices infinitos. Así se explican sus quisquillosas exigencias en materia de ensayos. Meyerbeer quiso siempre que la ejecución de sus obras fuese hecha con la conciencia que él mismo les consagraba.

En 1813 dió, en Viena, los *Amores de Thecelinda*, monodrama con coros que el público acogió favorablemente, y al que siguió, el mismo año, una ópera bufa en dos actos, intitulada: *Abimelek ó los dos Califas*. Esta obra tuvo mal éxito, y entonces, siguiendo los consejos de Salieri, decidióse el joven compositor á trasladarse á Italia para aprender el arte de manejar convenientemente las voces. Pasó, primero, por Venecia (donde el *Tancredo* de Rossini entusiasmaba á todos los aficionados), y hubo de permanecer dos años sin encontrar un libreto, ni una escena. Esperó, sin impaciencia, gracias á su desahogada posición, estudió con curiosidad aquella música viva y ligera, y preparó esa fusión de la armonía alemana y de la melodía italiana, que es el carácter principal de su genio. Por último, en 20 Julio de 1817, dió en Padua la primera composición de su nuevo género: *Romilda y Constanza*, ópera semi-seria, que había escrito para la Pisaroni, y que obtuvo un éxito completo. No escasearon sus aplausos los italianos al discípulo del abate Vogler, quien por su parte lo era del maestro de capilla de San Antonio, padre Valotti.

Dos años después (1819) tocóle el turno á la: *Semiramide reconocida*, escrita para Carolina Bassi, y representada en Turín; á ésta siguió, en 1820: *Margarita de Anjou*, estrenada en la Scala de Milán y trasladada en breve á los escenarios de París, de Munich y de Londres; por último, en el mismo año, y en Venecia, se estrenó: *Emma de Rosburgo* que, con el *Eduardo y Cristina* de Rossini, compartió la voga de la temporada

en Venecia, Milán, Génova, Florencia y Padua. La misma Alemania admiró la nueva obra de Meyerbeer, que fué traducida dos veces con los títulos de: *Emma von Leicester* y *Emma von Rosburg* y obtuvo entusiastas aplausos en Munich, Dresde, Francfort, Berlín y Estuttgard.

No se tributó al compositor la misma acogida que á su obra. Meyerbeer, de regreso en Alemania, fué tratado en Berlín de tránsfuga del arte alemán, y en Viena, de plagiario de Rossini. Carlos María de Weber, antipático como Beethoven y Mendelssohn á la música italiana, sin por ello dejar de ser amigo de Meyerbeer, quiso darle una lección, oponiéndole á sí propio, y le recordó su primer género haciendo representar su antigua ópera *Los dos Califas*, bajo el nuevo título de *Wirth und Gast*, que, por lo demás, había sido recibida fríamente en Viena.

La acogida de la provincia fué más simpática á Meyerbeer que la de la capital; pero el maestro no tardó en volver á Italia donde, á la sazón, era mejor apreciado su talento, y el 14 Noviembre de 1820 dió en el teatro de la Scala de Milán su *Margarita de Anjou*, drama semi-serio de Romani, en que se hicieron aplaudir Tachinardi, Levasseur y Rosa Mariani, y que luégo se representó con regular éxito en París y en Bélgica. Dos años después apareció el *Desterrado de Granada*, opera seria del mismo Romani, en la cual Lablache y la Pisaroni triunfaron de una cábala malévola, valerosamente secundados por Adelaida Tossi, Carolina Bassi, Manna y el tenor Winter. El *dúo* del segundo acto excitó, sobre todo, transportes de admiración. Transcurrido breve tiempo compuso Meyerbeer, para Roma, su *Almanzor*, cuya representación no pudo llevarse á efecto por indisposición de la Bassi. El mismo Meyerbeer, enfermando repentinamente en uno de los ensayos, no pudo acabar la partitura para la época

designada y hubo de partir, á principios de 1823, á las aguas de Spa. De aquí, trasladóse á Berlín donde, acallando los resentimientos de su amor propio ofendido, consintió en escribir para el teatro de Kœnigstadt: *Das Brandenburgerthor (La Puerta de Brandeburgo)* que, sin saber la causa, ha quedado inédita. Volvió de nuevo á Italia, y en 26 de Diciembre de 1824 hizo representar en Venecia (no en Trieste, como afirman algunos biógrafos) la obra maestra de su género italiano: *Il Crociato in Egitto*, magníficamente interpretada por M.me Méric-Lalande, Velluti y Lablache. Esta ópera dió la vuelta á Italia, Alemania y Francia, apaciguó los rencores de los unos, redobló el entusiasmo de los otros y dió un émulo de gloria á Rossini. Uno de los coros del *Crociato* se hizo popular en breve; y el aria: *¡Ah! ¡come rapida la speme!* con su graciosísimo *allegro*, es una de las clásicas arias de *bravura*. Observemos, sin embargo, que Meyerbeer ha abusado del estilo italiano; á nadie se le ocurriría, oyendo esta aria, que se trata de pintar las angustias del amor maternal. El mismo Carlos María de Weber aplaudió en Trieste la obra de su amigo, le obligó casi á que se comprometiese á componer nuevas obras para Berlín, su patria, y no temió, más adelante, en los últimos momentos de su vida, encargarle que terminase la postrera ópera que estaba componiendo.

Después de escribir el *Crociato*, descansó por algún tiempo Meyerbeer; mas su reposo fué fecundo. La primera fase de su genio había sido puramente alemana, y su segunda evolución, italiana. La tercera que preparó entonces fué la de su originalidad propia. En 1827 contrajo matrimonio, y en breve tuvo el dolor de perder sucesivamente sus dos primeros hijos; y en un período de varios años sólo compuso un *Stabat*, un *Miserere*, un *Te Deum*, doce *Salmos* y sus ocho *Cánticos* de Klopstock.

Por fin, Francia quiso albergar en su seno á Meyerbeer, y el ministro de la Casa del rey Carlos X, M. de La Rochefoucault, le hizo proposiciones que fueron aceptadas. Trasladóse el maestro á París y hubo de componer la música de un libreto de Eugenio Scribe y Germán Delavigne para el teatro de la Ópera. Estalló la Revolución de Julio. El teatro de la Ópera dejó de formar parte de la Casa real, pasando á ser empresa particular, confiada á la habilidad de un director de revista, el doctor Verón. En el pliego de condiciones impuestas al nuevo empresario, figuraba la obligación de representar la ópera de Meyerbeer. Era *Roberto el Diablo*.

Es curiosa la historia de las peripecias que rodearon el estreno de esta obra maestra, cuyas representaciones, sólo en el Teatro de la Ópera de París, pasan ya de quinientas. Terminada estaba la partitura, distribuídos los papeles, cuando se creyó mejor confiar á Levasseur la parte de *Bertrán* escrita para barítono. Emprendió al momento la tarea Meyerbeer y transportó para la voz de bajo cuánto había escrito para la de barítono en la partitura. Habiéndose pintado espléndidas decoraciones para el tercer acto, resiéntese Meyerbeer en el ensayo general y dice al director: «Todo eso es muy bonito; pero muy poca confianza debéis tener en el éxito de mi música, cuando procuráis un éxito de decoración.» M.lle Dorus consagrábase con la mayor abnegación á crear el papel de *Alice;* pero pocos días antes del estreno, M.me Damoreau, que debía interpretar el papel de *Isabel*, anunciaba que iba á hacer uso de su licencia de dos meses, y no consentía en aplazarla sino mediante una gratificación de diez y nueve mil francos. Dos cornetines italianos, los hermanos Gambetti, contratados por recomendación de Rossini y uno de los cuales ejecutaba un solo importantísimo en el quinto acto, declararon después

del último ensayo que no acudirían al estreno si no se les aumentaba el sueldo; y quedaron satisfechos. Finalmente, después de cuatro meses de ensayos preparatorios y generales, apareció *Roberto el Diablo*, en 22 Noviembre de 1831.

Todas las primeras partes figuraban en la obra. Los actos 1.º y 2.º fueron aplaudidos, pero nada anunciaba todavía un triunfo brillante. Acababa de empezar el acto 3.º; de improviso, un bastidor del que colgaban doce lámparas encendidas cae bruscamente al suelo, en el momento de aparecer Alice, y llena el escenario de cascos de vidrio. M.lle Dorus, que estaba en escena, retrocedió algunos pasos, sin azoramiento, y continuó su papel con la mayor tranquilidad. La emoción fué grande, y recordó la que había causado en otra época un accidente análogo ocurrido á M.me Talma durante una representación del *Abbé de l'Epée*, drama de Bouilly, en que la artista, desempeñando el papel del joven sordo-mudo, pareció no oir el ruido de una enorme viga, caída del techo casi á sus piés. Llegó entonces el precioso *Coro* de los demonios, sobrecogiendo de emoción á todos los oyentes. El éxito estaba declarado; mas aún no habían dado fin los terrores del acto 3.º Una cortina de nubes, cuyos hilos estaban mal atados, se escurrió en el momento en que, subiéndola desde el telar, tocaba á las bambalinas, y cayó en el proscenio, casi al lado de M.lle Taglioni, tendida todavía en la tumba, como monja que va á recobrar la vida, y dándole escasamente tiempo para echar á correr, ilesa. No paró todo aquí; y si las emociones de la admiración y del entusiasmo conmovieron al público en el acto 5.º, aún hubo para los artistas y el personal del teatro una angustia terrible, á propósito de un accidente imprevisto, debido sin duda al arrebato producido en el artista por la música misma. Aquí, sin abreviarlo, reproducimos textualmente la relación del

doctor Verón (*Mémoires d'un bourgeois de París*, III, 65):

« Después del admirable terceto que sirve de desenlace á la obra, *Bertrán* debía precipitarse, solo, en una trampa inglesa para regresar al imperio de los muertos; Nourrit, convertido por la voz de Dios, por las plegarias de Alice, debía, por el contrario, permanecer en la tierra para casarse, al fin, con la princesa *Isabel;* pero este artista apasionado, arrebatado por la situación, precipitóse atolondradamente en la trampa, siguiendo al dios de los infiernos. Un grito unánime resonó en el teatro: «¡Nourrit se ha matado!» M.lle Dorus, á quien no había logrado conmover el peligro que corriera personalmente, salió de la escena sollozando. Ocurrían entonces en el teatro, en el foso y en la sala, tres escenas bien distintas. El público, sorprendido, creía que *Roberto* se daba al diablo y le seguía á las sombrías orillas. En el escenario todo eran gemidos y desesperación. En el acto de caer Nourrit, aún no se habían retirado la especie de lecho y los colchones sobre los que cayera Levasseur. Nourrit salió del percance sano y salvo. En el foso, Levasseur, que se encaminaba tranquilamente á su cuarto: «¿Qué diablos hacéis aquí? dijo á Nourrit tropezando con él, ¿acaso se ha cambiado el desenlace?» Nourrit tenía demasiado afán de acudir á tranquilizar á todo el mundo con su presencia, para entretenerse charlando con *Bertrán;* por fin reapareció, arrastrando consigo á M.lle Dorus, que á la sazón lloraba de alegría. Estallaron entonces unánimes aplausos en toda la sala; cayó el telón, y se proclamaron los nombres de los autores entre el más frenético entusiasmo.»

No narraremos el argumento de *Roberto el Diablo;* creeríamos injuriar á nuestros lectores suponiendo que ignoran una obra representada en todos los teatros líricos, desde París hasta Méjico y Lima. *Roberto, Bertrán, Alice, Isabel,* etc., son personajes populariza-

dos ya en todos los países donde se canta. ¿Quién no conoce la balada original y llena de color: *Jadis regnait en Normandie;* la suave romanza: *Va, dit elle, mon enfant;* el coro silábico: *Au seul plaisir fidèle*, con la famosa siciliana: *O fortune, á ton caprice?* ¿Quién no admiró la vis-cómica musical del dúo: *Ah! l'honnête homme!* entre el campesino y *Bertrán?* Esto, en cuanto á los dos primeros actos. Y en los tres últimos ¡cuántos números que, con belleza diferente, han obtenido una voga igual! Aquí, ya no predomina la gracia, sino la fuerza, en una sucesión de escenas misteriosas, lúgubres, raras, patéticas. Limitémonos á recordar el *Vals brillante*, de salvajes y estridentes acordes; las estrofas de *Alice: Quand je quittais la Normandie*, interrumpidas por la llegada de *Bertrán* y seguidas de un dúo que es una obra maestra de música expresiva; el dúo: *Si, j'aurai ce courage*, donde se halla la frase tan difícil de cantar perfectamente: *Des chevaliers de ma patrie;* la evocación: *Nonnes, qui reposez sur cette froide pierre*, impregnada de pintoresca energía; la célebre aria: *Robert, toi que j'aime,* y finalmente, el *Coro de los monjes*, que se recomienda, á la vez, por la belleza del canto, la originalidad del ritmo y la exactitud de la expresión.

He aquí la distribución primitiva de los personajes: *Roberto:* Nourrit.—*Bertrán:* Levasseur.—*Rambaldo:* Lafond.—*Isabel:* M.me Damoreau.—*Alice:* Mlle. Dorus.

Roberto el Diablo era algo más que una partitura admirable; era el punto de partida de una nueva escuela, una concepción sin precedente. Podía creerse que la ciencia armónica alemana había pronunciado su última palabra en las *Sinfonías* de Beethoven; pero no: faltábale ser apropiada á la acción dramática, y á Meyerbeer estaba reservado el imprimirle este progreso. Heredero de Gluck en el sentido de que, como el autor

de *Orfeo*, se propone sobre todo la expresión, su originalidad consiste en infundirla en el acorde y no en la frase melódica. No cabe negar que esta manera de comprender la composición ha ensanchado el dominio del arte musical. Debemos convenir también en que el maestro ha sabido sacar de ello poderosos efectos. Sin embargo, no dejaría de causarnos cierta aprensión el ver á artistas medianamente dotados consagrarse á un sistema que es peligroso, cuando no se halla sostenido por cualidades eminentes.

Lo que da la medida de la inteligencia artística del doctor Verón, de quien nos hemos ocupado ya, es que había considerado como una de las clausulas onerosas de su contrato de director de la Ópera, la obligación de poner en escena el *Roberto*. Convertido por el triunfo, según su invariable costumbre, el doctor-empresario no se preocupó más que de obtener de Meyerbeer una nueva obra. Convínose que el compositor entregaría en un plazo dado la ópera *Los Hugonotes*, so pena de satisfacer una indemnización de 30,000 francos. En esto, alteróse la salud de la señora Meyerbeer y su marido hubo de acompañarla á Italia. Preciso le era, gracias á tal contratiempo, solicitar del empresario una próroga; mas Verón fué inflexible, y el artista, requerido al cumplimiento, pagó la indemnización. Sin embargo, no pasó largo tiempo sin que el nuevo director de la Ópera comprendiese lo perjudicial que sería para sus ingresos el retirar una partitura impacientemente esperada y recomendada de antemano al público por el nombre del compositor. Vínose, pues, á una transacción entre las partes. Verón devolvió á Meyerbeer los 30,000 francos y *Los Hugonotes* aparecieron en 26 Febrero de 1836.

Después del drama de la leyenda, el drama de la historia. Sabido es que, por los años de 1830, el siglo décimosexto estaba de moda en el teatro y en la novela.

Scribe siguió la corriente y tomó de las guerras de religión el argumento de un poema en cinco actos. Empero, la interpretación del músico deja muy rezagado el tema suministrado por su colaborador. Unicamente á la partitura se debe el éxito de una obra que figurará en la historia musical de nuestra época, junto con el *Guillermo*, la *Ebrea* y la *Muta*. La ópera *Los Hugonotes* no podría compararse con estas últimas producciones, pues lleva el sello especial de la época romántica en cuyo seno fué concebida. Sin embargo, ha merecido sobrevivir al romanticismo, por cuanto sólo expresa sus más bellos caracteres.

La parte episódica abunda en cuadros tan interesantes bajo el punto de vista del color histórico, como del valor musical, y hábilmente graduados, por otra parte. Las costumbres galantes de la época están trazadas con *brío* y pasión en la introducción: *Des beaux jours de la jeunesse*, y con estudiada gracia en la romanza: *Plus blanche que la blanche hermine*. La entrada de Marcelo, el *Coral* de Lutero y la canción hugonote declaran al espectador el orden de ideas que imperará en el drama. La austeridad protestante se marca aquí en la rudeza de los acentos y contrasta con el despreocupado carácter de los jóvenes señores. Sigue luégo una especie de contra-partida femenina de la orgíaca escena del principio; la cavatina del paje: *Nobles seigneurs, salut!* el aria: *O beau pays de la Touraine;* el delicioso coro de las ondinas, la escena de la venda, y el dúo: *Beauté divine, enchanteresse*. La acción dramática no comienza, propiamente hablando, sino en el momento en que hugonotes y católicos se encuentran en presencia unos de otros. Si el *Rataplán* calvinista respira ardor y franqueza, las letanías, lloronas y lánguidas, dan á entender que el espíritu de la obra es favorable á la Reforma. Después del baile de las gitanas y del toque de queda, manifiéstase por vez prime-

ra la pasión del amor en el magnífico dúo entre Marcelo y Valentina: *Dans la nuit ou seul je veille.* El septimino del duelo, la escena de la conjuración y de la bendición de los puñales, son números de una energía y de una potencia de que el teatro registra pocos ejemplos. El admirable dúo del cuarto acto entre Valentina y Raoul: *Ou je vais?... Sécourir mes frères; tu l'as dit, oui, tu m'aimes!* hace estallar en toda su fuerza los arrebatos del amor y las resistencias del honor. La catástrofe llega, al final del gran terceto: *Savez-vous qu'en joignant vos mains dans les ténèbres.* Es imposible llevar á mayor altura el difícil arte de las gradaciones.

Los principales personajes de esta ópera fueron creados por Nourrit, Levasseur y Mlle. Falcón, los tres artistas predilectos, mejor dicho, los tres discípulos de Meyerbeer, pues el ilustre maestro contribuyó no poco á desenvolver sus dotes por el minucioso cuidado que aportaba á la buena ejecución de sus obras.

Como *Los Hugonotes* despertaban el recuerdo de las guerras religiosas, se juzgó que podían comprometer la paz pública. Tal fué, al menos, el parecer de las autoridades que, en varias villas del Mediodía, prohibieron su representación. Más adelante, *Carlos VI*, acusado de que comprometía las relaciones internacionales, debía sufrir un ostracismo análogo.

Scribe no es autor de las más bellas escenas de la ópera *Los Hugonotes*. Encontrábase veraneando en los Pirineos mientras se hacían los ensayos preparatorios. Meyerbeer, poco satisfecho del poema, solicitaba variaciones, con la delicada y tenaz insistencia que le caracterizaba. No pudiendo obtenerlas de Scribe, dirigióse á Emilio Deschamps quien, en pocos días, bajo la dirección del maestro, y auxiliado por algunos consejos de Adolfo Nourrit, escribió la escena de entrada de Marcelo, la canción: *Piff, paff*, el gran dúo de Mar-

celo con Valentina en el tercer acto, la *stretta* del final de este mismo acto, el aria de Raoul en la escena del baile (cuadro suprimido en la actualidad), la romanza de Valentina que abre el cuarto acto, el aria del paje, el magnífico dúo del acto cuarto y el fúnebre terceto del quinto. Era justo que el nombre del poeta figurase al lado del de Scribe, y que aquél compartiese con éste los derechos de autor. No opinaba así el fecundo vaudevillista. El compositor había pedido todas las variaciones; el compositor debía indemnizar al poeta; para él, Scribe, la gloria y el dinero, las plumas del pavo-real; *ab uno, disce omnes*. Sin embargo, Emilio Deschamps percibió derechos de autor; pero se sacaron de la parte del músico, que se apresuró á consentir en ello.

Cuando Spontini se retiró de la vida activa, sucedióle Meyerbeer en las funciones de primer maestro de capilla de la corte de Berlín. Este nombramiento tuvo por efecto privar á Francia, durante trece años, de las obras maestras del autor de *Los Hugonotes*. El artista escribió, para el servicio del rey Federico Guillermo IV, gran número de melodías diversas; pero sobre todo, música de iglesia. Á esta época se refiere la composición de una cantata oficial, intitulada: *La festa nella corte di Ferrara*, ejecutada en 1843. Sin embargo, el maestro no era infiel al arte dramático; en 8 Diciembre 1844, dió, para la inauguración del nuevo Teatro Real de Berlín, una ópera alemana en tres actos: *Eine Feldlager in Schlesien* (Un campamento en Silesia). El libretista Rellstab había tomado para argumento de su poema una aventura de la vida militar de Federico el Grande. Acosado por los panduros, y en inminente peligro, el héroe se refugia en una choza habitada por un antiguo capitán de su ejército. El veterano militar salva á su monarca haciéndole cambiar el traje por el de su propio hijo, quien, vestido

con el uniforme de Federico, se expondrá al furor burlado de la soldadesca húngara. En el desenlace, el príncipe, salvado del peligro, recompensa á los que no vacilaron en sacrificarse por su vida. La partitura, bastante notable, no produjo todo su efecto sino en Viena, donde fué ejecutada en 1847, con el concurso de la célebre cantatriz Jenny Lind, encargada del papel de la gitana Wielka. París no ha oído esta ópera en su forma original; pero, posteriormente, el compositor intercaló la mayor parte de sus números en la *Estrella del Norte*.

El año 1847 registra el estreno de *Estruensée*. Era una tragedia en cinco actos y en verso, escrita por Miguel Beer, hermano del compositor. El poeta había fallecido en 1833, sin haber logrado hacer representar su obra. El rey de Prusia invitó á Meyerbeer á que le añadiese una *Sinfonía* y *Entreactos*, y con este complemento musical apareció *Estruensée* en Berlín, el 21 de Setiembre de 1847. La obra pone en escena la malhadada aventura de Estruensée, médico elevado por un capricho de la fortuna al rango de primer ministro del rey de Dinamarca, y que no tardó en expiar en el cadalso su efímero valimiento. Concebida en el gusto todavía clásico de 1826, no podía esta tragedia obtener sino un éxito de benevolencia, en una época en que la victoria del romanticismo era un hecho consumado. En cuanto á la partitura, dista mucho de ser indigna del maestro. La sinfonía, que tal vez es la más notable de Meyerbeer, adquirió una rápida popularidad en Alemania. En Francia, no se conocía de esta obra más que la *Polonesa* ejecutada en el Conservatorio, cuando se le ocurrió á Pasdeloup hacer oir los demás números en los conciertos populares. La representación completa de *Estruensée* con la música del maestro ofrecería grande interés.

El año precedente (1846), y con ocasión del matri-

monio del rey de Baviera con la princesa Guillermina de Prusia, compuso Meyerbeer una obra notable para instrumentos de cobre, intitulada: *Tackeltanz* (Danza de las Antorchas).

Por fin, volvió el compositor á París con el *Profeta*, ópera en cinco actos, estrenada en el Teatro de la Nación (Ópera) el 16 Abril de 1849. Esta obra, la tercera que Meyerbeer escribió para la escena francesa, puede considerarse también como ocupando el tercer rango en el orden de sus producciones. Seguramente, el genio que había producido *Roberto el Diablo* y *Los Hugonotes* se conservaba íntegro, y no debe pronunciarse la palabra «decadencia», tocante á una partitura tan rica en inspiración como en ciencia. Continuando en la misma altura el artista, si su música causa goces menos vivos, estriba, como dice Scudo, en el escaso interés de un drama teológico en que el amor es sacrificado á preocupaciones más severas. ¡Singular idea la de un escritor de libretos que, pudiendo inspirarse en las inagotables fuentes de la fantasía ó de la historia, elige uno de los más lúgubres episodios del religioso frenesí que agitó al siglo décimosexto: la Rebelión de los anabaptistas! No es circunstancia atenuante la de haber transformado al sastre Juan de Leyde en tabernero. Y aún van más allá las invenciones de Scribe. El *Profeta* de la Ópera, hostigado por sus enemigos, pega fuego á su palacio y se sepulta en sus ruinas; el *Profeta* de la historia es arrestado y muere entre atroces suplicios. El interés principal del poema es un interés extrínseco á la acción y debido á las circunstancias en que se estrenó la obra. Gracias á los acontecimientos políticos, Scribe y Meyerbeer habían escrito, sin advertirlo, una pieza rica en actualidad. No hacía un año que los comunistas de París habían hecho temblar á la sociedad, cuando el Teatro de la Nación puso en escena los comunistas de Munster. No

cabe duda de que el recuerdo de las jornadas de Junio se cernió sobre la sala atenta á los horrores de la guerra de Westfalia.

La partitura del *Profeta* (la más larga del repertorio) cuenta no menos de veinticinco números. Citarlos todos nos detendría demasiadamente; así pues nos limitaremos á señalar los más originales ó los que fueron más aplaudidos. Figuran entre ellos: el coro pastoril del principio: *La brise est muette*, lleno de frescor; la romanza á dos voces, cantada por Berta y Fides: *Un jour dans les flots de la Meuse;* el vals coreado, con la deliciosa frase de Juan: *Le jour baisse et ma mère;* el *arioso*, ó escena en que Fides bendice á su hijo: *Ah! mon fils, sois béni!;* en el tercer acto, el coro de anabaptistas: *Du sang, du sang;* la preciosa aria de bajo: *Aussi nombreux que les étoiles;* la *quadrille* de los patinadores, de nuevo y chispeante ritmo; el terceto de los anabaptistas: *Sous vôtre bannière*, una de las más valiosas joyas de la partitura. En cuanto al cántico que tan inimitablemente expresaba Roger: *Roi du ciel et des anges*, confesaremos que su melodía nos parece poco distinguida. El acto cuarto, entre otros trozos de primer orden, ofrece las estrofas de la mendiga: *Donnez pour une pauvre âme*, de acentos entrecortados como sollozos; y el coro de niños: *Le voilá, le roi-prophète.* Maravilla el ver cómo, sobre una frase de sencillez casi trivial, el maestro, gracias á su profundo arte de los *crescendo*, ha levantado el edificio del más magnífico final. No dejemos el acto cuarto sin señalar la conmovedora escena entre el profeta y su madre, escena que era un triunfo para M.me Viardot.

Del quinto acto, recordaremos la patética cavatina de Fides: *O toi qui m'abandonnes;* el dúo de enérgico carácter entre la madre y el hijo; el allegro: *Il en est temps encore*, interesantísimo para los músicos, bajo el punto de vista del ritmo; el delicioso terceto cantado

por Juan, Fides y Berta, que sólo tiene un defecto, el de estar poco en situación; y finalmente, las coplas báquicas del profeta en el último cuadro: *Venez, que tout respire!*

Hemos hablado ya de la potente expresión con que M.me Viardot interpretaba el carácter de Fides. Roger debutó en la Ópera con el papel de *Juan*, y M.me Castellan con el de *Berta*. Los tres anabaptistas fueron representados por Levasseur, Euzet y Gueymard, llamado en breve á reemplazar á Roger en el personaje del *Profeta*.

Después de haber asistido al éxito de su obra, algo dudoso al principio, pero en breve muy positivo, regresó Meyerbeer á Berlín para desempeñar sus funciones en la Corte. Entre los trabajos que en dicha época le ocuparon, son de notar la *Marcha de los arqueros bávaros*, escrita sobre una poesía del rey Luís de Baviera; la *Oda* al escultor Rauch, ejecutada el 4 Junio de 1851, en la Academia de Bellas Artes de Berlín, y un *Himno* á cuatro voces, coreado, y destinado a solemnizar el 25° aniversario del matrimonio del rey de Prusia, Federico-Guillermo IV.

Á fines de 1851, alteróse gravemente la salud del artista, y los médicos le prescribieron el reposo. El año siguiente, trasladóse Meyerbeer á Spa, donde en lo sucesivo pasó varias temporadas. Allí el maestro recobraba nuevo vigor, consagrando luengas horas á paseos solitarios, después de las fatigas nerviosas que los ensayos de sus óperas le ocasionaban. Donizetti, Verdi, todos los compositores celosos de la buena interpretación de sus obras han conocido ese sufrimiento especial, que resulta de una falta de canto, de un defecto de instrumentación mal apreciado. «*Don Sebastián* me mata», decía el maestro de Bérgamo poco antes de zozobrar su razón en el abismo donde se perdió. Esta irritación nerviosa debía sentirla Meyerbeer más

que otro cualquiera, por cuanto su exquisita urbanidad le impedía dejarla traslucir, y siempre se violentaba para presentarse á sus intérpretes con benévolo semblante. Tamaña sujeción no podía menos que ejercer en su organización física una influencia funesta. Así, pues, cuando llegaba el día del estreno, sin fuerzas para más, corría el artista á Spa ó á Schwalbach, á bañarse en la naturaleza, pidiéndole lo que Anteo obtenía de la tierra, cada vez que la tocaba: un recrudecimiento de energía.

Hemos señalado ya dos evoluciones muy distintas en Meyerbeer: la italiana, caracterizada por el *Crociato*, y la francesa, á la que se deben *Roberto el Diablo*, los *Hugonotes* y el *Profeta*. ¿No eran ya bastantes transformaciones, y, después de haberse hecho francés, no había peligro de que el discípulo del abate Vogler quisiera hacerse parisiense? Empero, después de subir á la cima, el maestro aspiraba á descender. En otros términos: no bastándole ya los laureles de la Ópera, quería añadirles las rosas de la Ópera-Cómica. De esta ambición malhadada nació la *Estrella del Norte*, estrenada el 16 Febrero de 1854, que la crítica consideró como el error de un hombre de genio transportado á un terreno que no era el suyo. Desde luégo, Catalina y Pedro el Grande son personajes asaz exóticos en el Teatro Feydeau. Pero aquí no es Scribe el único responsable de un libreto mal pergeñado y falto de interés. El papel del cosaco Gribzensko es invención del compositor, y da una pobre prueba de su gusto. Hechas estas reservas, y sosteniendo que la *Estrella del Norte* no merece el nombre de ópera-cómica, admiramos el sentimiento patético que respira la romanza de Pedro: *O jours heureux*, la vivacidad que anima el aria de Danilowitz; y el encanto del duetino: *Sur son bras m' appuyant*. En cuanto al desarrollo de las combinaciones armónicas y rítmicas, figura ésta en el primer

rango de las producciones del compositor. Sólo un músico versado en todos los recursos del oficio podía producir semejante obra. No es una ópera-cómica, en la acepción que se da á esta voz desde Boieldieu, sino una partitura de las más notables, si se analiza lo que contiene, es decir: una sucesión de cuadros, un poliorama, un kaleidóscopo musical. En efecto: coro de bebedores, ronda bohemia, plegaria, barcarola, coplas de caballería, de infantería, coro de conjurados, estrofas de cantineras, polaca, ¿qué le falta á esta partitura de veinticinco números? La instrumentación ofrece un importante tema de estudios á los directores de orquesta; y el personaje de Catalina, riquísimo en ideas, es uno de los de más difícil interpretación.

Volvió Meyerbeer á la Ópera-Cómica en 4 Abril de 1859, con el *Pardon de Ploërmel,* ópera-cómica en cuatro actos, letra de Barbier y Carré. Un sainete bretón, fastidioso y pesado á no poder más, constituye el libreto entero. La ciencia de los efectos musicales, la habilidad y lo acabado de los detalles, que los artistas admiran en esta composición, como en las demás del maestro berlinés, tal vez no habrían bastado para asegurar su éxito en el público, si no se encontrase en el segundo acto una escena encantadora, poética, verdadero hallazgo, capaz de dar la victoria á una obra, cuyos ingeniosos rasgos no logran rescatar su pobre asunto: nos referimos al *Vals de la sombra*, cantado y danzado por Dinorah. Su melodía es distinguida, viva, y está instrumentada con exquisito gusto. Del acto tercero citaremos el aria del cazador: *Le jour est levé;* la romanza de barítono: *¡Ah! mon remords te venge de mon fol abandon!;* y por último el dúo que prepara el desenlace, y el final, tratados con una ciencia dramática consumada.

Los dos personajes *Dinorah* y *Hoël* fueron creados por M.me Cabel, y Faure. Hasta el día del estreno, la

cantatriz, que tenía que habérselas con uno de los más meticulosos compositores, no gozó de un momento de descanso. Meyerbeer iba á hacerla ensayar en su casa, durante largas horas, no cansándose de detallarle su papel, llegando á tal extremo que, para poder comer, veíase la pobre Dinorah obligada á pedir gracia á su verdugo cuya insistencia, templada por la finura de las formas, no cejaba en inflexibilidad. Hay que honrar, hasta en sus exageraciones, este celo que, en un músico, denota un profundo respeto al arte y al público.

Á pesar de sus funciones en la corte de Berlín, el autor de los *Hugonotes* prefería la vida de París á la de su villa natal. Amaba á Francia más que á su patria, y como ama uno al país donde ha sido profeta (esto va dicho sin intención de equívoco).

Blaze de Bury, colaborador y amigo del maestro, nos dice, en una interesante biografía, de qué modo empleaba su tiempo Meyerbeer cuando vivía en París, en un hotel de la calle Montaigne: « Cada día se ponía á trabajar á las seis; llegado el mediodía, después de almorzar, se vestía, hacía ó recibía algunas visitas, siempre según su programa de la semana, porque, en aquella existencia regularmente laboriosa, nada quedaba fiado al azar. Á las dos, daba un paseo, volvía á casa á las tres y reanudaba su tarea, prolongando esta sesión hasta avanzada la noche, tomándose apenas el tiempo indispensable para comer».

¿Qué le faltaba para ser completamente feliz á un hombre rico y célebre, cuya cuna al parecer bendijera la Providencia y cuya existencia habían embellecido las Musas? Quizá nada más que la serenidad en el trabajo. Tenía Meyerbeer demasiado vivo sentimiento de lo ideal, demasiada ardiente inquietud de lo mejor, para sentirse satisfecho de sí propio cuando había producido una obra maestra. Nunca había saboreado

ante alguna de sus óperas esa satisfacción olimpiana: *Vidit quod esset bonum*. Para él era un manantial fecundo de nobles tormentos á los que venían á añadirse los que la crítica le causaba. Sobre el particular, el artista era en extremo sensible; pero la misma disposición de espíritu que le hacía tan dolorosa la denigración, le procuraba vivo goce al verse aplaudido, admirado y colmado de honoríficas distinciones. Seamos indulgentes con esa inocente debilidad de un hombre eminente. De seguro, el Águila roja, la Estrella polar, la Corona de encina y hasta la Legión de honor nada añaden al mérito del autor del *Profeta* y de los *Hugonotes;* recibir estas condecoraciones es poca cosa; pero en cambio es mucha el ser de ellas digno.

Escrito estaba que Meyerbeer, después de haber dado sus mejores obras en la escena francesa, moriría en suelo francés. En París, efectivamente, le sorprendió la muerte el 2 de Mayo de 1864. Necesitaríase una pluma elocuente para pintar la consternación que se apoderó del mundo de las letras y de las artes, cuando resonaron estas fúnebres palabras, lanzadas inopinadamente á la muchedumbre: «¡Meyerbeer ha muerto!»

Aquella mañana había ido Rossini á informarse del estado del enfermo que era, á la vez, su amigo y su rival; al saber la triste nueva, cayó desplomado en un sillón, permaneciendo cerca de un cuarto de hora sin poder proferir una palabra. ¡Qué destino el del maestro de Pésaro: presenciar el mortuorio desfile de todas las ilustraciones á quienes precediera la suya: Hérold, Schubert, Bellini, Donizetti, Halévy, Meyerbeer! La admiración pública tiene su piedad, que no se desmintió en esta circunstancia. Antes de devolver á Alemania los restos del ilustre difunto, Francia pagó á su memoria un solemne tributo de duelo por boca del barón Taylor, de Beulé, secretario de la Academia de

Bellas-Artes, y de Perrin, director de la Ópera. La ceremonia se celebró en la antigua estación del ferrocarril del Norte, transformada en capilla ardiente. Después de los tres oradores que acabamos de nombrar, tomó la palabra Emilio Ollivier, sacando del féretro de Meyerbeer algunas consideraciones elocuentes sobre la misión pacificadora del arte.

El glorioso músico había muerto; pero dejaba una hija póstuma de su genio, esa *Africana*, tan esperada y que tardó no menos de veinte años en ver la luz, puesto que el libreto lo escribió Scribe en 1840. El sinnúmero de retoques que sufrieron el poema y la partitura, nos lo deja suponer la fecha del estreno, 28 de Abril de 1865, aun cuando no conociésemos los hábitos de espíritu del maestro y las tiránicas exigencias de su gusto musical. Ya no existían los dos colaboradores cuando la obra huérfana apareció en la Ópera. Fétis dirigió los ensayos. El ilustre director del Conservatorio de Bruselas había sido uno de los primeros en aplaudir los esfuerzos de Meyerbeer y en profetizar sus triunfos; nadie más capaz, ni más digno que él, de desempeñar la tarea á que la temible confianza de la familia del difunto le llamaba.

Los defectos del libreto han causado extorsión á la partitura de la *Africana*. Vasco de Gama es un héroe muy en su sitio en la escena lírica, á condición de que figure en una acción dramática digna de él. Por desgracia, no sucede así en el caso presente. Empero, dejando á un lado el carácter incierto ó ridículo de Vasco, y los poco interesantes amores de Sélika, debemos confesar que esta ópera, la última del compositor, ocupa noblemente su sitio al lado de *Roberto*, los *Hugonotes* y el *Profeta*. Si bien no ha gozado de una popularidad igual entre el público, siempre será apreciada altamente por los inteligentes y los artistas, gracias á las riquezas de ritmo y armonía que ofrece en profusión.

Entre sus más notables trozos, señalaremos, en el primer acto: la romanza de Inés: *Adieu, mon doux rivage;* en el segundo, el aria encantadora del sueño: *Sur mes genoux, fils du soleil;* el aria que tan perfectamente cantaba Faure: *Fille des rois, a toi l'hommage,* y el final, inaudito en el teatro, compuesto de un septimino vocal sin acompañamiento. En el acto del buque, distínguese el gracioso coro de mujeres: *Le rapide et léger navire;* la plegaria: *O grand saint Dominique!* y la balada: *Adamastor, roi des vagues profondes.* La gran marcha indiana de la coronación, cuyo efecto en nada cede al de la admirable sinfonía de *Estruensée;* el aria de Vasco: *Paradis sorti du sein de l'onde,* de melodía arrebatadora, aun cuando adaptada á una situación ridícula; finalmente, el gran dúo que expresa con tanto acierto el éxtasis del amor. En el acto quinto se han sacrificado implacablemente muchos preciosos trozos que habrían prolongado en demasía la representación. Nos limitaremos á citar, en lo que subsiste, la famosa escena del manzanillo, anunciada por una frase de diez y seis compases al unísono, que electriza á todos los oyentes. Las melodías cantadas por Sélika están impregnadas de salvaje y tierna pasión. Por desgracia, la situación es más forzada que fuerte, y á despecho de las seducciones de la música, el espectador queda débilmente conmovido.

Á más de la *Africana,* había dejado inédita Meyerbeer una partitura escrita sobre un drama de Blaze de Bury, intitulado: *La juventud de Goethe.* Esta obra, destinada al Odeón, aún no ha sido representada. Nos complacemos en esperar que el público no se verá privado de ella indefinidamente. Meyerbeer ya no existe, y por lo tanto, no reclamará; pero una producción firmada por él no es de las que han de aguardar turno, y los que perciben del Estado una subvención para velar por el arte, deberían ser los primeros en comprenderlo.

Se ha negado á veces el gusto francés en música, y exagerando la importancia de la cuestión de origen, se ha dicho que la mayoría de obras maestras aplaudidas en la escena lírica francesa habían sido escritas por extranjeros. Enhorabuena; pero ¿será acaso puramente accidental el que, desde un siglo á esta parte, hayan nacido en Francia las dos *Ifigenias*, la *Vestal*, *Guillermo Tell*, la *Favorita*, *Roberto el Diablo*, los *Hugonotes*, el *Profeta* y la *Africana?* ¿Es una simple combinación del azar la que atrajo al suelo francés, en diferentes épocas, á hombres como Gluck, Spontini, Rossini y Donizetti? La escuela francesa puede enorgullecerse, con razón

De los hijos que no ha llevado en su seno.

Suyos son, en efecto, por un conjunto de cualidades que no aportaban de Alemania, ni de Italia, y que pertenecen al temperamento francés: claridad, precisión, sobriedad nerviosa, fuerza expresiva. Y Meyerbeer ¿qué es sino un tránsfuga eminente de la tradición germánica, un alemán que se despojó del ropaje patrio bajo la influencia del gusto francés?

Donizetti

1798 - 1848

Donizetti

DONIZETTI

DOTADO de sensibilidad real y de maravillosa facilidad unida á un consumado talento en el arte de escribir, Donizetti mas bien se abandonó á su inspiración natural, que no se propuso innovar imaginando alguna combinación rítmica, algunas sucesiones de acordes desconocidas antes. Donizetti, en suma, con todas sus cualidades y sus defectos todos, es el compositor más distinguido que Italia ha dado al mundo después del incomparable Rossini, y el que mejor ha sabido consolar á la Europa musical del silencio guardado desde 1829 por el autor de *Guillermo Tell*. En el considerable número de sus partituras, figuran cuatro ó cinco obras maestras. Si segregamos de esa existencia de artista, tan corta en sí, los años de iniciación, durante los cuales el hombre mejor dotado sufre forzosamente la imitación de otro; si recordamos la enfermedad terrible que turbó la razón del

maestro antes de matar su vida, no podremos menos de reconocer que la Providencia otorgó muy poco tiempo á Donizetti para igualarse con los príncipes del arte. Y si, aun cuando los días le habían sido medidos parcamente, pudo escribir la *Favorita*, *Lucia di Lammermoor*, y la *Figlia del Regimento:* ¿no es suficiente prueba de que el creador de estas obras estaba dotado de genio, del verdadero genio hijo de naturaleza y no de paciencia prolija?

Donizetti (Gaetano) nació en Bérgamo, el 25 Setiembre de 1798. Su padre, modesto empleado, con poca fortuna y muchos hijos, no dejó de darle una excelente educación clásica. Á su entrada en la vida, hubo de elegir el joven Gaetano entre tres carreras distintas: el foro, donde le llamaba la voluntad paternal; la arquitectura, á que le conducía su extremada afición al dibujo; y, finalmente, el arte musical, al que le arrastraba una voz secreta, la voz del destino. Por más inclinación que sintiese á la ciencia de Vitrubio, por mas que sus padres desearan verle investido con la toga, la suerte había decidido que sería compositor, y la música triunfo de sus dos rivales. Sus primeros estudios fueron dirigidos por Salari, quien le enseñó el canto; González, que le enseñó el piano y el acompañamiento, y Simón Mayer que le inició en los elementos de la armonía. Á los diez y siete años, dejó el liceo de Bérgamo por el de Bolonia, donde siguió el curso de composición y de contra-punto del P. Mattei. Deseoso de traducir en aplicaciones prácticas las enseñanzas que recibía de su maestro, el joven músico componía sinfonías, cuartetos de violín, cantatas y música de iglesia, con esa facilidad que ha sido siempre uno de los caracteres distintivos de su talento. Después de haber pasado estudiando tres años en Bolonia, regresó Donizetti á su villa natal; pero allí hubo de sostener todavía otra lucha con su padre que inten-

taba disuadirle de escribir para el teatro, prefiriendo que se dedicara al profesorado. Necesitábase dinero en una familia cuyos recursos eran limitadísimos; pero el artista de raza, que sentía hervir en su seno la potencia creatriz ¿podía circunscribirse á dar lecciones? Antes que seguir esta carrera, prefirió Donizetti vestir el uniforme y alistarse de soldado. Así, al menos, en los ocios de la vida de guarnición, podría entregarse á su pasión favorita. De esta suerte, vió la luz: *Enrico conte di Borgogna*, primera ópera del maestro, escrita en Venecia, donde había sido trasladado su regimiento (1818). Este debuto fué asaz afortunado para que solicitasen del autor una segunda obra. Compuso, pues, el año siguiente (1819): *Il Falegname di Livonia*, cuyo éxito inauguró su reputación. Á decir verdad, estas dos partituras prometían más de lo que daban. Rossini reinaba entonces en la escena italiana, y era difícil que un compositor de veinte años dejase de sentir la influencia del ilustre maestro. La personalidad no se desprende sino más tarde, y esto, si se desprende. Por de pronto el artista seguía las huellas del cisne de Pésaro, aunque dejaba presentir ya que no tardaría en emprender libres-vuelos.

Á consecuencia del éxito de *Il Falegname*, poderosos protectores procuraron á Donizetti su liberación del servicio militar. Vuelto á la vida civil, es decir, al cultivo exclusivo de su arte, asombró, con su prodigiosa facilidad de trabajar, á una nación que, sin embargo, estaba avezada á las maravillas de la improvisación. Desde 1820 á 1830, los teatros de Mantua, Nápoles, Roma, Milán, Venecia, Génova y Palermo, le debieron un número prodigioso de óperas. Mediocremente retribuído por el empresario Barbaja, á quien se había comprometido á entregar cada año cuatro obras nuevas, sólo un exceso de producción podía reportarle recursos suficientes para su mantenimien-

to. ¿Tiene algo de extraño que una pluma condenada al movimiento continuo no haya esperado siempre la inspiración y que, por el contrario, haya trazado á menudo en el papel ideas maduradas apenas? Nada más natural, seguramente. Apresurémonos, empero, á consignarlo: entre sus ensayos dramáticos, demasiadamente multiplicados, y cuyos títulos pertenecen hoy al dominio de la erudición, encuéntranse algunas obras muy dignas de salvarse del olvido. Citaremos: *Elisabeth á Kenilworth* (Nápoles, 1828), y del mismo año: *L'Esule di Roma*, y *Gianni di Calais*. Esta última obra fué representada posteriormente (Diciembre de 1833) en el Teatro Italiano de París. Nótanse en ella trozos lindísimos, entre otros un dúo que cantaban Rubini y Tamburini; una preciosa barcarola: *Una barchetta*, y la graciosa cavatina: *Fasti! Pompe!*

Á partir de 1831 se dibuja, en obras de valor formal, la individualidad propia de Donizetti. Hasta entonces, no había pasado de ser el discípulo, más ó menos afortunado, de Rossini; pero, desde esta fecha, vémosle procurando abrirse una senda distinta de la que seguía su glorioso predecesor. La transformación que indicamos es visible en: *Anna Bolena*, ópera estrenada en Milán, en 1831, con el concurso de M.me Pasta, Rubini y Galli. Conocida es la historia de la favorita de Enrique VIII, que del regio tálamo pasó rápida al cadalso. Ningún asunto era más á propósito para poner en relieve la sensibilidad exquisita del compositor de Bérgamo; así, pues, supo sembrar de melodías deliciosas su partitura. Recordaremos, particularmente, la romanza: *Deh! non voler costringere*, el aria de Ana Bolena: *Come innocente giovane*, y la de Percy: *Da quel dì ch'ho lei perduta*. En la misma época, otro genio, con la melancolía y la ternura de sus cantos, cautivaba también los oídos y los corazones atentos al sonido de su música. No es poca honra para el autor de

Anna Bolena haber arrancado aplausos del público milanés, en el mismo momento en que Milán aplaudía la *Sonnambula*.

El año siguiente, el artista que acababa de evocar á la imaginación la trágica aventura de la segunda esposa de Enrique VIII, demostró que poseía el dón de la risa, como el de las lágrimas, dando en Nápoles el *Elisir d'amore*, ópera-bufa en dos actos. El libreto estaba tomado de la obra de Scribe: *Le Philtre*. La partitura italiana es una de las más graciosas que Donizetti escribió en el género bufo. En el primer acto, el dúo entre el joven lugareño Nemorino y el doctor Dulcamara es modelo de chistosa inspiración. Los trozos más notables del segundo acto son, el coro: *Cantiamo, facciam brindisi;* la barcarola á dos voces: *Io son ricco e tu sei bella;* el cuarteto: *Dell'elisir mirabile;* el dúo entre Adina y Dulcamara: *Quanto amore,* y, finalmente, la suave y graciosa romanza de Nemorino: *Una furtiva lagrima*.

Donizetti había empleado quince días en la composición del *Elisir d'amore*. Con igual facilidad escribió cuatro óperas en 1833. *Il Furioso nell' isola di San Domingo*, estrenada aquel mismo año en Roma, y representada en el Teatro Italiano de París en 2 de Febrero de 1862, contiene, entre otros preciosos fragmentos, la romanza de Cardenio: *Raggio d'amor parea*, y el aria de Leonor: *Vedea languir quel misero*, el final del segundo acto, y el dúo del tercero. *Parisina*, ópera en tres actos, presentada en Florencia el propio año, y en París el 24 Febrero de 1838, basa su argumento en el poema de lord Byron, refundido por Felice Romani. El maestro había de tratar situaciones cuyo horror raya en lo imposible. El coro de mujeres, en el acto primero, y el dúo entre Parisina y Hugo están admirablemente escritos. El *Torcuato Tasso*, drama lírico en cuatro actos, se estrenó en Roma, y aun

cuando escrito con la rapidez que constituía el defecto del compositor, se recomienda por el dúo entre Torcuato y Geraldini: *In un estasi*, por la cavatina de Leonor: *Io l'udia*, y por el dúo entre Leonor y Geraldini, uno de los mejores dúos dramáticos. Debe también citarse el grandioso final del segundo acto. El ciclo de las producciones de Donizetti durante el año 1833 se cierra por *Lucrezia Borgia*, ópera en tres actos, recibida con frialdad en la Scala de Milán, y que debía realzarse en París el 27 de Octubre de 1840. El libreto estaba tomado, sin la menor contemplación, por Felice Romani, del drama de Víctor Hugo. Este reivindicó su derecho de propiedad ante los tribunales, y los jueces fallaron en su favor. La obra, por consiguiente, no se pudo representar sino con modificaciones que alteraban la época, el lugar y los trajes. Los italianos del siglo XVI se hicieron turcos y Lucrecia se llamó la *Rinegata*. Bajo este disfraz reapareció la obra de Donizetti, el 14 Enero de 1845. Más adelante, vínose á transacción entre las partes interesadas, y la ópera recobró su primitivo título. El libretista italiano, inspirándose en una de las obras más dramáticas del teatro de Víctor Hugo, ha conservado sus patéticos y terribles incidentes: el baile de máscaras en Venecia, durante el cual es ultrajada Lucrecia en presencia de Genaro, la afrenta inferida por éste al apellido de los Borgia, inscrito en el frontispicio del palacio de Ferrara, la escena del veneno y la orgía final, seguida de la aparición de los cinco féretros. Esta concepción, una de las más feroces de la literatura romántica, hubiera sido más á propósito para el temperamento de Verdi, que para el genio tierno y delicado de Donizetti. Sin aspirar á efectos desmesurados, como no hubiera dejado de hacerlo el autor del *Trovatore*, el artista de Bérgamo derramó los encantos de su melodía en los puntos escabrosos del libreto, consiguiendo producir una

obra interesante, aunque no digna de figurar en el primer rango de sus composiciones dramáticas. Las partes más notables de esta obra son: el coro de introducción: *Bella Venezia*, de arrebatadora *stretta;* la cavatina de Lucrecia: *Com' è bello;* la del duque de Ferrara: *Vieni la mia vendetta;* el terceto del envenenamiento: *Della duchessa*, con su magnífico adagio, y la balada: *Il segretto*, vulgarmente denominada: *el Brindis.*

En 1834 estrenó Donizetti, en Florencia, en el Teatro de la Pergola: *Rosmunda d'Inghilterra*, ópera en dos actos, brillantemente interpretada por Duprez y M.me Persiani. Representóse después la misma obra en Nápoles, con adición de nuevos trozos y bajo el título de: *Eleonora di Guienna*. En 1835, dirigióse Donizetti á París para el estreno de su *Marino Faliero;* pero el público francés, cautivado á la sazón por *I Puritani* de Bellini, no tributó grandes aplausos á aquella obra que, sin embargo, contiene verdaderas bellezas.

Belisario se estrenó en Venecia, en 1836, y el precioso dúo entre Alamiro y Belisario, excitó indecible entusiasmo. Esa sucesión de frases vocales llenas de brío, de ardor y de verdad escénica basta á demostrar que Donizetti era tan maestro en el recitado, como en el cantábil *largo* y en el rápido *allegro*.

Regresó el artista á Nápoles y dió á luz una obra maestra: *Lucia di Lammermoor*. Si los napolitanos no tributaron desde el origen una ovación entusiasta á la heroína de la novela de Walter Scott, triunfó ésta plenamente en Milán, y dos años después (1837) cautivó á los concurrentes al Teatro Italiano de París. No fué menor su éxito cuando apareció en la escena de la Academia Real de Música, el 20 Febrero de 1846. El papel de Edgardo había sido escrito expresamente para Duprez quien, en la escena del anatema y en el aria final: *O bell'alma innamorata*, produjo un efecto

indescriptible, en Italia y en París. La verdad de expresión y el sentimiento patético que reinan en esta obra, le dan un carácter de unidad no muy común en las partituras de la Escuela italiana. Desde la introducción hasta el último final síguense unas á otras las más preciosas melodías: en el primer acto, el coro de cazadores, el aria de Asthon y el bello dúo de *la Fuente;* en el segundo, el dúo de Asthon y Lucía, el concertante dramático del contrato, el magnífico sexteto, así como la maldición que lanza Edgardo; en el tercer acto, el dúo de Asthon y de Edgardo, el aria de la locura de Lucía y el coro, con el aria de las tumbas. «Donizetti, dice Scudo, debe ocupar el primer rango, después del rango supremo que corresponde al genio. Se le clasificará en la historia del arte inmediatamente después de Rossini, cuyo más eminente discípulo ha sido, y vivirá en la posteridad por su *Lucia*, una de las más preciosas partituras de nuestro siglo. Para caracterizar á la vez la nobleza de su carácter y la ternura de su genio, bastaría escribir, al pié de su retrato, estas palabras del aria final de *Lucia: O bell'alma innamorata!*»

No enumeraremos todas las obras que el compositor escribió para Italia, desde *Lucia di Lammermoor* hasta su llegada á París en 1840. Este artista que, según dicen, instrumentaba toda la partitura de una ópera en treinta horas, sembró al azar del capricho y de la fantasía muchos esbozos que hacen lamentable su demasiada facilidad. Bastará que citemos el *Roberto d' Evreux*, dado en Nápoles en 1837. El libretista Cammarano había tomado la idea del *Comte d' Essex*, de Corneille, y este argumento que es, en cierto modo, la contra-parte de *Anna Bolena*, permitió al compositor encontrar inspiraciones verdaderamente dramáticas. El primer acto contiene dos magníficos dúos. El segundo no interesa sino por las situaciones del libreto;

pero el tercero encierra dos cavatinas, de las cuales la segunda es exquisita: *Bagnato il sen di lagrime*. La escena final, cuando Elisabet se entera de la muerte de su amante, es de magistral factura.

La muerte de Bellini y el silencio de Rossini habían dejado sin rivales al autor de *Lucia*. La suerte próspera le favorecía no menos que el brillante éxito obtenido por muchas de sus partituras. Los empresarios de París fijaron sus miradas en el único maestro italiano que permanecía en la carrera. Entonces fué cuando Donizetti pidió á Francia la consagración de su nombradía. La primera obra que compuso para la escena francesa, excepción hecha del infortunado *Marino Faliero*, fué la *Fille du Régiment*, deliciosa ópera en dos actos, letra de Bayard y de Saint-Georges, estrenada en la Ópera-Cómica el 11 Febrero de 1840. Conocida es la historia de esa pobre muchacha abandonada en el campo de batalla, recogida por un hombre de corazón, el sargento Sulpicio, y adoptada por el Regimiento.

La sinfonía es graciosa y apropiada al tono general de la obra. El dúo de María y Sulpicio es de corte original; las coplillas sobre el regimiento 21.°, y el final del primer acto dan fe de la facilidad melódica que distingue al compositor. La cantilena de *despedida*, cantada por María, está impregnada de sentimiento. El terceto entre la marquesa, su hija y el sargento, es rico en vis cómica. Reconozcamos también la delicadeza de toque del vals ejecutado entre bastidores. La *Figlia del regimento*, traducción italiana de la ópera francesa, sirvió para el debut de M.me Sontag, en el Teatro Ventadour, en 1850. La eminente cantatriz se había retirado de la escena después de su casamiento con el conde Rossi.

La *Fille du Régiment* no fué apreciada desde luégo en Francia, siendo precisos los aplausos del extranjero

para que el público parisiense admirara como lo merecía, la partitura de Donizetti.

No más afortunados fueron *Les Martyrs*. Tal vez el numen, más gracioso que enérgico, del compositor, carecía de vigor para tratar un argumento que exigía la amplitud y la potencia del cantor del *Mosè*. El maestro había compuesto en Nápoles, para Nourrit, la ópera *Poliuto*, tomada del *Polyeucte* de Corneille; mas la censura del Reino de las Dos-Sicilias prohibió su representación. Cuando el autor fué á París, algunos años después, confió el poema á Scribe, el cual introdujo las reformas necesarias, y *Poliuto* apareció bajo el título de: *Les Martyrs*, en la Academia Real de música, el 10 abril de 1840. De los cuatro actos, el más bello, sin disputa, es el tercero; contiene un sexteto admirable, concebido á tenor del mismo plan y con el mismo ritmo del sexteto inmortal de *Lucia*. También ofrece la notable aria: *Oui, j'irais dans leur temple,* y el himno á Júpiter, que no carece de mérito. Desgraciadamente, los *dilettanti* franceses carecieron de equidad, por no haberse colocado en el punto de vista del estilo italiano que domina en esta importante composición.

La clausura del Teatro del Renacimiento impidió el extreno del *Ange de Nisida* que Donizetti había escrito para el mismo. Esta circunstancia, enojosa al parecer, nos valió una obra maestra, pues el músico, añadiendo un cuarto acto á la partitura, trocó dicha obra en la *Favorita*, una de sus composiciones más elogiadas, y con sobrada razón. Estrenóse esta producción en el teatro de la Opera, el 2 de Diciembre de 1840.

Por más que digan esos quisquillosos críticos (siempre al acecho de las negligencias de detalle de que á menudo adolece el *descuido* italiano), es imposible tachar de mediocre una obra que todavía se oye con placer, y que data de más de cuarenta años.

La Introducción, que se reduce á una escala ascendente y descendente, está ritmada y acompañada de tal manera, que satisface el gusto más severo en materia de armonía. ¡Cuánta suavidad, cuánta emoción en la cavatina: *Un ange, une femme inconnue!* El dúo siguiente ofrece una frase inspirada: *Idole si douce et si chère!* Un coro de mujeres, graciosísimo, precede al apasionado dúo: *Mon idole.* El aria *de bravura* del tenor: *Oui, ta voix m'inspire!* á pesar de su forma algo común, no deja de expresar con verdad el ardor guerrero de un joven capitán. En el segundo acto, si merece elogios cierta morbidez oriental en las primeras frases del aria de Alfonso, si hay que reconocer la encantadora melancolía del duetto siguiente, fuerza es confesar, en cambio, la insignificancia de los motivos del bailable y el efecto exiguo del final. El compositor se realza en el acto inmediato, donde hallamos el terceto patético: *Pour tant d'amour ne soyez pas ingrate*, y el andante: *O mon Fernand!* precedido de un ritornelo de noble y conmovedora expresión, ejecutado por las trompas. El coro: *Deja dans la chapelle,* es una linda obra maestra, y el final del tercer acto, á pesar de algunas frases triviales, no carece de amplitud, ni de nobleza. El cuarto acto prevalece sobre los otros tres, por una expresión dramática más profunda y una apropiación siempre justa de la música al carácter de los personajes. Nos limitaremos á recordar el coro: *Frères, creusons l'asile*, la deliciosa cavatina: *Ange si pur*, y la melodía en *la bemol menor* cantada por Leonor. ¿Quién lo creyera? La *Favorita* que ha subsistido con la *Lucia* como la composición más popular de Donizetti, obtuvo escaso favor en sus principios y costóle al autor gran trabajo encontrar editor que consintiese en publicarla.

Poco después, trasladóse el maestro á Italia, para estrenar en Roma: *Adelia, ossia la Figlia dell'arriero,*

obra mediana, que fracasó (1840). En revancha, *María Padilla* obtuvo lisonjero éxito el mismo año en Milán. Más hospitalaria que París, acogió Viena con entusiasmo la *Linda di Chamounix*, ópera en tres actos, estrenada en 1842, en el Teatro de la Puerta de Carinthia. Es una partitura de medio-carácter en que el maestro encontró una feliz vena de sentimiento y de frescor. Lo más notable de esta obra es: la Tirolesa, la escena de la Maldición y la Plegaria. En el orden de mérito nos parece que la *Linda* ocupa un lugar intermedio entre la *Fille du Régiment* y *Don Pasquale*. Sin embargo, bajo el punto de vista del color local, la fisonomía poética de la joven montañesa se conserva mejor en las cándidas cantilenas de la antigua ópera *Fanchon la vieilleuse*, que en las desarrolladas melodías del maestro.

Después de haber recibido el nombramiento de compositor de la corte de Austria y maestro de la Capilla imperial, volvió Donizetti á Francia, y el 4 Enero de 1843 dió á la escena *Don Pasquale*, ópera bufa en tres actos. En los ensayos, los músicos de la orquesta presagiaban una silba, y la administración compartía este parecer. Vatel, agente de cambios, asociado con Dormoy en la empresa del Teatro Italiano, juzgaba el libreto y la música «dignos, cuando más, de una cuadrilla de saltimbancos,» opinión tan ridícula como aventurada, y que el público, desde la primera representación, debía refutar con unánimes aplausos. Cuatro números, de primer orden: el dúo del primer acto entre Norina y el doctor, el precioso cuarteto final del segundo, el dúo del bofetón y la deliciosa serenata del tercer acto: *Com' è gentil* clasifican, en efecto, á *Don Pasquale* entre las mejores producciones de Donizetti.

Desde aquí, la tarea del biógrafo se hace sumamente dolorosa. Ya no hemos de registrar triunfos dramáticos, sino los progresos, lentos al principio,

pero continuos y en breve invencibles, de una enfermedad que ataca la inteligencia del artista antes de secar en él los manantiales de la vida.

Trabajador infatigable, proveedor de veinte teatros diferentes, Donizetti debía acabar como acaban los hombres que abusan de sus facultades cerebrales. Á ésta, y no á otra causa, hay que pedir la explicación de su locura. Se ha pretendido que ésta provenía del abuso de los placeres, hipótesis que difícilmente se concilia con lo que sabemos de aquella existencia consagrada á un trabajo sin tregua. No, la razón del maestro no se anegó en el libertinaje. Es esta una invención propalada con cruel ligereza por ociosos y frívolos libertinos. Lo que le perdió, fué lo que le hizo glorioso: la tensión incesante de la actividad creatriz, la inquietud del genio. Tal vez un reposo absoluto habría logrado conjurar los efectos de la funesta dolencia cuyos primeros ataques sintiera en 1843; mas ¿cómo condenar al reposo á un hombre para quien el trabajo se ha convertido en necesidad? El compositor, por el contrario, parecía empeñado en anticiparse en velocidad al azote que en breve tiempo debía reducirle á la impotencia.

Maria di Rohan, estrenada en Viena, en 1843, contiene partes que no desmerecen de lo que el artista había escrito en los mejores tiempos de la inspiración. Lo mismo diremos del *Don Sebastien, roi de Portugal*, ópera en cinco actos, estrenada en París el 13 Noviembre de 1843. Los defectos graves del poema impidieron al público tributar justicia á una partitura llena de vida, de calor y de gracia. Singular idea la de emplear la magnificencia de las decoraciones, de los trajes y de la *mise en scéne* del Teatro de la Ópera en la representación de unas honras fúnebres. La romanza de don Sebastián, la cavatina de Camoëns: *O Lisbonne, o ma patrie!* han sobrevivido á este entierro de una obra

valiente. Donizetti había fundido en ella los postreros restos de su brillante imaginación, los últimos tesoros de su sensibilidad, y este esfuerzo le costaba caro. «*Don Sebastián me mata*,» dijo á un amigo suyo durante el ensayo general que precedió al estreno de la obra.

Nada más cierto; pero para que el fecundo músico soltase la pluma, era preciso que su mano se hallara en la imposiblidad de sostenerla. Despidióse del teatro con: *Catarina Cornaro*, ópera estrenada en San Carlo de Nápoles, durante el carnaval de 1844. Esta obra fracasó; era digna de éxito; sin embargo, los napolitanos que la juzgaron con severidad, hubieran podido acordarse de todos los goces musicales que debían al aplaudido autor de *Lucia* y de la *Favorita*. En la decadencia que á la sazón sufría la salud del maestro, este fracaso debió lacerarle el corazón. Llamado á Viena por su servicio de maestro de la Capilla imperial, trasladóse allí, mas no pudo desempeñar sus funciones en la Corte, hallándose minado por una afección nerviosa cuyos progresos eran cada vez más alarmantes. De regreso á París, á mediados del año siguiente (1845) reanudó con febril ardor sus tareas, en la habitación que ocupaba en el Hotel de Manchester. Sus amigos acudían á visitarle y algunos, oyéndole conversar con lucidez perfecta, creyeron en el restablecimiento completo de sus facultades. Ocupábase entonces el maestro en una partitura nueva sobre el argumento de *Sganarelle* y en reformar una ópera de sus juveniles años: *L'Ajo nell'imbarazzo*, que el Teatro Italiano se disponía á estrenar. Aplicábase con actividad á esta doble faena, cuando la enfermedad le infirió el golpe de gracia. Á consecuencia de un ataque de parálisis ocurrido el 17 Agosto, perdió Donizetti el uso de aquella preciosa inteligencia que tan admirablemente había empleado. Trasladado, en Enero de 1846, á una

Casa de salud sita en Ivry, en vano se le prodigaron todos los recursos de la ciencia. En vano, también, se le confió al zelo del doctor Blanche; la demencia del infortunado músico desafiaba todos los recursos del arte. Apurados los medios todos, se pensó que el aire natal, la dulce influencia del clima italiano obrarían un milagro en su favor. En 1848, le trasladaron á Bérgamo, custodiado por su sobrino y su leal servidor Antonio. Mas Donizetti no entró en la villa donde recibió la vida, sino para exhalar su postrer suspiro. Extinguióse en 8 Abril de 1848. Las poblaciones de la Península estaban á la sazón en lucha contra los austriacos, y por una rara coincidencia, las campanas que doblaron por la muerte del gran compositor, mezclaron sus lúgubres acentos con los estampidos del cañón disparado para celebrar la victoria de Goito.

Dos obras póstumas de Donizetti se representaron en París. *Elisabeth*, ópera en tres actos, letra de Brunswick y de Deleuven, estrenada en el Teatro Lírico el 31 Diciembre de 1853, tiene por argumento la historia, narrada por M.me Cottin, de una joven que llega del fondo de la Siberia á pedir el indulto de su padre desterrado. Son de notar, en el primer acto, el andante de la sinfonía, el aria de Danikoff, la cavatina y la romanza de Elisabeth: *Faut-il, hélas! sans espérance*, y la plegaria á cuatro voces en canon. Los trozos dignos de aplauso en el segundo acto son: las estrofas de Iván y el coro de cosacos. En el tercer acto, distínguense el bailable, y el dúo de reconocimiento de Elisabeth y de su padre Danikoff.—*Rita, ou le Mari battu*, en un acto, estrenada en la Ópera-Cómica el 7 Mayo de 1860, es una partitura de factura excelente y de delicioso frescor. Entre la abundancia de lindos motivos que contiene, citamos, al azar: el dúo: *C'est elle... je frémis*, la escena del juego de la *Morra*, la preciosa canción de Pepe: *Je suis joyeux comme un pin-*

son, y finalmente, el terceto bufo: *Je suis manchot.*

Ocioso sería detenernos en detallar las sesenta y cuatro óperas del compositor de Bérgamo. Creemos haber hecho lo bastante recordando sus principales títulos al reconocimiento de las almas sensibles y á la admiración de las personas de gusto.

Los músicos de la escuela llamada *del Porvenir*, que no respetaron á Rossini, no podían dejar de atacar á Donizetti, y le trataron con una irreverencia que, ya de mal tono si procediese de jueces más autorizados, es sencillamente escandalosa en la especie. Para hacer gala de semejante desdén tocante al autor de *Lucia di Lammermoor*, del *Elisir d'amore* y de la *Fille du régiment*, ¿qué vienen á ser esos Aristarcos? Veámosles en la tarea; ó mejor dicho, dejémosles en reposo, pues de sobras sabemos lo que harían. En lugar de lo que llaman la *melodía absoluta*, de esas cantilenas, de esos dúos, de esos tercetos que, después de habernos encantado en el teatro, nos encantan todavía en el concierto y en el salón, tanto por su mérito intrínseco, como por los recuerdos que despiertan, esos músicos quieren sustituir una melopea lánguida, puramente orquestal y descriptiva. Este sistema tiene su razón de ser en la esterilidad de su imaginación y la desesperación que les infunde, mucho más realmente que en cierta filosofía del arte.

Dejemos á un lado esas teorías por lo que valen, como una nueva aplicación de la fábula de *La zorra y las uvas*, y admiremos los dones del genio y de una bella organización artística, sin parar mientes en las preocupaciones secundarias de las escuelas, ni en las declamaciones, tan oscuras como apasionadas, de los *músicos del porvenir*.

Bellini

1802-1835

Bellini

BELLINI

Ha ocurrido á menudo preguntar si el genio es un dón gratuito ó fruto de un estudio prolongado. Sentada así la cuestión no puede resolverse, por cuanto, en casi todos los casos, la criatura humana es como un suelo más ó menos fértil; el estudio es el arado que labra este suelo, y el maestro el labrador que dirige el arado en el surco. Lo cierto es que entre los artistas, unos deben más al trabajo, y otros á la naturaleza: Bellini pertenece á los últimos.

Nacido en Catania, el 3 Noviembre de 1802, recibió el futuro compositor una esmerada educación musical, bajo la dirección de Tritto y de Zingarelli. El Conservatorio de Nápoles era aún, á la sazón, el centro donde subsistían en todo su vigor las tradiciones del arte de escribir; pero, según parece, no supo aprovechar Bellini esta enseñanza. Su organización tierna y soñadora, su carácter simpático, pero ligero, no se doblegaron á la disciplina de los estudios clásicos. Si

en sus obras se encuentran lagunas en este punto, en vez de acusar á sus maestros y al bueno de Zingarelli sobre todo, lo más equitativo es achacar la culpa al discípulo mismo. El futuro autor de la *Norma* hizo al principio ingratos esfuerzos para asimilarse los procedimientos de la instrumentación. Con tal objeto escribió quince *sinfonías*, tres *misas* y una docena de *salmos*, sin contar gran copia de trozos menos extensos para flauta, clarinete y piano. Su verdadera vocación no se reveló sino en la música dramática. La cantata intitulada *Ismene* y la ópera *Adelson e Salvina*, estrenada el año 1824 en el teatrito del Colegio real de música, demostraron en Bellini preciosos gérmenes de imaginación y de sensibilidad. Mucho debía prometer este debuto para que poco tiempo después el empresario Barbaja no vacilase en confiar un libreto á un compositor de veintidós años. *Bianca e Fernando*, la segunda ópera de Bellini, tuvo la suerte de ser estrenada el 30 Junio de 1826, en el Teatro San-Carlo, uno de los más importantes de Italia. El éxito fué inmenso, y el rey, que asistía al estreno, se declaró uno de los más entusiastas partidarios del joven muestro. Por una de esas reacciones tan frecuentes en la historia del arte, el estilo de Rossini comenzaba á fatigar la admiración inconstante, y se acogía con simpatías al músico menos perfecto que intentaba abrir una senda nueva.

Un hombre de talento que conoció á Bellini, León Escudier, no puede evitar, ocupándose de él, ciertas osadías de lenguaje:

»Consagrábanse todos á la obra, el mismo Rossini, y en esferas inferiores, Mercadante, Pacini y Donizetti, cuando apareció un siciliano, rubio como las mieses, dulce como los ángeles, joven como la aurora, melancólico como el ocaso. Su alma participaba de las de Pergolese y de Mozart. Si en vez de músico hubiese sido pintor, diríamos que su alma semejaba á las del

Correggio y de Rafael. Había visto á Rossini remontándose á tales alturas, que su triste y dulce mirada apenas lograba seguirle en su osado vuelo; deseó ser luna de aquel sol; no pudiendo ser águila, quiso ser cisne. Dios le había colocado una lira en el corazón, y él no hubo de hacer más que dejar latir este corazón para que emitiese los más conmovedores acordes».

Parecía, por lo demás, que un hada benévola había presidido al nacimiento de Bellini, encargándose de allanarle el camino de la inmortalidad. Acabamos de verle conquistar, casi de golpe, la primera escena lírica de la Italia meridional. Actualmente, vese llamado á la Scala de Milán, y como si el azar no le hubiese favorecido ya bastante, encuentra, al salir de Nápoles, al poeta cuya inspiración parece más adecuada á su música. Sabido es hasta qué punto son solidarios en la ópera la partitura y el libreto, y la conformidad de ideas y de sentimientos que exige, por consiguiente, la colaboración del compositor y del libretista. Por falta de esta avenencia tan difícil de obtener, ¡cuántas veces uno de ellos no ha sido rendido por el otro! Fué, pues, fortuna para Bellini encontrar en Felice Romani el escritor cuyos versos melancólicos y dulces respondían al carácter de su genio musical.

Esta asociación de dos espíritus nacidos para comprenderse, produjo desde luégo *Il Pirata*, ópera en dos actos, estrenada en la Scala de Milán, en la temporada de invierno de 1827, y transportada á la escena del Teatro Italiano de París, en Febrero de 1832. El tono del libreto es lúgubre. Gualtiero, de la familia de los Montalti, después de perder su fortuna y su rango, se aleja de su patria, abandonando á su novia Imogene, que le ama tiernamente. Hácese capitán de piratas. Durante su ausencia Imogene, para salvar la vida de su padre, se ha visto obligada á casarse con Ernesto, duque de Calabria, enemigo de Gualtiero. El buque

en que éste navegaba se estrella contra las rocas. Logra Gualtiero alcanzar la orilla, junto con algunos compañeros salvados del naufragio y se encuentra precisamente en la playa de su propio país. Entérase entonces de que Imogene se ha casado con Ernesto. Ciego de furor, pretende matar al hijo, fruto de este matrimonio; mas, ablandado por las angustias maternales, concentra todo su encono contra su rival. Trábase un duelo; sucumbe Ernesto, y los nobles condenan á Gualtiero al último suplicio. Imogene queda loca. Tal es el melodrama sombrío y fatal de la escuela romántica. Sin embargo, es rico en situaciones fuertes y en preciosos versos, á pesar de las reservas que la crítica ha hecho sobre el fondo. La sinfonía del *Pirata* es mediocre como la mayoría de composiciones instrumentales de Bellini. La cavatina de tenor: *Nel furor delle tempeste* respira melodioso arranque y fué ocasión de un triunfo para Rubini. El coro de los piratas se distingue por su buen ritmo y su característico color. El dúo de Imogene y Gualtiero: *E desso tu sciagurato,* brilla en el primer rango de los dúos dramáticos. El final del primer acto, el terceto: *Vieni,* y el aria: *Tu vedrai la sventurata,* deben citarse entre las buenas acciones del maestro siciliano.

El *Pirata* fijó definitivamente la atención del público en su joven autor. Esta obra, dotada de verdadera originalidad, recorrió la Europa entera. En 1828, Bellini estrenó también en Milán: *La Straniera*, que obtuvo el mismo éxito que la anterior. Verdad es que si el autor no tenía ya á su disposición el admirable órgano de Rubini, secundábanle en cambio las brillantes dotes de Tamburini y de M.me Méric-Lalande.

Hasta entonces el joven compositor había contado sus estrenos por triunfos. Menos afortunado fué con su ópera *Zaira*, puesta en escena el año 1829 en Parma, para la inauguración de un nuevo teatro. Romani

había tomado de Voltaire la heroína de su poema, lisonjeándose de que la música de Bellini traduciría maravillosamente las melancólicas impresiones de la hija de Lusignan; mas el papel del sultán Orosmane reclamaba una energía de acción de que el compositor carecía. Tal vez éste, para quien el trabajo no era facil, no pudo consagrar bastante tiempo á la partitura. Sea como fuere, *Zaira* no medró. Á esta obra siguió: *I Capuleti ed i Montecchi*, ópera en cuatro actos, estrenada en Venecia el 12 Marzo de 1830. Todo el mundo conoce la obra de Shakspeare: *Romeo y Julieta*, esa sucesión de escenas tiernas, patéticas y terribles. Para seguirle en este terreno hubiera sido preciso poseer toda la flexibilidad de su genio. Bellini, delicioso en la expresión de la ternura y de la melancolía, pierde sus ventajas en las situaciones trágicas y fúnebres que reclaman vigor. Habiendo fracasado el acto tercero de *I Capuleti ed i Montecchi*, se le sustituyó el de las *Tumbas* de *Giulietta e Romeo* que Vaccaj había estrenado en Milán, 1826, y así sigue ejecutándose cada vez que se pone en escena la obra de Bellini.

Las producciones que acabamos de enumerar no son de las que aseguran la inmortalidad. Aun cuando la voga había coronado algunas de ellas, no eran de índole para obtener un éxito duradero y desafiar la injuria de los tiempos. El año 1831 puso el sello á la reputación de Bellini. De este año, en efecto, datan las dos obras que impedirán que su nombre perezca: la *Sonnambula* y la *Norma*.

La primera, estrenada en Milán el 8 de Marzo de 1831, dió la medida de las facultades del artista, demostrando cuánta delicadeza encerraba aquel genio melódico, más tierno que fuerte, más conmovido que variado.

«Bellini, dice Scudo, escapa á la influencia de Rossini y se inspira directamente en los maestros del siglo XVIII. Procede particularmente de Paisiello, cuya

suavidad posee, y cuya melopea rica en languidez se complace en reproducir. Esta afinidad es sobre todo sorprendente en la *Sonnambula*, la partitura que mejor expresa la personalidad del joven maestro y que podríamos llamar hija de *Nina*.»

En la *Sonnambula* la instrumentación descuidada parece que deja á la melodía la tarea de enternecer á los oyentes. Todo el mundo conoce las arias: *Care compagne; Ah! non credea mirarti; Ah! non giunge;* la cavatina de Rodolfo: *Vi ravviso o luogi ameni!* y el admirable final del primer acto que, bien interpretado, no es posible oir sin verter lágrimas. La parte elegiaca es conmovedora, é interesantes todas las escenas de esta obra, cuyo matiz general adolece, no obstante, de cierta monotonía. La *Sonnambula* no ha cesado de figurar en el repertorio del Teatro Italiano de París, donde los ancianos *dilettanti* aún recuerdan los triunfos que valiera á Rubini y á M.me Persiani.

En el personaje de la *Sonnambula* debutó en París Adelina Patti. Asistíamos á aquella velada memorable para cuantos se dejan encantar por una bella voz y entusiasmar por el arte del canto. La joven cantatriz apenas había sido anunciada al público del Teatro Italiano. Al presentarse en escena, fué acogida con frialdad; pero desde el octavo compás del recitado: *Care compagne*, desplegóse su voz en las palabras *il vostro amore* con tal seguridad de entonación, con un timbre tan fresco, tan juvenil y tan puro, que en un momento se enseñoreó de la sala entera.

M.me Pasta, que había creado el personaje de la *Sonnambula*, fué designada el mismo año para crear el de *Norma*. No cabe duda de que al escribir esta partitura, la más elevada de pensamiento y de estilo de cuantas ha producido, tuvo presente Bellini en el espíritu la imagen de la eminente trágica. Romani tomó el argumento de *Norma* de una tragedia que Soumet y Bel-

montet habían escrito, con este título, para el Teatro del Odeón. La ópera fué estrenada en Milán el 26 de Diciembre de 1831, y en el Teatro Italiano de París el 8 de Diciembre de 1835. La pasión misteriosa de Norma, hija del jefe de los Druidas, por el procónsul Pollión que la desdeña por Adalgisa, es la trama del argumento y ofrece situaciones muy favorables para la música. En un tema semejante, el color local no puede menos de ser convencional. Bellini no lo buscó; hizo más: sin dejar de ser italiano, ha dado á su partitura un carácter original, extraño, pintoresco, sin olvidar la suavidad y la pasión. Después de una preciosa introducción, de la cavatina y del coro, admírase la invocación de la druidesa: *Casta diva*, una de las más deliciosas cantilenas que el arte ha producido. El admirable dúo entre Norma y Adalgisa, y el himno guerrero de los galos dominan todo el segundo acto. El papel de *Norma* es uno de los más completos del repertorio; nada de extraño, pues, que cantatrices de *primo cartello*, como la *Pasta*, *Giulia Grisi* y *Malibrán* hayan rivalizado en su desempeño, sobrepujándose bajo puntos de vista diferentes. Para interpretarlo debidamente, no está de sobras poseer, con principios puros de vocalización, cualidades de trágica y acento apasionado de artista. Rubini ha dejado recuerdos en el papel de Pollión y Lablache en el de Oroveso.

La opinión de los que consideran la *Norma* como la obra maestra de Bellini se halla confirmada por el testimonio del mismo compositor. Cierto día, en París, preguntóle una señora cuál de sus óperas conceptuaba mejor. Apurada era la pregunta para su modestia; contestó, pues, en términos evasivos, procurando dar otro rumbo á la conversación. Su interlocutora insistió: «Y si, encontrándoos en alta mar con todas vuestras partituras, naufragase el buque..... —¡Ah! excla-

mó Bellini sin dejarla terminar la frase; todo lo soltaría, con tal de salvar la *Norma*.»

La reputación del maestro estaba ya demasiado asegurada, para que pudiese conmoverla un fracaso. Así, la caída de *Beatrice di Tenda*, ópera estrenada en Venecia durante el Carnaval de 1833, en nada amenguó su nombradía. Bellini había descarriado su talento exquisito, aunque poco dado á la energía y á la violencia, en un drama terrible, lleno de sombrías pasiones y de atroces peripecias. Pronto, empero, la dirección del Teatro Italiano de París le dió ocasión de reparar brillantemente esta derrota. Inspirándose en un vaudeville de Ancelot, intitulado: *Têtes rondes et Cavaliers*, compuso una ópera cuyo libreto escribió el conde Pepoli. *I Puritani* (1834) obtuvieron entusiasta éxito. Sin hablar de preciosas cantilenas que nada añadían á la gloria del autor de *Norma*, notábase, bajo el punto de vista de la composición, un progreso sorprendente sobre las precedentes obras. La armonía era más estudiada, y la instrumentación más variada y robusta. Seguramente, el arte en un artista de treinta y dos años aún no había pronunciado su última palabra. La edad, perfeccionando sus primeras cualidades, debía permitirle adquirir otras nuevas. ¿Qué porvenir no podía asegurarse á un maestro que, tan joven, había visto representadas sus obras en los principales teatros de Italia y Francia, honor que no siempre obtienen los veteranos?

Después de *I Puritani*, retiróse Bellini á una quinta, en Puteaux, para consagrarse á la composición de dos partituras que ofreciera á un empresario de París y á otro de Nápoles, cuando una repentina afección intestinal le llevó al sepulcro, el 23 de Setiembre de 1835, á los treinta y tres años de su edad.

Por lo que llevamos dicho de cada una de las óperas de Bellini, es fácil formarse idea del carácter genial de

su música. Bellini fué armonista defectuoso y compositor desacertado á menudo, pero rescató estos defectos por la sensibilidad penetrante que respiran sus melodías. Al revés de Rossini, cuyos temas se desarrollan siempre ampliamente, adoptó Bellini frases melódicas cortas, concentrando en ellas la expresión dramática de cada situación. Sus frases, perfectamente rimadas, se posesionan desde luégo del público, por su gracia y su expresión. No desdeña el *allegro* pero sabe darle atractivo y cierta distinción por un arreglo ingenioso que disimula su vulgaridad.

Bellini carece de genio (en la elevada acepción de la palabra). Excelente en el *cantabile*, gracias á su sensibilidad, zozobra á menudo en las escenas grandiosas. Sus finales y sus concertantes son ruidosos sin ser dramáticos, y si impresionan á los oyentes, es de una manera puramente acústica. Bajo más de un concepto, ha sido el precursor de Verdi.

La muerte de Bellini dejó vivísimo pesar, no sólo en el mundo musical, donde su pérdida fué muy sentida, sino entre cuantos habían podido conocer y apreciar su carácter. Hijo mimado de la fortuna, el eminente compositor no había nacido para saber lo que es envidia, ese sentimiento que los hombres ilustres no tienen gran mérito en abandonar á los «no comprendidos» y á los «desconocidos». Más bien merece alabanza por haber sabido permanecer sencillo y modesto en medio de sus triunfos, alejado de las intrigas en una carrera donde tantos y tantos las emplean como auxiliares de su talento, y finalmente porque supo hacerse amar, cuando tenía sobrada gloria para circunscribirse á ser admirado.

Berlioz

1803-1869

Berlioz

BERLIOZ

A no ser por la tradición, las artes permanecerían siempre en estado infantil; y como quiera que aquella nunca se establece sino por una larga sucesión de obras maestras, cabe creer que los mejores procederes son los verificados por brillantes experimentos. Sin embargo, no es dado desechar una legítima simpatía hacia los innovadores, cuando éstos, en sus tentativas de reforma, aportan tanta copia de convicción, de sinceridad y de talento, como Héctor Berlioz. Si zozobran, el fracaso prueba menos su impotencia, que la irremediable debilidad de la causa á que se habían consagrado:

Si Pergama dextra
Defendi possent, etiam hac defensa fuissent.

Nació Berlioz en la Côte-Saint-André, departamento del Isère, el 11 de Diciembre de 1803. Su padre, que ejercía la medicina, queriendo dedicarle á la misma

carrera, le envió á estudiarla en París. Empero, el joven discípulo de Esculapio, que sólo tenía afición á la música, descuidó en breve los cursos de la Facultad, prefiriéndo los del Conservatorio. Falto de recursos, á consecuencia del enojo paterno, contratóse de corista en el Teatro del *Gimnasio dramático*. Comenzó entonces á estudiar la composición, bajo la dirección de Reicha; mas ya su naturaleza artística, enemiga de la sujeción, empezaba á rebelarse; al poco tiempo, dejó Berlioz de concurrir á las clases, y aun cuando no poseía más que un vago conocimiento del arte de escribir, resolvió pasar, en adelante, sin enseñanzas agenas.

Corrían á la sazón los febriles años que precedieron á la Revolución de 1830. Por todas partes soplaba un viento de renovación intelectual. El mundo dramático se hallaba dividido en dos bandos, por las querellas de los clásicos y de los románticos; Delacroix, desafiando los anatemas de la escuela de David, introducía en la pintura novísimas osadías de color y de movimiento. ¿Podía la música escapar á la oleada casi universal? Dignísimo de su época era Berlioz, emprendiendo una revolución musical en unos tiempos de revolución política, literaria, filosófica y religiosa. Su primer ensayo en este género fué una *Misa* con orquesta, ejecutada en la Iglesia de San Roque, y después en la de San Eustaquio. Todo el mundo, oyentes y artistas, la declararon ininteligible. Berlioz jamás estudió, ni comprendió la verdadera música sacra y las formas antiguas de este arte, tales como las emplearon los maestros de la escuela romana y entre ellos Palestrina. Lo que él propio dice tocante á esta música, en sus *Memorias*, es sencillamente absurdo.

No se desanimó el compositor, y con ardor redoblado, llevó adelante el cumplimiento de su audaz proyecto, á saber: la institución de una especie de armonía imitativa á la que se limita á cautivar el oído

y conmover el corazón. Dado su programa, pretendió, con auxilio de sonoridades combinadas, hacer perceptibles al espíritu todas sus partes. El menor inconveniente de este sistema es confundir la tarea del músico con la del literato, con no escaso detrimento de la primera. Tal fué, sin embargo, el pensamiento que inspiró á Berlioz su *Overtura* de Wawerley, la de los *Jueces francos*, y una *Sinfonía* fantástica en cinco partes, que tiene por argumento un *Episodio de la vida de un artista* (1828).

Un año después (1.° Noviembre de 1829), el artista hizo ejecutar una nueva obra concebida en el mismo orden de ideas, intitulada: *Concierto de los Silfos*.

El joven heresiarca había vuelto á entrar en el Conservatorio en 1826, y era discípulo favorito de Lesueur, á quien su conversación complacía á causa de sus tendencias elevadas y su sabor literario. El bueno de Lesueur tenía también una poética peculiar y extra-musical á veces; pero poseía, en cambio, el gusto y el sentimiento de las proporciones. Berlioz concurrió cinco veces á las oposiciones para el Premio de Roma, desde 1826 á 1830, y al fin obtuvo el primero de composición por una *Cantata* cuyo tema era: *Sardanápalo*. La ejecución de esta *Cantata* se efectuó en el palacio del Instituto y dejó mucho que desear, cabiendo el mismo fin á *Un Fiasco orribile*. Su permanencia reglamentaria en Italia, en nada modificó la dirección de sus ideas estéticas; y las producciones que trajo de Roma, testificaron la energía de sus tendencias reformadoras.

Eran las *Overturas* del *Rey Lear*, de *Rob-Roy*, una *Sinfonía* intitulada la *Vuelta á la vida*, el *Canto de la felicidad*, del monodrama *Lelio*, la *Cautiva*, y una *Meditación* religiosa. De regreso á París, en 1832, quedó prendado del talento con que una actriz inglesa, miss Enriqueta Smithson, interpretaba diferentes persona-

jes de Shakspeare, los de *Ofelia*, de *Julieta*, en representaciones que una compañía inglesa daba en el Teatro del Odeón. Desde aquel momento no pensó mas que en atraerse la atención de aquella actriz. En esta época tormentosa de su vida, escribió ocho escenas del *Fausto*, el adagio de la *Escena en los campos* y la Fantasía con coros sobre la *Tempestad* de Shakspeare. Las ideas de la época le favorecían ; así, pues, obtuvo más fácilmente que en 1829, la sala del Conservatorio, donde hizo ejecutar su *Sinfonía* fantástica acompañándola con un libreto de su cosecha, extravagante á mas no poder, entretejido de frases por el estilo : *vaguedad de las pasiones, ojo fatal del destino*, y demás hojalatería romántica. El músico se proponía exponer bajo esta forma sus sentimientos á miss Smithson. Poco después, se casó con ella, á pesar de la oposición de ambas familias.

Atacado con rudeza, y negado con encarnizamiento, el artista devolvió golpe por golpe, haciéndose crítico musical. Desde 1828, había publicado en el *Correspondant* algunos artículos notables sobre las sinfonías de Beethoven. Sucesivamente colaboró en la *Révue européenne*, en el *Courrier de l'Europe*, en la *Gazette musicale de Paris*, y, finalmente, en el *Journal des Débats*, que le sirvió largo tiempo de fortaleza. Estos trabajos no le impidieron componer con ardor. En 1834 escribió la *Sinfonía* de *Haroldo en Italia*. En 1836, el ministro del Interior, M. de Gasparin, señaló una suma de 3000 francos para la composición de una obra de música sacra, y encargó á Berlioz que escribiese un *Requiem* para las honras fúnebres de las víctimas de la Revolución de 1830. Dicho *Requiem* se ejecutó en la Iglesia de los Inválidos, en los funerales del general Damrémont, el 5 de Diciembre de 1837. Estas obras apasionaron al público musical en pró ó en contra del autor, según la diversidad de opiniones ; mas á nadie dejaron indi-

ferente. Por desgracia, la vez primera que la música nueva se expuso al juicio desinteresado de las gentes de mundo, sufrió una derrota. La caída de *Benvenuto Cellini*, ópera en dos actos, estrenada en la Academia real de música, el 3 Setiembre de 1838, pareció dar la razón á los detractores de Berlioz. Se han señalado, no obstante, entre los números notables de esta partitura, un terceto: *O Thérése, vous que j'aime*, y el *bolero* cantado por M.me Stoltz, que obtuvieron gracia ante los Aristarcos de la tradición.

Si el compositor romántico encontraba en su propio país más malevolencia que buen querer, Alemania, en cambio, le profesaba viva admiración, y el *Benvenuto Cellini* que había fracasado en París, triunfó en Weimar. ¿Necesitaba, empero, el enérgico luchador, de esa popularidad de allende el Rhin para proseguir combatiendo? Paganini experimentó una satisfacción tal, oyendo las primeras sinfonías del joven músico, que le rogó aceptase á guisa de donación una suma de veinte mil francos. Berlioz, á la sazón, daba lecciones de guitarra en el colegio de la señoritas D'Aubrée.

Su *Sinfonía* dramática de *Romeo y Julieta* se ejecutó en 24 de Noviembre de 1839. Por esta época, escribió también la *Sinfonía* del *Carnaval romano*.

En 1840, M. de Remusat, ministro del Interior, encargó á Berlioz que escribiese la música de una Sinfonía fúnebre en honor de las víctimas de Julio, cuyos restos debían ser trasladados al monumento de la plaza de la Bastilla. Nuestro músico hacía gala de su liberalismo que asociaba con una ilimitada admiración por Napoleón I, lo cual no le impidió solicitar el patronazgo de los príncipes y princesas de Prusia, de Alemania y de Rusia. Miss Smithson estaba acosada de deudas cuando casó con Berlioz, y además un desgraciado accidente la había privado de la libertad de

movimientos en la escena. Sus dramáticos laureles se marchitaron; los asuntos pecuniarios de la familia iban asaz mal. En 1841, alejóse Berlioz furtivamente de París, dejando á su mujer una carta que le explicaba los motivos de su desaparición. La infeliz señora Berlioz-Smithson quejóse, en vano, de tan cobarde abandono y del egoísmo que lo aconsejara. Berlioz se había hecho director de orquesta internacional, y desde aquel momento hasta su muerte, recorrió todas las capitales de Europa, empuñando la batuta. Tuvo la suerte de aprovechar, en el extranjero, la notoriedad que había alcanzado en París, y de obtener que la prensa parisiense anunciase sus lejanos éxitos. Su vida habrá ofrecido la singularidad de que sus obras apenas han sido conocidas del público y él, sin embargo, ha sabido sacar de ellas las mayores ventajas á que pudiera aspirar un músico. La instrumentación de la *Invitación al valz* de Weber ha contribuído más á la reputación de Berlioz, que todas sus *Sinfonías*. ¡Cuántos no han oído de Berlioz más que esta obra, que figura en tantos programas de concierto! El 6 de Diciembre de 1846, puso colmo Berlioz á sus osadías haciendo ejecutar en el Teatro de la Ópera Cómica la *Condenación de Fausto*, especie de oratorio fantástico, en cuya letra había colaborado él mismo con Gérard y Gandonnière. Á la audición de esta obra que pertenece al género descriptivo y que fué concebida bajo la influencia de las ideas de la nueva escuela alemana, pudieron apreciarse, á la vez, el mérito personal del maestro y los resultados de sus teorías. En vano ha intentado Berlioz manumitirse de las reglas de la composición, establecidas por los príncipes del arte en los tres últimos siglos; no ha logrado sustraerse enteramente á las consecuencias de su educación musical y del medio en que ha vivido. Por más que se empeñe en protestar, se ha vuelto á encontrar, á veces, en el camino real y entre buena compañía.

Pero ¡á qué laberinto, á qué densas tinieblas no nos arrastrarían los adocenados sectarios de una Doctrina tan distante del sentimiento de la naturaleza, como de lo puro ideal! Pintarlo todo, expresarlo todo con la mayor realidad posible, fotografiar las impresiones morales, disipar la penumbra que siempre envuelve poco ó mucho los sentimientos humanos, llenar el cuadro con un sin fin de detalles accesorios y minuciosamente indicados, tal es el punto de partida y el programa de la sinfonía romántica. En el fondo, es una herejía materialista.

Mas, no basta formular un programa; es preciso ejecutarlo, y aquí se manifiesta una singularísima contradicción. Emprenden nuestros músicos la tarea. Repudian, por insuficiente, la herencia de Haydn, de Mozart, de Gluck y de Beethoven; son tan ricos con su propio peculio! Demuelen el edificio armónico, y cuando todos los materiales han caído á sus piés, intentan reconstruirlo bajo un nuevo plan. Pero descuidaron numerar las piedras, de manera que en vez de un edificio bien ordenado, vuelven fatalmente á una arquitectura primitiva, caprichosa y cándida, pero nada bella. Van en busca de la verdad de expresión y encuentran la hipérbole. Los contrastes naturales son reemplazados por antítesis exageradas, y la luz serena por un crepúsculo incoloro. Al idioma del arte, al lenguaje sagrado se sustituye un vocabulario políglota, cuya clave únicamente poseen los iniciados. Las tonalidades carecen de ilación, las relaciones y las afinidades están destruídas; ¡es un verdadero caos!

Repitámoslo, sin embargo; Berlioz, más de una vez, se ha substraído á tan oscuras teorías; y en su *Condenación de Fausto*, en su oratorio de la *Infancia de Cristo* y sobre todo en la ópera *Los Troyanos*, ha escrito algunos números de gusto exquisito, cuya originalidad no

excluye la completa satisfacción del oído, de la inteligencia y del corazón.

Á fin de que el lector se dé cuenta del objeto que se propone el compositor en la obra extravagante de que nos ocupamos (*Condenación de Fausto*), vamos á reproducir el libreto:

Primera parte: *Las llanuras de Hungría;* pastoral—Fausto solo;—*Ronda de campesinos*, coro recitado;—*Marcha Húngara*, orquesta sola.

Segunda parte: *Fausto en su laboratorio*, recitado sobre una *fuga* instrumental;—*Himno de la fiesta de Pascua*, coro;—recitado;—*Bodega de Leipzig*, coro de bebedores;—*Canción de Brander;*—*Canción de Mefistófeles;*—*Bosquecillos y céspedes á orillas del Elba;*—*Sueño de Fausto;*—*Coro de silfos y de gnomos*;—*Baile de los silfos;*—recitado;—*Coro de soldados;*—*Canción latina de estudiantes*, y coro.

Tercera parte: *Retreta militar*, orquesta sola;—*Fausto en el cuarto de Margarita;*—romanza: *El Rey de Thulé*, canción gótica;—*Margarita sola;*—*Recitado de Mefistófeles ante la morada de Margarita;*—evocación;—*Danza de duendecillos*, orquesta sola;—*Serenata de Mefistófeles.*—Final: dúo, terceto, coro: Margarita, Fausto, Mefistófeles, ciudadanos y artesanos.

Cuarta parte: Aria: *Margarita sola;*—recitado, coro de soldados y retreta;—*Bosques y cavernas;*—*Fausto solo;*—*Invocación á la naturaleza;*—*Recitado de Mefistófeles;*—*Cacería lejana;*—*Fausto y Mefistófeles*, coro y orquesta;—*Pandemonio;*—*Coro infernal.*

Epílogo: *En la tierra y en el cielo;*—Recitado á seis voces;—*Coro de espíritus celestes;*—*Apoteósis de Margarita.*

Los números más notables de esta laboriosa epopeya son: la Marcha húngara, la Danza de los silfos, el Dúo: *Ange adoré dont la céleste image*, la Serenata de Mefistófeles, la Romanza de Margarita junto al torno,

y el Coro de espíritus celestes. La obra fué interpretada por Roger, Hermann-Léon, Henri, M.me Duflot-Maillard, y doscientos músicos dirigidos por Berlioz en persona.

Abundaba la *Condenación de Fausto* en demasiadas extravagancias para alcanzar éxito en el público francés, sobre todo en aquella época. Ofrecida á los *dilettanti* vieneses, en la Sala Des Redoutes, el 6 Diciembre de 1866, excitó una admiración que rayaba en delirio.

La edad y la experiencia tienen la virtud de apaciguar; con el arrebato de la juventud se abate el ardor intemperante y cuando, además, la virilidad acarrea los honores, raro es que las *juvenilia* de la adolescencia no cedan el sitio á producciones más maduradas y más formales. Berlioz, condecorado con la cruz de la Legión de honor, bibliotecario del Conservatorio, miembro del Instituto, no se libró, más que otro cualquiera, de esta ley del progreso. Ya la *Infancia de Cristo* marcaba una vuelta del autor de la *Condenación de Fausto* á vías más accesibles á la inteligencia de los contemporáneos. En 1862, estrenó Berlioz en Baden una ópera cómica en dos actos: *Beatriz y Benedicto*, cuyo libreto se tomó del: *Mucho ruido para nada*, de Shakespeare. Un dúo de muchachas, un terceto y el aria de Beatriz: *Dieu, que viens-je d' entendre?* obtuvieron un éxito legítimo.

Más sensible era todavía el cambio de estilo en *Los Troyanos*, ópera en cinco actos, cuyo libreto escribió el mismo compositor y que se estrenó en el Teatro Lírico el 4 Noviembre de 1863. Veinticinco años habían transcurrido desde el fiasco de *Benvenuto Cellini*. Amigos y enemigos, todos aguardaban impacientes la aparición de la segunda obra dramática del maestro, preguntándose si la sentencia dictada en 1838 iba á ser confirmada ó casada en 1863.

Desde la primera audición, tres números fueron comprendidos, admirados, y hubieron de repetirse á los aplausos del teatro entero. El primero es el dúo entre Dido y Ana, lleno de gracia, originalidad y distinción; es el segundo un septimino y mejor dicho un cuarteto con coros, de profunda y penetrante armonía; finalmente, un dúo entre Dido y Eneas, que subsistirá como uno de los mejores dúos de amor que registra el teatro. Lo demás pareció oscuro, muy trabajado y, por consiguiente, largo y fastidioso. Entre todo ello, sobrenadan algunas melodías, como los náufragos de Virgilio: *Rari nantes in gurgite vasto*. Tal fué la primera impresión del público. La prensa se apresuró á sancionarla con *cruel ligereza*, según la acertada expresión de José D'Ortigue; sin embargo, los aficionados formales y desinteresados quisieron oir varias veces esta obra importante, y comprendiendo mejor el dialecto del autor, penetrando, más adelante, en su pensamiento, perdonándole graves defectos en atención á sus cualidades, descubrieron á cada audición bellezas desapercibidas al principio y acabaron por considerar *Los Troyanos* como una de las óperas más interesantes entre cuantas desde larga fecha se habían estrenado, lo cual, dicho sea de paso, no es elogio hiperbólico. Tal fué nuestra impresión personal después de haber oído seis veces seguidas *Los Troyanos*. No negaremos que ofrece huellas del sistema de música imitativa y literaria, cuya aplicación ha perseguido Berlioz, *per fas et per nefas*. La escena orquestal de la tempestad hubo de suprimirse. El final del bailable presenta, so pretexto de acompañar una danza nubiana, un motivo de corno inglés demasiadamente cartaginés para oídos sensibles; el canto del marinero Hylas está escrito en un *modo* hipomixolidio que, á nuestro entender, jamás tendrá razón de ser en el teatro. Exceptuando estas licencias de color local,

cuya excentricidad halla aún algunos adeptos, toda la partitura se aprecia actualmente como lo merece una obra original concienzuda, y muchos Griegos de la víspera se convirtieron en Troyanos el siguiente día.

Á causa, precisamente, de la sencillez y de la grandeza de las situaciones episódicas cuyo argumento ha suministrado la *Eneida*, era empresa delicada y atrevida presentarlas en la escena lírica, y requería-se mucho tacto para alcanzar, sin traspasar sus límites, el carácter de los personajes tal como los recuerdos de colegio lo habían grabado en la imaginación de los espectadores. Berlioz ha salido triunfante de estos obstáculos, lo cual habla muy alto en su favor. Preside á la obra un Prólogo á la vez sinfónico y lírico; la orquesta ejecuta un *lamento* que expresa las desgracias y la catástrofe de Troya; un rapsoda declama, en seguida, los principales incidentes, acompañados con la lira. En el primer acto, Dido distribuye recompensas á los laboriosos colonos que han fundado la joven Cartago. Señalaremos el aria: *Chers Troyens*, admirablemente interpretada por M.me Charton-Demeur; sigue á este número un dúo originalísimo: Dido confía á su hermana las vagas agitaciones de su alma; «*Vous aimerez, ma sœur*», responde ésta. Anuncian á la reina que unos náufragos ilustres acuden en demanda de asilo. Aparece Eneas, y apenas entra, llega un segundo mensajero noticiando la aproximación de Jarbas, jefe de una tribu bárbara y enemiga. Ofrece Eneas el auxilio de su brazo, y el acto termina con el precioso coro guerrero: *C'est le dieu Mars que nous rassemble.*

El segundo acto, en las primeras representaciones, lo absorbía una sinfonía imitativa. Una cacería regia interrumpida por la tempestad, y Eneas y Dido refugiándose en una caverna, tales eran los asuntos de este intermedio instrumental, que ha sido suprimido.

El acto segundo comienza, pues, con la Danza de las esclavas nubianas. Aquí el compositor se propuso lastimar el oído. Esas entonaciones barrocas, y ese motivo salvaje jamás deberían figurar en una obra de arte donde, hasta el mismo desorden, todo ha de ser armonioso. Hay, sin embargo, otra parte del baile que fuera injusto no mencionar por su graciosa y perfecta factura. Las danzas cesan y el coro entona el himno á la noche: *Tout n'est que paix et charme autour de nous.* Este concertante, de suaves y distinguidas modulaciones y de sentido ritmo, debía repetirse cada noche, á petición del público. Sigue el dúo á que hemos hecho referencia poco há: *O nuit d'ivresse et d'extase infinie!* Lo repetimos: es un dúo de exquisito gusto, y conducido con habilidad suma. El grito: *Italie, Italie!* resuena en los oídos de Eneas y le recuerda sus destinos.

En el acto tercero, el héroe troyano expresa las vacilaciones de su alma entre el deber que le llama, y su pasión por la reina: *Ah! quand viendra l'instant des suprêmes adieux!;* esta escena tiene un carácter de grandeza y una declamación estudiada y sostenida que recuerdan los recitados de la *Armida* de Lully y del *Alceste* de Gluck.

En el acto cuarto, llega á noticia de Dido la partida de Eneas. El compositor comprendió que aquí debía dejar que hablase la naturaleza. Sus acentos, sucesivamente dolorosos, tiernos, furiosos, desgarradores, no están interrumpidos por ninguna cavatina parásita: *Non erat hic locus.* La frase del dúo: *Nuit d'ivresse et d'extase infinie!* cruza á través de este huracán, como un recuerdo dulce y amargo á la vez. La escena de la hoguera forma el último acto, asaz corto por otra parte. Parécenos que el coro de los sacerdotes de Plutón hubiera podido ser desarrollado con mayor maestría.

Á pesar de una oposición sistemática, *Los Troyanos* alcanzaron veintiuna representaciones seguidas y han

sido ejecutados en muchos teatros importantes de Europa.

De propósito nos hemos extendido en un análisis detallado de esta obra, fruto de las meditaciones solitarias de un maestro alejado durante veinticinco años de la escena lírica. No era, por cierto, artista vulgar quien prefirió exponerse al ostracismo de los empresarios y á los asombros del público, antes que salirse de su senda. Berlioz poseía grandes facultades, que podían excitar la admiración. Largo tiempo extraviadas en busca de una quimera inasequible, bastábale á este músico encaminarlas de nuevo á su meta natural para hacerlas conocer y emplearlas en la producción de obras superiores é incontestadas.

Después del juicio demasiado severo emitido en París sobre su última ópera, abandonó Berlioz las orillas del Sena, *Campos ubi Troya fuit,* y reanudó el curso de sus peregrinaciones. Instalado en San Petersburgo en el Palacio Miguel, hizo ejecutar en 1867 varias escenas de Gluck traducidas al ruso. El año siguiente, dió en la misma capital y en Moscou: la *Infancia de Cristo*, la *Cautiva, Haroldo*, *Romeo* y el *Rey Lear*. Á su regreso de San Petersburgo, dirigióse Berlioz á Niza, para restablecer su salud alterada por grandes fatigas. En una excursión á Mónaco, sufrió una caída, lesionándose tan gravemente la cabeza que hubieron de trasladarle á Niza, casi sin sentido. La conmoción que experimentara, alteró sus facultades mentales. En Agosto siguiente, celebraron festejos cívicos y musicales, en Grénoble, para la inauguración de la estatua de Napoleón I. Invitóse á Berlioz para presidirlos. Sus compatriotas, enorgullecidos de verle objeto de tan honorífica elección, no le escasearon homenajes ni aclamaciones; empero, al verle entrar en el salón sostenido por dos amigos, la concurrencia experimentó una impresión dolorosísima. Berlioz no pa-

recía tener conciencia de la ovación que se le tributaba. El alcalde de Grénoble colocó una corona de oro en la cabeza del compositor. Este fué su triunfo postrero, y tal vez el que le hubiera sido más satisfactorio, pues es raro y grato ser profeta en su patria y cerca de la mansión natal.

Volvió Berlioz á París; su salud fué alterándose cada vez más; extinguiéronse sus facultades y por fin murió el 8 marzo de 1869. En sus funerales, celebrados con gran solemnidad en la iglesia de la Trinidad, se ejecutaron el *Hostias* de su Misa de difuntos, y varias composiciones de Cherubini, de Mozart y de Beethoven. El maestro había legado al Conservatorio los manuscritos de sus partituras, y á M. Damcke sus partituras grabadas.

Á más de sus *Memorias* y de sus artículos en los *Débats* y otros periódicos, ha publicado Berlioz: *Les Soirées de l'Orchestre, Les Grotesques de la musique* y *A travers champs*.

Las *Memorias* de Berlioz son interesantes como estudios psicológicos. Esta autobiografía es rica en anécdotas, pero poco fehaciente en lo que concierne á datos sobre personas y cosas. En ellas encuéntranse las más extravagantes críticas y los más ultrajantes desdenes sobre el *Don Giovanni* de Mozart, y todo ello para preparar el efecto de esta frase: «Weber se me apareció.» Una corta cita bastará para dar el tono de estas *Memorias*, retratar al hombre y al artista y mostrar hasta qué extremo pueden arrastrar á un hombre inteligente y civilizado, la ceguedad, el orgullo y la pasión de la envidia. Era en el momento en que el entusiasmo por el *Barbero*, *Otelo* y *Moisés*, había llegado á su colmo. «Heme preguntado más de una vez cómo podría yo arreglármelas para minar el Teatro Italiano y hacerlo saltar una noche de representación con toda su población rossiniana. Y cuando encontraba á alguno

de esos *dilettanti*, objeto de mi aversión: ¡Miserable! mascullaba yo, clavándole una mirada de Shylock, ¡quisiera poderte empalar en un hierro candente! Confesaré con franqueza que todavía poseo, en el fondo, salvo el deseo homicida, esos malos sentimientos y esa extraña manera de ver.»

Hemos dicho que Berlioz ignoraba la historia de su arte, más por infatuación de sí propio, que por aversión al estudio, pues era literato. Sin embargo, fué nombrado bibliotecario del Conservatorio, en 1847, á la muerte del erudito Bottee de Toulmon, conservando este título y percibiendo sus emolumentos hasta que falleció. Cometió la falta de considerar este cargo tan útil como una prebenda y la Administración incurrió en la todavía mayor de tolerar semejante estado de cosas tan perjudicial á los intereses del establecimiento.

Se ha acusado á Berlioz de haber recurrido á procedimientos tarados de charlatanismo, de haber intentado dramatizar hasta su personalidad y de haber abusado de los anuncios y reclamos. Algo hay de cierto en estos reproches; pero creemos que el maestro era sincero y esto le excusa. Creyó en el romanticismo para el arte y creó para su uso una estética plagada de incoherencias y contradicciones. Admiraba las bellezas literarias del orden más elevado; exaltaba á Virgilio y á Homero; nadie se valía de expresiones tan entusiastas para encomiar el genio de los antiguos, á no ser Eugenio Delacroix, esotro romántico de su época. Pero como Berlioz ignoraba por completo la historia de su arte (ignorancia sorprendente en un artista de su valor y de su reputación, que nos parece sistemática) resultó en él una independencia, enfrente de las tradiciones, que tuvo por consecuencia hacerle escribir, difícilmente, música difícil.

¡Fortuna para su gloria y la de Francia, que varias

de sus obras sean extrañas á tan orgullosa teoría! Sólo éstas valieron á Berlioz sus mejores triunfos, haciendo que se le perdonaran las otras.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY

1809-1847

Mendelssohn

MENDELSSOHN-BARTHOLDY

MENDELSSOHN (Félix), nieto de un filósofo israelita, Moisés Mendelssohn, é hijo de un rico banquero de Hamburgo, nació en esta villa el 3 Febrero de 1809. Su padre, Abraham Mendelssohn era muy instruído y apasionado á las bellas artes; había abjurado el judaísmo, abrazando la religión luterana. Una de las hermanas de Abraham casó con Federico Schlegel, el poeta distinguido á quien apellidaron el Tirteo de Alemania, y se había convertido junto con él al catolicismo. Los tíos de Félix fueron también escritores de mérito. Añadamos que tuvo por madre á la hija del banquero Bartholdy, mujer graciosa y de talento, y se convendrá en lo favorable que era semejante medio para el desenvolvimiento de las facultades nativas del joven compositor.

Su familia se establecía en Berlín tres años después del nacimiento de Félix; y apresurándose á desarrollar las extraordinarias aptitudes musicales del niño, le confiaban á Berger como profesor de piano y á Zelter,

como profesor de armonía y contra-punto. A los ocho años, Mendelssohn descifraba á primera vista toda especie de música y escribía correctamente una pieza de armonía sobre un *bajo* dado. Lo mismo pasaba con sus estudios literarios y científicos que terminó á los diez y seis años; podía leer los escritores griegos y latinos en el original, y publicó el año siguiente en Berlín, bajo las iniciales F. M. B., una traducción en versos alemanes de la *Adriana* de Terencio. Hablaba perfectamente el francés, el inglés y el italiano, dibujaba y pintaba regularmente, era muy buen jinete, gran aficionado á la esgrima y notable nadador. Á pesar del tiempo que había debido consagrar á todos estos ejercicios intelectuales y gimnásticos, era habilísimo pianista y ejecutaba con precisión y sentimiento las composiciones más sabias, incluso las Fugas de Sebastián Bach.

En 1821, su profesor de armonía, Zelter, le llevó á Weimar y le presentó á Goethe, quien quedó admirado de la ciencia de ejecución y hasta de improvisación en aquel músico de doce años. Tres años después, emprendía Mendelssohn un viaje á París donde recibía de M.me Bigot, pianista de raro talento, utilísimos consejos, de que conservó toda la vida afectuoso recuerdo. También recibió en dicha época lecciones de Cherubini. En el mismo año (1824) no habiendo cumplido aún los quince de su edad, hacía representar en Berlín una ópera en dos actos: *Las Bodas de Camacho*. Retiróla, empero, casi al momento, ante un éxito dudoso, contentándose con publicar la partitura reducida para piano, y durante los dos años siguientes ocupóse en componer tres cuartetos para piano, violín, viola y contrabajo, varias sonatas y siete piezas de carácter para piano solo, doce *lieder* y doce cantos para voz sola, con acompañamiento de piano.

En 1829, dirigióse Mendelssohn á Inglaterra; conta-

ba á la sazón diez y nueve años. Dotado de bellas maneras, hábil en todos los ejercicios corporales, uniendo á las más brillantes cualidades del espíritu una fisonomía agradable, poseía el joven artista todos los elementos para ser admitido en los más elevados salones del gran mundo, aun cuando la posición de su familia y su fortuna no le hubiesen abierto las puertas todas. Obtuvo algún éxito en la primavera de aquel año, en un Concierto de la Sociedad filarmónica de Londres, haciendo ejecutar su primera sinfonía en *do* menor. Pasó luégo á Escocia, y se inspiró en los poéticos paisajes del país para componer su *Overtura* de Concierto intitulada: *Fingalhôhle* (La gruta de Fingal). Regresó al continente, cruzó por Munich, Salzburgo, Lintz y Viena, y acompañado de tres pintores de la escuela de Dusseldorff: Hildebran, Hubner y Bendemann, se dirigió á Roma, donde llegó en 2 Noviembre de 1830. Allí encontró á Berlioz y bajo las exterioridades de una cordialidad aparente, juzgó con áspera severidad su música. Después de una permanencia de cinco meses, durante los cuales compuso (Diciembre de 1830) su gran Cantata de *Walpurgisnacht* (La noche de Valpurgis) que fué ejecutada con bastante éxito en las grandes fiestas musicales de Alemania y que debía modificar enteramente en 1843, dirigióse á Nápoles, donde pasó dos meses entregado al *dolce far niente* que inspira aquel cielo; regresó por Roma, Florencia, Génova y Milán, atravesó la Suiza, se detuvo en Munich, el mes de Octubre, y llegó en 8 Diciembre á París.

Meldenssohn recorrió, pues, toda la Italia, visitando sus museos y palacios; por doquiera fué acogido con urbanidad y hasta con la cordialidad más lisonjera; oyó la música tradicional de la Capilla Sixtina, las obras de Palestrina, de Vittoria y de Allegri. Todo fué en vano; una triple malla de bronce cubría aquel pecho germánico. En todas partes conservó su indivi-

dualidad, refiriendo todo cuanto veía á su ideal determinado, absoluto, á pesar de sus vagos contornos. Así, su correspondencia, durante el curso de este viaje, lleva el sello de un malestar y un descontento singulares.

Describe escenas encantadoras en paisajes inundados de azur y de luz, y echa de menos su pálido cielo y sus sauces del Norte. Las ceremonias augustas de la religión le conmueven á pesar suyo; lo confiesa, y termina por el sarcasmo y la ironía. Y sin embargo compone en Roma *motetes* católicos, saboreando el maligno gozo de hacerlos cantar por dos religiosas en un convento.

Dejemos con él esa Italia que no supo comprender, recordando no obstante que trae de allá, con salmos de Lutero puestos en música, la sinfonía en *la* cuya *saltarela* atestigua su fecha y su naturaleza. Es lo más vivo, lo más electrizante que jamás escribió tudesco alguno, excepción hecha del coro de Derviches de las *Ruinas de Atenas* de Beethoven...

Mendelssohn experimentó en París un amargo desencanto no viéndose objeto de la admiración general, como soñara hasta entonces; y juró no volver á la metrópoli. «París es la tumba de todas las reputaciones» escribía en 31 Marzo de 1832. Según ello, no hubiera debido, por su parte, mostrarse tan severo tocante á Boccherini, cuyo nombre figuraba antes del suyo en el *Programa* de un concierto ejecutado en los salones de Baillot. «Al principio, escribió á su hermana, tocaron un quinteto de Boccherini, una *peluca* (*Den Aufang machte ein Quintett von Boccherini, eine Perrucke*).» Nunca volvió á París, y en adelante, no habló de la capital, ni de sus *dilettanti*, sino con acritud y desprecio.

Mendelssohn ha llevado al extremo la infatuación germánica, denigrando todo lo que no era alemán ó

no estaba concebido en estilo alemán. Trataba á sus colegas con una severidad y un orgullo ofensivos, desconociendo el talento superior, como en Berlioz, y hasta el genio mismo, como en Meyerbeer.

Regresó, pues, á su patria donde se sentía apreciado de una manera más simpática. En 1833, dirigió con gran pompa la festival lírica de Dusseldorf. Habiéndose mostrado en su ensayo como eminente director de orquesta, propusiéronle por tres años el cargo de director de la música de aquella villa, á fin de organizar la sociedad de canto, la orquesta de los conciertos y la música de las iglesias, á pesar de ser israelita. Allí trabó íntimas relaciones con el poeta Immermann y proyectó escribir, con él, una ópera sobre el argumento de *La Tempestad* de Shakspeare, cuya sinfonía había compuesto ya; mas el proyecto hubo de desecharse por la inexperiencia del libretista. En breve, pusieron en acciones el Teatro de Dusseldorf, con objeto de poder organizarlo en más amplia escala, encargándose Immermann de la parte dramática, y Mendelssohn de la musical. Por desgracia, ninguno de los dos estaba á la altura de la parte administrativa. Prepararon, pues, el *Don Juan* de Mozart y *Les Deux Journées* de Cherubini. Immermann arregló para la escena alemana un drama de Calderón, y Mendelssohn escribió la música. Ni el *Don Juan*, ni *Les Deux Journées*, ni el drama de Calderón alcanzaron éxito; los intérpretes eran flojos y la música de Mendelssohn no agradó. Su excesivo amor propio sufrió otra herida en Aix-la-Chapelle (1834), cuando en las solemnes fiestas musicales de la Pascua, hubo de compartir alternativamente la dirección con Ries, contra quien se dejó arrebatar á inconvenientes recriminaciones. Poco después dimitió su cargo en Dusseldorf (Julio de 1835) y se retiró á Leipzig para terminar su oratorio de *Paulus*, y aceptar la dirección de los conciertos de la *Gewandhaus* (Mer-

cado de telas). Su entrada en funciones, el 4 Octubre, fué para Mendelssohn un verdadero triunfo; el público en masa le victoreó al presentarse en la orquesta. Félix, sintiéndose apreciado como deseaba, dió vigoroso impulso al arte en los conciertos, en las sociedades de canto y hasta en las sesiones de música de salón. La universidad de Leipzig le recompensó confiriéndole el grado de doctor en filosofía y bellas artes (1835) y el rey de Sajonia nombrándole su maestro de capilla honorario. En 1837, contraía matrimonio con una encantadora mujer, hija de un pastor reformado de Francfort-sobre-el-Mein.

Transcurrido algún tiempo, dirigióse Mendelssohn á Berlín, llamado por el rey de Prusia, quien le nombró director general de su música. Entonces compuso para la corte los coros griegos de *Antigone* y de *Edipo rey* y los *Coros de Atalia*.

Era idea singular el traducir las magníficas estrofas de Racine en letra alemana, y llamar á la música escrita sobre esta traducción: los *Coros de Atalia*. De ello ha resultado una obra híbrida en que inútilmente se pretendería apreciar el corte y la armonía de los versos franceses. El compositor sólo se inspiró en el sentido general, y en su calidad de tudesco convencido pensó que las formas poéticas de Racine no valían la pena de preocupar á un músico; así, queriendo dar á conocer su obra en Londres, dispuso una nueva traducción en lengua inglesa. Cuando se trató de ejecutar los *Coros de Atalia* en París, en las representaciones de la tragedia dadas en el Odeón, como en los conciertos del Ateneo, menester fué adaptar la música de Mendelssohn á los versos franceses, aunque se hubiese de cambiar (según las exigencias prosódicas) las semínimas en corcheas, suprimir pausas, añadir notas, etc. Á pesar de estas composturas, tachadas de vandalismo tocante á una de las obras maestras de

la literatura francesa, pudo apreciarse la belleza de algunos trozos de la partitura del maestro hamburgués, entre ellos los coros: *Sion! chère Sion!, O réveil plein d'horreur;* el dúo: *Un chœur qui t'aime*, de lindo efecto, y la *Marcha* instrumental del cuarto acto.

La sinfonía es brillante, y no parece relacionada con la tragedia bíblica; en ella falta hasta la intención del color antiguo.

Mendelssohn acabó también, en Berlín, la parte musical de la preciosa obra de Shakspeare: *El sueño de una noche de verano*, cuya sinfonía escribiera en 1829; y compuso coros de iglesia con orquesta, y salmos sin acompañamiento, que se ejecutaron en el Dom-Chor de Berlín. Poco después volvió á Leipzig, donde fijó su habitual residencia. Hizo siete viajes á Inglaterra, desde 1832 á 1846, época de la primera ejecución de su *Elías* en el festival de Birmingham, y otro, por fin, en 1847. De regreso á Leipzig, proponíase, dos semanas después, ir á veranear en Vevey, cuando le sorprendió la noticia del fallecimiento de una hermana, á quien amaba tiernamente, M.me Hanzel, excelente pianista y señora de suma distinción. Modificó entonces su itinerario y precipitó sus viajes para distraer su dolor; fué á Baden, á Lanfen y á Interlaken, permaneciendo en este último punto hasta el mes de Setiembre. La modesta iglesia de una aldea sita junto al lago de Brienz, conserva el recuerdo de una preciosa improvisación que el artista ejecutó en el órgano, algunos días antes de su partida, y que fué, para él, la última de este género. La llegada del invierno le obligó á volver á Leipzig, donde reanudó sus antiguas ocupaciones y compuso para su familia la opereta titulada: *Die Rückker aus der Fremde* (*Regreso del viaje al extranjero*), que no vió la luz hasta la aparición de sus obras póstumas. Escribióla Mendelssohn para celebrar el cuadragésimo aniversario del matrimonio de sus pa-

dres. Representóse en público, por vez primera, en el Teatro de la Ópera de Berlin, el año 1851.

El *Regreso del viaje al extranjero* es una obra mediocre; excepción hecha de las estrofas impregnadas de ese dulce desvarío que caracteriza la música del célebre compositor, todo lo restante es inferior á las más débiles obras del repertorio dramático. La instrumentación afecta las sonoridades más singulares. La primera de las dos *serenatas*, cuyo motivo es asaz gracioso, tiene por acompañamiento una especie de rasgueado *pizzicatto*, imitación pueril y desacertada de la guitarra, al que vienen á unirse entradas de instrumentos de viento que no son de más feliz efecto. La segunda *serenata* cantada por el falso Fritz, consiste en una frase lamentable repetida hasta la saciedad, sin acompañamiento, y terminada por una entrada de los instrumentos de cuerda. Al principio del segundo acto, mientras la escena va iluminándose, nótase una corta sinfonía que expresa sucesivamente el sueño y la salida de la aurora; aquí el compositor tuvo feliz inspiración; la armonía es dulce y suave. La misma obra se representó bajo el nombre de *Lisbeth* en el Teatro Lírico de París el 9 Junio de 1865, con letra francesa de Julio Barbier.

Fué una de las últimas producciones del maestro. Presa de singular melancolía, que la naturaleza de su carácter hacía á veces áspera y penosa á los que le rodeaban, parecía preocuparse de su próximo fin. Sin embargo, seguía trabajando y hasta redoblaba su actividad cuando, el 9 Octubre de 1847, le sobrevino un ataque de sangre en casa de uno de sus amigos, donde estaba acompañando la ejecución de varios trozos de su *Elías*, y hubieron de trasladarle á su domicilio, consiguiendo volverle á la vida gracias á un tratamiento enérgico. Iba recobrando sus fuerzas, daba sus acostumbrados paseos á pié ó á caballo y se disponía á

marchar á Viena para dirigir la ejecución de su último *Oratorio*, cuando sufre un segundo ataque de apoplegía el 28 Octubre, y otro más el 3 Noviembre, sucumbiendo el siguiente día á las nueve de la noche, sin haber cumplido aún los treinta y nueve años. La población de Leipzig asistió á sus funerales. Toda Alemania lloró, como debía, la muerte del artista y del patriota, pues nunca ha latido corazón más adicto en pecho alemán.

Mendelssohn ha sido uno de los músicos más inteligentes de nuestro siglo. Sin ser erudito, poseía una instrucción general y sólida. Estaba dotado de gran penetración y de una perspicacia de observación temible, por cuanto los sentimientos de benevolencia tocante á sus colegas le eran desconocidos.

Su música, impregnada de agrisadas brumas, carece de calor y de luz. Con menos exclusivismo, con menos apego á los defectos como á las cualidades de la raza germánica, seguramente hubiera podido modificar su organización por un contacto más benévolo con las escuelas italiana y francesa, enriqueciéndose, como sus correligionarios, en la antigüedad, con los despojos de los Egipcios, siguiendo el ejemplo de Moisés:

« *Spoliavit Egyptios, ditavit Hebræos* .»

Hemos visto que no se podría clasificar á Mendelssohn ni siquiera en última fila de los compositores dramáticos. Sus sinfonías son frías y nebulosas; el uso perpetuo de las cadencias rotas y de las modulaciones alejadas del tono principal, causa en el atento oyente más fatiga que placer. Aun cuando sembrados de ideas nuevas y distinguidas y de efectos sinfónicos del mayor interés, sus Oratorios de *Paulus* y de *Elías* distan mucho de ser obras enteramente perfectas. Más afortunado es en la música de salón. Sus tercetos, sus

cuartetos y su septimino encierran fragmentos de suma belleza. Lo mismo diremos de sus obras de piano: la *Sonata* para piano y violín (Ob. 4); el *Concierto* de piano en *sol* menor; las *Romanzas sin palabras*, la *Serenata*, el *Allegro giocoso* para piano y orquesta gozan de merecida reputación; pero donde el artista se eleva á las más osadas concepciones es en las Sinfonías. El *Sueño de una noche de verano*, la *Gruta de Fingal*, la *Mar tranquila* y el *Feliz regreso*, la *Hermosa Melusina*, *y Ruy Blas* son obras que á un colorido instrumental de valiosa factura reunen pensamientos nuevos y originales.

Fétis observa, con mucha razón, que una de las causas del efecto de monotonía producido por la audición de las obras de este maestro, consiste en su preferencia por los tonos menores, y el erudito crítico da una enumeración interminable, pero convincente, de todas las obras escritas por Mendelssohn en *modo* menor.

Cuando uno se rodea de las obras de Mendelssohn y estudia sus composiciones instrumentales, danle tentaciones de exclamar, como exclamaba en sus postreros momentos aquel que fué objeto de su admiración y de su culto, el anciano Goethe: «Luz! más luz!»

Chopin

1810 - 1849

Chopin

CHOPIN

—

HUÉLE dado á Chopin expresar en el lenguaje de los sonidos las quejas del alma dolorida de la Polonia. En el momento en que apareció en Francia, las desdichas de la nación mártir despertaban doloroso eco en todos los corazones. Así se explica, quizá tanto como por su mérito real, la inmensa voga de que gozó este artista. La piedad de las almas francesas figuraba por mitad en sus triunfos.

El 8 de Febrero de 1810, nació en Zelazowa-Wola, no lejos de Viena, un niño débil y enfermizo que parecía destinado á no lejana muerte. Bajo aquel débil envoltorio nada, absolutamente, indicaba una inteligencia superior. Pero, así como Aquiles revelara su sexo prefiriendo las armas á las joyas femeniles que le ofrecía Ulises, manifestó Federico-Francisco Chopin sus aptitudes innatas, desde que se le hizo comenzar el estudio de la música. Su primer profesor fué un viejo bohemio, llamado Zywny, apasionado admirador de las obras de Bach. El muchacho, colocado bajo la dirección de este maestro á la edad de nueve años, reci-

bió sus lecciones por espacio de siete. La habilidad de su ejecución, rica en gracia y delicadeza, le procuró un protector en el príncipe Antonio Radziwill. Pertenecía Chopin á una familia de modestísima posición que á duras penas podía darle una educación regular. El príncipe colocó á su protegido en uno de los mejores colegios de Viena y sufragó generosamente todos los gastos que sus estudios requerían. En el trato de los jóvenes nobles polacos con quienes estudiaba, adquirió Chopin aquellas maneras distinguidas que tanto debían contribuir más adelante á su prestigio. De carácter afable, y dotado de una urbanidad que no excluía cierto cálculo, supo hacerse querer de sus camaradas, y especialmente del príncipe Barys Czetwertynsky quien le llevó algunas veces á pasar las vacaciones en compañía de su madre. Esta dama, de notable talento y sentimientos elevadísimos, introdujo al futuro músico en un mundo artístico donde, á cambio de los goces que proporcionaba con su talento precoz, recibía ejemplos de distinción y de buen tono. Á la edad de diez y seis años aprendió Chopin la teoría de la armonía y los principios de la composición, bajo la dirección de Elsner, director del Conservatorio de Varsovia. Poco después, visitó á Berlín, Dresde y Praga, con objeto de perfeccionar su instrucción musical por la audición de los valiosos artistas que residían en dichas ciudades. Deseando, al fin, exhibirse, dirigióse á Viena en 1829, y debutó el 11 de Setiembre en un Concierto dado por M.lle Veltheim, artista muy en voga á la sazón. Según la noticia biográfica que Listz le ha consagrado, Chopin no obtuvo en esta ocasión, ni en los conciertos que dió después, el éxito que tenía derecho á esperar. Sin embargo, la *Gaceta general de música de Leipzig*, en su número del 17 de Noviembre de 1829, encomia en alto grado las cualidades del joven pianista.

En 1831, salió Chopin de Viena. Los desastres que acababan de afligir á su patria le habían sugerido la resolución de establecerse en Londres; pero, al realizar su viaje, pasó por París, y aquí se detuvo, para no salir más.

El primer concierto que Chopin dió á la sociedad parisiense tuvo por teatro los salones del ilustre fabricante de pianos Pleyel; en general, los artistas que componían el auditorio reconocieron en Chopin una manera excepcional y no vacilaron en asignar un rango honroso á las producciones que había ejecutado ante ellos. Surgieron, no obstante, algunas protestas contra su ejecución. Field, enemigo del romanticismo, declaraba que era un *talento de alcoba de enfermo;* también Kalbrenner encontraba manchas en el nuevo astro. Por lo demás, Chopin juzgábase á sí propio, mejor que nadie. Conociendo que su talento delicado y fino, más que poderoso, no haría efecto en un concierto, reservóse exclusivamente para los salones. La noche en que hizo ejecutar en el Teatro Italiano su *Concierto* en *mi* mayor, los aplausos habían distado mucho de corresponder á su esperanza; y esta fué para él amarga decepción. Así, desde entonces, separóse del profano vulgo, contentándose con los sufragios que obtenía en el mundo más refinado y más aristocrático de París. Las eminentes familias de la emigración polonesa, los príncipes Czartoryski y Lubomirski, los condes Plater y Ostrowski, la condesa Delfina Potocka le acogieron, por otra parte, con la simpatía debida á un compatriota y la consideración debida á un artista de raro talento. En este medio vivió durante los primeros años de su residencia en París. Allí encontrábase entre los suyos; allí podía apreciarse el carácter nacional de sus composiciones: polacas, mazurkas, nocturnos, baladas, en que respiraba el genio del pueblo de Sobieski.

Al mismo tiempo, dedicábase Chopin á la enseñan-

za. Su distinción y su superioridad como músico le reclutaron entre el sexo débil numerosas discípulas. Aquello fué una moda, un verdadero frenesí. Al dar sus lecciones, deponía la gravedad, triunfando de su natural propensión á la melancolía y complaciéndose, al parecer, en aquella atmósfera impregnada de almizcle y de incienso donde la admiración de las damas exaltadas y románticas le mantenía.

Llegó 1837; la salud del artista, que siempre había sido débil, se alteró gravemente. Para combatir los alarmantes progresos de la tisis, enviáronle los médicos á pasar el invierno en Mallorca. M.me Jorge Sand, una de sus más entusiastas adoratrices y de sus amigas más íntimas, no quiso abandonarle y resolvió acompañarle al lugar del destierro designado por la Facultad. ¡Abnegación mayor tal vez de lo que imaginara ella en un principio! Hay que leer en la *Historia de mi vida* hasta qué punto, bajo la influencia de la enfermedad y libre del disimulo impuesto por los salones parisienses, se volvió despótico, huraño, insoportable el dulce y blando pianista. Empero, lo que M.me Sand nos cuenta de Chopin ¿no nos lo había contado también de Alfredo de Musset en su famosa novela: *Ella y él?* ¿Qué necesidad es esa de embellecer á expensas del enfermo, la misión que había asumido ella voluntariamente? En todo caso, si los hechos son asaz creíbles, el testigo no lo es mucho. Más sencillo será concluir qne la ilustre escritora no poseía precisamente las cualidades de una hermana de caridad.

El clima de Mallorca había ejercido benéfica influencia en la salud de Chopin. Á su regreso á Francia, desgraciadamente, la afección de pecho, momentáneamente vencida, tomó su revancha, y desde 1840 hasta su muerte el infortunado músico fué arrastrando una miserable vida, entre continuos padecimientos. En 1846 y 1847, la más pequeña caminata, unos pocos escalones

que subiera, causábanle atroces sofocaciones. Durante las revueltas de 1848, visitó la Inglaterra y la Escocia. ¡Fatal viaje! Las ovaciones que por doquiera recibió le hicieron olvidar los cuidados que su estado reclamaba, y cuando volvió á Francia, fué sólo para morir (17 de Octubre de 1849). Sus fieles amigos no quisieron fiar á manos extrañas el cuidado de amortajarle. El cuerpo, vestido con elegancia, fué colocado en un féretro lleno de rosas; y para coronar tan triste aparato, dispusieron en la Magdalena unas solemnes honras, en que los coros de la Ópera ejecutaron el *Requiem* de Mozart. Los solos fueron cantados por Lablache, Alejo Dupont, M.mes Grisi y Brambilla.

La generación actual ha reconocido las exageraciones de 1831; pero, si no siente ya fanatismo por Chopin, no por ello ha dejado de apreciar su talento más elegante que vigoroso, sus melodías de carácter á menudo melancólico y caprichoso, siempre afectado y á veces original.

La obra más generalizada de Chopin, es su *Gran Vals* en *mi* bemol, brillante y de mucho efecto. Siguen las *Mazurkas* (Ob. 7) dedicadas á Mr. Johns; en ellas abundan melodías encantadoras á pesar de su extravagancia, y en ocasiones, desprovistas de tonalidad apreciable, por ser en su mayoría aires nacionales, cantos eslavos populares en los campos de Polonia, resultando un acompañamiento que dista mucho de ser correcto. Los *Valses* en *la* menor, en *do sostenido* menor y en *re bemol* mayor, los *Nocturnos* dedicados á M.lle Stirling, á M.lle Billing y á M.me Pleyel caracterizan el sentimiento, el estilo y el mecanismo del célebre concertista.

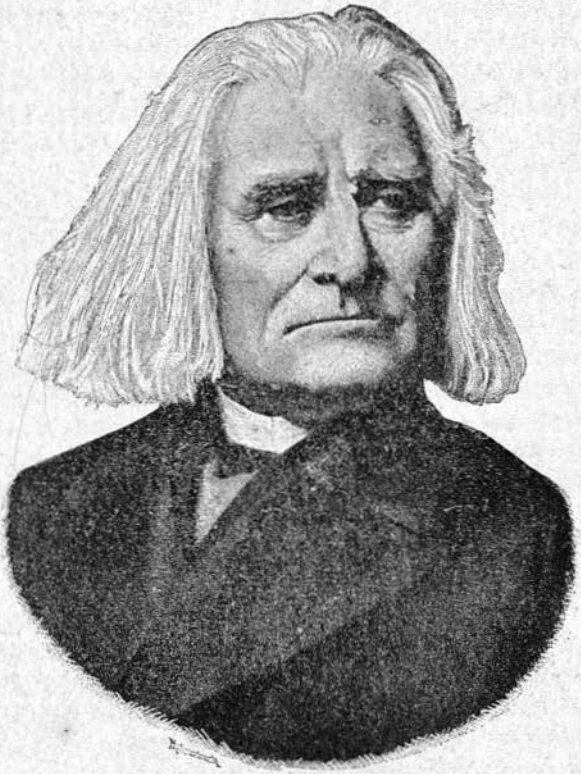
Sus composiciones más vigorosas son: la *Sonata* en *si bemol* que contiene la *Marcha fúnebre*, considerada como su obra maestra; la *Berceuse*, el *Concerto* en *mi* menor y el *Scherzo* en *si* bemol. Empero, donde Cho-

pin ha sabido enlazar las brillantes cualidades del pianista con la sensibilidad del artista y la imaginación del músico, es en la obra intitulada: *Fantasía impromptu*, en *la* bemol; publicación póstuma que ha recorrido todos los pianos. Su ritmo no podría proponerse como modelo, por lo caprichoso y extravagante que es; mas el efecto general agrada por su viva elegancia y el partido verdaderamente encantador que el artista ha sacado de los recursos del instrumento.

Liszt

1811

—



Liszt

LISZT

LAS exageraciones del romanticismo de 1830 no han tenido en la esfera musical representante más fiel que Liszt. El insigne pianista ha gozado de inaudita voga, porque sentía y expresaba en grado supremo el extraño delirio de que adolecían más ó menos todas las cabezas de aquel tiempo; singular fisonomía artística cuyos principales rasgos son: un orgullo insaciable, una inextinguible sed de elogios, la necesidad de exhibirse y de causar sensación por medios á menudo extraños al arte.

No negaremos que Liszt ha sido un pianista prodigioso, ni que tal vez haya alcanzado los últimos límites de la ejecución en el piano; pero sí diremos que sus composiciones todas nos parecen como el esfuerzo fracasado de una ambición descarriada. El hombre que pudo firmarlas merecía (y este ha sido su castigo) ver asociado su nombre al de Wagner en la campaña emprendida contra el buen sentido y el gusto, por los que se intitulan *músicos del porvenir*.

Nació Franz Liszt el 22 Octubre de 1811, en Rœding, villa húngara situada á corta distancia de Pesth. Su padre, agregado á la administración del príncipe Esterhazy, cultivaba la música como aficionado, pero con bastante talento para que el príncipe le emplease en su capilla. Adam Liszt pudo así trabar amistad con Haydn quien, como es sabido, falleció el 1809, dos años antes del nacimiento de Franz. Contaba el niño seis cuando, cierto día, oyendo á su padre tocar en el piano un *Concierto* de Fernando Ries, retuvo el tema y las principales melodías, de manera que los pudo cantar aquella misma tarde. Conmovióse la solicitud paternal en vista de tan precoces disposiciones musicales, y dió al tierno Franz un profesor de piano. La lectura del *René* de Chateaubriand, algunos años después, no careció tal vez de influencia en ese humor melancólico, que desde entonces ha caracterizado á Liszt. Sabido es que este libro, único en su género, á pesar de haber inspirado á tantos imitadores, es la novela de la pasión solitaria escrita el día siguiente á una Revolución, por un pensador desilusionado. *René* ofrece el primer tipo de esa tristeza vaga y altanera de que se rodearon en seguida Byron, Senancour, el malogrado autor de Obermann, y el poeta de las *Meditaciones*. La impresión que semejante obra hubo de producir en la imaginación prematuramente soñadora del joven pianista, se comprende sin dificultad. Leyó y releyó este libro, por espacio de seis meses, y más de una vez con los ojos humedecidos por el llanto; si tales eran desde entonces sus inclinaciones literarias, nada tiene de extraño que posteriormente se encaprichara de las bellezas de *Lelia*.

Si existen caracteres inaccesibles á la vanidad, que, como se ve por el ejemplo de Mozart, resisten á la embriaguez de la gloria precoz, en más de un caso los niños prodigiosos ó declarados tales adquieren, al

contacto de las admiraciones públicas, una dosis de pretensión y de afectación, que les sigue durante el resto de su carrera. Bajo tan enojosos auspicios comenzó su vida Liszt. Á los nueve años, ejecutaba ante el príncipe Esterhazy, en Edenburgo, el *Concierto* en *mi* bemol de Ries y una *Fantasía* improvisada; el éxito fué tal, que el príncipe, después de prodigarle mil caricias, le gratificó con cincuenta ducados. En Presburgo, á donde el joven concertista se dirigió después con su familia, se granjeó con su talento las simpatías de los condes Amaden y Zopary, quienes, con objeto de subvenir á los gastos de su educación musical, convinieron en asegurarle, por espacio de seis años, una renta de seiscientos florines. En Presburgo, Liszt no hubo de hacer más que presentarse, para encontrar protectores generosos; en Viena, dejó admirado á su maestro, el célebre Czerny. Este artista excelente, que se había ofrecido á darle lecciones, no quedó poco sorprendido, en efecto, viéndole ejecutar de corrido las *Sonatas* de Clementi. Sometióle en seguida á la interpretación de las obras de Beethoven y de Hummel, y raras veces le ocurrió tropezar con dificultades capaces de detenerle. El día en que apareció el *Concierto* en *si* menor de Hummel, Liszt que, casualmente, se encontraba en casa del editor, ejecutó esta obra *á primera vista*. Difundióse en breve por todos los ámbitos de la villa esta aventura, que no tardó en hacer del joven Franz el león de los salones vieneses. El mismo Czerny, no pudiendo sustraerse al entusiasmo general, rehusó los trescientos florines, precio estipulado por sus lecciones, diciendo que estaba demasiadamente recompensado con los triunfos de su discípulo.

Perfeccionada de esta suerte su educación, y enriquecido con algunos consejos de Salieri relativos á la composición, dió Liszt su primer concierto. El auditorio, compuesto de las eminencias de la aristocracia y

del arte, profetizó, unánime, un brillante porvenir al joven músico. De Viena, y acompañado de su familia, emprendió el pianista niño la ruta hacia París, y su itinerario se señaló por nuevos triunfos.

Adam Liszt se proponía hacer entrar á su hijo en el Conservatorio, donde habría estudiado el contra-punto bajo la dirección de Cherubini; empero, y á pesar de la recomendación del príncipe de Metternich, el proyecto fracasó contra un artículo formal del reglamento de la institución: el candidato no era francés. La sociedad parisiense, que se apasiona por cualquiera que le distrae, no se mostró tan exclusiva, como la Escuela de música, y festejó al joven extranjero. En masa acudió el público á los conciertos dados por Liszt en la Ópera en 1823; y los más aristocráticos salones se disputaron la gloria de admirarle. «Las hermosas duquesas del Faubourg Saint-Germain, dice Scudo, maravilladas de la agilidad de sus manos y de la gracia infantil de su persona, le sentaban sobre sus rodillas y acariciaban sus blondos cabellos. Pasábanle de mano en mano, prestábanselo como un *Bambino santo* que, más adelante, debía reavivar la gloriosa imagen de Mozart.»

En medio de estos triunfos no se dormía Liszt; por otra parte, su padre se había encargado de tenerle siempre jadeante, obligándole á ejecutar cada día doce *fugas* de Bach y á transportarlas de repente á distintos tonos, gimnástica fatigosa, pero saludable, á la que debió el joven pianista su maravillosa facilidad de ejecución á primera vista. Estos ejercicios no se interrumpieron, sino por un viaje triunfal á Londres, en Mayo de 1824. De regreso á París, reanudó el artista sus trabajos y se puso á componer. El año siguiente (1825) pasó de nuevo á Inglaterra con su padre, cosechando abundantes ingresos con sus conciertos. Después, volvió á Francia, y empezó á escribir sonatas, fantasías, variaciones, etc. ¿Por qué no se ceñía á

tareas de esta índole? Desgraciadamente, la ambición paternal de Adam Liszt estimulaba la de su hijo, y bajo esta presión, que tanto se armonizaba con sus secretas inclinaciones, el *Pequeño Liszt*, como le llamaban, no creyó superior á su genio el componer una ópera para la Academia real de música. Era correr demasiadamente y presumir mucho de sí, como lo probó la acogida hecha á *Don Sancho ó el castillo del amor*, estrenada en 17 Octubre de 1825. El público fué generoso, y no quiso infligir al prestigioso artista una aplicación demasiado directa del proverbio: *Nec sutor ultra crepidam;* pero su misma indulgencia sirvió para comprobar más patentemente la derrota del compositor.

En Febrero de 1826, Liszt, siempre acompañado de su familia, salió de París, donde su vanidad acababa de recibir tan duro golpe, y recorrió las principales ciudades de Francia: Burdeos, Tolosa, Montpeller, Nimes, Marsella, Lyon, etc., acogido por los más entusiastas aplausos.

Desde el fracaso de *Don Sancho,* el artista comprendió la necesidad de completar sus estudios de composición; pero uno de los rasgos originales de esta existencia singularmente ocupada es el haber sido hostigada hasta el extremo, por influencias diversas, y á menudo contradictorias. Apenas había recibido unas cuantas lecciones de Reicha, enseñoreóse de su alma una especie de misticismo, desterrando de ella, momentáneamente al menos, el amor á la música. Esta tendencia exclusiva á la contemplación y á los ensueños podía perjudicar á las especulaciones del viejo húngaro; así, pues, intentó distraer á su hijo, haciéndole reanudar el curso de sus peregrinaciones musicales. Visitaron nuestros viajeros la Suiza hasta Berna y se dirigieron por tercera vez á Inglaterra. Al regreso de esta excursión, tuvo Liszt el dolor de perder á

su padre en Bolonia. Entregado á sí mismo, y libre del férreo yugo que hasta entonces contrariara sus aspiraciones, no aprovechó desde luégo la libertad tan dolorosamente adquirida, sino para consagrarse sin trabas á sus instintos melancólicos y religiosos. Sin embargo, aún seguía dedicándose al trabajo, y no había renunciado á la práctica de su arte, cuando, á consecuencia de una grave enfermedad, sus sentimientos adquirieron un matiz de religiosidad mucho más pronunciado. Viósele frecuentar asiduamente los templos y entregarse á ejercicios de piedad austera. ¿Quedaba perdido para el arte el hábil pianista? Sus admiradores pudieron temerlo por un momento; aún no conocían al personaje proteiforme que se oculta bajo la epidermis de Franz Liszt.

¿Por qué evolución intelectual, el huésped predilectos de los salones de la Restauración pasó de la devoción católica al culto san-simoniano, y de éste á las ideas republicanas, como lo testifica una *Sinfonía revolucionaria* inédita, compuesta después de los sucesos de Julio de 1830? ¿Á qué ley obedecen esas incesantes transformaciones que han llegado á parar en una toma de hábito eclesiástico? Tememos que se nos tache de cándidos planteando este problema. Tal vez se nos contestará, y con razón, que Liszt es siempre y en todas partes músico de eminente talento.

¡Cosa notable! El movimiento romántico que ha producido una legión de hombres de talento, ha quedado casi estéril en la esfera musical. Y es que, en la poesía como en la pintura, había á la sazón algo que descubrir ó más bien, sacar del olvido; aquí la imagen, allá el color; mientras que todos los elementos del arte de los sonidos existían ya y habían sido puestos recientemente en obra, de magistral manera, antes de la aparición de los innovadores de 1830. ¿Qué quedaba por descubrir, en efecto, después de los Haydn,

los Mozart, los Gluck y los Rossini? Y aquel mismo, en cuyo nombre se presentaban los reformadores, Beethoven ¿no había condenado ya, desde largo tiempo, á una abrumadora inferioridad á sus pretendidos adeptos?

Excéntrico como él solo, Liszt quedó en breve seducido por las teorías nuevas, y vino á ser el segundo de Berlioz, de quien redujo á piano varias obras, como: la Sinfonía de *Haroldo*, la Overtura de los *Jueces Francos* y la del *Rey Lear*. Sus dotes de ejecutante, tan notables ya desde su infancia, no habían cesado de progresar y hubiera desafiado toda comparación, á no existir Chopin. Por lo demás, cada uno de entrambos rivales tenía su mérito propio y como su imperio distinto. Contenido, discreto, pero dotado á la vez de un encanto delicado y original, los triunfos del artista polaco casi nunca se extralimitaron de un círculo aristocrático. El pianista húngaro, por el contrario, por la impetuosidad de su ejecución, por la potencia de sus efectos artísticos, reinaba sobre las almas ávidas de emociones fuertes y los oídos ávidos de ruido. Así, pues, no todas las manos que le aplaudieron fueron patricias. Por lo demás, nadie ha sabido exhibirse como él. Presentábase en escena de una manera peculiar y romántica, arrojaba los guantes al lacayo, echaba atrás sus largos cabellos con un gesto lleno de altivez, y tomaba posesión del taburete, transformado para la circunstancia en trípode: *Bacchatur vates*. Comenzada la ejecución, sus calenturientas manos recorrían el teclado, mientras sus ojos lanzaban torvas miradas, y nobles gotas de sudor se deslizaban á lo largo de sus mejillas. Tales muecas parecerían ridículas hoy, pero el público de entonces se dejaba embaucar y creía ver al pianista debatiéndose bajo el esfuerzo de un demonio desconocido: *Deus, ecce Deus!*

Ante todo, apetecía el éxito. Su fe mediocre en su

genio se revela entera en estas apariencias pretenciosas. Más de una vez, ejecutando obras de Beethoven, de Weber y de Hummel, ocurrióle sustituir á las inspiraciones de estos maestros, improvisaciones personales que hacían patear de entusiasmo á un brillante auditorio de ignorantes. Semejantes triunfos pesaron más adelante sobre su conciencia de artista, y así lo confesó noblemente en las siguientes líneas: «Á la sazón ejecutaba con frecuencia, en público, ó en salones (donde nunca dejaban de objetarme que elegía bastante mal mis programas), las obras de Beethoven, Weber y Hummel y, lo confieso avergonzado, á fin de arrancar *bravos* á un público siempre lento en concebir las cosas bellas en su augusta sencillez, no tenía el menor escrúpulo en alterar su movimiento y sus intenciones, llegando hasta el extremo de añadirles, insolentemente, un sinnúmero de rasgos y de fermatas que, valiéndome aplausos ignaros, estuvieron á punto de arrastrarme á un falso sendero, de que afortunadamente supe apartarme con tiempo.»

Los triunfos del hombre no iban en zaga á los del artista. Más de un literato, y no de los menos ilustres, se enardeció por el joven músico que intentaba transportar á su arte las osadías de la literatura romántica. Había un parentesco intelectual demasiado visible entre las Corinas de la época y el autor de los poemas sinfónicos, titulados: *Lo que se oye en la montaña*, el *Tasso*, los *Preludios*, *Orfeo*, *Prometeo*, *Mazeppa*, etc. La soñada alianza de la literatura y de la música halló su expresión en las relaciones íntimas que se establecieron entre el hábil pianista y ciertas notabilidades femeninas del mundo literario. Sobre el particular no creemos carezca de interés transcribir una página de las *Cartas de un viajero*, de M.me Jorge Sand. La autora, en compañía de su *amigo*, visita la iglesia de San Nicolás de Friburgo, donde se halla el magnífico órga-

no construído por Mooser. El organista de la villa, verdadero músico, de talento superior, acaba de ejecutar algunas piezas, y M.me Sand le dirige el siguiente irónico cumplido:

«—Eso es magnífico, caballero; dignaos repetir una vez más ese trueno; sin embargo, paréceme que si os sentaseis bruscamente en el teclado, produciríais todavía un efecto más completo.» ¡Cuán superior es, en verdad, Franz á ese pobre organista suizo!

»Sólo cuando Franz paseó libremente sus manos por el teclado y nos hizo oir un fragmento de sus *Dies iræ*, comprendimos la superioridad del órgano de Friburgo sobre cuánto conocíamos en este género. La víspera, habíamos oído el del pueblecillo de Bulle, que también es obra de Mooser, quedando encantados de la cualidad de sus sonidos; mas el perfeccionamiento es notable en el de Friburgo, sobre todo los juegos de voz humana que, sobresaliendo á través del bajo, produjeron en nuestros niños una ilusión completa. Muy bellos cuentos hubiéramos podido narrarles á propósito de ese coro de vírgenes invisibles; pero todos estábamos absorbidos por las notas austeras del *Dies iræ*. Jamás el perfil florentino de Franz se había destacado más pálido y más puro, en una nube más sombría de terrores misteriosos y de religiosas tristezas. Había una combinación armónica, que reaparecía incesantemente bajo sus dedos, y cada una de cuyas notas se traducía en mi imaginación por las rudas palabras del himno sagrado: *Quantus tremor est futurus — Quando Judex est venturus*, etc.

»Ignoro si estas palabras correspondían, en el genio del maestro, á las notas que yo les atribuía; pero ninguna potencia humana habría desviado de mis oídos estas sílabas terribles: *Quantus tremor*. . . . . .

. . . . . .

»Encontrábame en uno de esos accesos de vida que

una bella música ó un vino generoso nos comunica, en una de esas excitaciones internas en que el alma, largo tiempo embotada, parece mugir como un torrente presto á romper los hielos del invierno, cuando, volviendo los ojos hacia Arabella, ví en su rostro una expresión celeste de enternecimiento y de piedad: indudablemente había sido conmovida por notas más simpáticas á su naturaleza.

»Cada combinación de sonidos, de líneas y de colores, en las obras del arte, hace vibrar en nosotros cuerdas secretas y revela las misteriosas relaciones de cada individuo con el mundo exterior. Donde yo había soñado la venganza del Dios de los ejércitos, ella había inclinado dulcemente la cabeza, comprendiendo que el ángel de la cólera pasaría sobre ella sin herirla, y se había apasionado por una frase más suave y tierna, tal vez por algo como el: *Recordare*, *Jesu pie*.

»Entretanto, pasaban nubes y la lluvia azotaba los ventanales; después, el sol reaparecía pálido y oblicuo para quedar extinguido al breve rato por un nuevo chaparrón. Gracias á estos inesperados efectos de luz, la blanca y limpia catedral de Friburgo parecía aún más risueña que de costumbre, y la figura del rey David, pintada en traje de teatro del tiempo de Pradon, con peluca negra y borceguíes rojos, parecía sonreir y aprestarse á danzar otra vez más, delante del arca. Y, sin embargo, el instrumento tronaba como la voz del Dios fuerte, y la inspiración de nuestro gran músico hacía cernerse todo el infierno y todo el purgatorio de Dante bajo aquellas estrechas bóvedas de filetes pintados de rosa y de gris perla.»

Hay personas así, que, en vez de escuchar la música y juzgarla, se escuchan á sí mismos, se ocupan exclusivamente de sí y pueblan con sus ideas personales el mundo exterior que las rodea. Tal era, entonces, la autora de *Espiridión*. Los artistas que han oído á Liszt

tocando el órgano, declaran unánimes que su ejecución en dicho instrumento es intolerable.

De 1835 á 1848, cabalgando en el hipógrifo de la fantasía, recorrió Liszt la Europa entera, acogido en casi todas las capitales con un entusiasmo que rayaba en delirio. No narraremos en detalle las ovaciones de que fué objeto; bastarán unos cuantos rasgos. En Berlín, los estudiantes desenganchan sus caballos y se empeñan absolutamente en tirar de su coche; en Pesth, los húngaros, sus compatriotas, le regalan un *sable de honor* (¿para qué, gran Dios?). En Rusia, moujicks y boyardos le tributan una admiración supersticiosa, mirándole como á un sér sobrenatural. Los ingresos de su primer concierto en San Petersburgo alcanzan á la suma de 59000 francos, cifra que podría tacharse de exagerada, si no debiese creerse todo, de parte de los fanáticos de Liszt. Por lo demás, el carácter generoso y liberal del célebre pianista agotó con frecuencia la bolsa que su talento había llenado. Pocas miserias llegaban á su noticia sin que se apresurase á socorrerlas, y los llamamientos á su caridad jamás le hallaron insensible. Á la vez que acudía en auxilio de los menesterosos, daba pruebas magníficamente desinteresadas de su zelo en recuerdo de Beethoven. Cuando se trató de erigir una estatua al inmortal compositor, en Bonn, el pianista húngaro, no contento con remitir una crecida suma al Comité encargado de organizar la suscrición, nada omitió para que la inauguración del monumento fuese una fiesta artística digna del imperecedero nombre del sinfonista cuya memoria se honraba.

Al efecto escribió una *Cantata*, cuyos ensayos dirigió en persona, renunciando por espacio de varios meses á los beneficios considerables que sus excursiones musicales le producían. Tan completa y espontánea abnegación no dejó de ser explotada por la malig-

nidad y la envidia, que afectaban ver en ella un habilísimo reclamo.

Cuando sobrevino la Revolución de 1848, hacía algunos años ya que Liszt ejercía el cargo de maestro de capilla en la corte de Weimar, aunque residiendo poco en esta villa y empleando en viajes casi todo su tiempo. Después de la jornada del 24 Febrero, el ruido de los clubs sofocó, en toda Europa, el ruido del piano. Así lo comprendió Liszt, y se concentró en sus funciones de maestro de capilla. Gracias á él, trocóse Weimar en una especie de foco musical, que pudo rivalizar con los más intensos de Alemania.

De esta época data el efímero renacimiento del wagnerismo. Wagner había sido desterrado por su cooperación en los sucesos revolucionarios de que el suelo alemán acababa de ser teatro; parecía que la *música del porvenir* había sido envuelta en la desgracia que hiriera á su fundador. En el momento en que todo parecía conspirar contra ella, viósele recobrar momentáneamente nueva voga, gracias á la ardiente iniciativa, al apasionado proselitismo de Liszt. Atraído hacia esa negación del arte, como siempre lo ha sido hacia todas las singularidades, el maestro de capilla de Weimar empleó en servicio de la peor causa un zelo, una actividad, una abnegación que debieran encomiarse sin reserva, si hubieran sido mejor aplicados. ¡Qué alegría para el desterrado de Zurich, al recibir en su retiro la noticia de la repetición del *Tannhauser* y del estreno de *Lohengrin!* ¡*Consummatum erat!* ¡Estas óperas, puestas en escena por un neófito entusiasta, obtenían ardientes aplausos, y la joven escuela, dispersa, errante, desde la partida de su jefe, podría congregarse nuevamente, en torno de unas obras silbadas ayer, y ensalzadas hoy hasta las nubes por una revirada del gusto público! ¡Mas, no! Todo era ficticio en este despertar; no era la resurrección de un

muerto, sino la galvanización artificial de un cadáver.

La exposición de las ideas wagnerianas figurará en otro lugar del presente libro; limitémonos, pues, á decir que, entrado en este sendero, condenóse Liszt á no ser más que un compositor confuso, vago, ininteligible. En todos tiempos, las obras del artista adolecieron del grave defecto de ser inejecutables por manos agenas. Torturado por una necesidad creciente de sonoridades inauditas, llegó á considerar el piano como impotente para traducir sus inspiraciones, y á soñar un instrumento quimérico, que sería la fusión del piano y del órgano. Con intento de satisfacer estas exigencias de un genio musical en apuros, el constructor Alexandre inventó el *piano-melodium*, que necesariamente se llamó: *piano-Liszt*.

Hace algunos años, las tendencias religiosas que habían marcado la primera juventud de Liszt, recobraron su imperio en aquel alma llena de contrastes. Desengañado de las humanas vanidades, entró Liszt en las sagradas órdenes, después de un viaje á Roma, y desde entonces sólo se ocupa de música religiosa.

Entre las producciones más interesantes de Liszt y más familiares á los pianistas, distínguense el arreglo de las *Melodías* de Schubert, una de sus más recientes obras que ejecutó en su último viaje á París, con el título singularísimo: *San Francisco andando sobre las olas*. Su *Misa*, anunciada ruidosamente y ejecutada en San Eustaquio, se juzgó tan extravagante y tan ingrata para el oído, que casi desalentó á sus más fervientes admiradores.

Abjure Liszt los errores de un sistema no menos falso que estéril, como repudió los de una filosofía peligrosa y antisocial, enarbole el estandarte de la verdad artística, como enarboló el de la verdad religiosa, y, gracias á su riqueza de imaginación, compondrá obras que sobrevirán á su talento de ejecución.

En su vejez, el atleta Milón, de Crotona, contemplaba con tristeza sus enflaquecidos brazos y sus distendidos músculos, exclamando: *¡Heu! ¡lacerti!* (en griego, por supuesto.) ¿Sabrá evitarse el célebre pianista remordimientos tan acerbos?

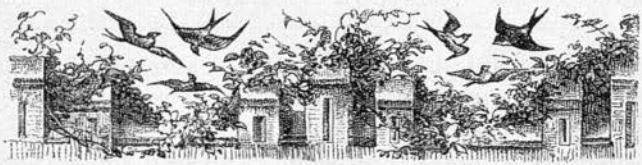
El gobierno húngaro le ha otorgado una pensión de seiscientos florines, con un título nobiliario.

Entre sus más recientes composiciones, son de notar: *Los funerales de Mosonyi*, homenaje á la memoria de un compatriota; y un oratorio intitulado: *Cristo*.

THALBERG

1812-1871

Thalberg



THALBERG

THALBERG ha sido uno de los pianistas más notables del siglo presente. En categoría, nada cede á Liszt. Si su ejecución era menos original que la de su célebre rival, en cambio estaba menos tarado de charlatanismo y se aproximaba más á la belleza, no intentando exonerarse de las reglas del gusto, y ciñéndose siempre al cuadro musical: sujeción feliz que no le impedía ser pródigo en efectos nuevos y potentes.

Segismundo Thalberg no recibió de sus padres el apellido que su talento hizo ilustre. Nació en Génova, el 7 Enero de 1812, del príncipe Dictrichsten, gran chambelán del emperador de Austria, y de la baronesa de W.... El nombre Thalberg es el de un dominio perteneciente al príncipe, quien aseguró una pensión á su hijo, por toda la vida. Sus años primeros los pasó junto á su madre; después, le llevaron á Viena, donde comenzó á estudiar la música. Fué discípulo de Sechter y de Czerny. Desde la edad de quince años, empezó á dar conciertos en los salones, obteniendo el su-

fragio de los inteligentes. Un año después, publicaba unas *Variaciones* sobre motivos de *Euryante*, de Weber (1828). Posteriormente, el artista trató con cierto desdén las primeras producciones de su juventud; sin embargo, no es difícil encontrar, en el ensayo que de citar acabamos, como tampoco en la *Fantasía sobre un tema escocés* y en el *Impromptu sobre motivos del Sitio de Corinto*, el carácter, vago aún, pero apreciable ya, que en lo sucesivo distinguió su estilo.

En 1830, Thalberg recorrió la Alemania, según costumbre de los concertistas; y los periódicos, que han reemplazado en nuestra época á las clásicas trompetas de la Fama, comenzaron á ocupar al mundo artístico con sus *acta* y con sus *gesta*. Había compuesto un *Concierto* para piano y orquesta, que figuraba en el programa de sus peregrinaciones; mas esta tentativa en un género á que no le destinara la naturaleza, obtuvo muy poco éxito.

El eminente rango que ocupa entre los más distinguidos maestros lo debe á los recursos nuevos con que enriqueció la música de piano. Una de las combinaciones que inventó consiste en el empleo de los arpegios cruzando el canto propiamente dicho, desde las octavas graves, hasta las agudas y vice-versa. Se ha abusado en demasía de este procedimiento, vulgarizado desde cuarenta años á esta parte. Lo mismo pasa con todos los inventos, y hasta cabe decir de los más felices: *Assiduitate vilescunt*. No por ello es menos cierto que cuando el autor de la *Fantasía sobre Moisés* se dejó oir por vez primera en París, excitó la admiración general. Esta obra ha quedado clásica, derrocando el reinado de las *variaciones*, que gozaba de plena voga desde hacía medio-siglo y cuyas formas había desarrollado Enrique Herz de una manera ingeniosa y atractiva, en las que escribió sobre un tema de la *Violeta*.

Bajo el punto de vista del arreglo de los motivos

musicales para piano, Thalberg ideó la innovación de reunir la melodía á rasgos brillantes que le sirven de acompañamiento, engrandeciendo de esta suerte el círculo de los efectos que en este instrumento se pueden producir.

Concertista incomparable, nunca dejó Thalberg de ser hombre de gusto, músico en el sentido elevado de la palabra. Ha empleado ingeniosamente medios mecánicos, una bella sonoridad, una manera de pulsar la tecla con energía, pero muy de cerca y sin golpearla, haciendo *cantar* al piano con todos los matices de que es susceptible.

Las obras de Thalberg han sido tocadas en todos los pianos del universo. Todo el mundo conoce la *Straniera*, el *Guillermo Tell*, la *Tarantela*, el *Trío* para piano, violín y violoncello, el *Estudio* en *la menor*, y la *Balada*.

Thalberg acompañó al emperador Fernando á Teplitz, y dió un concierto ante un auditorio de soberanos y de príncipes, con tal éxito, que dijeron de él, á la sazón: « Es el rey de los pianistas, y el pianista de los reyes ».

No seguiremos al artista en sus triunfales excursiones por Francia (1835), Bélgica, Holanda, Inglaterra y Rusia (1839). Después de haber admirado con su talento á las principales capitales de Europa, abordó el teatro, cediendo á los consejos de amigos imprudentes; mas sus óperas italianas: *Florinda* (1851) y *Cristina di Suezia*, fueron desgraciados ensayos. La fortuna, que le fué infiel en el teatro, no cesó de favorecerle fuera de la escena. Repetidas veces, en 1826, 1856 y 1863, cruzó los mares Thalberg, para ir á dar conciertos en los Estados-Unidos y en el Brasil, que le produjeron pingües ganancias.

En 1845, casó Thalberg con una de las hijas de Lablache, viuda del pintor Bouchot. En 1858, trasladó su residencia á Pausilippo, no lejos de Nápoles, en una

preciosa *villa*, propiedad de su suegro, ocupándose en el cultivo de unos famosos viñedos cuyos productos no desdeñó someter al Jurado de la Exposición Universal de 1867.

La mayoría de las obras líricas ha suministrado á Thalberg ocasión de escribir excelentes piezas para piano. Entre las últimas producciones que dió á conocer él mismo, en una serie de conciertos verificados en París (1865), distinguióse la intitulada: *Soirées de Pausilippe*.

En 1871, vióse atacado de una enfermedad de pecho; trasladóse á Nápoles, y allí falleció, el 27 Abril del mismo año.

Wagner

1813 - 1883

Wagner

WAGNER

Nació Ricardo Wagner en Leipsick el 22 Mayo de 1813. Apenas transcurridos diez meses, enviudó su madre, y contrajo, poco después, segundas nupcias con el autor y pintor Luís Geyer, quien, obtenido un contrato en el Teatro de Dresde, pasó á establecerse en esta villa con toda su familia.

El niño Wagner estaba destinado por su padrastro á estudiar la pintura; mas, antes de cumplir siete años de edad, falleció Geyer, dejándole huérfano por segunda vez. Este suceso cambió la direccion de la educación del niño. Después de haber tomado algunas lecciones de piano, que interrumpió de repente, por no lograr adaptarse á la enseñanza de su profesor, apasionóse Wagner por la poesía y se puso á escribir una tragedia. Hallábase entonces en la escuela de Nicolaï, en Leipsick. Una sinfonía de Beethoven que oyó en un concierto, modificó el curso de sus ideas, y desde aquel momento juró que sería músico. Mientras estu-

diaba en la Universidad filosofía y estética, aprendía composición y armonía bajo la dirección de Weinlig, *cantor* de la Escuela de Santo Tomás. Su primer ensayo fué una overtura, ejecutada en Leipsick en los conciertos de *Gewandhaus*. Poco después, escribió, á la edad de diez y nueve años, una sinfonía que obtuvo regular éxito, pero que le dió á comprender, por los laboriosos esfuerzos que le costara, la necesidad de resignarse al estudio, desdeñado en un principio, de la fuga y del contra-punto.

Estos trabajos ocuparon á Wagner durante el año 1834, que pasó en Wurzburgo, á cuyo clima, más benigno que el de Leipsick, había ido á solicitar el restablecimiento de una salud vacilante. Recobradas sus fuerzas á fines de 1834, la necesidad de una posición social le obligó á aceptar el cargo de director de orquesta del Teatro de Magdeburgo. Á la sazón el futuro reformador aún buscaba su senda; y debía sufrir más de una influencia antes de llegar á la neta posesión de su teoría. Así, á imitación de la música de Weber, muy en voga entonces en Alemania, escribió para su estreno una ópera fantástica intitulada: *Las Hadas*, cuyo argumento está tomado de una novela de Carlos Gozzi. Esta obra nunca se ha representado. La simpatía voluble del autor había pasado, en el ínterin, del compositor de *Oberón* al de la *Muta di Portici*. Tomando, pues, por modelo á Auber, compuso su *Novicia de Palermo* sobre el argumento de la obra de Shakspeare intitulada: *Medida por medida*. Escrita para el Teatro de Magdeburgo, en 1836, esta obra obtuvo una sola representación. El despecho que ocasionó este fiasco á Wagner, le decidió á abandonar la escena donde acababa de zozobrar, pasando á desempeñar las funciones de director de orquesta en Königsberg. Empero, el que aspiraba á eclipsar á todos los artistas contemporáneos padecía, entretanto, viéndose obligado á dirigir

la ejecución de sus obras. Así, nuestro músico no permaneció largo tiempo en Königsberg y se trasladó á Riga, donde le habían ofrecido el empleo de maestro de capilla. No partió solo, sin embargo: una actriz de talento y de corazón no había vacilado en darle su mano, asociándose animosa á un porvenir que ya prometía ser más inquieto que apacible.

Las tribulaciones que habían abrumado á Wagner en Königsberg renacieron en Riga; también aquí, había de luchar sin tregua contra el tedio de un empleo que su ambición hallaba sobradamente fastidioso.

Convencido de que París era el único lugar del mundo donde se comprendería y admiraría su talento, como debía admirarse y comprenderse, consagróse con ardor á la composición de una tercera ópera destinada al primer teatro lírico de Francia. Una novela de sir Lytton Bulwer le había suministrado el argumento. Era *Rienzi ó el Ultimo tribuno*. El poema fué obra de pocos días. Cuando el artista hubo bosquejado su partitura, sin dar oídos á la voz de la prudencia partió de Riga con su mujer, yendo á pedir á Francia el éxito que una cándida ilusión le aseguraba como seguro en este país. El buque que conducía á nuestros viajeros fué arrojado por una tempestad á las costas de Noruega, circunstancia que influyó, indudablemente, en la concepción primordial del *Navío fantasma*. Llegado á Boulogne-sur-Mer, vióse precisado el compositor á permanecer allí cuatro semanas, falto de recursos para proseguir su viaje. El azar quiso que encontrara en dicha villa á Meyerbeer, el cual, enterado de sus proyectos, le dió varias cartas de recomendación. Después de guardarlas en su cartera, el joven compositor llegó á imaginar, en su infatuación germánica, que encontraría en París otras tantas puertas abiertas. No tardó la experiencia en desengañarle.

No nos extenderemos en el relato de los dos años

que pasó Wagner en París, de 1840 á 1842. Su error había consistido en creer que, un extranjero, un desconocido, iba á conquistar, de golpe, el acceso en la Ópera. Pronto, empero, sufrió ruda desilusión. El director de la Academia real de música á la sazon, León Pillet, negóse á poner en escena el *Rienzi*. Antenor Joly, director del Teatro del Renacimiento, mostróse más acomodaticio; por desgracia, quebró en el momento en que iban á comenzar los ensayos. En medio de tantos sinsabores, tuvo el artista la fortuna de encontrar un amigo en Mauricio Schlesinger, editor de música y propietario de la *Gazette musicale*. Wagner escribió en este periódico algunos artículos, que fueron muy leídos. El infortunado compositor, á más del pesar de no poder dar sus obras al público, tenía el de arreglar las óperas nuevas para diversos instrumentos. La miseria le había reducido á esta extremidad tan cruel para su amor propio. No era sin embargo muy ruda prueba el reducir para piano una obra como *La Reine de Chypre;* mas, ¡ haber soñado gloria y fortuna, haber conspirado en la soledad la caída de los príncipes de la música y verse rebajado á esta tarea subalterna, qué humillación! Tantas contrariedades no le abatían, sin embargo, y compartía su tiempo entre los trabajos mercenarios que le encargaba Schlesinger y la composición de una nueva ópera: el *Navío fantasma*.

Entretanto, el *Rienzi* que León Pillet había rechazado, logró ser admitido en el Teatro de Dresde. Tan luégo como lo supo Wagner, su única idea fué salir de París y volar á Sajonia para cuidar de la perfecta ejecución de su obra. Careciendo de dinero, vendió por quinientos francos á la administración de la Ópera, el poema del *Navío fastasma*, reservándose la propiedad para Alemania.

La representación del *Rienzi* en Dresde (1842), gracias á la intervención de M.me Schrœder-Devrient, fué

un triunfo que resarció al autor de las contrariedades de su permanencia en Francia. El cargo de maestro de capilla del rey de Sajonia, concedido á Wagner á consecuencia de este triunfo, le dotaba de grande influencia; así, pues, fácil le fué estrenar el año siguiente, en el Teatro de Dresde, su *Navío fantasma*, bajo el título de *Der fliegende Hollander*. Esta obra, dada el 2 Enero de 1843, contribuyó á aumentar la reputación del artista.

Aun cuando los innovadores, en general, menosprecien á los que les precedieron, pocos hay que resistan al deseo de darse antecesores. Por osados que sean, sienten la necesidad de hacer amnistiar sus temeridades y no les desagrada referirse á tal ó cual genio del pasado cuyos continuadores son, según dicen. No extrañemos pues que Wagner haya pensado en colocar su reforma musical bajo el patronazgo de algunos nombres reverenciados por los verdaderos amigos del arte. Gluck y Beethoven son los dos cuyo surco cree ensanchar y cuya doctrina pretende desenvolver. Su posición en el Teatro de Dresde le permitió dirigir la ejecución de la *Novena sinfonía* del maestro de Bonn, y del *Alceste* de Gluck. Excelente era el pensamiento de evocar obras maestras olvidadas; mas ¿por qué ha de traslucirse la personalidad sistemática allí donde desearíamos no prodigar más que elogios? No se limitó Wagner á reponer en escena las óperas de Gluck, sino que las *retocó;* ahora bien, véase lo que sobre tan malhadados retoques opina Gasperini, crítico no sospechoso seguramente de malevolencia:

«Estas restauraciones llevan, demasiado á menudo, la huella de preocupaciones personales. Wagner ha suprimido ciertos motivos, ciertas frases que no se acomodaban con la idea que se había formado previamente de la obra, y, so pretexto de depurar, de ennoblecer á Gluck, le ha despojado, en no pocos pasajes, de sus más delicadas inspiraciones.»

Á la vez que dejando oir á los honrados sajones las composiciones de Gluck *revisadas y corregidas* ó como dice Gasperini, *retocadas*, no descuidaba el artista de Leipsik la gran revolución musical á que se creía predestinado. Sus tendencias propias, tales como más adelante las formuló en varios manifiestos, no se habían revelado sino muy débilmente, en sus primeras obras. La imitación de Weber pesaba todavía sobre el compositor-poeta, y le impedía desplegar toda su originalidad. *Rienzi* y el *Navío fantasma* sólo contienen en germen la doctrina de que en breve nacerá el *Tannhauser*.

Antes de proseguir, cumple preguntarnos en qué consiste este arte nuevo, esa música del porvenir, de que Wagner es el dios y de que Liszt se ha hecho profeta.

De las verbosas exposiciones de principios contenidas en *El Arte y la Revolución*, en la *Obra del arte del porvenir*, y en *Ópera y Drama*, resulta, en primer lugar, esta inesperada definición de la música: «*La música es mujer.*»

¿Qué significa esto? Sigamos oyendo al teórico:

«La música es mujer, es *amor*, y su única misión es amar, abandonarse sin reserva al hombre elegido. La mujer no adquiere el pleno desenvolvimiento de su sér, hasta el mismo momento en que se entrega; como la ninfa de las aguas, errante en el silencio de las selvas, no tiene alma, hasta el día en que es amada... Ha de sacrificarse, es su ley, es su destino; aquella cuyo amor no llega al sacrificio, no *ama*.»

En otros términos, esto significa que la música es una esclava y le toca obedecer. Fuerza es que se subordine al poema; no tiene más misión que secundarlo. El compositor ha de eclipsarse ante el libretista. Así lo exige la estética nueva, y por haber desconocido tan profunda verdad, los Piccini, los Cimarosa, los

Sacchini, los Paisiello han dejado tan miserables producciones!

Excitada su atención por esbozos de tamaña originalidad ¿no desea saber el lector qué opina Wagner de la melodía?

Nuestro autor proscribe la melodía que él llama *absoluta*, cuyo único objeto es dar placer al oído; mas hay otra, á la que otorga su beneplácito y que define por medio de la siguiente comparación:

« Esta debe, desde luégo, producir en el alma una disposición parecida á la que una hermosa selva produce, al ponerse el sol, en el paseante que acaba de salir de los rumores de la villa. Este hombre se abandona poco á poco al recogimiento; sus facultades, libres del tumulto y del ruido de la villa, se extienden y adquieren un nuevo modo de percepción. Dotado, por decirlo así, de un *sentido nuevo*, su oído se vuelve cada vez más penetrante y distingue, con *creciente claridad*, las voces de *variedad infinita* que para él despiertan en la selva. Estas se diversifican sin cesar; oye algunas que cree no había oído jamás; con su número aumenta de una manera extraña su intensidad. Á medida que oye un número mayor de voces distintas, de modos diversos, reconoce no obstante, en esos sonidos que se aclaran, se redondean y le dominan, *la grande, la única melodía de la selva*, y es la misma melodía que, desde el principio, le produjera una impresión religiosa. Es como si, en una hermosa noche, el profundo azur del firmamento atrajese sus miradas; cuanto más se entrega, sin reserva, á este espectáculo, tanto más se revelan á sus ojos distintos, claros, chispeantes, innumerables los ejércitos de estrellas de las célestes bóvedas. Esta melodía dejará en su sér un eterno eco; mas le será imposible repetirla; para oirla de nuevo, es *preciso que vuelva á la selva* al ponerse el sol; *¡cuán loco no sería pretendiendo coger á uno de los*

graciosos cantores de la selva, para llevarlo á su casa y allí ordenarle que le enseñase algún fragmento de la gran melodía de la naturaleza! ¿Qué podría oir entonces, á no ser alguna melodía á la italiana?»

Por más que Gasperini admire el *Tannhauser* y el *Lohengrin*, no puede menos de reconocer los errores que se ocultan bajo estas poéticas imágenes. No resistimos á la satisfacción de citar las siguientes líneas del ingenioso crítico:

«No, ninguna voz canta la estrofa sin fin que Wag»ner ha oído en la selva. La melodía que amamos, »empieza y acaba; menester es que la apreciemos en »sus detalles y que sigamos la vida que circula en ella. »No vamos únicamente de la cuna al sepulcro; la na»turaleza ha marcado, por signos visibles, las grandes »épocas que se reparten nuestra existencia entera, y »nos advierte, periódicamente, las modificaciones de »nuestro sér y la marcha de los tiempos. Interrogad á »esa criatura que ha concentrado en ella los más altos »goces, los más agudos dolores que pertenecen á la »humanidad; interrogad á la mujer y os dirá que se »siente avisada, á hora fija, de los grandes cambios »que en ella se operan, de los nuevos deberes á que »está llamada, y que cada fase nueva de su existencia »es marcada por una prueba, por un dolor, por una »disonancia. ¡Ved ahí la verdadera melodía humana!»

Si de la consideración de las doctrinas musicales de Wagner pasamos al examen de su teoría dramática, encontraremos gran número de ideas erróneas ó, por lo menos, muy controvertibles.

Destronar la música en provecho del drama, hacer á la primera humildísima sierva del segundo ¡sea! dirán tal vez algunos literatos; mas, todavía falta saber cuál es ese drama, objeto de las predilecciones exclusivas del músico-poeta de Leipsick. Según el reformador, sólo deberían ponerse en escena mitos: he aquí sus razones:

«En el mito, las relaciones humanas se despojan completamente de su forma convencional y sólo inteligible á la razón pura; muestran lo que la vida tiene *de verdaderamente humano, de eternamente comprensible* y esto bajo una forma concreta, apreciable á la primera ojeada... El carácter de la escena y el tono de la leyenda contribuyen á *sumir el espíritu en ese estado de sonambulismo que en breve la lleva hasta la plena clarividencia*, y entonces el espíritu descubre un nuevo eslabonamiento de los fenómenos del mundo, que sus ojos no podían percibir en el estado de vigilia usual... Finalmente, el carácter legendario del argumento permite al poeta *no pararse en la explicación de los incidentes exteriores y consagrar la mayor parte del poema al desenvolvimiento de los motivos interiores de la acción*, porque estos motivos despiertan, en nosotros, simpáticos ecos.»

Más de una respuesta podría darse á tan extrañas aserciones. Desde luego, el mito no es la única forma del drama *humano*. Además ¿cabe aplicar al mito el conocido verso de Terencio? ¿Cabe decir que se dirige á la humanidad entera? *Homo sum et nihil humani a me alienum puto.*

¿No existen, por el contrario, leyendas que, transportadas fuera del país donde nacieron, dejan de tener sentido inteligible?

Estas objeciones pertenecen al mismo Gasperini quien, juzgando á Wagner, teórico, ha sabido acallar su entusiasmo por el compositor. «Wagner, añade, »cree, por el *sonambulismo* llegar á la *segunda vista* »*magnética* y descubrir encadenamientos y fenómenos »que no percibimos en estado de vigilia. Es sensible »ver que el autor se extravíe en estas laboriosas suti»lezas; si la leyenda produce este efecto, si nos trans»porta al país del sonambulismo, tanto peor para la »leyenda y para los *clarividentes*. ¡Por Dios! ¡perma-

»nezcamos en tierra firme y aferrémonos á la vida »activa! Todo ese magnetismo empalaga y enerva. El »arte viril no se hizo para los mistagogos y los ilumi»nados.

»Mi postrera objeción es la más grave de todas, pues »recae sobre la forma del drama, *seguramente* incom»patible con los desenvolvimientos de la leyenda, tal »como la concibe el autor. Wagner pretende que no »hay que detenerse en los *incidentes exteriores,* que el »poeta tiene las mayores ventajas desenvolviendo los »*motivos interiores* de la acción, y se felicita de haber »encontrado en la forma del mito la ocasión de descui»dar, sin daño para el espectador, los incidentes de la »vida exterior, al mismo tiempo que penetra á sus »anchas en el alma para revelar sus más íntimas ope»raciones.

»¡Cuán equivocado anda aquí el dramaturgo, y qué »herejía sostiene el autor sin sospechar, al parecer, »que acaba de aniquilar en su drama todo cuanto »constituye su energía, su acción, su estructura vi»viente! ¿Por ventura el espectador, salvas raras ex»cepciones, debe ocuparse de los *motivos interiores* de »la acción? ¿Acaso se interesa en esos desenvolvi»mientos psicológicos en que el autor ve el drama »todo? ¿Acaso, por el contrario, no busca ante todo el »movimiento exterior, la agitación que revelan, en un »lenguaje inmediatamente apreciable, esas fiebres se»cretas del pensamiento? Cuanto más se reflexiona, »tanto más resbaladiza y peligrosa se ve la pendiente »donde el autor sentó su pié. Esa pendiente conduce »hasta el anonadamiento del drama y lo reemplaza »por las vagas y oscuras formas de una metafísica »languidescente.»

Si conviene juzgar del árbol por sus frutos, hay que confesar que el *Tannhauser,* estrenado el 21 Octubre de 1845 en Dresde, no era muy á propósito para

recomendar la estética nueva. El héroe del poema, caballero Tannhauser, se entrega á culpables voluptuosidades en el palacio de Venus, y después se dirige á Wartburgo donde los *Minnesingers* disputan el premio del canto en presencia del Landgrave. Invitado á tomar parte en la poética liza, celebra Tannhauser los goces del amor impúdico en términos tales, que excitan la indignación de todos los caballeros presentes. Malogrado quedaría el liviano cantor, si la hermosa y pura Isabel, hija del Landgrave, no protegiese contra la cólera general la vida de un hombre á quien ama todavía, á pesar de sus vicios. Aconsejan á Tannhauser que vaya á implorar el perdón del Padre Santo; parte con un grupo de peregrinos; mas, no habiendo logrado aplacar al Pontífice, vuelve á encenagarse en las vergonzosas delicias del palacio de Venus, mientras Isabel muere de dolor.

Nos es imposible percibir el alcance moral y el sentido profundo de este drama legendario, conforme, por otra parte, con la poética de Wagner. Si las presuntuosas y desdeñosas teorías de Wagner han de tender á concepciones tales, no encontramos demasiado duro el juicio que emite Pascal sobre aquellos que no se contentan con ser hombres, Á este realismo grosero, todavía preferimos la mitología y sus insulseces.

En cuanto á la partitura, ensalzada á las nubes, en su origen, por los amigos del artista, es tenebrosa ó pueril en todas sus partes, salvos quizá: la *Marcha* de los peregrinos, las *estrofas* del caballero en el primer acto, y su *dúo* con Isabel y la *romanza* de Wolfram en el acto tercero.

El *Tannhauser* se presentó en la Ópera de París, el 13 Marzo de 1861, interpretándolo el tenor alemán Niemann y los principales artistas. La singular elección del argumento y ciertos detalles provocaron la risa, á la vez que ofendían el gusto del auditorio fran-

cés. La música no correspondió al estrepitoso anuncio con que la pregonaran las trompetas germánicas. El *Tannhauser* no obtuvo más que tres representaciones. Su *fiasco* es uno de los más ruidosos que los anales de la Ópera registran.

Después del éxito de esta producción en Dresde, compuso Wagner una nueva obra intitulada: *Lohengrin*, que iba á estrenarse cuando estalló en Alemania la Revolución de 1848. El músico, cuyas opiniones republicanas no eran un misterio para nadie, desde hacía largo tiempo, tomó parte activa en los sucesos políticos de aquella época. Al quedar restablecido el orden, Wagner hubo de refugiarse en Zurich. Allí, reflexionando en las crueldades del destino, sacaba amargos consuelos de la lectura del pesimista y ateo filósofo Schopenhauer, cuando la iniciativa infatigable y adicta de Franz Liszt logró que se estrenara el *Lohengrin* en Weimar, cuando la inauguración de la estatua de Herder (Setiembre, 1850). El célebre pianista dirigió la orquesta y recibió de los artistas la ofrenda de una batuta de plata. Tal vez gran número de espectadores otorgó á la obra de Wagner, desterrado, aplausos que le hubiera rehusado en otras circunstancias. Sea como fuere, el *Lohengrin* alcanzó pleno éxito, y este resultado determinó la reaparición del *Navío fantasma* y del *Tannhauser* en una multitud de teatros alemanes. Aprovechó el maestro este retoño de popularidad efímera para publicar sus «Manifiestos» musicales (*Communications a mes amis; Opéra et Drame*, Leipsick, 1852). Al mismo tiempo, uniendo á la teoría la práctica, escribía un libreto cuyas proporciones inusitadas debían requerir varias representaciones consecutivas. Tomó el argumento de la epopeya de los *Nibelungos*. La ópera: *Tristan et Iseult*, comenzada en 1847, fué terminada dos años después, en una temporada que estuvo el compositor en Venecia.

Los sectarios de la *música del porvenir* triunfaban, al parecer; cuando menos, sus ideales se hallaban en propicio sendero, cuando el *fiasco* del *Tannhauser* en París, les infligió un golpe rudísimo.

Un viaje realizado á San Petersburgo, abandonando el suelo francés, inhospitalario entonces para él, reportó á Wagner escasa gloria. Nuevas tribulaciones le aguardaban cuando pensó en dar á la escena: *Tristan et Iseult*. En Viena, en Dresde, en todas partes encontraron la obra mal escrita para las voces, y los artistas de todos los teatros se negaron á cantarla so pretexto de que era inejecutable. Abrumado de pesares y disgustos, iba tal vez el malhadado compositor á despedirse para siempre de un arte que casi no le había procurado más que desengaños. Sin embargo, la fortuna le preparaba un repentino desquite.

El príncipe real de Baviera figuraba, desde largo tiempo, entre los admiradores fanáticos del reformador. Apenas subió al trono, bajo el nombre de Luís II, apresuróse á enviar un correo á su músico favorito, invitándole á trasladarse á la corte. Pocos días después, llegó Wagner á Munich, acogiéndole el joven rey, menos como protector, que como amigo, nombrándole su primer maestro de capilla y albergándole en su propio palacio. Esto ocurría en 1864. El año siguiente (10 de Junio 1865), estrenóse *Tristan* en el Teatro de Munich, con el concurso de dos eminentes intérpretes: M. y M.me Schnow.

En esta ópera, más aún que en cualquier otra de sus precedentes composiciones, hace gala el maestro de desprenderse de todos los hábitos clásicos; en ninguna parte ha planteado más netamente su manera propia, con gran escándalo de las personas de gusto, y entusiastas aplausos de sus adeptos.

El favor regio ofrecía á Wagner los medios de realizar sus miras en el arte dramático; Munich prometía

ser en breve la «Ciudad santa» de la herejía musical; mas, según parece, el artista no tuvo el tacto de ceñirse á los solos objetos de su competencia. Su ingerencia, verdadera ó pretendida, en la política del país, sublevó contra él una oposición violentísima. El maestro de capilla de la corte de Baviera hubo de emprender nuevamente el camino de Suiza, llevándose el cariño del príncipe quien, muy á su pesar, vióse precisado á sacrificarle á necesidades de Estado. La oposición que se desencadenara contra el autor de *Lohengrin* y de *Tristan* apaciguóse, dejando al joven monarca en plena libertad de llamar por vez segunda á su predilecto compositor.

Los *Maestros cantores de Nuremberg* se estrenaron en Munich, en 1868. Es el drama de *Tannhauser* arreglado para ópera cómica; pero en Wagner, el chiste es pesado y la risa forzada.

El viejo Hans Sachs, el poeta-zapatero, que en este libreto es el juez supremo de los Meistersinger, saca la moralidad de la obra y da á conocer cuál es la misión del arte alemán *pervertido por el gusto galo y por los príncipes*. Hay en la obra dos números recomendables. Los gastos de la representación fueron enormes; pero los sufragaba el rey Luís.

Pasdeloup, director á la sazón del Teatro Lírico de París, quiso renovar la tentativa que había llevado á cabo en sus Conciertos populares de música clásica, es decir: imponer á su auditorio las obras de un amigo. Repitiendo hasta la saciedad los cuatro mejores números de música instrumental de Wagner, contribuyó á que se le considerara como á un genio eminente; mas la audición de una obra dramática no debía obtener un triunfo tan fácil. El 6 de Abril, púsose en escena *Rienzi*. Á través de un fárrago de períodos descosidos, de un exceso de sonoridades ensordecedoras y de un tejido de armonías cacofónicas, no se distinguieron en

los cinco actos sino dos lindos fragmentos: el *Coro* de las mensajeras de la paz, y la *Plegaria* de Rienzi, ambos absolutamente extraños á la teoría y á la estética del compositor, puesto que su factura es italiana en un todo.

Catorce años mantuvo Wagner al público alemán esperando su obra maestra. Contaba el compositor sesenta y tres de edad, y era ya tiempo de que arreglara sus cuentas con la posteridad. Esta obra maestra en perspectiva era: *Los Nibelungos*, vasta composición, cuya ejecución reclamaba que se edificase un teatro especial. Gracias á la munificencia de su regio patrono, este teatro existe. La primera piedra se colocó, solemnemente en Bayreuth (Baviera) el 22 de Mayo de 1872. ¡No olvidemos tan memorable fecha! RHEINGOLD *(El oro del Rhin)*, DIE WALKÜRE *(La Walkyrie)*, SIEGFRIED, GÖTTERDAEMMERUNG *(El Crepúsculo de los dioses)*, DER RING DER NIBELUNGEN *(El anillo de los Nibelungos)* pieza de fiesta teatral *(Bühnenfestspiel)*: tales son los títulos de la tetralogía representada en el Teatro de Bayreuth los días 13, 14, 16 y 17 de Agosto de 1876. La epopeya de los Nibelungos, leyenda alemana sacada de los Skaldes de Irlanda y de Escandinavia y que puede remontarse al siglo IX, suministró el argumento de la obra magna de Wagner.

No menos de un volumen necesitaríamos para dar un análisis de este libreto extraordinario, donde alternan escenas grandiosas, con episodios familiares y hasta ridículos. Debemos limitarnos á indicar los cuadros de cada parte.

El *Oro del Rhin* se divide en tres cuadros: 1.º El fondo del Rhin. Las ninfas nadan alrededor de una roca, donde está amontonado el oro; 2.º El Walhalla, palacio de los dioses. Levántase sobre una elevada plataforma rodeada de montañas; 3.º Las cavernas subterráneas del Nibelheim, donde los enanos forjan

armaduras. En este acto se ven las cosas más singulares. Alberico, posesor del anillo encantado, se transforma susesivamente en serpiente gigantesca y en sapo. Los dioses que mandaron construir el Walhalla por los gigantes, les entregan en salario á Freia, diosa de la juventud y de la belleza. Privados de su presencia, vuélvense al momento viejos y caducos. La diosa de la tierra, Erda, ordena á Wôtan, señor de los dioses, que dé á los gigantes el anillo mágico. Freia es devuelta al Walhalla, y los dioses recobran su serenidad y su vigor.

Los amigos de Wagner jamás le aconsejarán que haga representar la *Walkyrie* en un teatro francés. Aunque este público se halle acostumbrado á no pocos atrevimientos, no soportaría los amores incestuosos de Siegmundo y Sieglinda, que forman la trama de esta parte de la tetralogia del músico alemán. La profetisa Erda predijo á Wôtan el próximo fin de los dioses, y sus amores con una mortal. De su raza nacería un héroe que regeneraría el mundo y se apoderaría del tesoro de los Nibelungos, poseído á la sazón por el gigante Fafner. La mortal amada por el dios ha dado á luz dos hijos gemelos: Siegmundo y Sieglinda. Separados en su infancia, no se conocen. Sieglinda se ha casado con el cazador Hunding. Wôtan clava su espada en el tronco de un fresno colocado en la sala del festín de bodas, anunciando que el que la arranque, libertará á Sieglinda de un odiado esposo. Llega Siegmundo, enemigo de Hunding, á la mansión de su hermana. Sieglinda le acoge con una simpatía que pronto se trueca en sentimiento más tierno; y muy en breve los dos se declaran la pasión que les anima. Siegmundo arranca la espada del tronco del fresno. ¡Sieglinda reconoce á su hermano, y sin embargo exclama que es suyo; y por su parte, Siegmundo contesta que la hermana y la amante se funden en una, á sus ojos!

En el segundo acto, efectúase el duelo entre Siegmundo y Hunding. Á pesar de la orden de Wôtan que quiere que muera Siegmundo, la Walkyrie Brünnhilde le protege, y pára los golpes de su adversario. Wôtan con su lanza rompe la espada de Siegmundo, y Brünnhilde recoge los fragmentos. Hunding mata al amante incestuoso. Sieglinda se desmaya.

En el acto tercero, se asiste á la *Cabalgata de las Walkyries*. Estas hadas guerreras atraviesan los aires, montadas en sus caballos. Wôtan persigue á Brünnhilde para castigarla por la protección que dió á su hija culpable. La Walkyrie es condenada á permanecer sobre una montaña, hasta el momento en que acuda á libertarla el héroe anunciado por Erda. Traza Wôtan con su espada, en torno de la Walkyrie, un círculo de llamas que forman como un mar de fuego.

Con este espectáculo mágico termina la segunda parte del *Anillo de los Nibelungos*.

Siegfredo, hijo de Siegmundo y de Sieglinda, es el héroe anunciado por la profetisa Erda. Sus aventuras llenan la tercera parte de la tetralogia, que tiene por desenlace la liberación de Brünnhilde. Educado por el enano Mime, hermano de Alberico, pretenden éstos valerse de su valor y de su fuerza para apoderarse del tesoro de los Nibelungos, que obra en poder del gigante Fafner, metamorfoseado en dragón. Siegfredo rompe, como vidrio, las espadas que le forja Mime; reune los dos fragmentos de la espada de su padre Siegmundo y los forja con tal perfección que, dando con la espada un golpe sobre el yunque, lo divide en dos mitades. Dirígese al encuentro de Fafner, le reta y lo atraviesa con su espada; en seguida, llevando su ensangrentada mano á los labios, comprende repentinamente el lenguaje de las aves; una de estas le revela que Mime es un traidor. Siegfredo mata á Mime. La misma ave le dice que ha de libertar á la hermosa

Brünnhilde. Corre allá Siegfredo. En el camino, encuentra á su abuelo Wôtan, señor de los dioses; lucha contra él y le desarma. Olvidábamos decir que, en la selva, Siegfredo imita con una caña el canto de las aves; que conduce un oso á la fragua de Mime, y para acabar con esta colección de fieras, se ve un dragón de cartón que canta, abre la boca á compás, movida por ingenioso mecanismo, mueve los ojos y vomita fuego. Finalmente, llega Siegfredo á la montaña donde duerme Brünnhilde; la despierta con un beso y canta con ella un dúo final, de intensísima pasión.

Las tendencias pseudo-filosóficas de Wagner manifiéstanse claramente en la última parte de su poema. El público no ha visto en esta obra sino un pretexto de distracción, un incidente que cautiva su interés por la personalidad famosa de su autor, por sus teorías paradojales: en el fondo, se ha mostrado muy indiferente.

Empero, los que se preocupan, con un sentimiento de espanto, del destino de las ideas morales en Europa, no han desconocido la gravedad del acontecimiento musical de Bayreuth. El discípulo de Schopenhauer no es solamente un revolucionario en música; ha pretendido asociar el arte musical á teorías humanitarias, empleando la grandiosa epopeya germánica en la destrucción de la idea divina; y al pensar en las protecciones que ha obtenido y que jamás alcanzaron los compositores más eminentes, desde Palestrina hasta Weber y Rossini, cabe preguntarse si sus patronos deben ser acusados de ceguedad, ó de complicidad.

La cuarta parte de la tetralogia se intitula: *El Crepúsculo de los dioses*. Aquí la voz *crepúsculo* ha de significar: la caída y la desaparición de los dioses, el derrumbamiento del Walhalla, y el reinado de la humanidad sobre sus ruinas.

Siegfredo ha dejado en poder de Brünnhilde el ani-

llo mágico que arrebató á Fafner. Un bastardo del enano Alberico (¿quién no lo es, poco ó mucho, en el indigesto poema de Wagner?) llamado Hagen, quiere robar este anillo; hace que su hermana se enamore de Siegfredo y que su hermano Gunther se apasione por Brünnhilde; prodiga al héroe el brebaje del olvido; Siegfredo toma la forma de Gunther, y éste la de aquél y ambos se ponen de acuerdo para engañar á la Walkyrie. Siegfredo-Gunther se apodera de Brünnhilde, á pesar de su resistencia, y aquí termina el acto primero.

En el segundo, irritada Brünnhilde de esos disfraces de que ha sido víctima, concierta con Hagen y el mismo Gunther la muerte de Siegfredo.

En el tercer acto, que pasa á orillas del Rhin, vese á las Ondinas nadar cantando. Siegfredo llega; toca la trompa; rodéanle los cazadores; Hagen escancia al héroe el brebaje del recuerdo. Acuden á la memoria de Siegfredo su infancia en la selva, su combate contra el dragón, sus amores con Brünnhilde y su traición cobarde. Hagen, aprovechándose de su desesperación, le atraviesa con su lanza.

Aquí puso Wagner una *Marcha fúnebre* en honor de su héroe, cuyo cadáver transportan á la morada de Gunther. Brünnhilde hace disponer una hoguera para consumir los restos, y montando en su negro corcel, precipítase en las llamas lanzando el anatema contra el Walhalla y maldiciendo á los dioses. Las Ondinas siguen retozando en el Rhin, en torno del anillo que les devolvió Brünnhilde. Hagen mata á Gunther que pretende apoderarse del famoso anillo, y perece ahogado él mismo al ir á buscarlo en el fondo de las aguas.

El río se desborda; un incendio consume el Walhalla; ya no hay dioses; ¡sólo el hombre reina en la tierra!

Nadie niega que Wagner sea un compositor dotado de consumada ciencia. Wagner es un sinfonista de primer orden, en el sentido técnico, es decir, en el sentido rebajado de la palabra. Para él no existe instrumento de que no sepa sacar el partido más hábil, ni arreglo de sonidos que no sepa producir; pero carece de gusto; la armonía de las proporciones le es desconocida; la inspiración es rebelde á sus esfuerzos, y cuando encuentra un pensamiento melódico, una idea que se refiera al orden musical, tal y como lo conciben los músicos y las personas de gusto, causa asombro ver en ello formas usuales y casi triviales. He aquí la enumeración de las principales impresiones que los oyentes imparciales sacaron de las interminables sesiones de su tetralogia.

¡En la Introducción del *Rheingold* el canto de las ninfas se prolonga, sobre una pedal de *mi* bemol, durante doscientos compases! El Aria del dios Loge es acompañada por un habilísimo contra-punto que reproduce los precedentes motivos. Al Coro de los forjadores acompaña un ruido de yunques, fuelles y martillos, de abrumador realismo. Los mejores pasajes son la frase de Froh, dios de la alegría, la *Marcha* del dios y el terceto de las ninfas del Rhin.

En la *Walkyrie* descuellan: el himno á la primavera, cantado por Siegmundo, la escena de la despedida de Wôtan y de Brünnhilde.

En *Siegfredo* los números sobresalientes son: el final, en que el héroe forja su espada, y el canto de victoria. Se aplauden también: la sinfonía, durante la cual Siegfredo se entrega á sus dulces ensueños, á la sombra del tilo; el diálogo entre el pájaro y Siegfredo, y el dúo de amor que termina el último acto.

Finalmente, el *Crepúsculo de los dioses* encierra, entre otras escenas dignas de atención: la despedida de la Walkyrie y Siegfredo, el terceto de las ninfas del Rhin,

la marcha fúnebre y la escena final de la catástrofe del Walhalla.

Todo lo demás es una polifonia que procede mucho más de la acústica, que del arte musical y del idioma hablado por Haydn, Mozart y Beethoven.

Esta concepción babilónica sólo es grandiosa y potente por su masa, y no hará olvidar las obras eminentes de nuestros maestros, como tampoco los monumentos monstruosos de Elephanta y del Cambodge apartan nuestra admiración de las serenas bellezas del Parthenón y de la majestuosa y armoniosa arquitectura de nuestras catedrales góticas. Tanto peor para los *Nibelungos* y el Titán musical de Bayreuth.

Wagner publicó, en 1869, un folleto intitulado: *El Judaísmo en la música*. Es un libelo violento contra los músicos israelitas. En él se trata á Mendelssohn tan mal como á sus correligionarios, quejándose amargamente el autor de la persecución de que es objeto de parte de los judíos. Nosotros, por el contrario, opinamos que de todos los compositores contemporáneos, el más favorecido ha sido el Cappelmeister de Munich. Se han llevado la admiración y la cortesía hasta el extremo de erigirle un teatro de piedra para su música de cartón.

En cuanto á los sentimientos de rencor que el músico alemán ha manifestado contra Francia en un folleto publicado después de la guerra, intitulado *Una capitulación*, no deben sorprendernos. Lo que sí podría asombrarnos es la indulgencia con que le ha tratado un puñado de artistas que parece compartir la locura de sus doctrinas y su infatuación.

Empero, sea lo que fuere de Ricardo Wagner, y termínese su carrera entre honores ó entre tribulaciones, su tentativa está juzgada, y la *música del porvenir* no se levantará del fallo infligido contra ella en la memorable noche del 13 Marzo de 1861, fallo confirmado por

las personas de gusto en la audición de los fragmentos de la tetralogia wagneriana verificada en París. El *Crepúsculo de los dioses* no obtuvo éxito alguno.

Hasta aquí Mr. Clement.

Como se ve, no disimula éste, ni poco ni mucho, el ningún aprecio que le merecen la teoría, las obras y la personalidad de Wagner.

No nos incumbe á nosotros, que hemos traducido la anterior biografía, combatir sus principales apreciaciones. La tarea, además, sería muy larga, porque, dígase lo que se quiera, no unas cuantas páginas, sino volúmenes se necesitan para describir y juzgar cumplidamente la reforma musical wagneriana, hecho importantísimo y extraordinario de nuestra época, de cualquier lado que se mire.

Pero si nada hemos de oponer al juicio precedente, forzoso es adicionar á la biografía la historia de lo ocurrido desde que se escribió, hasta la muerte del biografiado, y en esta tarea, para dar una prueba de imparcialidad, cederemos la palabra á un ardiente wagnerista español, que falleció también poco después del maestro, y á quien nos complacemos en tributar aquí un recuerdo, á nuestro juicio muy merecido, por su talento nada común y por su desgraciada suerte, que le arrebató al arte en la flor de sus años.

D. Joaquín Marsillach, el excelente crítico musical á que nos referimos, autor de la obra *Ricardo Wagner*, que dió á conocer en España la teoría y las obras de éste, y aunque su apasionado y amigo, bastante agudo para templar en ocasiones los propios entusiasmos, con cierta socarronería maliciosa de quien no aspira al proselitismo, ni quiere incurrir en la ciega devoción del acólito vulgar, nos parece el mejor historiador de los últimos triunfos del maestro, con la representación del *Parsifal* en el teatro de Bayreuth, en 1882.

Acudió á ella en persona Marsillach y publicó luégo con el título de: *Peregrinación á la Meca del porvenir*, sus imparciales impresiones, de las cuales copiamos aquí los párrafos más notables:

Bayreuth, 31 de Julio.

«El miércoles, día 26, se dió la primera representación del *Parsifal*. El tiempo, inseguro y vario, como si participase de las desconfianzas que acerca del arte de Wagner inquietaban aún á muchos de los recién llegados, no impedía por eso que las calles de Bayreuth se viesen llenas de impaciente y bullidor gentío, en el que se oían todas las lenguas y se entremezclaban todos los tipos, desde el desgalichado yankee, hasta el parisiense vivaracho. Y cuando el sol, con su porfiada insistencia, lograba filtrar un manojo de rayos de oro por entre la lloviznosa niebla, la ciudad, vistosamente engalanada, con sus anchurosas calles, con el alegre colorinear de trajes y flámulas y gallardetes, y con su campiña sonriente y rejuvenecida por la misma lluvia, presentaba puntos de vista pintorescos y expansivos.

»Á las cuatro de la tarde, en el teatro de Wagner, que se levanta en la falda de una colina inmediata, empezó aquella representación memorable, á la cual asistían celebridades musicales y artísticas en general de todos los países cultos. Para todos fué como la revelación de un arte nuevo: y así los que habían acudido por mero espíritu de curiosidad, como los que habíamos pasado ya horas enteras delante de la partitura, tratando, casi siempre en vano, de desentrañar el sentido de aquellas páginas, todos sintieron la influencia irresistible de esa obra grande, original, bella, llena de encanto y de misticismo, y cuyos misteriosos símbolos se aclaran allí y se nos descubren con todos sus complicados encadenamientos.

»Es difícil dar idea del efecto que produce una obra de esta naturaleza ejecutada en aquellas condiciones. No cabe llevar más lejos la ilusión escénica, ni cautivar la atención del espectador de una manera más decisiva. La orquesta, como es sabido, está oculta é invisible para el público, y la colocación de los instrumentos es tan acertada, que en vez de las durezas y las incoherencias inevitables de nuestras orquestas sin pudor, sólo hay allí una sonoridad esfumada, lejana y maravillosamente ideal, en la que á par que se aprecian con nitidez inverosímil los dibujos más primorosos de la cuerda, el metal se suaviza de tal suerte, que nunca llega á dominar la voz de los cantantes.

»Desde las primeras notas del preludio la sala queda en una oscuridad casi completa. Sólo el vasto escenario se presenta poderosamente iluminado, y todo en él con tanto arte dispuesto, el decorado tan verdadero, la luz tan finamente tamizada, los cantantes y los coros tan imbuídos de la importancia de la parte plástica, que aquel escenario es á cada momento del drama un cuadro digno de un pincel maestro. La estructura original de la sala favorece por tan extraña manera esta ilusión, que todo en la escena adquiere un relieve extraordinario, y en ella se presentan los menores detalles con sin igual limpieza; bien así como en el vidrio mate de la cámara oscura se perfilan los detalles de un paisaje y se deslindan y avivan los tonos de los objetos.

»El poema del *Parsifal* considerado en sí, es decir, haciendo caso omiso del concepto sintético del drama musical, podrá parecer inferior á los otros poemas del mismo autor que le precedieron, á partir de esa epopeya conmovedora del amor humano, que se llama *Tristán é Isolda*. Con todo eso, el *Parsifal*, que parece por el contrario una sublime y consoladora emanación del amor divino, tiene en la vida artística de Wagner

una importancia excepcional y nueva de todo punto: y aun puesto caso que el asunto de esta obra fuese chocante y poco conforme con las tendencias contemporáneas, siempre sería sobremanera interesante conocer de qué modo ha sido tratado por un genio tan universal y vigoroso como el de Wagner.

»Por la afinidad que existe entre este poema y los *Misterios* de la Edad media, y más aún ciertos *Autos sacramentales* de nuestro Calderón, puede creerse que el autor ha intentado en Alemania una restauración del drama religioso. Muchos son los que en esta época de general descreimiento, no han vuelto aún de su sorpresa ante esta nueva evolución del poeta; pero tratándose de naturalezas tan intensamente artísticas, bueno es estar prevenido y dispuesto para todo.

»Wagner ha formado su poema con varios elementos tomados de las dos leyendas de Perceval (ó Parzival) y del Santo Graal. Pocos ignoran ya lo que era el Santo Graal, la copa que sirvió á Jesucristo para la Consagración en la última Cena, y en la cual después José de Arimatea recogió la sacratísima Sangre que la lanza de un oscuro soldado hizo brotar del costado del Dios-hombre enclavado en una cruz. El Santo Graal, junto con aquella lanza, fué confiado por Dios á la custodia del Rey Titurel; quien, para conservar tan venerandas reliquias, levantó un templo magnífico, todo él de mármoles y metales y maderas preciosas, en la cumbre del Monsalvat (*Mons salvationis*, Monte de salud) situado, según unos, en la India, y según otros en la España septentrional y en el lugar de la provincia de Álava que hoy llaman Salvatierra. En torno de Titurel se formó, á semejanza de los Templarios, una orden de caballeros castos y dedicados á obras meritorias, que por virtud de la contemplación del Graal gozaban de un perfecto bienestar moral y físico y de la gracia inestimable de la inmortalidad.

»Klingsor quiso también entrar al servicio del Graal. Para acallar en su pecho los deseos impuros se atrevió á mutilarse; pero por este mismo crimen, que quitaba todo mérito á su castidad, fué rechazado ignominiosamente. Desde entonces, deseoso de venganza, apeló á medios diabólicos y abominables, poniendo á su servicio mujeres jóvenes de hermosura deslumbradora, que con artificiosos halagos atraen á los caballeros del Graal, los seducen y pierden para siempre. Una de ellas, la más peligrosa, es Kundría, personaje fantástico, misterioso y casi incomprensible. En la tradición revistió varias formas. Fué Herodías y fué también María Magdalena; como Ashaverus, se burló de Jesucristo en el camino del Calvario, y más tarde reaparece aún en el Norte y en el Mediodía con distintos nombres. En el drama de Wagner se nos presenta bajo dos formas bien opuestas: tan pronto trabaja por instigación de Klingsor, que ejerce sobre ella un maléfico influjo, para hacer caer en pecado á los caballeros del Graal, como la vemos á las órdenes de estos mismos caballeros sirviéndoles con sin igual sumisión, llevando socorros y mensajes de uno á otro confín; pero rehusando siempre toda forma de agradecimiento, como si quisiera purgar las faltas de su vida pasada. Pero mal de su grado, vive sujeta al mal, y sólo podrá ser redimida cuando haya un sér que resista á sus seducciones. Tan poderosas son y tan terribles, que el mismo Amfortas, hijo y sucesor de Titurel (que por verse ya muy entrado en años había dejado el gobierno del Templo) sucumbe á su influjo, y mientras ebrio de amor en los brazos de la mujer funesta, olvida la santidad de sus votos, se presenta Klingsor, se apodera de la sagrada lanza y con ella infiere al mismo Rey una herida en el costado, que ha de causarle atroces dolores, y que sólo podrá cicatrizarse con el contacto de la misma lanza. En esta situación, cuando

reinan la desolación y el desaliento entre los pacíficos habitantes del Monsalvat, empieza la acción del drama de Wagner.

»El preludio es una página instrumental de sublime inspiración, que inicia al auditorio en las místicas ceremonias del templo del Graal, produciendo un efecto de recogimiento religioso tan grande, que al abrirse las cortinas y presentarse en la escena un lugar agreste en los territorios del Graal, el ánimo, desprendido de todo terreno afecto, se siente transportado á un mundo superior.

»En las primeras escenas se prepara el desenvolvimiento de la acción. Sería harto enojoso seguir palabra por palabra esta serie de diálogos, que están bordados de preciosos detalles orquestales; así es que no haré más que citar algunos episodios, por el carácter singularmente descriptivo de la música: la oración de la mañana que rezan Gurnemancio, anciano caballero, y dos jóvenes escuderos; la llegada de Kundría jadeante y con rústicas vestiduras, que trae un bálsamo para alivio de Amfortas; el cortejo del Rey enfermo al ser conducido al lago sagrado para tomar el baño reparador. Pero merece mención especialísima un largo período en que Gurnemancio, sentado á la sombra de un árbol secular, refiere á los escuderos el origen de la Santa Orden, los males que les causa el odio de Klingsor, la caída de Amfortas y la pérdida de la lanza. En este relato se entrelazan los motivos que en toda la obra simbolizan el Graal, Kundría, los sufrimientos de Amfortas y el maleficio de Klingsor; y cuando Gurnemancio habla del jardín encantado del Mago y de las jóvenes hechiceras de que se vale, tres clarinetes con un original acompañamiento de trompas, remedan con una sonoridad extraña el tema voluptuoso que en el acto segundo han de entonar las seductoras de Parsifal. Pero el Graal ha prometido al atribulado Amfor-

tas que sus penas tendrán fin cuando llegue un *sér puro y simple;* y al llegar Gurnemancio á este punto hay en la música armonías dulcísimas y arrobadoras, como el vislumbre lejano de una esperanza en que ciegamente se cree. Todo este relato es una obra maestra y supera á otros dos modelos en el género que Wagner ha producido anteriormente: la despedida de Lohengrin de la corte de Brabante y la relación de Tannhäuser al volver impenitente de Roma.

»Parsifal entra en escena en este momento: ha tenido la audacia de dar muerte á un cisne dentro del bosque sagrado, y es conducido á Gurnemancio para que castigue semejante desacato. Parsifal está acompañado en la orquesta por un motivo ingenuo, pero brillante y vigoroso, que pinta muy bien al hijo inculto y atolondrado de las selvas. Gurnemancio le reprende por su acción, y en una frase de un corte original, llega á excitar su arrepentimiento hasta que el mismo joven rompe el arco y arroja las flechas. Interrógale entonces el anciano caballero, pero Parsifal nada sabe: sólo algún vago recuerdo de su infancia, de su madre... ni siquiera acierta á discernir el Bien del Mal. Kundría, que en su errante vida ha visto muchas cosas, responde por él y le anuncia que su madre, al verse de él abandonada, ha muerto de pena. En medio de su primitiva sencillez, tienen estas escenas una gracia encantadora.

»Gurnemancio cree haber reconocido en Parsifal al sér puro é ingenuo prometido por el oráculo, y por si acaso, resuelve llevarle consigo á la ceremonia del Graal. La escena, con todos sus accesorios, empieza á cambiarse paulatinamente de izquierda á derecha, de manera que los dos personajes van adelantando en su camino. Se les ve internarse por lo más cerrado y sombrío del bosque, luégo pasan entre peñas gigantescas y por fin, siguiendo unas galerías subterráneas,

llegan al Templo del Santo Graal, con sus columnas de pórfido y ágata y sus bóvedas resplandecientes de mosáico y pedrería. Esta mutación, presentada con los medios poderosos de que dispone el teatro de Wagner, produce una ilusión completa. La orquesta describe todo este viaje con un fragmento sinfónico de primer orden, que últimamente se combina con el pausado doblar de las campanas, que se oyen con mayor claridad conforme se va acercando el Templo.

»El cuadro que sigue se impone á todo el mundo y producirá efecto donde quiera que se le ejecute: la orquesta y las masas vocales están tratadas en él con esa grandeza que Wagner sabe desplegar en las grandes situaciones. Al són de un tiempo solemne de marcha religiosa, llegan los caballeros para asistir á la ceremonia acostumbrada. Los coros de niños y de adolescentes, colocados en lo alto de la cúpula central, y el de los caballeros, alternan en sus cánticos y se combinan con efectos nuevos y majestuosos. Amfortas, para quien desde que cayó en falta, la vista del Graal se ha convertido en causa de atroces tormentos, no quiere que se descubra la santa reliquia. Después de resistirse largo rato le vencen los ruegos de los caballeros y de su padre Titurel enfermo; saca del arca la copa preciosa, que resplandece con vívidos fulgores, y la presenta á la adoración de los circunstantes, acompañado de las sublimes inspiraciones de la orquesta, que en este momento despliega como una aureola de gloria sus armonías celestiales. Acabada la adoración, empieza la santa Cena, mientras desciende de lo alto un canto reposado y sereno como la envidiable paz que reina en la conciencia de los justos... Por fin, todos se levantan, se abrazan fraternalmente, se dan el ósculo de paz, y se alejan perdiéndose en las azulinas penumbras del fondo.

»¿Y Parsifal? Inmóvil y como atontado ha permane-

cido durante toda la ceremonia sin comprender nada de cuanto ha visto... Únicamente los lamentos de Amfortas parece que han dispertado en su alma una inconsciente emoción. Gurnemancio cree que se ha engañado al tomarle por el deseado redentor, y al quedarse solo con él, le echa del Templo con visible malhumor, mientras las trompas de la orquesta, con un novísimo efecto de sordina, balbucean el tema de Parsifal. Óyese por última vez en la cúpula el estribillo del himno religioso, y se cierra el telón sobre los acordes de los instrumentos de viento y el tañido casi apagado de las campanas.

»El acto segundo nos transporta al castillo encantado de Klingsor, en las montañas septentrionales de la España árabe. El funesto mago tiene su guarida en un derruído torreón, y allí le sorprendemos rodeado de instrumentos infernales, mientras con signos y palabras cabalísticas evoca la sombra de Kundría, para obligarla á seducir á Parsifal, cuya perdición, por tratarse del *sér puro* y predestinado, le interesa en gran manera. En la oscuridad del fondo, en medio de vapores fosforescentes y mientras la cuerda hace circular por la orquesta una especie de zumbido fantástico, se dibuja confusamente una forma humana. Es Kundría, que acude al llamamiento de Klingsor lanzando lastimeros gemidos. Sí, la infeliz condenada se resiste, se niega á servir de instrumento de perdición y en su rabia desesperada llega á afrentar al mago, le echa en cara su impureza y le recuerda sus fracasadas tentativas para entrar en la Orden del Graal. Pero demasiado conoce Klingsor su influjo maléfico, para ceder en su intento: se enfurece contra la mujer sin ventura, tan pronto la intimida con amenazas como la fascina pintándole con incitantes palabras la apostura del mancebo, que se acerca ya al castillo, y al fin Kundría se rinde al obstinado maleficio.

»Toda esta escena, desde el preludio, está pintada musicalmente con siniestros colores. La angustiada situación de Kundría se traduce por notas abrasadoras que parecen quejidos de una alma en pena, y por la orquesta serpentean en zig-zags diabólicos diseños y frases persistentes, que se enroscan insidiosas al rededor de las palabras de Kundría, y os persiguen luégo y os asedian en las largas noches de desvelo, como las importunas obsesiones de un amor culpable.

»Pero Parsifal va á llegar. Klingsor, que se ha puesto en acecho desde una ventana, le ve ya acercarse con jovial talante: y aunque acuden á cortarle el paso todos los héroes que se albergan en el castillo, á todos los vence y pone en precipitada fuga. El mago astuto, ha querido oponer algún obstáculo al joven incauto para dispertar más en él con la fruición de la victoria, el deseo del descanso y los impulsos del sensualismo. Mientras Klingsor, asomado á la ventana, refiere la breve lucha, que se supone que ocurre fuera, la orquesta la describe por medio de una frase melódica sencillísima, de un ritmo brusco, é interrumpida por unos acordes estridentes que parecen el choque de las armas. En esto, Kundría va desapareciendo en las tinieblas, acometida de una carcajada espasmódica, como ese desatado reir de los dementes que nos causa un calofrío de terror; y aquella frase, en tanto, va creciendo y se multiplica, y se despliega hasta convertirse en el radiante motivo que nos anuncia el triunfo de Parsifal. Este procedimiento, que es á todas luces beethoveniano, Wagner lo emplea con tal maestría que llega á producir efectos inesperados: una frase insignificante y repetida de esta suerte en progresión creciente le bastó en el *Lohengrin* para hacer sentir la aparición del día.

»De pronto se hunde la torre en el abismo, y en su lugar se ve un jardín de extraño aspecto, de vegetación

tropical, con plantas y flores gigantescas y de formas inverosímiles, por entre cuya espesura se descubre á la izquierda el palacio encantado, de riquísima árabe arquitectura. Por todos lados acuden en tropel jóvenes hechiceras, que por sus trajes semejan también animadas flores. Se han dispertado llenas de sobresalto al oir el rumor de la contienda; han dejado el lecho, y al encontrarse con sus amantes muertos ó heridos, increpan irritadas al intrépido Parsifal, que desde una almena de la muralla contempla el jardín deleitoso. Es un verdadero motín, un vaivén de chillidos femeninos con entonaciones duras y armonías casi cacofónicas, que dan á esta situación cierto sabor cómico shakspeariano. No dura mucho tiempo en la música este carácter: desde el punto en que Parsifal arroja la espada y saltá al jardín, asegurando á las enojadas niñas que no las quiere mal alguno, y éstas, ya más sosegadas, le examinan primero con curiosidad, le rodean luégo con mil mimos, quieren acariciarle y se le disputan á porfía, hay en el acento de aquellas mujeres inflexiones de una dulzura que recuerda las marrullerías de un gato juguetón; y después un canto lento, cadencioso, tentador y tan impregnado de voluptuoso sensualismo, que hace vibrar los nervios con tenues estremecimientos.

»Parsifal se prestaba al principio al inocente juego; mas aburrido al fin de tan importuno galantear, rechaza al juvenil enjambre y trata de huir; pero se detiene al oir una voz que le llama: «¡Parsifal, quédate!» y que le conmueve como el eco remiso de un acento que ya se había olvidado. Vuelve temeroso sus miradas á un seto de flores que se abre á su espalda y ve una mujer de hermosura sobrehumana, muellemente recostada, y vestida á la usanza árabe. Las jóvenes se han detenido también, y cuando aquella mujer extraordinaria (que no es más que una nueva forma de

Kundría) les ordena que se vayan, obedecen al punto despidiéndose con bulliciosa risa de Parsifal, del *sér simple* que no sabe sentir las gracias seductoras del amor.

»Estamos en la situación más solemne y decisiva del drama: el espectador lo comprende instintivamente, y se recoge y espera ansioso el desenlace de esta escena, como si se jugase allí su propia suerte. Parsifal se turba, y se queda pensativo al oir pronunciar su nombre. *Parsifal!...* Un día, en sueños, su madre le llamó así, pero nada más recuerda.

»¿Y Kundría? Ya se comprende que no ha de poner en juego el coquetismo vulgar y pueril de las jóvenes flores. Ella conoce mejor el camino para llegar hasta el corazón del inexperto mozo: no es, como ya sabemos, la primera vez que con él se encuentra. Le habla de su madre,—¿á quién no conmueve el nombre de una madre que se perdió en edad temprana?—del amor inmenso que por él sentía, del extremoso afán con que le cuidaba, y le mecía, y le abrumaba con sus caricias. Parsifal, á este recuerdo, siente el corazón traspasado de agudísimo dolor, y llora amargamente á los piés de Kundría el abandono en que dejó á aquel sér querido. La hábil seductora aprovecha estos arranques para insinuarse en el alma de Parsifal, brindándole como una reparación y un consuelo, el amor mismo que en otro tiempo le dió forma y vida.

»Hay en toda esta escena frases de una ternura infinita; en las palabras de Kundría palpitan todas las afecciones de un corazón materno, y la instrumentación que acompaña este fragmento es suave y adorable, como el tímido resuello de un pecho apasionado. Sólo más tarde, cuando Kundría empieza á tantear la obra de seducción, cruza de vez en cuando por la orquesta aquel diseño ingrato, que ahora perdido en medio de las dulcísimas armonías hace el efecto de las

primeras sugestiones del pecado, y nos intimida como los fugaces relámpagos de una tempestad que se acerca.

»Parsifal permanece indiferente á las embozadas insinuaciones amorosas. Absorto en su dolor inmenso, cae desalentado... Kundría se incorpora, le rodea blandamente con su brazo, y une sus labios á los de Parsifal en un prolongado beso. Lo que la música expresa en este instante es imposible traducirlo con palabras. Al principio es una calma aterradora, que expresa muy bien la situación respectiva de la mujer que no busca en aquella caricia más que una seducción vulgar, y la del joven candoroso que desconoce los perturbadores transportes de la carne. Pero luégo, cuando al contacto de aquellos labios, que no son los de su madre, empieza á abrir los ojos á la luz, y á leer en su estéril y vagaroso pasado y en su porvenir incierto, se levanta de pronto con una actitud imponente, y estallan en una explosión de soberana grandeza todos los sentimientos por tanto tiempo adormecidos en su alma; entonces se le representan al vivo las angustias de Amfortas, la ruina de los caballeros, la llaga rebelde, la lanza perdida; se siente llamado á una misión regeneradora, y rechaza con horror los corruptores halagos de Kundría.

»Ante el férvido entusiasmo de Parsifal, toda la malignidad de Kundría se ha convertido en una apasionada admiración por el héroe predestinado: reitera sus ataques, pero diríase que ya no obra por instigación del mago, sino que trabaja por cuenta propia. Wagner ha hecho sentir perfectamente esta transición, que es una de las peripecias capitales del drama, porque ella ha de explicarnos más tarde la regeneración moral del personaje.

»No puede darse momento dramático más interesante. Parsifal se siente cada vez más poseído de aquel

santo ardor, y cuanto más transfigurado se presenta por esta mística aspiración, más violento es en Kundría el deseo concupiscente. Entonces se arroja suplicante á sus piés; mujer al fin, trata de explotar en beneficio de su pasión esta nueva actitud de Parsifal, presentándose como un sér abyecto y réprobo que sólo él, con su amor, puede redimir. «¡Cruel!—le »dice—Ya que tu corazón no es capaz de sentir sino »el dolor ageno, siente hoy también el mío. Si eres »redentor ¿por qué no te unes á mí para salvarme? »Déjame llorar sobre tu pecho, déjame siquiera por »una hora unirme á ti, y que, rechazada de Dios y del »mundo, en ti sea rescatada y salvada.» Ruegos, súplicas, amenazas, todo es en vano: Parsifal sólo piensa en su misión salvadora, en Amfortas. Al oir este nombre Kundría se enfurece, apostrofa duramente á Parsifal, quiere atajarle el paso, hasta que á sus gritos acude Klingsor armado de la terrible lanza, que arroja contra Parsifal. Pero éste la coge en el aire y haciendo con ella la señal de la cruz, jardín y castillo, todo desaparece, las flores se marchitan en un instante, cae una lluvia de hojas secas y la escena queda convertida en un yermo árido, con el horizonte cerrado por montañas cubiertas de nieve. Parsifal, antes de partir llevándose la preciosa arma, dirige á Kundría, que yace tendida en el suelo, una palabra de esperanza.

»Toda esta escena es de una belleza poética de primer orden y comprende las páginas más inspiradas del poema por la energía del verso, por el atrevimiento de las imágenes y por la gradación con que por un lado se desencadenan todas las malas pasiones de Kundría y por otro se va revelando la iniciación mística de Parsifal. Tal vez en la escena, desde el momento en que éste rechaza resueltamente á Kundría, el interés musical decae algo, y parece que la acción debería correr con mayor rapidez á un desenlace; pero no es

esto debido á que musicalmente este trozo sea inferior á los anteriores, sino á la duración excesiva de una escena reducida á dos solos personajes. El drama impone á Wagner estos escollos, y él, por otra parte, no es hombre que use de muchos miramientos con las facultades perceptivas del público, que se resistirán siempre á ciertas tiranías. Á pesar de esto, en medio de las calmosas melopeas de Kundría y de Parsifal, asoma de vez en cuando algún chispazo del genio potente y creador de Wagner: las imprecaciones de Kundría, sobre todo, están llenas de fuego y de intención dramática.

»El primer cuadro del acto tercero tiene toda la poesía encantadora de un idilio. Desde las primeras notas del melancólico preludio, el alma se dispone ya á saborear las íntimas emociones de una apacible beatitud, bien diferentes, por cierto, de los esplendores religiosos del Templo del Graal. La escena representa un valle primaveral, matizado de flores, en una hermosa mañana de Viernes Santo: á la izquierda, y arrimada á un peñasco, se ve una humilde choza, en donde Gurnemancio vive retirado como un eremita. La acción se reduce al encuentro del buen anciano con Parsifal, que después de haber andado errante por el mundo, trae la lanza deseada, y á la redención de Kundría, que por la gracia compasiva de Parsifal se ve libre de su condena.

»Wagner ha tratado estas escenas con un arte tan exquisito, las ha realzado con una instrumentación tan rica y delicada, que todo este cuadro es una filigrana de amor y de ternura. Uno tras otro se suceden varios episodios á cual más interesante: Parsifal se prosterna y adora el arma santa, Gurnemancio le refiere el mísero estado á que se ven reducidos los caballeros, y unge después al *sér puro* y redentor como Rey del

Graal, mientras Kundría, cual otra Magdalena, lava sus piés y llora arrepentida los extravíos de su vida pasada. Parsifal, hondamente impresionado, queda en extático arrobamiento, mientras en la orquesta se desenvuelve como una visión paradisíaca un motivo límpido, aéreo, que se reparten el oboé y el clarinete, acompañados de un murmullo imperceptible de la cuerda, que hace sentir con prodigiosa verdad el encanto del Valle-de-flores, con el blando susurrar de las hojas, y las irisaciones del sol en las gotas de rocío... Este motivo se repite luégo por fragmentos y á intervalos como esos blandos oreos de la brisa que nos traen á distancia bocanadas del silvestre aroma de los campos en flor y de los verdes prados.

»Al ser medio día Gurnemancio reviste á Parsifal con el traje de caballero, y acompañado de Kundría le conduce hacia el Templo. El fragmento sinfónico que acompaña esta mutación, tiene un carácter más tétrico que el del primer acto. Á los dolores acerbos de Amfortas se agrega ahora la pena de la muerte de Titurel causada por la desobediencia del hijo, y en las frases lúgubres y discordantes de la orquesta, se adivinan las indecibles torturas de aquel hombre desdichado, revolviéndose desesperadamente contra su cruel destino.

»Estamos de nuevo en el sagrado recinto. Por un lado traen á Amfortas enfermo en su litera y por otro el féretro de Titurel, al compás de un coro mesurado, en el que parece que la música ha cubierto sus graves armonías con un fúnebre crespón. Y ahora, bajo aquella ríquisima bóveda, en vez de las cristalinas voces de los ángeles, sólo resuenan los desgarradores lamentos del Rey pecador. Á la vista del cadáver de su padre, quiere darse muerte con bárbara obstinación, pero en este momento llega Parsifal, y por el solo contacto de la lanza milagrosa cierra y sana para siem-

pre la enconada herida. El héroe prometido es proclamado Rey del Graal, y él es quien ahora descubre la copa sagrada y la muestra majestuosamente á los caballeros: una blanca paloma baja de lo alto y se cierne sobre su cabeza, mientras que Kundría, del todo purificada, fija en su redentor una mirada dulcísima y cae inanimada á sus piés.

Bayreuth 4 de Agosto.

»Es muy difícil, si no se quiere pecar de prolijo, dar un análisis circunstanciado de estas obras, en que la belleza del conjunto resulta de la verdad asombrosa de los detalles: por eso en mi correspondencia del lúnes he procurado ceñirme á los hechos generales que permitan apreciar el verdadero sentido de lo que debe entenderse por *Drama musical*. De mí puedo decir que si abrigaba aún algunas dudas acerca de la bondad de la teoría de Wagner llevada hasta el último extremo, estas dudas han desaparecido después de la audición del *Parsifal*.

»El último estilo de Wagner no ofrece para el público en general más que dos dificultades reales. Estriba una de ellas en la construcción de la frase melódica, que por estar subordinada por completo á la frase literaria, se presenta subdividida en pequeños fragmentos ó ideas musicales que se corresponden perfectamente con cada frase poética. En vano se buscará en estas obras (no siendo en algún trozo sinfónico de carácter descriptivo) un largo período musical que abarque él solo una serie de pensamientos, que estén allí como ensartados en una sola melodía; por más que no teniendo todos el mismo carácter, exigirían en rigor formas musicales diferentes. En cambio, examinando la forma melódica de Wagner, se observa que cada oración ó pensamiento poético está traducido por una sola frase melódica de una potencia expresiva

tan exacta y apropiada á las palabras, que podría decirse que no es más que una ampliación tónica de la prosodia del verso, y que la letra por una parte, y la música y el juego escénico por otra, son dos mitades que juntas se completan y separadas pierden todo su significado. Bien se ve que comparado este procedimiento con el antiguo resulta más difícil para el compositor y para el público. ¡ Era tan cómodo eso de ir siguiendo un cantable que apenas anunciado se deja casi adivinar !

»Pero el público encontrará aún otro escollo, que sólo el hábito puede hacer desaparecer, en la incesante vaguedad del tono y de la modalidad, en el continuo modular á los tonos más inesperados, en la indeterminación de las cadencias y en la exuberancia de armonías nuevas que mantienen al espíritu en un estado de desasosiego, en un deseo no satisfecho de reposo. Á cada nuevo orden de sentimientos que se manifiesta en los personajes, la música se muda en una nueva tonalidad, y sólo así puede expresar los matices inasequibles del pensamiento, el flujo y reflujo incesante de las pasiones, y no de ninguna manera concretándose á las gastadas leyes de tónica y dominante.

»Y al fin y al cabo, en esta tendencia, que ya no es exclusiva de Wagner, sino que se acentúa en todos los grandes compositores de Europa, es preciso ver el síntoma de una feliz restauración de las antiguas modalidades griegas, conservadas con mayor ó menor exactitud en el canto gregoriano, pero en mala hora perdidas después en esa inmensa colada intelectual del Renacimiento. Han hecho uso de los modos griegos, aunque con excesiva parquedad, Gounod (*balada del Rey de Thulé*), Saint-Saëns (*Samsón y Dalila*, *Danza macabra*), Boito (*Mefistofele*, acto cuarto), Thomás (*Hamlet*, coro de sepultureros), Berlioz, Rubinstein, Goldmark, Massenet, etc., etc. El día en que la música, rom-

piendo con la rutina inveterada y sosa de los modos *mayor* y *menor*, éntre en posesión de todos los otros modos del arte griego, adquirirá recursos, cuya infinita variedad no es fácil prever en este momento. No se llegará á este resultado sin pasar por muchas probaturas y tanteos: será menester que antes se constituya sobre bases científicas la armonía adecuada á cada modo; pero el impulso está ya dado, y Wagner es quien ha avanzado más por esta vía.

»En cambio de estas dos dificultades que presentan los dramas de Wagner para un público nuevo, hay un elemento poderoso, en cuyo manejo nadie le va á la mano al maestro de Bayreuth, según confiesan sus mismos adversarios más implacables. Hablo de la orquesta, de esa instrumentación incomparable, que habla en estos dramas un lenguaje nuevo, desconocido hasta el día, y de una precisión superior á todo encarecimiento. En donde se manifiesta de una manera singular esta maestría, es en el uso frecuente del metal, sin que llegue nunca á ofender el oído con sus brusquedades. ¡Cómo quisiera yo que oyesen la instrumentación suave y soñadora del *Parsifal* todos esos señores que, juzgando por las obras de ruines imitadores, acusan á Wagner de ensordecer al público con estruendosas sonoridades!

»Hay todavía en la orquestación de Wagner una novedad importantísima, en la cual, que yo sepa, nadie ha puesto atención, y que consiste en tratar los instrumentos de la orquesta de una manera análoga á como el pintor trata los colores. El pintor no toma nunca el color directamente tal como se exprime del tubo, sino que los tiene todos en la paleta á un tiempo unidos y separados, de tal suerte que al tomar amarillo, toma un amarillo que contiene una cantidad inapreciable de los colores vecinos. Y que ésta es la única manera de obtener resultados verdaderos, se com-

prende con sólo considerar que en la naturaleza, sea por efecto de la constitución molecular de los cuerpos, sea por las dispersiones luminosas de los objetos, lo cierto es que nunca se nos presentan los colores en toda su pureza, nunca vemos el amarillo puro, ni el azul puro, ni el rojo puro, sino un empastelamiento general de tintas y de tonos, en donde cada color dominante está influído y como impurificado por otros muchos.

»De la misma manera, en la orquesta de Wagner, no se nos presentan individualizados los instrumentos, sino fundidos siempre en proporción variable. Era muy fácil, por ejemplo, dar carácter bélico al relato de Radamés cuando exclama: *Nel fiero anelito di nuova guerra*, acompañando sus frases con un diseño seco de cornetines. Era muy cómodo eso de saber que para expresar la agitación bastaba poner un trémolo de contrabajos, para el amor un cantable de viola, para dar sabor pastoril acudir al oboé; y haber convenido en tener así clasificados los efectos instrumentales, ni más ni menos que el droguero tiene en la anaquelería de su tienda en botes diferentes y debidamente rotulados, el amarillo, y el azul de Prusia, y el carmín. Pero examinando desapasionadamente la cuestión, se comprende que no hay arte en esto, sino un error tan grave como el del pintor que se figurase que el amarillo sirve y basta él solo para pintar condecoraciones, el azul para pintar mares y cielos, y el verde para pintar forraje. No es así como Wagner entiende el verdadero valor expresivo de la orquesta. Para él no hay instrumentos individualizados que sirvan para un caso determinado: la ley suprema que le rige es que *todo* puede servir para *todo* según las circunstancias; y así es como obtiene esa unidad admirable en que se armonizan todos los timbres, y en que no se oyen nunca los instrumentos aislados, y siempre se oye el *ins-*

trumento orquesta con una riqueza sin igual de matices. Con todo eso, *ellos,* es decir, los que buscan el carácter bélico en un toque de cornetines, son los que acusan á Wagner de emplear procedimientos groseramente imitativos.

»Para concluir: del *Lohengrin* al *Parsifal* la distancia es tan grande como del *Rienzi* al *Lohengrin*. Hay, ciertamente, en esta última obra algunas escenas que entran de lleno en el cuadro definitivo del Drama musical: en ella se ve ya la idea de Wagner bosquejada en todas sus partes. Así, entre otros ejemplos que podría poner, la escena entre Ortrudis y Federico en el acto segundo, tiene muchos puntos de contacto con la escena entre Kundría y Klingsor. Conviene que sepan esto ciertos sujetos que revelando una ignorancia completa en esta materia, se atreven á sostener que en el *Lohengrin* no hay *nada* de lo que constituye la innovación de Wagner. Pero lo que allí está sólo en embrión, en el *Parsifal* lo tenemos ya completamente desarrollado en todas sus partes y sin una sola inconsecuencia.»

Sabido es que la representación del *Parsifal* fué un verdadero acontecimiento artístico, que fijó la atención de Europa entera y que revistió el carácter de una gran solemnidad por la importancia de los personajes que á ella asistieron. Se quiso que fuera la consagración de la reforma wagneriana, y una nueva y triunfante manifestación del genio del Norte opuesta á la caduca cultura de los pueblos del Mediodía.

Llegaba Wagner á sentar el pié en su pedestal de gloria, y tras la última escena del *Parsifal* aparecía alumbrado por los fosforescentes fulgores de su apoteósis. ¡Cuán distante se hallaba ya la opinión de la hostilidad con que le acogió en los primeros años de su carrera! Se habían perdido los ecos de aquellas

violentísimas polémicas en que hubo de combatir con los críticos de Italia y Francia, él contra todos y todos contra él. En Italia contaba ya con algunos prosélitos é imitadores, y Francia consideraba de mal gusto el condenarle sin estudiarle y ciertos chistes pasados de moda contra el wagnerismo. En España mismo empezaba á conocérsele y apreciársele.

En semejante estado, y cuando aún duraba el recuerdo de su último y más ruidoso triunfo, el telégrafo anunció el fallecimiento inesperado y casi repentino de Wagner, ocurrido en Venecia en 13 de Febrero 1883.

Dejó como todo reformador no sólo obras que admirar, sino una teoría nueva que discutir, plantear ó modificar. Los hechos posteriores dirán hasta qué punto correspondía á su importancia la estruendosa y apasionada acogida que obtuvo en estos últimos años. Lo que sí podemos asegurar desde ahora es que el nombre de Wagner figurará entre los que más han pronunciado é impreso sus contemporáneos; que el compositor es de los pocos que alcanzó en nuestros días el honor de sugerir sandeces al vulgo de los adversarios, y amplificaciones pedantescas y absurdas del sistema al vulgo de los idólatras. Quien tanto consigue, lleva en sí algo de extraordinario é inexplicable.

VERDI

1815

—

Verdi

VERDI

VERDI es un melodista de la escuela de Donizetti; pero su inspiración, sombría á menudo, dura á veces, apasionada hasta la violencia, y tan concentrada como expansiva fué la del músico de Bérgamo, parece preocuparse más bien de conmover que de encantar.

Este juicio se aplica al conjunto de sus obras, pues pudieran citarse algunos trozos no faltos de gracia, por ejemplo: las populares cavatinas de *Rigoletto: Questa o quella,* y *La donna è mobile,* y también el brindis de la *Traviata.*

Mas, aun cuando se citasen otras diez (que no las hay) ¿en qué podrían modificar el matiz general, lúgubre, violento, de la mayor parte de sus obras? No obstante, tal como le creó la naturaleza, con su manera de sentir, sus asuntos predilectos y su sistema de composición que consiste en causar potente efecto, es Verdi, desde hace largo tiempo, el compositor de más voga

en su patria y muchas de sus obras han obtenido en el mundo entero inmensos éxitos.

Nació José Verdi el 9 de Octubre de 1815, en Roncole, cerca de Busseto, aldea situada en el ducado de Parma. Las lecciones de un organista de su lugar natal, llamado Provesi, le iniciaron en el conocimiento de la música y en las primeras nociones de armonía. Estos estudios incompletos no permitían grandes adelantos al joven artista, quien sentía vivamente la necesidad de una enseñanza formal; por desgracia los módicos recursos de su familia no hubieran alcanzado á mantenerle fuera del hogar paterno; sus padres, Carlos y Luísa Verdi, poseían una modesta posada en la aldea. Felizmente, entre los convecinos del futuro compositor hallábase un hombre asaz generoso para solventar la dificultad. Antonio Barezzi ofreció subvenir á los gastos del joven músico hasta el instante en que su talento le asegurara medios de existencia.

Frisaba Verdi en sus diez y nueve años; no había tiempo que perder, y así aceptó reconocido la proposición del que se ofrecía á ser su bienhechor. En verano de 1833, dirigióse á Milán con intento de ingresar en el Conservatorio; pero el director, Francisco Basili, rehusó admitirle en el número de sus discípulos. ¿Será verdad, como pretende Fétis, que el exterior glacial del autor del *Trovador*, su fría é impasible fisonomía, la impenetrable mirada más propia de un hombre de Estado que de un artista, previnieron desfavorablemente al juez encargado de pronunciar el *Dignus est intrare?* Si así fuese, sería cuestión de repetir que no hay que fiar en apariencias, y con dificultad se libraría Basili del reproche de ligereza. Brillantes triunfos dramáticos vengaron posteriormente al malhadado candidato de 1833. En el ínterin, siguió sus estudios bajo la dirección de Lavigna, á la sazón *maestro al cembalo* del Teatro de la Scala. El procedimiento puramente

práctico de este maestro consistía en hacer escribir por sus discípulos diversos trozos de música, cuyas faltas corregía en seguida. Después de haber trabajado de esta suerte por espacio de tres años, ensayóse Verdi en la composición escribiendo marchas, serenatas, piezas para piano, overturas, cantatas, un *Stabat-Mater* y otros diversos fragmentos de música religiosa, todo lo cual ha quedado inédito.

Su estreno dramático se efectuó el 17 de Noviembre de 1839 en la Scala de Milán con la representación de *Oberto, conte di San Bonifazio*. Esta obra tenía el defecto de recordar demasiado la obra maestra de Bellini: *Norma;* pero como quiera que, á través de las reminiscencias apenas disfrazadas, se percibía ya ese conocimiento del efecto escénico que es quizá la cualidad más saliente del talento de Verdi, acogióla el público favorablemente. No ocurrió lo mismo con *Un giorno di regno,* ópera estrenada en la Scala el 8 de Diciembre de 1840, y que sólo pudo representarse una vez. El compositor y el autor del libreto, Felice Romani, la reformaron notablemente y, bajo el título de: *Il finto Stanislao*, melodrama bufo en dos actos, le hicieron representar en Milán, en 1841.

El género de la ópera bufa no se avenía en modo alguno con el temperamento de Verdi, á quien la risa no es fácil y que, entre los dones que recibió del cielo, no cuenta el del numen ingenioso y finamente mordaz de que tanto han usado los compositores napolitanos, antes y después de Cimarosa. El duettino: *Tesoriere garbatissimo* es casi absolutamente malo; la cavatina: *Compagnoni di Parigi* ofrece un andante agradable de acompañamiento bien rimado; el duetto en *do: Proverò che degno io sono del favor* es muy común; la cavatina: *Grave a cuore innamorato* presenta ya en el andante en *mi* bemol los efectos de contra-tiempo del acompañamiento con la voz, de que tan admirable partido

sabe sacar Verdi en las escenas dramáticas; otras varias partes de la obra bastarían para dejar presentir un maestro. *Il finto Stanislao* es una producción en extremo mediocre, sobre todo porque salió de la pluma del autor de *Rigoletto* y del *Trovador;* empero, tal como es, y á pesar de la vulgaridad de algunos motivos, está escrita mucho mejor que la mayoría de obrejas con que los compositores franceses han inundado nuestros teatros, de veinticinco años acá.

El compositor se realzó en *Nabucodonosor*, que inició su reputación y obtuvo en Italia entusiasta éxito (1842). Al oir por vez primera esta partitura en el Teatro Italiano de París, donde fué interpretada el 16 de Octubre de 1845 por Ronconi, Derivis y M.lle Teresina Brambilla, se le encontró una sonoridad más ruidosa que artística.

El talento del maestro revelóse en el primer acto, en el terceto y el septimino, y en el tercero, en el dúo entre Nabucodonosor y Abigail. La plegaria del acto cuarto recuerda la de *Moisés*, pero no la relega al olvido.

El 11 de Febrero de 1843 estrenó Verdi en Milán: *I Lombardi alla prima Crocciata,* ópera en tres actos, que ofrece una declamación lírica vigorosa y varios números preciosos, entre ellos un aria de bajo, un aria de tenor, una cavatina de soprano: *Non fù sogno* y un magnífico terceto: *Qual volutta trascorrere*, que no ha cesado de ser popular allende los Alpes. Esta obra había subido *alle stelle*, como dicen por allá, cuando, el siguiente año (1844) apareció en Venecia: *Ernani*, ópera en cuatro actos, cuyo éxito fué todavía mayor, bien que esta producción haya sido eclipsada más adelante por otras del mismo autor y que hoy día sólo ocupe el segundo lugar entre las del maestro parmesano. El libreto había sido tomado del famosísimo drama de Víctor Hugo que inauguró la lucha de clásicos y ro-

mánticos. Habiéndose opuesto el poeta francés á lo que consideraba como una usurpación de sus derechos, la pieza se intituló *Il Proscritto*, y los personajes españoles se trocaron en italianos. Víctor Hugo mudó de consejo más adelante y permitió que *Ernani* se representase bajo su verdadero nombre. El trozo más notable de la partitura es el final: *Oh sommo Carlo*, preciosa imitación del sexteto de Lucía; el coro nupcial del acto cuarto y el terceto final tienen vigor y originalidad.

Después de los aplausos prodigados á *Nabucodonosor*, á *I Lombardi* y á *Ernani*, podía considerar el artista que tenía asegurada una constante fortuna; mas no tardó en aprender, á sus expensas, que el teatro es un campo de batalla donde hay que vencer sin cesar y que á nadie es dado considerarlo como lugar conquistado. La ópera en tres actos: *I due Foscari* estrenada el 12 de Noviembre de 1844 en el Teatro Argentino de Roma, hizo fiasco. El libretista Pavía no se había quedado corto en cuestión de escenas aterradoras y el músico había hecho resonar más que nunca su lira de cuerdas de bronce. El público experimentó un cansancio momentáneo de este género violento que, no obstante, había gustado en las precedentes composiciones del maestro. Lo mismo diremos de *Giovanna d'Arco*, cuyo libreto merecía silbarse á causa de la transformación odiosa de la heroína francesa en doncella enamorada del Delfín (Milán, Febrero 1845), de *Alzira* (Nápoles, el mismo año), de *Attila* (Venecia, Marzo 1846), de *Machbeth* (Florencia, Marzo 1847) y de *I Masnadieri* (Londres, Julio 1847), seis óperas, y ningún triunfo decisivo; era cosa de desanimar á un hombre de temple menos enérgico. Verdi, dotado de firmeza inquebrantable, no se acobardó. Después del fracaso de *I Masnadieri* trasladóse á París, y arregló para el Teatro de la Ópera su partitura de *I Lombardi*, con letra francesa de Royer y Vaëz. La representación de esta obra así

reformada é intitulada: *Jerusalem* se efectuó el 26 de Noviembre de 1848. El compositor había añadido á la música primitiva varios números, descollando entre ellos la gran escena para tenor admirablemente interpretada por Duprez. El coro: *En fin, voici le jour* es interesante y su instrumentación muy esmerada. El sexteto del acto primero ofrece los efectos potentes de ritmo y sonoridad peculiares al maestro y que no desagradan á la muchedumbre. La polaca de Elena es brillante. La romanza de tenor parece inspirada por Bellini. El suave *cantabile* del autor de *Casta diva* se refleja en esta deliciosa romanza que los organillos han popularizado; pero el trozo dominante en la partitura es el terceto final, composición dramática de género superior.

Jerusalem obtuvo mejor suerte que sus hermanas mayores; mas de regreso á su patria, volvió Verdi á sufrir la mala influencia que, en París, había cesado momentáneamente de hostigarle. *Il Corsaro*, estrenado en Trieste el 7 Octubre de 1848, y la *Battaglia di Legnano*, en Roma, el 16 Enero de 1849, no vivieron más de una noche.

Luisa Miller, ópera en cuatro actos, letra de Cammarano, representada por vez primera en Nápoles, el 12 Diciembre de 1849, alcanzó el éxito que merecía. Esta obra se representó, posteriormente, en el Teatro Italiano de París, en Diciembre de 1852, y en el de la Ópera, en 2 Febrero de 1853. Distínguense, en ella, la cavatina de Luísa, el cuarteto del tercer acto, la romanza de Rodolfo y la escena de la imprecación. Después del éxito de esta partitura, superior á cuantas habían brotado de su pluma desde 1844 pagó el autor nuevo tributo á la fortuna adversa escribiendo para Trieste su malhadado *Stiffelio* (tres actos, Noviembre 1850).

Rigoletto es la primera obra que ha valido al compo-

sitor una nombradía verdaderamente europea, y á nuestro parecer, es la más vigorosa de sus inspiraciones. Estrenada en Venecia, el 11 Marzo de 1851, pasó, á los seis años, al Teatro de los Italianos, en París (19 Enero, 1857) y posteriormente el empresario Carvalho la puso en escena, vertida al francés. Su argumento es el que sirvió á Víctor Hugo para escribir: *Le Roi s' amuse*. En vez de Triboulet, leed Rigoletto, en vez de Blanca, Gilda, y en lugar de Francisco I, el duque de Mantua; reemplazad á Saint-Vallier por el conde de Monterone, y á Saltabadil por Sparafucile, y tendréis el libreto de Piave. Un padre que hace asesinar á su hija creyendo castigar al seductor que la deshonró, tal es el atroz desenlace de esta pieza, rica, por lo demás, en situaciones de poderoso interés dramático.

La viva y jovial balada cantada por el duque: *Questa o quella,* el dúo entre Rigoletto y el espadachín, otro dúo entre el bufón y su hija, el aria deliciosa y poética de Gilda: *Caro nome che il mio cor festi prima palpitar,* y el coro silábico: *Zitti, zitti, moviamo a vendetta*, son los principales números de los dos primeros actos. En el acto tercero descuellan la escena en que el infeliz bufón acude en busca de su hija, y el magnífico dúo entre Rigoletto y Gilda: *Tutte le feste al tempio*, donde el compositor ha creado acentos que conmueven profundamente el alma. El cuarto acto es el mejor de la partitura. Las estrofas: *La donna è mobile* reune al mérito de una melodía fácil y graciosa, el de reproducir perfectamente el voluble humor del duque, tal como nos lo patentiza ya la cavatina: *Questa o quella.*

El cuarteto: *Un di, se ben rammentomi,* es una verdadera creación musical. Las escenas siguientes están desarrolladas con gran talento; la descripción de la tempestad, las ráfagas de viento obtenidas mediante terceras cromáticas por los coros *a bocca chiusa* detrás

del escenario eran una innovación feliz. La ventaja de Verdi sobre los demás maestros que han empleado estos procedimientos, es el no fatigar al oyente. Siempre breve y rápido, cuando ha logrado el efecto apetecido, no insiste en él, evitando así el atenuarlo por su duración.

La situación que sirve de tema al cuarteto es una de las más fuertes que en el teatro existen. Su melodía no decae ni un momento en inspiración, cada personaje conserva su carácter propio y además los dos grupos quedan bien distintos, como la situación requiere. En cuanto á la armonía, sin ofrecer mucha variedad, sostiene debidamente la obra. El ritmo, sobre todo, da á este conjunto un atractivo excepcional: la galantería del duque, la coquetería de Magdalena, el horror que causa á Gilda este espectáculo y los sentimientos compasivos de Rigoletto por su hija y de venganza contra el duque, todo ello ha sido concebido vigorosamente, con osadía, y produce un efecto admirable.

Hasta la aparición del *Rigoletto* preguntábase el mundo musical si existía un sucesor de Donizetti. Después de la representación de esta obra maestra, no cupo dudar ya, y Verdi acabó de fijar en él los sufragios del público dando á luz *Il Trovatore*, ópera en cuatro actos, letra de Cammarano, estrenada en el Teatro Apolo, de Roma, el 17 Enero de 1853, y en el Teatro Italiano de París el 23 Diciembre de 1854. El argumento es algo confuso y oscuro: el conde de Luna y Manrique están enamorados de Leonor, que prefiere al segundo. El conde pone preso á su rival, y Leonor se envenena en el calabozo de Manrique. Este no tarda en ser llevado al suplicio y cuando el conde cree satisfecha su venganza, sabe por boca de la gitana Azucena que acaba de ordenar la muerte de su propio hermano. El trovador era un hijo del antiguo señor de Luna,

robado cuando niño á su familia por la gitana. La victoria queda, pues, en favor de Azucena.

El trágico argumento de este poema ofrecía al compositor medios de excederse á sí propio en la expresión de las emociones violentas. En la escena primera, la leyenda: *Di due figli vivea*, llamada equivocadamente cavatina, compónese de estrofas cuyo *alegretto* es un valz muy caracterizado. La cavatina de Leonor: *Tacea la notte placida* ofrece una frase inspiradísima y de suavidad esencialmente italiana. El vivo y brillante *allegro* que sigue riñe con la letra triste y plañidera: *S' io non vivrò per esso*. La romanza del Trovador: *Deserto sulla terra* está bien *cortada*, pues más bien son *trazos* de melodía, que melodías desarrolladas lo que se encuentra en las óperas de Verdi; sin embargo, no carece de atractivo. El terceto que da fin al acto es de factura muy descuidada.

El coro de gitanos que inicia el segundo acto, no carece de originalidad. Todo el mundo tararea la canción de la gitana: *Stride la vampa*, siempre en movimiento de valz, y el atroz relato de su aventura: *Condotta ell' era in ceppi*, cuyo compás, de seis por ocho, no se interrumpe sino por el de tres por ocho. Vemos, pues, que Verdi tiene particular afición al ritmo ternario. La vulgarísima *stretta* del dúo siguiente, también se acompasa por el tres por ocho. El trozo digno de alabanza es el aria del conde de Luna: *Il balen del suo sorriso*, en que el vigor no excluye la gracia y donde, no obstante, el ardor apasionado sobrepuja á la ternura. El único número desarrollado de la partitura es el *Pezzo concertato*, final del segundo acto. Las frases entrecortadas de Leonor pueden considerarse como un efecto perteneciente en propiedad á Verdi, una especie de hallazgo musical que tiene derecho á reivindicar. Esas apoyaturas, interrumpidas por pausas de corta duración, expresan perfectamente los latidos pre-

cipitados del corazón bajo la influencia de las fuertes emociones del gozo ó del dolor. El compositor había hecho ya una excelente aplicación de este procedimiento en el cuarteto de Rigoletto. Coros en unísono, un terceto sin ideas, una armonía pobre y desprovista de interés, un valz cantado por Manrique con la más lúgubre letra: *Di quella pira l' orrendo foco;* á esto, en resumen, se reduce el tercer acto. El cuarto acto decidió el éxito de la obra en Francia. La famosa escena del *Miserere* que, según narran crónicas, escribió el maestro en la mesa de una posada al bajar del coche, es conmovedora, patética, y de gran efecto; sus procedimientos son sencillísimos: un coro de monjes invisibles canta estas palabras: *Miserere d' un' alma già vicina—Alla partenza che non ha ritorno.* Sobre esta salmodia, destácase una dolorida cantilena de Leonor desesperada, al pié de la torre que aprisiona á su amante; en breve, déjase oir un cantar melancólico: es la voz de Manrique, despidiéndose de la vida y suplicando á su amada que no le olvide: *¡Ah! che la morte ognora—È tarda nel venire—¡A chi desia morir! Addio... Leonora!*

El fúnebre doblar de la campana se añade á estos elementos diversos.

De este arreglo, felizmente combinado, resulta un efecto dramático poderoso. Las frases, oídas aisladamente, ni son nuevas, ni distinguidas, pero su conjunto produce una especie de conmoción y de sacudimiento nervioso que debe atribuirse, menos á una inspiración musical que al hábil empleo de los recursos escénicos.

Después de este trozo capital, recordaremos el dúo de tiple y barítono, perfectamente tratado bajo el punto de vista del estilo italiano, y el que cantan en la prisión la gitana y Manrique: *Ai nostri monti ritorneremo.* Las escenas finales están bien desarrolladas y el

interés se sostiene hasta la catástrofe. Las últimas frases de Leonor moribunda se hallan escritas en ese estilo palpitante, entrecortado, que el compositor emplea en las situaciones fuertes.

La *Traviata*, ópera en tres actos, estrenada en Venecia el mes de Marzo de 1853, y en el Teatro Italiano de París, el 6 Diciembre de 1856, demostró una vez más la predilección del maestro por las piezas más lúgubres del repertorio francés. La *Traviata* es la *Dama de las Camelias* de Alejandro Dumas, hijo, que en el libreto italiano se llama Violeta Valery, y ama á Alfredo, pariente próximo de Armando Duval. Los que recuerdan el personaje de Margarita Gautier, interpretado por M.me Doche y por M.lle Jane Essler, saben qué impresión penosa causa ese espectáculo de una joven tísica cuya enfermiza tos se deja oir de escena en escena, á través de las carcajadas de los bebedores y de los mozos de buen humor. La música de Verdi ha hecho aceptable este argumento.

La introducción, el coro con el brindis: *Libiamo ne' lieti calici*, el dúo en tiempo de vals, son trozos notables, de melodía firme, viva y netamente acentuada.

En el segundo acto, la escena entre el padre y el hijo es bastante patética; como es enérgica y movida la del acto tercero en que Alfredo indignado arroja el bolsillo á los piés de Violeta.

En el acto cuarto, la romanza de Violeta moribunda y su apasionado dúo con Alfredo, merecen figurar entre las mejores inspiraciones de Verdi. La instrumentación adolece del defecto de cubrir á menudo la voz, en lugar de sostenerla.

Dos años después escribió Verdi exprofeso para la escena francesa: *Les Vêpres siciliennes*, ópera en cinco actos, estrenada el 13 Junio de 1855. Esta obra, de instrumentación más esmerada que algunas otras del maestro, no ha logrado, á pesar de este mérito, figu-

rar entre sus producciones de primer orden. Italiana en la forma, carece en absoluto de esa amplitud que caracteriza la declamación lírica francesa. Si se hubiera estrenado en el Teatro Ventadour, tal vez hubiera obtenido más favorable acogida, porque, dados el cuadro y las costumbres musicales del Teatro Italiano, las *Vísperas sicilianas*, abundantes en ideas melódicas, se le adaptan perfectamente.

Poco nos detendremos en *Simon Boccanegra*, ensayo infeliz, imitación de la música wagneriana (Venecia, 12 Marzo de 1856) y menos aún en *Aroldo* (Agosto, 1857) que no pasa de ser un arreglo de *Stiffelio*.

Más afortunado fué el compositor en *Un ballo in maschera*. Esta obra, escrita para Nápoles en 1858, tuvo la singular fortuna de ser prohibida por la censura del rey Fernando, y se estrenó el año siguiente en el Teatro Apolo de Roma. Lo que pareciera peligroso en Nápoles, no excitó en modo alguno la desconfianza de la administración romana.

Un ballo in maschera tiene un matiz uniforme y sombrío que apenas alegran la cavatina del paje, en el acto primero, y las estrofas de Ricardo, en el segundo. El final del acto tercero es notable; tiene vigor, variedad, y figura entre los mejores del repertorio de Verdi. Verdad es que el efecto se cifra en el mismo asunto musical que las grandes y conmovedoras escenas del *Miserere* del *Trovador* y el cuarteto del *Rigoletto*. Siempre contrastes y combinación de dos ó tres elementos distintos, cuando no opuestos. El interés del oyente va de uno á otro personaje; y esto basta para mantenerle siempre despierto. Aquí, le mueven la sorpresa y la indignación de Renato, el esposo ultrajado; la confusión de Amelia, que se ha descubierto generosamente y las injuriosas risotadas de los nobles señores que en breve conspiran para perder á Ricardo.

En 1862, trasladóse Verdi á San Petersburgo para

poner en escena: *La Forza del destino*, ópera en cuatro actos, que se estrenó en aquel Teatro Italiano el 30 de Octubre (11 de Noviembre) 1862. El libreto, de Piave, está tomado de un drama romántico español del duque de Rivas. En el desenlace, no queda personaje alguno con vida. La partitura marca un progreso en la instrumentación del compositor. Entre los números más notables, citaremos un canto bélico: *E bella la guerra;* el *racconto* de don Carlos, la frase *Pietà di me, signore*, el final del segundo acto, la *Canción* del campamento, la escena de imprecaciones de don Álvaro contra el destino, y una escena bufa perfectamente desarrollada.

Don Carlos, ópera en cinco actos, se estrenó en París el 6 Marzo de 1867. Son autores del libreto Méry y Du Locle. La opinión general fué que en esta obra había modificado Verdi su estilo, procurando amoldarse al gusto francés; y sobre este dato se aventuraron teorías en que probablemente nunca pensó el maestro lombardo. Olvidóse, al parecer, que Verdi no había escrito más que una obra para la escena francesa, muchos años antes: *Les Vêpres siciliennes*. La de *Jerusalem* no pasaba de ser un arreglo. En el espacio de doce años cabe muy bien pensar que Verdi (cuyas relaciones con los teatros franceses son constantes) debió adquirir un conocimiento más perfecto del idioma y del gusto francés. No ha modificado en manera alguna su temperamento artístico; solamente ha puesto en música letra francesa, y por consiguiente, la declamación, los efectos escénicos, la dicción lírica, todo ello acusa mayor verdad que las demás obras cuya traducción, por hábil que sea, no hace más que disimular las cualidades de esta índole.

Los mejores fragmentos del *Don Carlos*, son: la cavatina del marqués de Posa, la escena del acto tercero, cuando el infante don Carlos abraza la causa de los

diputados flamencos, el aria de Felipe II: *Je dormirai sous les voûtes de pierre*, y la de la princesa de Éboli. *Don Carlos* es obra de un músico eminente; pero tiene algunos trozos pesados, poca variedad y menos melodía que otras producciones del maestro. Además, el libreto, aunque tomado del magnífico drama de Schiller, es mortalmente fastidioso y no ofrece al público sino impresiones penosas y desagradables.

La reputación ha sido compañera de la fortuna para Verdi. El autor de *Rigoletto* es más que profeta en su patria.

Aquí, cedemos la palabra á Léon Escudier, su amigo é inteligente editor que tanto ha contribuído á popularizar sus obras en Francia:

«Verdi posee, junto á Busseto, una inmensa propiedad, donde ha mandado levantar una quinta que los campesinos designan con el nombre de la *villa del professore Verdi*. Preguntad á cualquier labriego de diez leguas á la redonda, cuál es la morada de Verdi, y os indicará el camino de la preciosa quinta, no olvidándose de advertiros si se encuentra en ella, ó ausente el *profesor*. Nunca se le ocurrirá llamarle *maestro*. Nótese, de paso, que Verdi nunca se ha dedicado á la enseñanza. Verdad es que la calificación de *profesor* implica el *nec plus ultra* de la admiración.

»En tan magnífico dominio, que ocupa una superficie de dos leguas no escasas, acostumbra Verdi reposar de sus fatigas y de los tedios de las grandes capitales, á menudo de sus triunfos (á estos los llama tedios el compositor). Allí, con la escopeta al hombro, ó con un libro en la mano, visita, de paseo, sus numerosas granjas y charla con sus colonos de cultivo, de labor, de siembras, de cosechas, etc. Verdi ha estudiado no menos concienzudamente la agricultura que el contra-punto; así pues, desde Busseto á Parma no hay otra propiedad mejor cultivada que la suya. Los

labriegos que, á menudo, asocian el cariño con la admiración, le adoran y se lo demuestran de mil maneras y en no pocas ocasiones. Hay una, entre ellas, que conmueve particularmente el corazón del artista; cuando, al anochecer, sale á dar un paseo por el campo con su esposa, los campesinos se reunen para festejarle entonando los más lindos coros de sus óperas. Ningún canto de orfeonistas me producirá una sensación más dulce que la que pude gozar cierta noche de verano, una de esas suaves noches de Italia que la luna platea con su tibia luz, cuando, yendo de paseo con Verdi, oí á lo lejos el *Coro de la sed* de los Cruzados en *I Lombardi (Jerusalem): O signore dal tetto natio*. El maestro mismo estaba conmovido. Y las voces completábanse tan perfectamente y matizaban tan bien el canto, que no se echaba de menos la presencia del acompañamiento. —«¡Ahí tenéis, dijo Verdi sonriendo, para disimular su emoción, ahí tenéis al menos unos hombres que no me han exaltado la bilis en los ensayos!»

El grito: *Viva Verdi*, resonó á menudo en Lombardía y hasta en el Piamonte, cuando la guerra contra Austria. Era un grito de alianza. Hoy día es conocida la clave del enigma popular; las cinco letras del nombre de Verdi son las iniciales de: *Vittorio Emmanuele Re D' Italia*. Envolvíase de esta suerte una profesión de fe política en un anagrama.

Por lo demás, el compositor, según dicen, profesa opiniones muy liberales.

Después de haber prestado su nombre á manifestaciones anexionistas, era natural que Verdi ocupase un asiento en el Parlamento, aumentando el número de los enemigos de Francia. No olvidemos que Verdi es autor de la *Giovanna d'Arco*, que sólo obtuviera escaso éxito en Italia y que el maestro hizo ó dejó representar en el Teatro Italiano de París, en 1868, imperando Napoleón III, con una pompa y un aparato

inusitados y que hubieran podido tener mejor aplicación.

Á fines del año 1871, el 24 Diciembre, estrenó Verdi en el Cairo su ópera *Aïda*, que el Khedive le había encargado componer exprofeso para él. El libreto es de Ghislanzoni. La escena pasa en el antiguo Egipto, lo cual dió á los egiptólogos ocasión de ostentar su ciencia arcáica. Mariette-Bey, Vassali, el conservador del Museo de Boulak, se han esforzado en hacer reproducir el aspecto de la antigua Tebas, de Memphis, del templo de Phtah, etc. El virrey retribuyó regiamente al compositor. Esta partitura, abundante en trozos notabilísimos, es uno de los más ricos florones de la corona de Verdi.

Sus personajes son: el rey Ramsés; su hija Amneris; Aida, esclava egipcia; Amonasro, su padre, rey de Etiopía; Radamés, capitán de guardias de Ramsés, y el gran sacerdote Ramfis. El capitán ama á Aida y es correspondido; por desgracia, Aida tiene una rival: la hija del rey. Amonasro se aproxima con su ejército contra Tebas; Radamés debe ir á combatirle; parte y sale victorioso. Aida y su padre incitan al triunfador á que abandone la causa de su rey y abrace la suya. Amneris y Ramfis asisten ocultos á este coloquio. El capitán, acusado de traidor y negándose á compartir el amor de Amneris, es condenado á ser enterrado vivo; este era el blanco á que aspiraba Verdi. Así, pues, en el acto quinto, la escena aparece dividida en dos pisos; el espectador ve el interior del templo y una cripta debajo. Á ella ha sido bajado Radamés, y allí se ha introducido Aida á fin de morir con su amante.

No tardó *Aïda* en representarse en Milán (1872); la noche del estreno fué llamado el autor treinta y dos veces á la escena. Cediendo á un arranque sistemático y nacional, las familias milanesas encargaron á los

artistas que ofreciesen al maestro parmesano un cetro de marfil y una estrella de brillantes, con los nombres de Aida y Verdi en rubíes.

Una corta sinfonía fugada y ejecutada *pianissimo* sirve de preludio á la obra. Esta forma escolástica reaparece en la escena de introducción entre Ramfis y Radamés. La romanza de Radamés: *Celeste Aïda*, es delicadísima. Los acordes del acompañamiento en octava aguda, producen excelente efecto. No sabemos por qué el compositor ha comprendido de una manera tan melancólica y tan mórbida los ensueños de ambición, de gloria y de amor feliz del joven capitán. ¿Cómo? Radamés ve ya á su amada Aida coronada reina por el valor de su brazo: *Il tuo bel cielo vorrei ridarti—Le dolci brezze del patrio suol;—Un regal serto sul crin posarti,—Ergerti un trono vicino al sol;* y termina su romanza en lánguido *pianissimo*.

Hay en la *Favorita* una situación análoga. El aria: *Oui, ta voix m'inspire,* traduce con más verdad los sentimientos que animan á Fernando.

El canto de guerra: *Su! del Nilo al sacro lido*, es de factura grandiosa y de potente sonoridad. Aida expresa las angustias que le causa esta guerra, que puede ser tan fatal para su padre como para su amante, y las notas sincopadas que modula sobre el tema cantado por Radamés: *Per chi piango? per chi prego? Qual poter m'avvince a lui!* forman uno de los más bellos pasajes de la ópera, uniéndose, sin confundirse, el dolor y el ardor belicoso. Esta sola página bastaría para revelar un compositor dramático de primera fuerza, si Verdi no nos hubiese acostumbrado á efectos semejantes en otras muchas obras. La escena de desesperación de Aida le ha dado pié para escribir un motivo muy patético. Es un trozo capital cuyo texto ha sido interpretado magistralmente por el músico.

Toda la música escrita para el segundo cuadro de

este acto, tiene un carácter de incontestable originalidad. Verdi ha empleado tonalidades antiguas, introduciendo varias progresiones peculiares de los modos del canto gregoriano. Algunos pretenden que el compositor, en los motivos de las danzas sagradas, ha reproducido melodías indígenas. Es posible. Varios de estos cantos africanos, transmitidos por la tradición, se remontan á lejana antigüedad y, por consiguiente, tienen mucha analogía con muchos de nuestros cantos llanos. Pero el compositor los acompaña con una armonía excelente y á veces con un contra-punto habilísimo, de manera que no ofenden el oído, ni forman mal contraste en la obra artística. Toda esta escena en el templo de Vulcano, en Memphis, es preciosísima.

El coro de mujeres que inicia el segundo acto, precedido de acordes de arpa, de tonalidad algo rara, es bastante lindo. La frase de Amneris: *Ah! vieni, amor mio, m'innebbria!* se intercala en el coro y la termina luégo de una manera original. Mientras las esclavas continúan ataviando á su señora para la fiesta triunfal, ejecútase una danza morisca. El compositor ha armonizado, con suma habilidad, la extraña melodía que eligiera; hay un pasaje de terceras y sextas consecutivas sobre el *sol* pedal, que recuerda el *organum* de la Edad media, la diafonía y los registros de imitación del órgano. Cuando Aida entra, llevando en sus manos la corona, y Amneris, presintiendo en ella una rival, se dispone á arrancarle, con astucia, el fatal secreto, la orquesta deja oir el motivo del preludio. Esta idea es feliz porque efectivamente toda la fuerza del drama se concentra en la escena que sigue. En la primera parte de este precioso dúo entre la esclava, hija del rey etíope, y la hija de Faraón, ¡cuán elocuente es cada frase! Los acordes que acompañan el principio: *Fu la sorte dell'armi a'tuoi funesta—Povera Aïda!* dan

claro testimonio de la resolución tomada por Verdi de desvanecer la reputación de armonista negligente que ciertos críticos han intentado infligirle. No tememos afirmar que desde la publicación de la *Misa solemne* de Rossini, que fué un acontecimiento para los músicos instruídos, nada, que sepamos, se ha escrito más notable que la partitura de Aida, especialmente bajo el punto de vista del trabajo armónico. El cantábil de Amneris es acariciador y muy á propósito para engañar á la infeliz cautiva. La pasión de esta se revela, á su pesar, en una frase llena de fervor: *Amore! amore!* El adagio: *Ah! pietà ti prenda del mio dolor*, encierra una frase patética en ocho compases. Amneris triunfa de su rival con suprema insolencia, y, entre las notas del coro que pide, en los bastidores, la muerte del rey vencido, lanza una frase llena de odio y de orgullo y abandona á Aida á su desesperación. En la segunda parte de este dúo, ha acumulado Verdi las modulaciones y las alteraciones, de suerte que no hay tonalidad principal; sólo se produce el efecto dramático; en cuanto al discurso musical sus complicaciones honran sin duda en alto grado el arte de escribir del maestro, mas no consiguen disimular la vulgaridad de las ideas. Sólo nos referimos al último movimiento: *Ah! pietà! che più mi resta?* Lo demás nos parece muy notable. Los acentos dolorosos de Aida al exclamar: *Numi, pietà!* abandonando la escena, nos recuerda el efecto moral producido en una situación muy distinta por Gilda en *Rigoletto*. El final del segundo acto de *Aïda*, no sólo es el esfuerzo más grande del compositor, sino una de las más grandiosas concepciones del arte musical contemporáneo. La importancia del aparato escénico, la magnificencia del espectáculo, la diversidad de intereses de los personajes, la acción fuerte del drama, todo contribuía á mantener en insólita altura la inspiración del compositor. El coro triunfal: *Glo-*

ria all' Egitto! es sonoro y magistralmente conducido; la charanga del ejército egipcio está bien caracterizada y ofrece una modulación de efecto brillante, de *la* bemol en *si* natural, ó más correctamente, en *do* bemol; pues aquí el autor ha querido recurrir al efecto enarmónico, y no sobrecargar su música de bemoles y dobles bemoles, lo cual, á menudo, dificulta la ejecución de algunos pasajes que una notación menos pretenciosa simplificaría en gran manera. El *bailable* en *do* menor no nos agrada; será indudablemente otro de los motivos indígenas que el autor ha querido aprovechar... El reconocimiento del rey Amonasro por su hija; las súplicas de los cautivos, la simpatía del pueblo en su favor, las imprecaciones de los sacerdotes que, en nombre de los dioses de Egipto, solicitan su muerte; las pasiones diversas que agitan á Radamés, Aida y Amneris; la majestad del Faraón; la esperanza que de venganza alienta el rey cautivo, todo ello está pintado con vigor y gran efecto de conjunto. Bajo el punto de vista técnico, la idea principal cantada por Amonasro: *Ma tu, o Re, tu signore possente*, es excelente. La armonía, algo complicada y modulante que la acompaña, añade al carácter de una simple plegaria, secretos pensamientos y expresa la esperanza que de recobrar su libertad y sus estados guarda recóndita el rey etíope. Este motivo, en *fa*, sirve de tema á magníficos desarrollos. Cuando el rey otorga á su lugarteniente la mano de su hija Amneris, el final adquiere otra forma, y entra en la factura ordinaria. Esta forma verdaderamente bella, es la que Verdi emplea en la mayoría de sus óperas y con gran éxito en *Ernani*. Esa melopea amplia y dramática sobre un ritmo formado por seisillos ó dobles-tresillos, débese primitivamente á Rossini, no hay que olvidarlo. Donizetti le añadió notable perfeccionamiento en el sexteto de *Lucia*. Mercadante la empleó á menudo y, finalmente, Verdi se

la ha apropiado imprimiéndole aún mayores acento y vigor; la última parte: *Ah! qual speme omai più restami?* termina dignamente, con un grito de dolor, este magnífico final.

En los dos últimos actos, el sentimiento dramático supera en mucho á la inspiración musical. Nótanse, también, esfuerzos excesivos para imaginar nuevos efectos de armonía y no todas esas tentativas han sido justificadas por el éxito.

La introducción del acto tercero es singularmente monótona. No creemos que el acorde perfecto de *sol* mayor, continuado por espacio de más de cincuenta compases en movimiento andante fuese necesario para expresar un claro de luna en la orilla del Nilo; la plegaria de Aida: *O cieli azzurri, o dolce aure native*, es melancólica, y su acompañamiento asaz delicado. Obsérvase en ella una reminiscencia del *Miserere* del *Trovador;* la frase: *O patria mia, mai più ti rivedrò!* recuerda la conocidísima: *Non ti scordar, non ti scordar di me!* El dúo de Aida y Amonasro es y subsistirá como uno de los bellos dúos escénicos del repertorio italiano. Su situación, llena de vigor y angustia, es de las que tanto placen á Verdi. Los diferentes movimientos de la música, su ardorosa potencia, sus expresiones variadas y hábilmente conducidas, hacen casi plausible la sumisión de la joven á los mandatos y á los ruegos de Amonasro y excusable una determinación cuyas consecuencias no prevé la esclava; devolver la corona á su padre, ver de nuevo la patria, escapar al ignominioso cautiverio, impedir que su amante case con Amneris, su rival, tales son los pensamientos que le asaltan durante este dúo y muy capaces de trastornar momentáneamente su razón. Amonasro canta, con animación y dulzura, estas frases encantadoras: *Rivedrai le foreste imbalsamate — Le fresche valli, i nostri templi d'or!—Sposa felice a lui che amasti tanto—Tripu-*

dii immensi ivi potrai gioir!... La descripción de la matanza de sus vasallos, del asesinato de su familia, la evocación de la sombra de la madre de Aida, píntanse con notables procedimientos de ritmo y de armonía; el *crescendo*, durante el cual Aida, domeñada por la maldición paterna, se arrastra á los piés de Amonasro, está magistralmente llevado y se detiene súbitamente para dar lugar á un *pianissimo*, en las palabras: *O patria! quanto mi costi!* En el dueto y la escena final del tercer acto, el compositor mantiene al espectador á la altura de tan terrible situación. Distínguense aquí tres melodías de caracteres diferentes, pero no muy originales. Consiste su principal mérito en su apropiación á las palabras del libreto. La primera inicia el duetto, al acudir Radamés á la cita: *Pur ti riveggo, mia dolce Aïda*, frase que, al final, se repite en unísono; después, la frase de Aida para conducir á su amante á la fuga: *Fuggiam gli ardori inospiti—Di queste lande ignude*, y el conjunto que precede al allegro. El pensamiento expresado por Radamés es bellísimo: «¡Abandonar mi patria, los altares de mis abuelos! ¿Cómo podré, sin vergüenza, recordar en tierra extraña este cielo bajo el cual nacieron nuestros amores?» *Il ciel de nostri amori—Come scordar potrem?* Y sin embargo, dispónense á huir los tres, cuando Amneris, guiada por los celos, se presenta con Ramfis y algunos guardias.

El primer cuadro del acto cuarto tiene por objeto representar á Amneris haciendo desesperados esfuerzos para salvar al que ama, y á quien ha entregado á la justicia de los sacerdotes. Una preciosa melodía, reminiscencia del primer dúo de Amneris y Radamés, reaparece en este supremo instante y contribuye á caracterizar el móvil que impulsa á esta mujer, y el resentimiento de su amor menospreciado que precipita el desenlace. No señalaremos de este número más que el pasaje del andante en *mi* bemol menor, cantado

por Amneris: *Già i sacerdoti adunansi*, repetido por el tenor en *fa* sostenido y que se distingue por su expresión justa y profunda. La escena que debe producir más efecto en el teatro es la del juicio. Los sacerdotes invocan el espíritu de la divinidad en una especie de canto llano bastante insulso, pero el interrogatorio que se celebra en una estancia subterránea, y cuyas peripecias pueden seguirse, no obstante, es conmovedor; los gritos: *Radamès, Radamès, discolpati!... Egli tace!... Traditor!* proferidas tres veces por voces tonantes, en semi-tono ascendente, únense, doblando su efecto las quejas, los gritos de desesperación y el juego escénico de Amneris: *Oh! chi lo salva?* exclama ésta: *Numi, pietà del mio straziato core...—Egli e innocente, lo salvate, o numi!—Disperato, tremendo è il mio dolore!*

La situación de Amneris tiene demasiada analogía con la de Leonor en el *Trovador* para que el maestro haya podido evitar fácilmente las reminiscencias. Obsérvanse sus vestigios en el canto de soprano entrecortado por sollozos. Los cuartos de suspiro desempeñan aquí su papel ordinario, no sólo como en el *Trovador*, sino como en casi todas las demás obras del maestro. El efecto producido ¿ha de ser tan grande como el del *Miserere?* No lo creemos, y he aquí la razón: al coro de monjes, al fúnebre doblar de las campanas y á los lamentables acentos de Leonor, uníase una preciosa cantilena del tenor; aquí el tenor se calla: *Egli tace*, el efecto se ve reducido á dos elementos: el coro subterráneo y la voz de Amneris. Verdad es que el silencio de Radamés en tan solemne momento tiene gran elocuencia dramática. La catástrofe final es el objeto del último cuadro y el drama acaba en un pianísimo que es un modo insólito de terminar una ópera. Este cuadro es muy corto; ya se comprende que, en el subterráneo donde los dos amantes están sepul-

tados vivos, no podía durar mucho su adiós á la vida; y sin embargo se prolonga más allá de toda verosimilitud. La plañidera frase: *O terra, addio!* que repiten alternativamente, es preciosa, sobre todo cuando al acompañamiento se añade el *tremolo* en octava aguda. El coro cantado en la parte superior del templo por los sacerdotes y las sacerdotisas, respira la salvaje rudeza que tan extraño desenlace requiere. Su melodía nada tiene de armoniosa. Para expresar las palabras: *Immenso Phtá, noi t'invochiam!* ha multiplicado Verdi las inflexiones enarmónicas sobre una quinta formando pedal. No hay duda de que la música sacra de los antiguos egipcios distaría mucho de asemejarse á la nuestra; empero, so pretexto de buscar el color local, lo pintoresco, lo arcáico de las formas, no es forzoso sustituir efectos desordenados de acústica á los recursos de la composición ideal, que los maestros han empleado hasta el presente. Por otra parte, estos fragmentos, más imaginarios que arqueológicos, no se hallan muy en su lugar en el conjunto de una obra cuyas partes todas, consideradas en detalle, acusan la más avanzada civilización.

La partitura de *Aïda* es la obra más formal que se ha escrito bajo la influencia de las nuevas teorías musicales. ¿Habría podido dispensarse Verdi de subordinar á ellas su inspiración? Opinamos que sí; porque las mayores bellezas que su obra encierra, le pertenecen en propiedad, mientras que las partes secundarias y de mérito discutible han sido producto del esfuerzo, del sistema, de la complexidad de los fenómenos psicológicos de la escuela neo-alemana y de teorías que tenía derecho de considerar como nulas. ¿Á qué ocuparse de lo no viable? En el arte todo debe vivir, porque todo esfuerzo del genio debe aproximarnos á lo bello ideal, á la verdad inmutable, perfecta, á la esencia misma de la vida, sin desfallecimientos, sin som-

bras, á la belleza eterna: todo lo que son tinieblas nos aleja de ello ó nos roba su contemplación. La investigación de esa pintura al pastel, de esas líneas indecisas, ese disimulo, por no decir ese olvido del bajo fundamental, de ese sentimiento de la naturaleza, inseparable de la tradición que lo ha mejorado depurándolo siempre, en menosprecio de las reglas del gusto, de ese gusto que, según la feliz expresión de Chateaubriand, es el buen sentido del genio, son otras tantas causas que enervan la obra del arte y la privan de condiciones vitales. Á pesar de estas observaciones que se refieren á varios pasajes de la *Aïda* de Verdi, es indudable que, gracias á su talento, á la fuerza de su imaginación y á su ciencia musical, como también al mismo lenguaje técnico de que los maestros antecesores suyos le legaron los secretos, ha podido el compositor dar á sus personajes carácter, pasiones y elevación de sentimientos que no se les podría atribuir si nos atuviésemos á la realidad de la leyenda egipcia, del mismo modo que Racine engrandeció, por sus bellos versos y sus preciosas imágenes, el personaje de Fedra, prestándole la nobleza de sentimientos, la delicadeza de lenguaje y hasta ese profundo horror de sí misma que le dan un interés tan poderoso, al que nunca hubiera podido aspirar la mujer de Teseo.

Á menudo se ha pronunciado la palabra «decadencia,» hablando de las últimas obras de Verdi. Podría acusársele de obrar más bien sobre los nervios, que sobre el alma, de dirigirse más bien á los sentidos que al sér inmaterial. En sus partituras hay menos encanto que potencia, y aun pudiera decirse, violencia. En cuanto á sus triunfos, no hay duda de que los debe á su talento, pero también en alto grado al público á quien se dan á oir sus obras y que, considerado en general, dista mucho de estar preparado para las deli-

cadezas que debe comportar este género de placeres y prefiere que hablen á sus sentidos, más bien que á su espíritu y á su corazón; y finalmente á esa ley de progresión artística que no permite á una época el reproducir la época precedente.

Sin ánimo de comparar dos géneros muy distintos, observaremos que la tragedia literaria ha seguido la misma evolución que se ha reprochado á la tragedia lírica. Los atenienses acusaban ya á Eurípides de que sustituía el efecto sensible y brutal al efecto intelectual que su predecesor Sófocles se proponía. Análogos cargos se infligieron á Voltaire y Crebillón, surgidos en pos de los trágicos del siglo XVII. El último, para justificarse, exclamaba: «¿Qué podía hacer yo? Corneille había tomado el cielo; Racine la tierra; sólo me quedaba el infierno, y en él me precipité.» Es la respuesta que Verdi puede dar á sus detractores. Rossini, Bellini, Donizetti, se habían repartido, en música, el cielo y la tierra; surgiendo en pos de ellos, el autor del *Trovador* se alojó donde pudo, en las mansiones infernales: *Hinc exaudire genitus et sæva sonare,—Verbera tum ferri stridor tractæque catenæ.*

Dicho sea sin alusión á la sonoridad metálica de su instrumentación.

En suma, la Leonor del *Trovador* no hace olvidar á la Leonor de la *Favorita*, como tampoco la interesante *Gilda* eclipsa á la infortunada y simpática *Lucia*. Aun cuando preferimos la *Sonnambula* á la *Traviata*, no por ello es menos cierto que desde la muerte de Bellini y de Donizetti, es Verdi el único compositor italiano que nos ha dado obras inspiradas.

La última composición de Verdi es una *Misa de requiem* que escribió para el aniversario de la muerte de Alejandro Manzoni, autor de una de las mejores novelas cristianas: *Los Novios*. Este diezmo del talento pagado á la religión y á la memoria de una de las más

puras celebridades nacionales, honra el carácter de Verdi.

Bajo el punto de vista estético, es evidente que los aristarcos han juzgado, con razón, que las formas de la composición dramática sobrepujan en esta obra á las de la música sacra; sin embargo, enciérranse en esta larga sinfonía fúnebres acentos sublimes y no pocas lágrimas elocuentes y sinceras.

Gounod

1818

—

Gounod

GOUNOD

GOUNOD conoce maravillosamente todos los procedimientos del arte, y sobre este punto, el mismo Meyerbeer nada tendría que enseñarle. Apasionado, empero, por las innovaciones, ha introducido en la música un elemento singular que más bien atañe á la literatura que á la ciencia de los sonidos.

Clásico en su forma, fiel á las tradiciones de los maestros en la disposición de una orquesta, pasa de romántico en sus tendencias, en la parte expresiva de sus concepciones y en la elección de sus libretos.

Esta situación ambigua permite á Gounod tener amigos en todos los campos.

Nació el autor de *Fausto* en París, el 17 Junio de 1818. Después de estudiar el contrapunto en el Conservatorio, bajo la dirección de Halévy, de 1836 á 1838, y de recibir lecciones de composición de Lesueur y de Paër, fué premiado en el certamen del Instituto (1839) por una cantata intitulada: *Fernand*. Durante su permanencia en Roma, sintióse Gounod atraído, especialmente, por las bellezas del arte religioso. Hallándose

en Viena, hizo ejecutar una *Misa* á voces solas, en el estilo *alla Palestrina*. De regreso en París, obtuvo el cargo de maestro de capilla de la iglesia de las Misiones extranjeras. En aquella época de su vida, parece que el arte cristiano que se revelara á su inteligencia había penetrado hasta su corazón, inclinando sus miras hacia el sacerdocio. Ingresó el músico en el Seminario y vistió efectivamente, durante algunos años, el hábito eclesiástico. Tal vez había soñado la existencia, en pleno siglo XIX, de un Allegri, de un Padre Martini ó de un Vogler. Lo cierto es que transcurrieron varios años sin que el nombre de Gounod resonara en el oído del público. El artista ha probado posteriormente que no aborrece el són de las trompetas de la fama, y que no cede, en legítima ambición, á ninguno de sus colegas. Si, pues, dejaba á la sazón que el olvido envolviera su personalidad, fué porque se aprestaba á la lucha y no quería entrar en liza sino provisto de todas sus armas.

Repentinamente, á principios del año 1851, corrió la nueva de que el antiguo premiado del Instituto, el ex-aspirante á las funciones sacerdotales, acababa de estrenar cuatro composiciones en un concierto dado en Saint-Martin-Hall, en Londres. El artículo del *Athenæum* que anunciaba esta noticia, la señalaba como un acontecimiento musical. Léense, en él, pasajes del siguiente tenor: «Esta música no nos recuerda ningún otro compositor antiguo ó moderno, ni por la forma, ni por el canto, ni por la armonía; no es nueva, si por nuevo ha de entenderse lo raro ó barroco; no es vieja, si viejo quiere decir seco y envarado; es obra de un artista cabal, es la poesía de un nuevo poeta... No cabe duda de que la impresión producida en el público ha sido grande, positiva; pero no nos fundaremos en su buena acogida, sino en lo que su música vale, para presagiar á Gounod una carrera distinguidísima;

pues, si en sus obras no supiésemos ver un genio á la vez verdadero y nuevo, debiéramos volver á la escuela y aprender nuevamente el alfabeto del arte y de la crítica.»

El artículo del *Atenæum*, que se creyó debido á M. Viardot, produjo viva sensación. Gounod no era ya un desconocido. Todas las miradas fijábanse en él cuando debutó en el primer Teatro lírico francés con *Sappho*, ópera en tres actos, estrenada el 16 Abril de 1851. Soplaba á la sazón sobre la literatura el viento de la reacción. Finida estaba la época de las excursiones del romanticismo á través de la Edad-Media; y la escuela denominada del *buen sentido*, odiando los excesos del período precedente, resucitaba en el teatro temas antiguos. Desgraciadamente, Emilio Augier, autor del libreto de *Sappho*, se permitió con la historia las mismas libertades de que tan á menudo ha dado ejemplo Scribe. Para las necesidades de su causa, ó más bien de su libro, confundió en un solo personaje las dos Safos de la antiguedad. Y no es el único contrasentido que pueda censurarse en su obra. En cuanto á la partitura, da testimonio del gusto delicado y seguro del compositor, como también de sus tendencias elevadas. Son de notar, en el primer acto, la romanza: *Puis-je oublier, o ma Glycère*, el canto amoroso de Safo: *Héro, sur la tour solitaire*, seguido de un precioso final que obtuvo regular éxito. El terceto del segundo acto: *Je viens sauver ta tête*, respira sentimiento dramático. El acto tercero ofrece cuatro números muy expresivos: una romanza de Faón: *O jours hereux!* una elegía conmovedora de Safo, la canción pintoresca del pastor: *Broutez le thym* y por último las estrofas finales: *O ma lyre immortelle*. M.me Viardot que, según voz pública, fué la que inspiró la obra, supo crear en ella con sumo talento el personaje de Safo.

El público acogió con frialdad la primera produc-

ción de un artista que tal vez le habían elogiado demasiadamente de antemano; pero los músicos auguraron al joven maestro un brillante porvenir. Después de haber trabajado con Augier podía Gounod sin decaer, colaborar con Ponsard. Escribió coros para la tragedia *Ulysse*, estrenada en el Teatro francés en 1852. Esta música que se distingue por una esmerada investigación del carácter antiguo, arrastraba atado al pié un pesado grillete literario. Sus bellezas no le impidieron compartir el destino reservado á las tentativas neo-clásicas de Ponsard.

El 14 Obtubre 1854 estrenóse, en la Ópera, la *Nonne sanglante*, en cinco actos. Con la flexibilidad que constituye uno de los rasgos distintivos de su talento, el autor de *Sappho* y de los coros de *Ulysse*, inspirábase, actualmente, en un tétrico libreto sacado del *Monje*, de Lewis. Gounod no retrocedió ante la dificultad de encontrarse, en situaciones muy conocidas, con los maestros que han escrito la *Juive*, *Othello* y los *Hugonotes*. Pero no fué esta osadía lo que perjudicó al éxito, sino la pésima concepción del poema imaginado por Scribe y Delavigne.

La introducción tiene un carácter siniestro debido principalmente á la sonoridad de las trompas, á las escalas cromáticas de los violines y al canto de los trombones. Un aria en *la mayor* de Pedro el Ermitaño, coreada; la romanza de Rodolfo; el dúo: *Mon père, d'un ton inflexible*, el concertante final, á doce por ocho, son los números notables del acto primero. El segundo es el más interesante. Las estrofas de Urbano, el aria de Rodolfo: *Du Seigneur pâle fiancée*, van seguidos de una especie de sinfonía descriptiva durante la cual las miradas del espectador sólo ven en la escena ruinas y desolación. Detrás del foro, los coristas, *a bocca chiusa*, únen á la orquesta extraños acordes que traen á la memoria un estribillo de la balada de Bürger: *Hurrah!*

les morts vont vite. Á las ruinas sigue un palacio encantado, de esplendente claridad. Aquí se observa una reminiscencia demasiado patente de la *Salida del sol* en el *Desierto* de Feliciano David. En pos de la *Marcha de los difuntos* viene un final de gran potencia. El tercer acto ofrece situaciones más dulces. Recordaremos el valz en *re mayor;* el aria: *Un jour plus pur, un ciel d'azur brille a ma vue*, instrumentada con sumo gusto y de graciosísima melodía. En el cuarto acto descuellan lindos motivos de danza, y en el quinto, el oyente fatigado no presta gran atención al dúo de Inés y Rodolfo, ni al aria de Luddorf.

Gounod que, al parecer, ha tenido la ambición de sentar su huella en todos los géneros, pasó de la Ópera á la Ópera-Cómica, dando al Teatro de Mr. Carvalho *Le Médecin malgré lui* (15 de Enero 1858); mas la obra de Molière resistió á la transformación que se le pretendía imponer. En vano se ha esforzado el compositor en dar á su partitura un matiz arcáico del siglo XVII, no siendo tampoco más afortunado al intentar asimilarse la jovialidad, la naturalidad y el picaresco sabor de Molière. Lo que nadie negará es que su modernísimo *Médecin* abunda en ingeniosos detalles y manifiesta, á veces inoportunamente, una vastísima ciencia de instrumentación. El número que alcanzó mayor éxito, por ejemplo, fué la canción de Sganarelle: *Qu'ils sont doux!* Su acompañamiento es delicioso, pero muy complicado. El susurro de las flautas, clarinetes y bajones, los pasajes cromáticos imitan, con mucho acierto, la ingurgitación sensual de Sganarelle.

La obra que ha cimentado la fama de Gounod, la que le ha elevado á la popularidad de que goza, es el *Fausto*, ópera en cinco actos, estrenada en el Teatro Lírico el 19 de Marzo de 1859. La inmortal concepción de Goethe ha tenido, como la de Tirso de Molina, el privilegio de agrupar en torno suyo un sinnúmero de

imitaciones ó de emanaciones más ó menos directas. Así como Don Juan personifica la nada de la vida sensual, Fausto encarna en sí el escarnio de la ciencia, la nada de la vida intelectual. Empero (y esta es la superioridad del drama de Goethe) el interés que inspiran las víctimas del doctor Fausto se acrecienta con la potencia que le fué dada por el mal. Margarita, Valentín, Siebel son otras tantas figuras poéticas y simpáticas. No es extraño, pues, que antes de Gounod se hubiesen valido de este tema tantos artistas y tantos literatos. El gusto y la medida eran cualidades indispensables en el libretista para reducir un poema tan frondoso, á las proporciones de la escena lírica. Julio Barbier y Miguel Carré desempeñaron su tarea de un modo que les asegura amplia participación en el éxito del Fausto francés. Gracias á sus cuidados, ha quedado suprimida la parte metafísica; pero, en desquite, han conservado escrupulosamente los incidentes dramáticos y los personajes que concurren á producirlos. Allanadas así en gran parte las dificultades de su tarea, aprovechóse el compositor de estas ventajas, y el mérito principal de su partitura consiste en ser muy apropiada á las diversas situaciones de la pieza. Cada número ofrece una frase ordinariamente corta, pero dotada de una verdad de expresión fuerte ó ingeniosa. Bajo el punto de vista del arte propiamente dicho, sería de desear que estas frases se desarrollasen, en vez de repetirse, á menudo, hasta la saciedad, como por ejemplo, en la canción de Siebel, que repite quince veces: *Faites-lui mes aveux*. En óperas más recientes, el compositor ha sabido escribir melodías menos cortadas. La amplitud aumenta en cada nueva producción y deja esperar que un día Gounod añadirá una obra maestra á las poco numerosas que se imponen durante medio siglo á la admiración pública.

En el interin, mencionemos los fragmentos más

notables de su Fausto: el coro de los viejos en la Kermesse: *Aux jours de dimanche et de fête*, el extraño brindis del *Veau d'or*, el valz, la cavatina de Fausto: *Salut, demeure chaste et pure*, frase deliciosa acompañada por un violín solo, pero cuyos desarrollos carecen de interés; la balada: *Il était un roi de Thulé*, en que el autor ha introducido un empréstito característico hecho á la tonalidad gregoriana; la brillante aria de las *Joyas*, la escena de la ventana: *Laisse-moi contempler ton visage;* el apasionado dúo: *O nuit d'amour, ciel radieux*, y finalmente el ya popular coro de soldados: *Gloire immortelle a nos aïeux!* El personaje de *Margarita* fué ocasión de un brillante triunfo para M.me Miolhan-Carvalho.

Con el mismo entusiasmo que en París fué acogido *Fausto* en el resto de Francia y en el extranjero. Así, pues, gran número de personas habituadas á formar juicio del mérito por el éxito, colocaron desde luégo al autor en primera fila, entre los compositores modernos. Permítanos el maestro que se lo digamos: todavía le falta dar un paso para que le otorgue esta palma la generalidad de los inteligentes.

Á tal libreto, tal partitura; esta es la ley que parece presidir á los destinos del afortunado autor de *Fausto* y del malhadado autor de *Philémon y Baucis* (18 de Febrero 1860). El poema, mescolanza de mitología, de sentimiento y de chocarrería, y por ende, falto de interés, no podía ser favorable á la música, aun cuando naciera de la pluma de Julio Barbier y de Miguel Carré. Aplaudiéronse, no obstante, la tempestad sinfónica, de buena factura, á pesar de ciertos medios extramusicales, la danza del segundo acto, el aria: *O riante nature,* del tercero, el coro de los coribantes y el dúo de Júpiter y Baucis: *Ne crains pas que j'oublie.*

La tercera obra que dió Gounod al Teatro de la Ópera: *La Reine de Saba* (28 de Febrero 1862) no obtuvo mejor éxito que las otras dos. El argumento es extra-

vagante hasta lo absurdo y no se relaciona en modo alguno con la narración de los Libros Santos. La reina de Sabá, enamorada locamente del obrero Adoniram, y huyendo con él para no casarse con Salomón, llamado en la obra Solimán, era, en verdad, una licencia demasiado atrevida. El pensamiento del libreto, perteneciente á Gerardo de Nerval, debe remontarse al año 1848, en que se transformaba con tanta benevolencia á los artesanos en legisladores y en hombres de Estado. De la parte musical, donde á menudo domina el sistema á falta de inspiración, sólo se aplaudió un coro dialogado entre Indias y Sabeas.

El éxito de *Mireille* (cinco actos) fué un brillante desquite del fiasco que sufriera la *Reine de Saba*. El argumento de esta ópera, estrenada en el Teatro Lírico el 19 de Marzo de 1864, está sacado del precioso poema *Mireia* de F. Mistral, admirado ya en el Mediodía de Francia, antes de que Lamartine hiciese su elogio en uno de sus *Entretiens littéraires*.

Mireya, joven y linda arlesiana, hija de maese Ramón, ha sido solicitada en matrimonio por un rico ganadero de la Camargue, Elzear; mas la joven ama á otro. El pobre cestero Vicente posee los tesoros de ternura de la inocente y pura doncella, cuyo amor resiste á las amenazas é imprecaciones del padre. Los dos rivales tienen un encuentro en el Valle del Infierno; Elzear hiere á Vicente con su férreo bastón y le deja moribundo, mas la vieja hechicera Taven le devuelve la vida. El asesino, presa de remordimientos, vaga errante por las orillas del Ródano; asaltan su imaginación apariciones fúnebres; ante sus ojos desfilan individuos ahogados, doncellas burladas por el amor. Llama al batelero, entra en la barca y cual si su presencia acarreara desdichas, zozobra el débil leño y el ganadero desaparece en las olas.

Mireya ignora lo que ha ocurrido á Vicente. Están

segando. Vicentita, hermana menor de Vicente, la entera de lo que le pasó á su hermano y de su curación. Mireya y su amante se habían dado cita para las romerías de las Saintes-Maries, si por acaso les ocurría alguna desgracia. Parte, y atraviesa el árida llanura de la Crau, bajo los rayos de un sol ardiente. Aquí figura el encantador episodio de un pastorcillo acurrucado entre unos matorrales para guarecerse del calor. Llega Mireya á las Saintes, donde, presa de ardiente fiebre, muere de fatiga y de amor en brazos de su amante y de su padre.

Aun cuando no ha obtenido la voga inmensa del *Fausto*, la partitura de *Mireille* nos parece la más notable y mejor inspirada de cuantas ha escrito Gounod. La parte descriptiva, que adquiere gran desarrollo, supera tal vez en mérito á la acción dramática.

El coro de introducción: *Chantez, chantez, manganarelles*, en el primer acto; el coro de la Farandola y la canción de Magalí, la declamación dogmática de Ramón, en el segundo; el cuadro fantástico del Ródano, en el tercero; el coro de la siega, la canción pastoril del pequeño Andreloun: *Le jour se lève et fait pâlir la sombre nuit,* el aria de Mireya: *Heureux petit berger,* en el cuarto: tales son los números que más revelan, en el compositor, la unión de un gusto literario refinado y de una ciencia musical flexible y experta. Son cuadros y estudios de alto interés.

En la parte dramática de la obra hay que señalar la frase de Mireya: *¡Oh! c' Vincent! comme il sait gentiment tout dire*, que pinta la situación con verdad y delicadeza; la gran aria de Mireya: *Mon cœur ne peut changer,—Souviens toi que je t' aime*, una de las mejores del repertorio moderno; y por el último, el final del segundo acto, en que descuella esta inspirada frase: *¡Ah! ¡ce n' est fait, je désespère!*

Hasta 1870, Gounod ha sido el compositor titular del

Teatro Lírico; asociación afortunada para entrambos. Nada honra más á la inteligente iniciativa de M. Carvalho que el haber sabido atraer á un artista de tal monta al Teatro de su dirección. Una vez, no obstante, dirigió el maestro sus pasos á la calle Marivaux (Ópera Cómica) y esta infidelidad no atrajo á su obra los rigores del destino. Muy lejos de ello, el público de la Ópera Cómica otorgó favorable acogida á *La Colombe* (Junio, 1866). Dignos eran de este éxito el libreto y la partitura. El primero ha sido tomado por Barbier y Carré del gracioso cuento de La Fontaine titulado: *Le Faucon*, limitándose á trocar el halcón en paloma, aunque conservando todos los incidentes de la narración. La música es elegante y delicada. Se aplaudieron las estrofas: *¡Oh! les femmes! les femmes!*, y el aria: *Apaissez, blanche colombe, votre faim*, cantadas por el pajecillo; la romanza de Horacio; un entreacto gracioso *con sordini;* el terceto y el final del primer acto; y en el segundo, el aria del mayordomo, la de Silvia y un dúo entre Horacio y Mazet.

No es dado ocuparse de las óperas de Gounod sin tener muy en cuenta al distinguido literato que ha escrito casi todos los poemas en que se inspirara el autor del *Fausto*. Desde hace veinticinco años, Julio Barbier ha dado á la escena cuarenta obras líricas, fecundidad casi igual á la de Scribe; mas aquí se detiene la analogía, pues en el repertorio de Barbier encuéntranse ideas originales, concepciones poéticas, versificación flexible y natural, y un uso restringido de esos ripios que afean tantos libretos de ópera cómica; el libretista académico no se privaba de ellos, especulando sobre el cebo de las situaciones escabrosas, mucho más que sobre la sed de poesía de su auditorio. La mayoría de las producciones de su sucesor distínguese por las cualidades contrarias. Para probarlo basta citar: *Les Noces de Jeannette*, *Les Papillotes de M. Benoit*, y en un

orden de composiciones más elevado: *Psyché*, *Faust*, las *Noces de Figaro*, la *Statue*, *Mignon* y *Roméo et Juliette*.

Digno era de la ambición de Gounod el dar una pareja á su *Fausto* apelando al único genio que tal vez puede sostener comparación con Goethe. ¿Logró su objeto el músico, y la ópera de *Roméo* equivale á la que ha obtenido tan duradero éxito? Permitido será ponerlo en duda. Sin embargo, apareciendo después de Zingarelli, de Steibelt, de Bellini y de Vaccaj, el artista ha logrado marcar con sello original y hacerse suyo un tema en que aún podrán inspirarse otros muchos, pues nunca se agotará.

Recordaremos someramente los títulos del nuevo *Roméo* al interés del lector.

En el acto primero: una especie de Coro-Prólogo, de efecto cándido y sorprendente á la vez, la balada de la reina Mab: *Mab, la reine des mensonges;* y el dúo, desgraciadamente corto, pero de exquisita sensibilidad, entre Romeo y Julieta.

El segundo acto está formado casi todo por un dúo entre los amantes, interrumpido á veces por un coro.

Empieza el acto tercero por la escena en que Fray Lorenzo une en secreto á Romeo y Julieta. Aquí los autores del libreto hubieran obrado mejor imitando la discreción del poeta inglés, que ha tenido buen cuidado de no hacer conferir en la escena el sacramento del matrimonio á los dos novios; pero, en nuestros días, se aspira á producir efecto á toda costa, sin respeto á las conveniencias. El concertante que cantan los recién casados nada tiene de notable, y hasta sus gritos, repetidos tres veces, son tan imprudentes como inverosímiles en un momento en que proceden á su secreto enlace; el aria del paje: *Gardez bien la belle*, es de encantadora gracia; pero, lo verdaderamente bello son la escena de la provocación y el coro de Capuletos y Montescos: vigor dramático, declamación verdadera,

melodía apropiada á la situación, todo merece alabanza en este cuadro.

Quisiéramos poder decir lo mismo del gran dúo del acto cuarto; mas aquí parece que el compositor se extralimitó. En vez de aquella embriaguez llena de frescura, juventud y fuerza, ha dado con la nota áspera, casi salvaje, de la pasión desenfrenada; verdad es que algunas frases lindísimas atraviesan esta escena, pero los acordes de séptima invertida, las disonancias prolongadas ofrecen efectos tan estridentes que se experimenta un malestar sin compensación; en una palabra, es música realista; toda belleza, toda concepción ideal desaparecen, reemplazándolas una sensación penosa y de orden secundario. En situaciones tan fuertes destrozadnos, si podéis, el corazón, mas ¡en nombre del arte, no nos desgarréis los oídos!

Del acto quinto solamente diremos que, teniendo que luchar con las situaciones más fuertes del drama inglés, el músico las ha interpretado con rara inteligencia y ciencia consumadas.

Si Gounod se hubiese abandonado con más libertad á sus facultades nativas, si se hubiese contentado con ser un músico eminente, un artista apasionado y convencido, probable es que hubiera creado obras más notables aún que las que ha producido, obras absolutamente superiores y que hubieran desafiado toda crítica; empero, las teorías imaginadas y propagadas desde veinticinco años á esta parte por algunos hombres de talento le preocupan demasiado, embarazando y perturbando su libre porte. Movido por un sentimiento de presunción algo desdeñosa tocante á los maestros italianos, ha procurado conciliar lo que la tradición musical ha puesto á su disposición, con las osadías de la música llamada «del porvenir» y de un orden de ideas que sería más justo denominar «el desorden de las ideas».

Además de sus óperas y óperas-cómicas, Gounod ha escrito música de iglesia, sinfonías ejecutadas con éxito en la Sociedad de conciertos del Conservatorio, coros para el Orfeón, cuyo director fué, de 1852 á 1860; finalmente, gran número de melodías, muchas de las cuales, como: la *Serenata*, el *Valle*, la *Noche*, todo el mundo ha cantado y canta todavía.

Su música religiosa es teatral; el texto sacro está expresado con énfasis y una pretensión al efecto demasiado visible. En su salmo: *Super flumina Babylonis*, por ejemplo, la parte instrumental no guarda proporción alguna con el canto propiamente dicho; Gounod tiene sobrado talento para no haber de apelar á estos medios facticios y extra-musicales que á la verdad pueden cautivar á los aficionados y seducir sobre todo á las personas nerviosas, por el prestigio de la forma expresiva; pero que los verdaderos artistas aprecian muy poco. Esta factura que se basa en fórmulas que, á principios del siglo, se llamaban *rosalías* (1), se ha hecho tan familiar á este compositor que, si no se enmienda á tiempo, su música será una *rosalía* perenne.

Gounod, que es infatigable y que no desperdicia ocasión de confiar sus impresiones al público, escribió, á mediados del año 1871, para la inauguración de la Exposición universal de Londres, la música de una lamentación de Jeremías, intitulándola: *Gallia*. Es una obra eminentemente dramática y conducida con sumo gusto. Los versículos: *Viæ Sion lugent* y *Jerusalem, convertere*, están bien interpretados. Las circunstancias políticas bastaban para dar doloroso interés á esta producción.

---

(1) Transposición en la melodía de una frase de canto, á la segunda, á la tercera, á la cuarta. La repetición de la misma frase por progresión ascendente es perpetua en las obras de Gounod.

Durante la guerra, permaneció en Inglaterra el compositor, prolongándose quizás demasiadamente su residencia, en daño de sus intereses. Allí fundó sociedades de música, y dió varios conciertos.

Miembro del Instituto y apreciadísimo en la sociedad parisiense, ha visto admitidas en el rico repertorio de los teatros de la Ópera y de la Ópera Cómica, sus obras estrenadas en el Teatro Lírico.

Para la *Jeanne d' Arc*, de Julio Barbier, escribió una parte musical muy desarrollada. El estreno efectuóse en el Teatro de la Gaité.

El 5 Abril de 1877, dió Gounod á la Ópera Cómica su nueva composición: *Cinq-Mars*, drama lírico en cuatro actos, libreto de Poirson y Gallet sacado más bien de la novela de Alfredo de Vigny, que de la Historia. Sin duda era éste, á su ver, el único medio de revestir de interés al héroe de la pieza; mas no lo consiguieron. Sus inverosimilitudes son demasiado chocantes, aun en una obra representada en la Ópera-Cómica.

Una princesa como María de Gonzaga, destinada á subir al trono de Polonia, no podría mostrarse aislada en medio de cincuenta hombres, andar errante y sola por los bosques, ni entrar á su capricho en la prisión donde está encerrado su amante. El papel del Padre José, la *Eminencia gris*, es antipático y casi odioso. Por lo demás, había fallecido ya cuatro años antes del desenlace de la conjuración de Cinq-Mars. En cuanto al papel de De Thou, carece absolutamente de carácter, puesto que este personaje censura con energía la traición de su amigo, y, sin embargo, la comparte.

La tarea del músico era pues ardua y casi ingrata. Cabe admirar aquí la potencia del arte musical y la habilidad del compositor. Gounod ha sabido crear tipos y con auxilio de algunas frases de intensísima expresión, dar una existencia, fuera de la verdad his-

tórica, á Cinq-Mars, á De Thou, á María de Gonzaga y al Padre José.

Nótanse en la partitura varias lagunas y unos cuantos pasajes faltos de interés, que parecen acusar cierta negligencia ó tal vez precipitación.

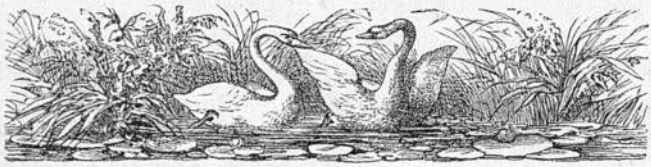
Los números de mayor relieve son: la Introducción, especie de *Lamento*, que anuncia el carácter sombrío de la obra; el gracioso coro: *Allez par la nuit claire;* la cantilena de María de Gonzaga: *Nuit resplendissante;* una canción contra el cardenal, en estilo arcáico y cuyo estribillo, por el coro, ofrece una agradable combinación de voces; el coro de cortesanos; el aria de Mariquita describiendo el *Mapa del país de Ternura;* el lindo soneto del pastor; una bella frase inspirada en el terceto: *Ah! venez, que devant l' autel;* por desgracia sin desarrollo suficiente; y un precioso coro de cazadores. El último dúo entre María de Gonzaga y Cinq-Mars termina en un *allegro* de apasionado acento y forma resueltamente italiana.

Posteriormente á la fecha de esta biografía (1878) Gounod ha estrenado otras tres grandes producciones, dignas de figurar al lado de las citadas; las grandiosas óperas: *Poliuto*, y *El Tributo de Zamora*, en el gran Teatro de París, de las que hicieron grandes elogios los periódicos de aquella capital, y el oratorio *Redención*. Ninguna de ellas ha pasado todavía los Pirineos, con mucho sentimiento de los aficionados españoles, admiradores entusiastas de Gounod. Su *Fausto* es ya popular, y el autor, el más estimado de los maestros franceses, y colocado en primera línea entre todos los contemporáneos.

Rubinstein

1830

Rubinstein



RUBINSTEIN [1]

ERA en 1881 cuando el pianista Antonio Rubinstein visitó por primera vez España.

Si el lector asistió entonces á algún concierto de los que dió en Madrid ó Barcelona, es imposible que no recuerde la impresión inusitada, hondísima, extraordinaria que produjo Rubinstein, y las ovaciones ruidosas que se le tributaron en el teatro y en la calle, caldeada la atmósfera, no por el entusiasmo, sino por el delirio, por el fanatismo artístico.

Á la mañana siguiente al concierto, los periódicos se hacían eco de tan vivas emociones llenando sus columnas con la biografía y el panegírico del pianista, ó publicando en la primera plana su retrato. Á los datos biográficos acompañaban las anécdotas, los chistes, las frases célebres de Rubinstein, la lista de sus obras, la cifra de su fortuna, sus títulos, sus cargos, sus emolumentos. Para el elogio se agotaron las frases encomiásticas. El último revistero pretendió emular á Víc-

(1) Este artículo es debido al traductor de esta obra.

tor Hugo en la tarea de hinchar el ditirambo con toda la fuerza de sus pulmones y repintar el epíteto con brochazos soberbios. Rubinstein era algo inaudito, colosal, inconcebible; algo que no admitía comparación, ni podía ser ensalzado con el diapasón normal, sino forzando el tono hasta desgañitarse. Quién le llamaba el Miguel Ángel del piano, quién el Shakspeare de la música; unos comparaban la emoción de oirle al asombro que causa el mar ó una inmensa cordillera; otros discernían en este asombro algo del terror y anonadamiento de lo sublime. Su fantástica figura era objeto de minuciosas descripciones; se le llamó kalmuco, oso, cosaco, bárbaro, salvaje, sublimemente feo, grandioso, terrible; todo en són de elogio, por supuesto. La torpeza de sus ademanes fuera del taburete, la indiferencia y gravedad con que recibía el aplauso siempre unánime y atronador del público, no pasaron tampoco sin el correspondiente comentario. De sus vigorosos brazos giganteos ¡qué no se dijo! De sus manos, de sus dedos ¡cómo recordar ahora los epítetos que traían consigo! Todos convinimos en que parecía tener cuatro manos en cada brazo y diez dedos en cada mano. Cuando se agitaban sobre las teclas, éstas lloraban, sollozaban, gemían, aullaban, retumbaban, imprecaban... y por ese estilo una lista de verbos más ó menos numerosa en la pluma del revistero según su facundia y entusiasmo, pero que venían á decir lo mismo: que el piano tocado por Rubinstein era toda una orquesta animada por el invisible genio de la pasión y de la armonía. ¡El piano! Al piano de Rubinstein se le dirigieron los mismos desatados elogios que al artista. Era su esclavo, era una fiera á quien había domesticado, que ora le arrullaba, ora gruñía impaciente, ora enfurecida rugía pronta á devorarle. Hasta hubo quien lo comparó con un tambor de los que usan las señoritas para bordar, donde el

oso de vigorosos brazos y velludos dedos... hacía encaje.

Pero no parece lo más extraordinario é incomprensible de este desbordado fanatismo su delirante manifestación; lo extraordinario é incomprensible es que el ditirambo era justo, que el fanático panegirista decía verdad, que en todas las ciudades de Europa el público y los periódicos fueron subyugados y fascinados de igual modo por Rubinstein, y que el sordo rumor de una tempestad de aplausos le precedía y le seguía, como precede y sigue el clamoreo á un triunfador que pasa. Lo extraordinario es que aun serenado el ánimo de aquella impresión extraña, sin que tiemble ya el pulso golpeado por la fiebre producida por todo gran sacudimiento, puede escribirse con verdad y sin la menor exageración: «Quien no ha oído á Rubinstein »al piano, no ha oído al primer pianista del mundo.» Si, como se ha visto más arriba, el violín de Paganini dominó el gran *tutti* romántico de su tiempo, las armonías del piano de Rubinstein sofocan la voz de la gran cascada de armonías que ha producido nuestra época. Se comprende que alguien después de haber oído á Paganini sintiera la comezón de examinar su violín por ver si descubría en él algún mecanismo extraño ó algún espíritu invisible; asimismo, después de haber oído á Rubinstein, asaltaba al menos curioso el deseo de asomarse á la caja del piano por ver si existía allí un antro de seres fantásticos animados de las más vivas pasiones, ó un nido de pájaros cantores de otro cielo que regalaban el oído con deliciosos trinos.

¿En qué consistía el prodigio? ¿Por qué intentar averiguarlo? Los que, felizmente para ellos, están convencidos de que todo lo averiguan, y se dan por satisfechos cuando sustituyen el misterio por una fórmula más ó menos vacía de sentido, dirán sin duda que el

maravilloso fenómeno se debía á una aptitud nativa educada y desarrollada por el ejercicio incesante, por la larga paciencia que constituye el genio, por las diez, doce ó catorce horas diarias de manipulaciones sobre el teclado, etc., etc. Á nuestro juicio, estas explicaciones, como tantas otras, no explican nada ó no pasan de la superficie de las cosas. Es preferible confesar rotundamente que no sabemos en qué consistía aquella maravilla, como nadie sabe todavía por qué hay quien no puede coordinar dos palabras en conversación privada, y quien arrastra á la multitud á la muerte con arrebatadores párrafos; como no sabemos por qué en un mismo día nos sentimos capaces de expresarnos con claridad y energía por la mañana y á la tarde balbuceamos como imbéciles en busca de la frase que se nos escapa. Tanta maravilla y misterio es la simple facultad de hablar, como la excepcional aptitud de Rubinstein para el piano. Limitémonos, pues, á consignar que por los años del 40 hasta la fecha, hemos visto y aplaudido á un pianista que pasmaba con inverosímiles habilidades de ejecución á los pianistas, y electrizaba á inteligentes y profanos haciéndoles sentir todo el encanto de las más sublimes producciones musicales.

Este pianista se llama Antonio Rubistein. Nacido en Rusia, en Vichvotynetz, villorrio de la frontera rumana, el 30 de Noviembre de 1830, pasó á Moscou y allí dió su primer concierto cuando apenas contaba ocho años; fué luégo á París con su maestro Villoing para recibir lecciones del célebre Listz, que entonces reinaba sin rival en el piano, y conocidas á poco sus prodigiosas facultades en la gran capital, pronunció su nombre Europa entera. Precedido ya de esta reputación, emprendió su primer viaje por Inglaterra, los Países-Bajos, Suecia, Bélgica, Holanda y Alemania, hasta que se refugió en Berlín, llevado del deseo de

estudiar composición en la capital de Prusia, como había estudiado antes el piano en la capital de Francia. Después de una corta residencia en Viena, donde ejerció el cargo de director de la Sociedad Filarmónica, regresó á su patria y se domicilió en San Petersburgo. Después de haber saboreado la gloria pasajera y ruidosa del artista ambulante, iba á adquirir, por grados, la del compositor, y una personalidad más alta y duradera en su patria. Protegido de la corte del Czar, bien pronto fué el primer representante del arte musical moderno en Rusia, é investido de diversos cargos, unió, como tantos otros, al ejercicio de la inspiración las funciones por decirlo así administrativas y públicas de un ministro de la música en su país. Tras haber recorrido el mundo, contribuía á la cultura de su patria en su esfera al nivel de los primeros hombres de Estado, de los primeros escritores, y de los primeros sabios. No por eso renunció á sus excursiones artísticas, que por lo frecuentes y largas, son apenas historiables. Como en 1881 en España, estuvo diez años antes en América, y volverá á nuestro suelo ó recorrerá mañana el nuevo itinerario que le trace el capricho. Es de aquellos, cuya repentina visita saca al más flemático de sus monótonas ocupaciones, cuyo nombre y cuyo mérito excepcional nos enardecen y quitan el sueño por unos días, y luégo perdemos de vista largas temporadas hasta que nos sorprenden otra vez en el mismo sitio y nos encuentran con algunos años más á cuestas y nos sugieren con su sola presencia recuerdos de un tiempo mejor. Si historiando el largo intervalo de ausencia, cotejáramos lo que han hecho y han visto ellos, con lo que hizo y sintió el estacionario espectador de sus triunfos, quedaría sin duda éste avergonzado de su pequeñez y de su vida miserable, tan parecida á la del molusco apegado á la roca.

Se considera al compositor Rubinstein, jefe de la escuela musical rusa, que teniendo por fundador á Glinka, cuenta entre sus principales autores á Monssorgsky, Dargomijsky y Tchïkowsky, y el carácter general de su inspiración es, como el de su ejecución, la fuerza y la grandiosidad adornada fastuosamente por el lujo y el colorido orientales. Bastaría conocer los títulos de sus grandes sinfonías para afirmarlo así, porque todos sus asuntos por lo inmenso de sus proporciones rayan en lo inconcebible para la imaginación humana. ¡Qué esperar de una sinfonía que se titula *El Océano*, ó de un oratorio que lleva por nombre *La Torre de Babel* ó *El Paraiso perdido!* Una fantasía tiene también, cuyo mérito desconocemos, pero que no es posible olvidar en un libro escrito para españoles, y es *Don Quijote*. La misma inmensurable grandeza concibe la mente con sólo proponerse esbozar, antes de conocido, el argumento de óperas que se titulan: *El Demonio, Los Macabeos, Nerón*. Y, sin embargo, á pesar de que Rubinstein, según algunos, sorprende y asombra más que conmueve, y le falta gracia y ternura que temple el vigor sublime de sus inspiraciones, suelta con facilidad la maza de cíclope con que forja tan injentes obras para labrar primorosos juguetes ó recamar bailables y escenas tiernísimas. Se ha dicho y se ha repetido que después de Brahms, nadie ha interpretado como él los *lieder;* los suyos soportan la comparación con las mejores composiciones de Schumann. Y otros añaden que Rubinstein es más melódico que Wagner, y se mantiene en un lugar intermedio entre la antigua y la novísima escuela.

Nada sería tan curioso como explorar la lejana procedencia de la inspiración rusa, cuyo manantial más cercano á la civilización asiática y primitiva, no puede paladearse sin que esta surja en la memoria con todos

sus centelleantes colores y su terrible grandeza. Seguros estamos de que á nosotros, desmedrados hijos de una cultura más proporcionada y nimia, y con más templados sentimientos, nos falta la necesaria aptitud para comprender perfectamente, ni siquiera las obras de segunda mano de los modernos rusos, influídas ya por el ambiente del segundo París que llamamos San Petersburgo, como serán las mismas composiciones de Rubinstein.

Los argumentos de sus óperas nos transportan á un país casi ignorado y salvaje, donde imperan las más rudas pasiones, y los más atroces crímenes no parecen tan reprobables, donde la voluptuosidad del amor tiene algo de mortífero y fatal, y la misma ternura y la melancolía de los países septentrionales brotan ocultas bajo la corteza de aquella raza vigorosa, endurecida por el hielo. Recuérdese cuánto se ha dicho ya acerca de los grandes poetas y literatos de Rusia menos desconocidos entre nosotros que sus músicos, y se observará entre sus obras y los libretos de las óperas de Rubinstein un notable y natural parecido de familia. Como que á veces tienen un mismo padre.

Así le ocurre á *El Demonio*, en tres actos y estrenada en 1875 en San Petersburgo, cuyo argumento se basa en una poesía de Lermontoff, el célebre novelista. Tamara, princesa georgiana hermosísima, está próxima á casarse. El demonio se enamora perdidamente de ella é intenta impedir su enlace por cuantos medios le sugiere su imaginación. Mata al amante, y Tamara se refugia en un convento; hasta allí la persigue el ángel del mal, y apasionado y febril quiere seducirla, pero un mensajero del cielo acude en su auxilio y la monja se libra de las garras de su perseguidor desvaneciéndose en los aires. Rubinstein tocó en uno de los conciertos que le hemos oído algunos bailables de esta ópera que le valió éxito extraordinario. Estos bailables

son, en efecto, preciosos y de un carácter originalísimo: brillantes, sentidos, ejercen la especial atracción íntima y honda de la música popular del Norte. Pero al lado de ellos figura también en primera línea la escena de diabólica pasión en la celda del monasterio y algún otro pasaje de inspiración vigorosa.

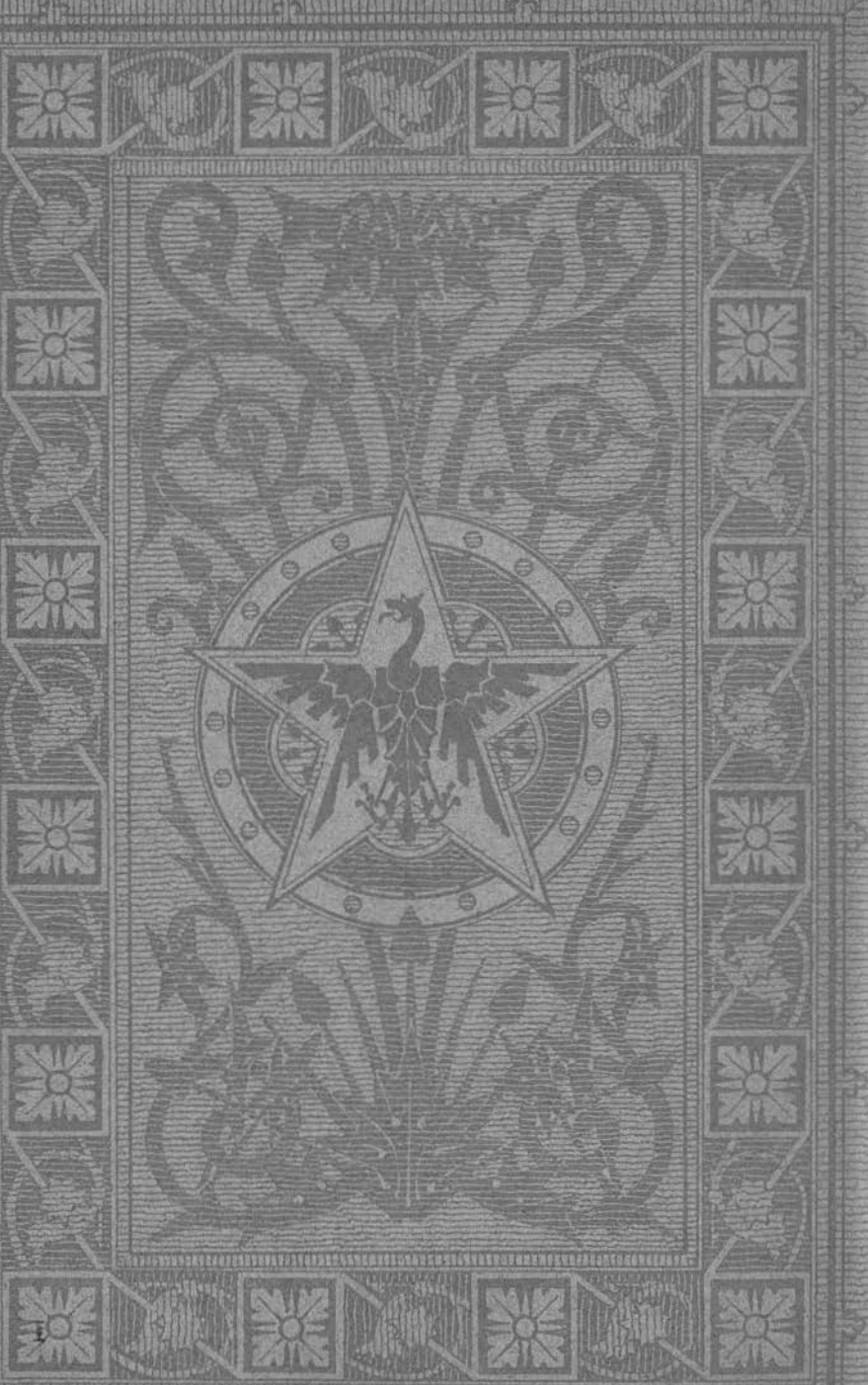
Feramors, que es anterior á *El Demonio*, y fué estrenada en 1873, se basa en una leyenda. La cual supone que un emperador de Cachemira, queriendo conocer sin ser conocido á la que había de ser su esposa, una princesa del Indostán, se unió á la embajada que la traía fingiéndose simple cantor. La princesa sin conocerle se enamora de él, como él de ella, y luégo no acierta en el modo de sacrificar aquel amor romancesco á la razón de Estado y á la fe prometida que la destinan al Emperador. El desenlace es fácil de adivinar; se descubre el incógnito y el amante y el esposo resultan ser una sola persona. También dió á conocer su autor algunas piezas de esta ópera al público español: la marcha nupcial y otros bailables, que produjeron un efecto extraordinario, y que tienen el letal é irresistible encanto de las danzas de Oriente. De los demás pasajes de la ópera nada podemos decir porque no los conocemos.

Otra hemos citado, *Nerón*, cuyo solo título basta para imaginar su argumento, si no rigurosamente histórico, basado en la historia. Se comprende, sin embargo, que el Nerón histórico no se presta igualmente á hacer de él una figura artística, como el Nerón legendario que algunos han puesto de moda. Aquél es en suma un tipo de baja maldad, hipocresía, egoísmo y vanidad mujeril; todos sus vicios tienen su podrida raíz en la mezquindad de ánimo, en la debilidad de carácter, que así engendra monstruos, como desdichadas víctimas. Al Nerón legendario se le ha querido revestir de cierta grandeza, la insana grandeza que

acompaña, vista de lejos, á la decadencia de un gran imperio. Nerón, artista aplaudido frenéticamente por la señora del mundo; Nerón, ebrio de orgullo contemplando el incendio de la ciudad, dios mortal irguiéndose sobre las ruinas del coloso romano; Nerón, ávido de fausto y sobrehumanos placeres; Nerón, carácter complejo, formado de contrastes, magnánimo y cruel, arrebatado y frío á la par, capaz de remordimientos que le devoran y le matan ; sólo éste puede ser protagonista de una tragedia, un cuadro, ó una ópera. Dicho está que éste debía ser el soñado Nerón de Rubinstein. Su ópera tiene cuatro actos, de los cuales el tercero es el mejor. Hay en el primero un magnífico epitalamio, en el segundo el aria de Poppea, y en el tercero un dúo y una marcha triunfal coreada, que son los pasajes más salientes. En el cuarto acto, Nerón se ve acosado por las sombras de sus más ilustres víctimas y no hay que decir cómo ha desarrollado este siniestro pasaje el inspirado compositor.

Otras óperas ha escrito también, menos conocidas, como son: *Dimitri Douskoi*, *El cazador de Siberia*, *La venganza*, *Toms el loco*, *Los niños de Labruyère*, además de la ya citada *Los Macabeos*. Otras puede producir su infatigable pluma que algún día llegarán hasta este rincón de Occidente, donde sólo ha podido ser juzgado Rubinstein como pianista. Entonces, no de oídas, sino por evidencia propia, declararemos con perfecto convencimiento que su autor es una de las más notables personalidades de la música contemporánea.

ÍNDICE

	Pág.
Prólogo.	5
Bach.	9
Haydn.	21
Mozart.	45
Beethoven.	77
Paganini.	111
Weber.	121
Rossini.	137
Meyerbeer.	195
Donizetti.	223
Bellini.	241
Berlioz.	253
Mendelssohn-Bartholdy.	271
Chopin.	283
Liszt.	291
Thalberg.	307
Wagner.	313
Verdi.	359
Gounod.	389
Rubinstein.	407

BIBLIOTECA NACIONAL
1000525675