

...NEN ♦ TELEFUNKEN ♦
TELEFUNKEN ♦

LEANDRO RIVERA PONS

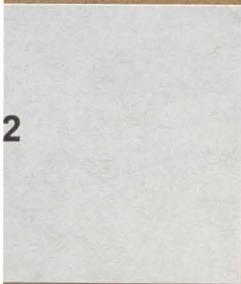
Profesor numerario del Conservatorio Oficial de Málaga.

Pedagogía Musical

BIOGRAFÍA / CRÍTICA
MOTIVOS FUGADOS

RDOBA, LEON, VALENCIA

ILDEFONSO ALIER - EDITOR
PLAZA DE FERMIN GALÁN, 5
MADRID



2

LEANDRO RIVERA PONS

Profesor numerario del Conservatorio Oficial de Málaga.



Pedagogía Musical

BIOGRAFÍA / CRÍTICA
MOTIVOS FUGADOS

ILDEFONSO ALIER - EDITOR
PLAZA DE FERMÍN GALÁN, 5
MADRID



ES PROPIEDAD
Copyright, 1933.

Imprenta.—López de Hoyos, 87.—Madrid.

PEDAGOGÍA

EL SOLFISTA

Será prueba meritoria de hábil alumno, leer Música correctamente. Admiradores y muchos profesionales desdeñan tan preciada condición.

Deslizar rápidos los dedos sobre un teclado, o cantar con la memoria del oído, no aduce ventajas para ser verdadero lector. Persuádase que el dominio de la lectura musical, es sólida base en su arte; ameno, educativo, noble.

El estudio completo del Solfeo es obligatorio en los Conservatorios de Europa.

Quien pretenda ejecutar y descifrar desde los principios, no obtendrá resultado alguno. Después del estudio aislado, arróstrense teoría y práctica, sin que la una absorba a la otra. No es posible aprender unidos *doigté*, medida, ritmo, entonación, movimiento, expresión, acento. Cada vocablo constituye un complicado problema.

No acumular; ello engendra confusión, imperfección, hastío. El alumno se acobarda ante las profundidades que no cuidaron de simplificarle desde el comienzo.

La facilidad para leer repentizando se adquiere con media o una hora de práctica diaria. Después haced del Solfeo amena literatura del oído, que con el ejercicio continuado llegará a dominarse, sin que la voz produzca timbre ni com-pasee la mano, el tiempo.

La vista será supremo recurso. Ya el alumno domina

desde la fácil línea melódica, hasta el arduo tejido polifónico acoplado en complicaciones cromáticas, rítmicas y modulantes.

Y entonces el solfista seleccionará autores amenos y estimados—que para ello existen correctas y elegantes ediciones de bolsillo—, y, bien en su estudio, en el campo o a la orilla del mar, leyendo silenciosamente, percibirá tranquilas y gratas emociones, mitigadoras y útiles al alma, como las extraordinarias y sapientes lecturas poéticas.

Pocos pianistas admirados son capaces de leer composiciones para ellos desconocidas. El Solfeo será el medio único de vencer esa dificultad. Los instrumentistas de cuerda, sin un perfecto conocimiento del Solfeo, no sabrán la justeza de entonación en los intervalos, y sus dedos irán inseguros a tañer la nota escrita.

Un solfista completo puede ser un gran director de orquesta, y, sin embargo, un prodigioso ejecutante no serviría para tan alto puesto. Al compositor no le es necesario saber más que el Solfeo a perfección y las reglas de Armonía.

La buena y melódica instrucción ha de iniciarse por el primer maestro. Ya lo dijo Montaigne: “Los grandes defectos se cimentan en la infancia. A lo mejor dependen de nuestra nodriza.”

Conozca el alumno exactamente las entonaciones, los primeros elementos que constituyen la modulación, lo que caracteriza el modo. No cante sin conciencia de las alteraciones. Domine la imitación de los sonidos y la retentiva de ellos.

Aprenda todas las claves y todos los compases, porque dice Schumann que, “de otro modo, la Música es idioma incomprensible”.

Defina desechando el poco artístico sistema de la memoria; exprésese el alumno con espontaneidad, y si no con galanura, desmañadamente; pero sea claro, conciso y muestra perfecta comprensión.

La comprensión es la primera piedra que encauza la suave corriente de la inagotable inteligencia.

Yo no pretendo que todo el mundo sea músico, pero persigo la generalización de los rudimentos musicales para que a sabiendas no desestimen la menos humana de las artes.

Yo deseo lectores de Música, como los hay de Literatura, sin que por ello sean literatos. Los que merezcan título de verdadero solfista serán esos lectores, y esos lectores propagarán los poemas musicales, en los que se describen, con igual belleza que en los literarios, humorismos terreros, pasiones trágicas, idilios amorosos y armonías sobrehumanas.

EL VIOLINISTA

Comenzad el estudio del violín con un profesor que sea al mismo tiempo correcto violinista. Los progresos del aspirante no serán sólidos, si los amaneran la insuficiencia e incapacidad del primer maestro: ambas se las asimilará el discípulo.

Desde la primera lección practíquese la postura conforme a las reglas de la técnica invariable. De otro modo, el alumno adquirirá torpes costumbres, que le harán desconocer los seguros golpes de arco, la digitación fácil, el sonido perfecto.

La mano derecha del violinista, al parecer de simple aprendizaje, encierra profunda complejidad. Sea ella punto de constante atención.

Si deformáis la postura del brazo o de los dedos, el estudio no fructificará. La contracción falsea el impulso de los músculos y aumenta la dificultad de ciertos pasajes, que resultarían facilísimos dominados con perfección técnica. Y tened presente que el tiempo, a los malos principios, afirma en hábito incorregible.

Y notaréis que brazos y dedos han sido ligados en articulación defectuosa, demasiado arraigada para remediarla.

Aun sin herir el sonido, al violinista, en su primera actitud, se le adivina el dominio de la verdadera colocación.

Vedle. Todo es holgura. El arco, de talón a punta, sube y baja como si fuese de mucha más longitud. Al brazo izquierdo no le estorba el codo. Corre por el mástil la mano con suavidad, con dulzura, con sencillez. Aunque todo sea íntimamente firmeza de postura, parecerá que el profesor y el instrumento están desligados, sueltos.

Contemplad una posición defectuosa: el que ejecuta se encuentra molesto, cohibido; no habrá ambiente entre la figura y el violín. El timbre surgirá opaco, chillón, maullante.

El alumno debe destacar sonoridades largas y apoyadas. Para conseguir las es necesario no olvidar el consejo: "Arco en las cuerdas", equivalente a no abandonarlo, sino "ceñirlo" al violín, con la presión elástica y blanda de las articulaciones.

Y entonces seguiremos a Lefort, cuando dice: "que el arco observará exactamente la medida de las figuras y los silencios en todas las partes justas de que se componga el compás".

Las cualidades preferibles son la fuerza y la igualdad, pero nunca la rapidez. Una de las primeras condiciones del instrumentista es "saber escuchar". El sonido es el alma del violín. Obtener su transparente sonoridad debe ser constante empeño. No olvidéis que la pureza de sonido proviene, en gran parte, del ataque del arco. La propulsión de éste ha de estar paralela al puentecillo, y la fuerza impulsora partirá de los dedos y la mano, independientes del brazo.

La amplitud, la potencia vibrante, varían según la suavidad del paso y la presión graduada del roce sobre las cuerdas.

L. Marssart, que fué uno de los grandes maestros de la enseñanza, decía que "podíase juzgar la bondad de un instrumento por la calidad de sonido que un buen alumno destacase".

Los sonidos toscos, incoloros o rudos son propiedad

del estudio falso. "Adherir el arco a las cuerdas", he aquí el secreto del que sabiamente lo maneja.

Y ved que el prodigio se hace patente en el mismo violín, que pierde gran parte de sus condiciones cuando se toca mal, y se perfecciona, en manos hábiles.

Estúdiense autores clásicos antiguos y modernos; ellos descubrirán al alumno los tesoros del arte; lo adiestrarán en los diferentes estilos que se cultivan en la orquesta. Por el estudio de sonatas, tríos, cuartetos... comprenderá y penetrará las formas musicales. Afinará el oído, aguzará la vista, depurará el gusto y obtendrá la percepción segura del ritmo, de la expresión, de la armonía, dándole la experiencia en el conjunto instrumental y engendrándole un germen susceptible a desarrollo en el terreno de la composición.

No olvide el alumno que la lectura de obras clásicas deberá considerarse como tema de un trabajo especial.

Encontrad las ventajas en la obra de Viotti, de Paganini, con su técnica perfecta aquél y sus efectos asombrosos éste.

Delicadeza de sentimiento, elevación de estilo, amplitud melódica, sublimidad de inspiración; he ahí, a grandes rasgos, la característica de la escuela de los Sivort, Vieuxtemps, Millont, Sarasate, Isaye, Kúbelichk; el alumno procurará imitar estos modelos y profundizará teoría y técnica de los Kreutzer, Rode, Depas, Domerc, Kotlar, Sennie, Temporal, Jauchoux y M. P. Marsick.

Termino con el razonamiento ya comentado: "Los instrumentistas, sin un perfecto conocimiento del Solfeo, no percibirán la justeza de afinación en los intervalos, y sus dedos irán resbalándose inseguros, al tañer la nota escrita."

EL PIANISTA

El piano, luego de su primera iniciación—fuente exuberante de inspiraciones—, sirvió sólo para engañar a una mayoría de público con los títeres de los que se decían concertistas—escalas, arpegios, vertiginoso barullo—, salvo honrosas distinciones clásicas bien conocidas; o para disimular la estulticia de profesores nulos, que cobraban pingües mensualidades a familias acomodadas, cuando alguna señorita proponíase estudiar Música en serio.

Pero, ¡ay!, el profesor nulo, experto *oregiante*, todo lo más que sabía, en el lato sentido de su profesión, era alguna que otra obra aprendida a fuerza de paciencia, y el alumno, falto de esta virtud y de tiempo, no lograba más que hilvanar, al cabo de años, una arabesca fantasía con fragmentos de ópera italiana, para martirio de oyentes que vulgarizaron la frase: “Será hermosa la música clásica..., pero yo no la entiendo.” Si no se aventuraban a decir, los más sinceros: “A mí no me gusta.”

Y esa mayoría sincera admiraba más a pianistas que destacaban con justeza trozos de zarzuela popular o valsés de moda.

La invasión del piano mecánico de manubrio fué guía de esos “vulgares pianistas”—epíteto despectivo aplicado por algún inteligente de pega—. Y la pianola, otro piano mecánico pedestre, ha hecho desaparecer a los titiri-

teros del teclado, que con melena, pedal y aspavientos sugestionaban a los profanos, haciéndoles gritar al final de cada parte de un concierto: “¡Oh!, ¡qué pulsación!, ¡qué mecanismo! ¡A 208, las cuatro semínimas!... ¡Qué bruto!...”

Nunca mejor empleado el adjetivo. En realidad, durante mucho tiempo, se ha sometido al alumno a constante labor de mecanismo aislado, posición fija, etc. Y el mecanismo excesivo, gimnásticamente considerado, para el profesor pianista, debe ser secundario. Una vez posesionado de él, con arreglo a la escuela moderna, es inútil. Como es completamente inútil la Cartilla al que lee ya palabras y frases.

Estudemos la opinión de los célebres técnicos Unschuld, Jaéll, Matthey, Karl Klindworth..., profundos pedagogos en el arte docente del piano. El profesor pianista no es el acróbata del teclado. Un hábil dactilógrafo acabará antes, pero no hará más perfecta la letra, ni impresionará con los conceptos. No se concibe estudio de técnica mecánica, aparte de las acentuaciones musicales, en la acepción fraseológica del vocablo, no en lo que respecta a matices. Estudiar primero mecanismo, sin un buen maestro conocedor perfecto del acento en los trazos, es toda una negación... ¿Para qué nos sirvió el Solfeo?

Si el Solfeo se ha estudiado en su justa lectura, no por sonidos, debemos tener presente que el acento es alma de la voz. La melodía, sucesión de sonidos diferentes por su duración, su intensidad y su ecuidad. El punto de apoyo de la melodía es el acento. Llevar el compás y rimar una frase son dos operaciones completamente diferentes, muchas veces confundidas.

Las manos han de aprender a “posarse”, mejor dicho, “adherirse”, en lugares más o menos incómodos del teclado; antes han de asimilarse bien la colocación y distancias de las notas, alteraciones, tonalidades, puntos de apoyo, nivelación del dorso de la mano, sobre todo los dedos pul-

gares y meñiques, verdaderos ejes de la perfecta colocación. Una quietud absoluta, una inmovilidad flexible de la palma de la mano, del antebrazo, del brazo, unidos a la rectitud vertical del cuerpo, deben ser el primer punto de atención del alumno; pero el perfecto valor concreto de timbre y agilidad emocionantes lo darán los estudios progresivos de toda la "literatura", valga la palabra, pianística; desde el ingenuo Bertini hasta nuestro complicado Albéniz de la "Suite Iberia".

Siendo la Música expresión de ritmo, de línea, de forma, de acentuación, con mecanismos en forma de estudios, se complementa toda su dificultad; pero no con articulaciones aisladas, con distensiones violentas, con desencajes de las falanges, con pasos inusitados bajo la mano.

A nadie creo yo que se le ha ocurrido todavía que un niño, después de haber aprendido a echar un paso tras otro, cuando sabe andar, siga haciendo mecanismo todos los días para correr del peligro o detenerse a ver un bello paisaje o para bifurcar caprichosamente en un ambular recreativo. Se perfeccionará si se le da espacio, pero no si se le tiene levantando los pies en un mismo sitio.

El exceso de mecanismo desarrolla la "inconsciencia" articular de movimientos, y ésta es la fatal impedimenta para el estudio del arte. La anquilosis de las funciones orgánicas en la actividad cerebral. Y es que en Música, el funcionamiento orgánico aprovecha dosimétricamente administrado, pero es peligrosísimo sin un maestro experto en dosificación.

El teclado se construyó para transmitir los movimientos de los dedos según su fisiología, pero no para forzar los dedos en una independencia técnica más o menos caprichosa.

Todo el secreto sobre el plano del teclado consiste en adaptarse la simetría de las distancias, exacto sentido del músculo, para tacter sin titubeo alguno.

La primera incorrección del alumno es buscar el engar-

zamiento de las notas en sitios lejanos, siendo, al contrario, el semitono la mínima distancia y la que más se prodiga. Por eso, una posición fija por semigrados o en las notas *mi* natural (o *mi* sostenido, si la mano es pequeña), *fa* sostenido, *sol* sostenido, *la* sostenido y *si* natural, como obligaba a hacer Chopín a sus discípulos, dará grandes resultados.

El pianista perfecto es el que logra desarrollar igualmente combinadas la actividad estática con la dinámica.

Lo que se ha de perseguir no es la agilidad de los dedos; es la inmovilidad de los que deben estar quietos mientras los otros articulan. Y observe el alumno que no desdénamos, ni estamos indocumentados respecto a la enseñanza del mecanismo aislado. Compulsamos las técnicas, desde las conocidísimas: Pischna, Herz, Schmitt, Quidant, Hannon, Czerny, Moskowski..., hasta las más complicadas y menos difundidas: Wichmayer, Montalbán, Mertke, Tintorer, Tausig, Grajal, Pachér, Quintas, Loschhorn. *Tres cuadernos*: Técnica-Escalas-Octavas. Puyol, Stamaty: *El ritmo de los dedos*. J. S. Martí, Rosenthal y Ludvig Schytte, Kruger: *Los seis días de la semana*. F. de la Mora: *Una hora de mecanismo*..., y tantos otros.

Un buen maestro, perfectamente versado en los textos anteriores y práctico en la enseñanza, eliminará lo superfluo, adoptando lo necesario. O bien ejercicios especiales, según la construcción de las manos. Nunca la amanerada rutina. Cada autor posee sus giros melódicos, armónicos, pianísticos, que le son cómodos y propios; así que es mucho mejor y más breve aplicar lo que pudiéramos llamar "crestomatía-mecánica", o, por lo menos, ejercicios necesarios a cada curso, aplicados a los estudios correspondientes, hasta que el discípulo se forme su mecanismo, su estilo, su personalidad.

EL CANTANTE

La necesaria concisión sintetiza:

Voz es distancia limitada; timbre, dúctil a perfeccionamiento.

Clasificar distancia y timbre en su justa calidad, sólo compete a profesores de oído finísimo. Maestros en toda técnica de sonidos y ritmos, versados en fonética de idiomas e idóneos por observancia de su deber.

Al cantante no se le deprimirá con mecanismos gimnásticos o notas prolongadas, porque, al articular vocablos, adolecerá de pesadez emisora, y emisión es flexibilidad, impulso, gesto.

De otro modo, sucede como en la caligrafía demasiado decorativa, que no sabemos lo que dice.

Cantar es atacar, articular, sostener vibraciones. Jamás debe darse una con indiferencia, ya que impostación es ordenamiento del dinamismo bucal, enlace de ejecución tonal a la declamada.

La vocal vibra, la consonante articula; luego del lenguaje hablado al entonado y al atemperado no hay más diferencia que el perfeccionamiento de timbre. Todo el que habla puede cantar. En su distancia y calidad de sonido, sin rebasar agudos ni graves, melodizando vocalizaciones y articulaciones.

Si cantamos una palabra bien articulada, la vocal será actitud; la consonante, gesto.

De ahí que sea deprimente la rigidez estática de ciertos mecanismos.

El aire para la intensidad explota al nivel de las cuerdas; la fuerza ha de ser en razón a la flexibilidad e impulso nervioso del aparato fonador, obteniéndose por reflejos la energía de las aspiraciones.

El sonido nace en la glotis, recepta en el palatino, lo desarrollan los músculos faciales y florece en los labios.

Laringe, faringe, velo paladial y mandíbulas han de dar al canto la ductilidad que rindan las oscilaciones; porque la voz es don fisiológico y no construcción anatómica.

Las cuerdas no pronuncian. Si el esfuerzo de la cavidad bucal es indispensable a la sonoridad, los movimientos de pronunciación también son precisos a la diversidad de matices.

Aprovechemos los dones naturales. Las voces justas se prodigan, y cantar justo no será celebridad; pero la deformación de tésituras nos aporta la nulidad.

Hágase análisis musical de lo que se cante. Motivo exponente, consecuente, períodos. Los silencios son signos de puntuación. Véase si la frase es exclamativa, humorística, dubitativa, interrogativa...

No olvidemos que el perfecto solfista será el mejor cantante...

Y cantad..., cantad. Voz atemperada melódicamente es lo más próximo a la divinidad. Sea entre múltiples y variados instrumentos, o sola, en el misterio del bosque, en la altura de la serranía, en el silencio de las sombras...

EL "DRUMMER"

Dialoga un sincero defensor, agente comercial por Norteamérica, de nuestros selectos vinos. El comercial agente es decidor y culto. Hablamos de Música, y dice:

—Si las pequeñas orquestas americanas no tuviesen *drummer* o *jazz-band*, puesto que de ambas maneras han dado en llamarles, perderían su mayor atractivo.

Y he aquí que el acertado razonamiento me obliga a hacer algunas apreciaciones respecto a los *drummers*, esa especie de bufón músico, introducido en las orquestas cómicas.

El *drummer* se hace indispensable en las agrupaciones de *tzítganes*; aunque en realidad este nuevo artificio va decayendo, a los iniciados les seduce todavía el trabajo malabar de rítmicos y caprichosos adornos que prestan la sonoridad atronadora propia de los lugares donde actúan.

El *drummer* no debe ser sólo un malabarista del compás; ha de ser, al propio tiempo, músico. Para dominar el típico y extraño colorido es suficiente ser un buen solfista. Dominar a maravilla la múltiple riqueza de la policromía rítmica, desde el ajustado y simple tiempo fuerte de los compases hasta las complicadas irregularidades sincopadas que caminan despeñándose con precipitación de vértigo para caer sólidamente encajadas en la cuadratura de los valores musicales.

El *drummer* ha de conocer perfectamente la sabia teoría de la percusión. Saber que el ruido no isocrona la onda sonora, pero metronomiza las trepidaciones del movimiento en infinitos choques. Que en los instrumentos ruidosos, de membrana o metálicos, la intensidad de sonido débese a la amplitud de vibración; el timbre, a la diferencia de materias empleadas y modo de percutirlas, y la elevación, a las dimensiones de los cuerpos.

En las grandes orquestas el timbalero es la personificación de la severidad acompasada; y si Rossini introdujo en ellas la *Grosse caisse*, para completarlas, no es extraño que las banales agrupaciones de esta índole, donde impera el arte fugaz, se acompañen con la aguda carcajada sorda de la caja-viva, el bronco trémolo opaco del redoblante, el tintineo del *sistro* egipcio, el chasquido sonoro de los discos circulares de bronce, el *taiko* japonés, el *tlantquity* azteca, la *siringa* de agudos silbidos...

Unid toda la gama de estos arcaicos instrumentos a los semitonados en placas de cristal, de acero, de maderas sonoras; a los unísonos: el silbato estridente, la sirena penetrante, la gangosa bocina, la trompetilla infantil y burlesca, las campanillas de timbre de plata, las cajas chinas de marfil, el gon-gon de oro indio, el carrillón, la festiva pandereta, las castañuelas de granadillo de boj, de nogal...

Anudemos toda esta amalgama de riquísimos ritmos y sonoridades. Oídlas vibrar bajo las expertas manos de un *drummer* artista y músico, y oiremos con bella justeza dar relieve al ritmo por el estudiado modo de percutirlas haciéndolas sonar sincrónicamente.

Todo se unificará compaseándolo a las sonoridades de la orquesta, sin que resulte estridencia alguna fuera de encaje.

La música frívola destaca en la época presente su humorismo en la canción vulgar, en el chotis postinero, en el fado meloso, en el pericón jocundo, en la marcha popu-

lar, en el tango apacible, en el fox pausado... con ayuda de los instrumentos autófonos.

El *drummer* en las agrupaciones de *tzitganes* es la representación de todo humorismo. El *drummer* es el bufonismo armónico y arlequinesco de toda percusión. Es la caricatura del compás.

B I O G R A F Í A

(VIDAS LABORIOSAS)

BEETHOVEN

• Fué un alma dolorida que, cual un errabundo espíritu, vagaba su genio y su altivez; que descendió del cielo para llegar al mundo como una profecía soñada en la niñez.

Cruzó por la ardua senda como una poderosa oleada omnisciente de inquietantes sonidos, deploración eterna de infinitos gemidos que inmortales palpitan en su forma armoniosa.

El paisaje y el cielo y la luz vespéral le enseñaron misterios de gozo y de dolor: el secreto del llanto, la embriaguez del amor, la suave cadencia de una voz inmortal.

À su genio imponente fué el dolor necesario, como una interminable pesadilla insidiosa, como el dulce embeleso de un cuento visionario, como el supremo grito que al corazón acosa.

Los cantos de mi infancia, por él se concibieron: fué una rosa encarnada que a mis días mejores perfumaron sus hojas, y a mi frente trajeron campestres alegrías y místicos dolores.

Fué un páramo su vida y un bosque legendario, y un ocaso purpúreo de solemne belleza, y una urdimbre de nubes que tejió la tristeza y envolvió su ventura con un denso sudario;

y entre sombras, su genio fué una hoguera encantada,
donde otra fantasía jamás ha penetrado;
y fué rayo de luna, y fué luz de alborada,
y plañir de las mieses, y rumores del prado.

Del corazón el fruto fué amor de los amores,
fué rugir de las olas en mar atormentado,
fué tempestad en el bosque, fué beso de las flores
y arpegio de la brisa y voz de lo ignorado.

Compendio incomprensible de duda y de razón,
que atrabiliariamente su genio ha embellecido,
legándole a la tierra su rítmico sonido,
que en toda un alma vibra y en todo un corazón.

Fué la bondad suprema del bienaventurado
amor al infinito que grávido consterna,
y sobre todo el mundo su espíritu ha dejado
la verdad inviolable de la armonía eterna.

HÆNDEL

Desde su infancia muéstrase apasionado por la Música, y la única tristeza de su plácida vida era la oposición que a sus aspiraciones artísticas le hacían sus padres.

Este aislamiento obligó a ingeniarse al pequeño Hændel, que, descubriendo en el granero de su casa una espineta, allí arrumbada, en ella se entretenía cultivando su ardor.

En estos entusiasmos infantiles está inspirado el célebre cuadro de Dicksee.

Fué protector del niño Federico Hændel, el duque de Sax. Su maestro, el famoso organista Zachau, y después, en Berlín, estudia con Bononcini, que es su rival más tarde, en Londres.

A los dieciocho años, ya compone fugas y motetes. Se establece en Hamburgo, donde conoce a Mattheson, el autor del plano y donante del gran órgano de la iglesia de San Miguel.

El tiempo que a Hændel le dejan libre sus obligaciones de clavincenista, organista y profesor de Música, lo emplea en la composición.

Su labor teatral comienza con la ópera *Almira, reina de Castilla*; continúa con *Nerón*; pero, a pesar de estos éxitos, el autor de *Débora* es ignorado durante mucho tiempo.

Hændel, como todos los grandes artistas, desea verificar la clásica excursión a Italia. En dos años, economizando

en el producto de sus lecciones, reúne lo necesario para el viaje.

A comienzos de 1701 llega a Florencia. Aprende el italiano para visitar Roma. En Roma obtiene éxitos grandísimos como clavincenista y organista. Vuelve a Florencia; representan su ópera *Rodrigo*, que le vale honores, dinero y el amor de la eminente cantante La Tesi. De Florencia pasa a Venecia, donde da a conocer su ópera *Agripina*. De Venecia vuelve a Roma, y escribe su oratorio *Resurrección*, en lucha con Scarlatti, del que triunfa, componiendo numerosas cantatas, arias, pastorales...

Aclamado por donde viaja, llega a Nápoles; descansa un poco en Hanobre, y entonces realiza el proyecto de pasar el resto de su vida en Londres.

Aún no cuenta veinticinco años, y sus obras suman un total de treinta y siete óperas, tres oratorios, infinidad de piezas para canto y otras muchas para diversos instrumentos.

En Londres escribe las óperas *Reinaldo*, *Pastor Fido* y *Teseo*. Obtiene el favor de la Corte y una pensión, asignada por la reina.

Sus mejores amigos son el conde de Murlington y el duque de Crandos, que galantemente le hospedan en sus respectivas casas. Allí escribe gran número de composiciones religiosas y el oratorio *Esther*, interpretado en un castillo del duque.

De la amistad de Hændel con la aristocracia inglesa nace la idea de fomentar la ópera italiana. Crean una Sociedad destinada a dar impulso al arte musical. Nombran director artístico a Hændel. A la Sala de Hay-Markt dan el nombre de Royal Académia of Musik. El maestro se dedica ahora a hacer solamente música para el teatro. Estrena su épera *Radasminto*, y treinta y seis más, que, con perdón de los eruditos, no subsiste ninguna, y también puede afirmarse que la gloria y renombre universal de Hændel no deben nada a esas obras...

Y entonces—1720 a 1726—acontece la lucha con su antiguo maestro Bononcini, desafiándose en la confección de óperas para el mismo teatro, lucha en la que triunfa Händel.

La Asociación aristocrática se disuelve. Händel se une con el empresario Heigger. Ahora, además de sus óperas, que aparecen con exactitud matemática, trabaja y finaliza sus oratorios *Atalia* y *Débora*, este último apreciado por algunos críticos como el más perfecto.

El contrato de Händel con Heigger concluye. Händel, solo, es empresario; gasta la pequeña fortuna que había logrado reunir. El artista es combatido. Enferma; aprovecha el tiempo para descansar tomando las aguas de Aix, y, restablecido, emprende con tenacidad su trabajo.

A los cincuenta años de edad dedícase exclusivamente a la música pura: oratorios, obras instrumentales; llega a la producción que le ha valido, a los ojos de la fama, el lugar de los compositores célebres. *Ismael*, *Saul*, *Judas Macabeo* y *Mesías* son oratorios nacidos de su última manera; pero *Mesías* sobre todos es la purificación del estilo...

Y en 1759 muere el maestro, legando al mundo musical más de ciento trece obras, de las cuales, el valor técnico de ellas sería suficiente para proclamar el genio y la constancia de un hombre.

FÉTIS

En su larga vida de trabajo, el sabio director del Conservatorio de Bruselas fué, al mismo tiempo, musicólogo, crítico y profesor.

Organista de la capilla noble de Sainte Wandon, a los nueve años de edad acompañaba al coro y las clásicas misas de los antiguos maestros alemanes e italianos. Entonces compuso sus primeras obras: dos conciertos para piano, una sinfonía concertante para dos violines, viola y bajo con orquesta; dos sonatas y varias fantasías, un Stabat, una misa, algunos cuartetos y un concierto para violín. Estrenó muchas óperas: *El Maniquí de Bérgamo* y *La Vieja* obtuvieron relativo éxito; pero el genio del maestro tenía poco de teatral, y en ellas no se destacaban la originalidad de ideas, la novedad en la forma, la delicadeza de armonía que poseen sus otras composiciones.

Y así fué que Berlioz, al salir de una representación de *La Vieja* en la Opera Cómica, escribía en *Le Journal des Débats*: "He oído la vieja música de Fétis", cuya supresión de la coma en esa frase produjo una amable ironía, de la que se vengó Fétis no incluyendo en su *Biografía universal de músicos* al ilustre compositor.

Mencionaremos algunas de sus obras didácticas, históricas y críticas: *Tratado de fuga y contrapunto*, *Biografía universal de músicos*, *Método de los métodos de piano*, Mé-

todo de los métodos de canto, Tratado completo de la teoría y la práctica de la armonía, Filosofía general de la Música, Historia general de la Música, Recuerdos sobre la vida de un viejo músico y la traducción francesa del Tratado de Música de Boéce.

Pero la inmensa labor de Fétis fué la revisión de todos los cantos de la Iglesia romana. La emprende en 1806. Compulsa manuscritos auténticos de los más preciados en las bibliotecas de París, Cambray, Arras; del Museo Británico, de Londres; de la Biblioteca de los Ducs, de Bourgogne, los cuales muchos de ellos datan del siglo IX.

Este trabajo lo interrumpe a veces por otras ocupaciones, pero lo continúa siempre con voluntad y paciencia, durante treinta años, superando en él a sus antecesores Giovanelli, Yudetti y Palestrina.

Sostuvo polémicas violentas sobre lo que se ha dado en llamar restauración del canto gregoriano. El maestro dió la idea de esa restauración, y en sus primeros artículos se captó la animadversión de todos los partidos.

Fétis resistió los ataques del clero y las discusiones acerbas de los críticos de todos los países. Pocos autores han sido ni tan negados en sus opiniones, ni tachados de tantos errores. Alemania, sobre todo, le dió los más rudos golpes.

Fétis fué tachado de crítico tendencioso, no convencido de sus apreciaciones. Se le acusó de haber aceptado ciertas influencias que el escritor sincero debe repudiar; pero el maestro jamás se defendió de tales comentarios.

Fundó la *Revista Mundial*, al mismo tiempo que colaboraba en *El Tiempo* y *El Nacional*, obligándole estos cargos muchas veces a escribir tres artículos en el mismo día sobre el estreno de una ópera, y en cada uno de esos artículos, que aparecían al día siguiente de la representación, la obra era considerada bajo aspectos diferentes.

Publicó en la *Gaceta Mundial*, de París, y en la *Revista de la Música Religiosa*, infinidad de artículos de crítica, de

teoría, de historia y de filosofía de la Música, pudiendo formar solamente estos trabajos millares de páginas impresas.

El laborioso maestro, conocido apenas por escaso número de profesionales, murió a los sesenta y siete años de edad.

SANTIAGO OFFENBACH

Compendiamos biográficamente la vida de este obrero músico, no desvirtuando su actividad genial y fecunda.

Nace en Colonia. Niño aún, se decide por el aprendizaje del piano, donde sus ágiles dedos acoplan ingenuas melodías.

Se adiestra, al mismo tiempo, en el violín. Trabaja ambos instrumentos ocho o diez horas diarias. La jornada de los días festivos es más ardua, puesto que es obrero de esparcimiento. Estudio y dinamismo son para el aprendiz un deber.

Contra su desarrollo físico, mecaniza en un enorme violoncello que encuentra y guarda oculto. Tal dominio adquiere, que, ante un cuarteto de Haydn, ruega:

—Si mi padre—también músico—lo permite, interpretaré la parte de violoncello.

Lo aceptan. El aprendiz maravilla a los maestros que forman el conjunto. A los trece años es ya un buen oficial. En el Conservatorio de Francia lo admiten, gracias a su dominio del violoncello.

Le seleccionan para la orquesta del Teatro de la Opera. Trabaja en el mismo atril de un experto maestro. Al joven no le remuneran, y, comprendiendo que su colocación es demasiado honorífica, falta una noche y no vuelve más.

Ahora, la obsesión de escribir le domina. Compone val-

ses para orquestas mediocres. Construye romanzas y operetas, definiéndose entonces su personalidad humorista. Al mismo tiempo musica fábulas de afamados escritores. Estas composiciones, picarescas o sentimentales, le hacen el preferido del público. Da conciertos. En sus programas, la mayoría de las obras que los integran son del músico. Camina y viaja por todos sitios. Su inquietud insaciable la premian los admiradores con decidido entusiasmo. Vuelve a París. El poeta Houssaye, que dirige la Comedia Francesa, le nombra director de orquesta del teatro.

Un día, ante Musset, improvisa el diseño melódico sobre unos versos de este poeta. Con la misma canción, que luego amplifica, construye los temas varios de una opereta.

El genio emprendedor e incansable, unido a los méritos alcanzados, despiertan la envidia de sus colegas. Comienzan por rechazarle obras en los escenarios. Durante nueve años, que ambula dando conciertos, logra representar solamente una.

En constante actividad agradable, puesto que es para el músico deleitoso dinamismo, crea el teatro bufo, tan popular en otros países. Oficialmente se le concede algún emolumento, y de aquí parte el origen de "Bufos-Parisienses", donde nuestro obrero músico fué director durante siete años.

Ensayos, dirección, selecciones, arreglos—muchas horas al día y otras tantas de noche—, no son impedimento para su íntima tarea de autor. Y estrena: *La noche blanca*, *Los dos ciegos*, *El violinista*, *Baraúnda*, *Trombón-Alcázar*, *El postillón en préstamo*, *La niñera*, *Los tres besos del diablo*, *Orfeo en los infiernos*—que se representó trescientas noches seguidas—, *Genoveva de Brabante*, *El puente de los suspiros*, *La canción de Fortunio*, *El zapatero y el rentista*, *La novela cómica*, *El matrimonio Denis*, *La mujer gata*, *Un marido en puertas*, *La señorita rifada*, *Boticario y peluquero*. Tal vez olvidemos algunas, quizá las más celebradas; pero nuestro propósito es poner de relieve el esfuerzo que supone escribir tan extenso número de obras. Cada una,

por lo menos, la constituyen dos o tres actos; pensar, crear y escribir las partituras de ellas para veinticinco o treinta ejecutantes diferentes, representa una cantidad de trabajo material enorme, formidable. Dejando a un lado el desgaste preciso de imaginación, ¿hay quien afirme aún que los artistas son desocupados soñadores?

Ya la Opera Cómica le solicita, y en este teatro obtiene su bailable *Mariposa* extraordinario éxito.

Dos años más emplea en excursiones artísticas por los escenarios líricos, dando a conocer su obra *Habladurías*.

Al fin cede la administración y dirección, bajo promesa de estrenar—y así se realiza—*Elisa y Federico*, *Juana que llora y Juana que ríe*, *Manan, padre e hijo* y *Las Georginas*.

Un poco agobiado, descansa; pero, rehabilitándose, aún da al teatro Variedades *La bella Elena* y *Barba Azul*, y en otros, *La vida parisién*, y *La gran duquesa*, completando el triunfo con su conocida opereta *Robinsón*.

Datos biográficos cuentan que entristecía al músico no haber puesto en el pentagrama su idea definitiva. Pero nosotros, ante su personalidad abnegada y constante, le consideramos todavía joven, intrépido, lleno de vigor. Con su entrenamiento fácil, su alegría perenne, su numen prodigioso. Y analizando su inspiración, algo alocada, terrena, no exenta de sensibilidad, podemos decir que su genio asiduo y fecundo hizo música fundida en su corazón con el espíritu de las muchedumbres. El lazo de la Legión de Honor, nunca mejor puesto que en el pecho de este obrero incansable.

MONASTERIO

Murió el viejo... La aldea pintoresca, montañosa, donde el maestro descansaba, turbó su calma silente con nota plañidera de funeraria esquila, melódica vibración sonora en la que ondulantes ecos nos hablan de tristezas supremas...

Hay en el ilustre músico algo más sugestivo que la biografía artística; ésta ha sido comentada y bien conocida por sus admiradores; pero el hombre, tal como tuve ocasión de observarlo en los últimos años de su vida, era un caso de sorprendentes caprichos y rarezas, rarezas y caprichos que al evocarlos hoy, con el triste recuerdo de su muerte, despiertan en mi alma impresiones luminosas, sinceras, mortificantes y hondas como una dulce melancolía atávica.

Admiraba sus caprichos, porque éstos eran producto de inocencia y buena fe. Para él, ninguno de los alumnos de la clase superior del Conservatorio hacía nada que fuese medianamente aceptable.

De los discípulos de violín que, al terminar la carrera con notable aprovechamiento, acudían a perfeccionarse en su clase, quejábase continuamente, por la falta de estímulo y amor para el estudio, la inseguridad en la afinación, el poco *color* fraseando y el mecanismo y *doigté* de la moderna escuela, a los que él llamaba "disparates".

A los pianistas que completaban con él también sus

estudios en el conocimiento de obras clásicas, los trataba aún peor. Sin conocer los secretos y dificultades del piano, se desesperaba y entristecía comentando que un *primer premio* no supiera hacer una escala perfectamente bien... El que soñara ejecutar cuanto antes sonatas, se encontraba que, al cabo de mucho tiempo, había conseguido hacer *posición fija*...

—¡El *ataque!*—decía el maestro con marcada imperterinencia—. ¡El *ataque!*—y el *ataque* era una de sus preocupaciones de exagerada perfección, como la de los *portamentos* en el violín.

Los violinistas rebeldes, saturados en la *manera* de Leonard, protestaban de las exageraciones del maestro y pronto se marchaban de clase; pero los que veíamos en las penosas observaciones manías de genio en el ocaso de su gloria, seguíamos resignados con él hasta tomarle un cariño filial, que era recompensado con el fruto de una enseñanza, si no mecánica, teórica y admirable en lo concerniente a la interpretación de los clásicos.

La manía religiosa que padeció en sus postreros días, le llevó a cometer actos visibles e impropios; con frecuencia se le veía leyendo un libro místico en los umbrales de un templo cerrado, y después de estar un rato en oración, separábase respetuosamente a tiempo que dejaba un saludo de servidumbre, en el que descubría su alba cabeza de rizados mechones...

Era bajo de estatura, delgado, febril en sus movimientos; tenía los ojos azules y penetrantes, y su charla continua, nerviosa e inacabable, la sembraba de curiosos incidentes en los que él hacía de principal actor. Recuerdo uno de ellos. Como su amor al prójimo era excesivo, contaba de un joven discípulo, que protegió algún tiempo, que le proporcionó matrícula gratis, le compró violín, métodos, y lo recomendó a los profesores; pero en pleno examen, ante el tribunal, porque el pequeño no estuvo lo afortunado que esperaba, lo convenció completamente de que no

servía para músico; destacando en otra carrera que le costó, y nos decía alegre y orgulloso:

—Ved ahí cómo con un *Suspense* hice una obra de caridad.

¡Pobre maestro!... Con sus largos años de paciente escrupulo y concienzuda atención para la enseñanza, el desprecio admirable a todo lo humano, la indiferencia a los honores, a la gloria efímera, la tenacidad en perseguir los amaneramientos de escuela en la obra artística, y aquel continuo lamento por ansia de discípulos resignados y estudiosos se me representa como el maestro más simpático y sincero, héroe y mártir de las cosas pasadas y amigo de la verdad cotidiana, "la humilde verdad", que dijo Maupassant en *Une vie*.

¡Descanse en gloria el viejo!..

EDUARDO OCON Y RIVAS

Yo fui alumno de don Eduardo Ocón y Rivas sólo un día: es decir, una hora de clase. Antes infundíame un miedo respetuoso, pues la leyenda que de él me habían contado, era la de un hombre inflexible y burlón.

Aquel miedo, ante la tranquila presencia del maestro desapareció, quedando el respeto, que después se ha unido al triste recuerdo de no haberle tratado toda su vida.

Fué en la clase de Composición de la Filarmónica. Aquella tarde nos explicaba la teoría de los acordes fundamentales: *la tónica, la dominante, la subdominante*.

—He ahí—nos dijo—la base de todo sistema armónico musical; lo demás son adiciones que aportan la inspiración, el gusto, la fantasía de cada uno.

Callábamos todos. Algunos, asimilándose teórica y provechosamente aquella primera lección del curso; y otros, quizá—entre los que me cuento yo, que así lo sentí—, con el silencio menos práctico, pero más misterioso y poético, que experimentamos ante lo que no podemos penetrar instantáneamente...

Tal vez por eso, temeroso de confesar mi incomprensión, no volví más a clase. Lã sabia sencillez de la teoría no la percibió entonces mi imaginación de niño abstraído. No volví a la Filarmónica; pero ¡con qué admiración recordaba yo aquella casa en la que sabía se cultivaba lo mejor del arte!

Andando el tiempo se me hicieron más fáciles y presentes las palabras del maestro: *la tónica, la dominante, la subdominante*; ¡única trinidad sobre la cual se funda toda armonía, yo ofrendo al iniciador de tan útil lección el pobre recuerdo de estas líneas!

Don Eduardo, en su admirable modestia, parecía discípulo de los maestros, y, sin embargo, era el profesor de maestros y discípulos.

Trabajó con preferencia las composiciones religiosas, porque en ello encontraba satisfacción al producir tranquilamente lo que su corazón le dictaba.

Y el buen maestro, que musicaba las sacras palabras con tanto fervor, con tanta sobriedad técnica, tanta conciencia mística, era autor también de transparentes y elegantes obras. ¿Quién no escuchó, al cruzar las calles de cualquier ciudad, las recortadas notas de un piano sonando el tema inconfundible y los arpeggios dulces, vertiginosos y brillantes del *Bolero de Ocón*?

Si en apariencia fué parco en ciertas manifestaciones artísticas, en música religiosa trabajaba constantemente. Organista correcto y habilísimo, improvisaba sin dificultad, y hemos visto unos cuadernos, con apuntes en lápiz, de simplicísimos y bellos enlaces armónicos hechos en todos los momentos que la inspiración surgía, y luego los dilatava sapientemente en sus numerosas composiciones sacras.

De las obras libres: sinfonías, conciertos, cantatas, rapsodias, estudios, etc., dejó escritas gran número.

Y nos legó una fuente inagotable de inspiración, una fuente andaluza surtidora de todas las joviales, tristes, graciosas, dramáticas, distinguidas y plebeyas melodías folklóricas. Su bondadoso desprendimiento le hizo recolector para todos, dejándonos la cantera de donde los buenos artífices sacaron piedras preciosas y los mediocres se aprovecharon. *Cantos españoles*, colección de aires nacionales y populares, es el libro de don Eduardo Ocón.

CRÍTICA

RICARDO WAGNER

Seleccionando en mis indagaciones bibliófilas—conste que son escasísimas, porque odio los libros viejos, respeto los antiguos y prefiero los nuevos—, vino a mis manos un ejemplar del titulado *Wagner and his Works (The Story of his life with critical coments)*.

El autor, con citas del propio Wagner recogidas en su *Epistolario autobiográfico*, corrobora su narración. Adolece el texto de excesivas observaciones idénticas, hechas ya en la literatura wagneriana; aunque, considerada la obra anecdóticamente, sea muy completa.

Cargados los dos volúmenes de pueriles observaciones perjudiciales para la utilidad biográfica, alardea el escritor de marcado fetichismo, que le hace caer en aserciones vulgares. Pretende demostrar que el genial maestro debía su talento a ellas, y el crítico se detiene en calurosas apreciaciones de lo que debió haber aprovechado para un artículo pasajero.

El estudio puramente biográfico de un artista ha de hacerse muy en relación con toda la clásica labor de sus producciones.

El biógrafo debe estudiar hasta el detalle más sencillo de la obra y, sobre todo, la intensidad, la objetividad, la reforma conseguida en la historia del arte; valiéndose en particular de la vida del hombre sólo cuando pueda ser causa determinante o agente del trabajo legado.

La anécdota no es patrimonio exclusivo de los genios; el más modesto de los seres humanos cuenta en su vida variedad de ellas. Una respuesta o una interrogación profunda o sencillamente ingeniosa la oímos a cada momento, sobre todo, en los niños.

El genio constituye, a veces, una época, y la historia del genio, no la del hombre, ha de comentar el relato fiel de aquélla. Por eso, de este libro que leo, poca utilidad aportarán a los progresos de la música los capítulos "Hygiene and Gastronomy", "Love of Nature and Travel", "Love of Luxury", "Love of Animals" y algunos otros.

Porque si el libro estuviese dedicado sólo a la vida anecdótica, sobraría su parte crítica, demasiado severa y con aseveraciones infundadas:

Veamos el capítulo "Lohengrin at Waimar", donde se afirma que el segundo acto fué el último en componer, fundando tal afirmación en que el público le considera menos comprensible y señalando que pertenece al tercer estilo de Wagner, que comienza con *El oro del Rhin*.

Pero es que en tan breve espacio de tiempo no se puede cambiar de estilo, puesto que de la composición de una a otra obra, según afamados eruditos, no hubo transcurso suficiente.

Afirma Finck, autor del libro, que a *Los maestros cantores* pudiera llamarse el *Lohengrin* del tercer período, aunque nada aduzca el coro episódico lírico procesional, y, como prueba, da el hecho de la manera de hacer la primera idea de *Los maestros cantores*, que parece estar esbozada contemporáneamente.

Para los que conozcan el desarrollo de la producción wagneriana, esta ocasión se prestaría a refutar tales asertos. Observemos, en compensación de tales desigualdades, que el crítico, enamorado con sobrada justicia del *Sigfredo*, encuentra el comienzo simétrico y perfecto con relación al drama wagneriano porque *El oro del Rhin* tiene el terceto con la hija del rey; *La Walkyria*, la cabalgata de nueve her-

manas, y *Tristan et Yseult* cuenta un breve coro, mientras que agrupaciones semejantes no hay en *Sifriedo*, ya que la música de acción y los coros constituyen un contrasentido en el sistema wagneriano.

El estudio crítico del drama musical lo comenta el autor con citas de críticos más o menos filisteos; pero sin hacer observaciones particulares ni apreciaciones propias.

Hay capítulos verdaderamente hermosos, como el titulado "Literary period", desde el punto de vista descriptivo; brillantes, como el "Judaim in music", y de puro estilo literario, como el dedicado al poema *Nibelunghi*, nutrido con valiosas notas de erudición.

En conjunto, el libro de Henry T. Finck, si no es técnicamente crítico, es amablemente anecdótico, ameno en su lectura, y hace honor al laborioso y avasallador pueblo norteamericano, al que algunos desconocedores de su fuerte y sana labor artística, han dado en llamar sólo comercial.

BANDAS MUNICIPALES O PROVINCIALES

A estas laudables e imprescindibles agrupaciones no incumbe imponer, en oídos profanos, música profunda. La asimilación del poderoso Arte ha de llegar al pueblo con lentitud progresiva. Composiciones claras y correctas, en las que predominen gracia y donosura sobre la estolidez de lo complicado.

¿Qué se diría de una escuela de analfabetos en la que se obligara leer el complicado léxico de algunos literatos?

Las Corporaciones provinciales o municipales crean las bandas de música para solaz del pueblo, y es loable misión de ellas depurar el gusto, pero no desorientarlo. Ante el dilema, la sencillez es conquista.

Se han de retribuir con modesto estipendio del Erario, porque, de otro modo, corren el riesgo de la supresión, y esta carencia sería más lamentable.

Treinta y cinco o cuarenta individuos músicos, director y subdirector, responsables de la academia diaria, son suficientes.

Después, labor continua, entusiasmo y estudio se encargan de perfeccionar esos elementos con un contingente de alumnos jóvenes, depurados solfistas, procedentes de los Conservatorios, que vayan ocupando vacantes de fallecidos o jubilados.

El puro refinamiento, en las bandas, sólo contadas lo

consiguen. Lo alcanzan por el apropiado ambiente en que se encuentran, el valioso instrumental y adicionando violoncellos y contrabajos.

Pero esa misma perfección, para los entusiastas, le resta carácter:

—Es una banda que suena como un órgano—dicen elogiándolas. Y yo pregunto: —Entonces, el órgano, ¿cómo debe sonar?

La banda es canción terrera, voz de los aires, de día festivo, de triunfo, de alegría, y bajo un cielo azul y un sol de oro es como mejor la oímos. Acaso en las noches cálidas, entre la fronda esmeralda de un paseo...

Pero nada más. Porque para otros recintos y otros ideales, tenemos el complemento y perfección de la sonoridad agrupada, que es la orquesta.

Los profesores de banda han de tener fe ciega en su director, como técnico y compañero, sin restarle mérito alguno; porque una mediocridad, a veces, con voluntad y tesón, consigue más que un envanecido, seleccionando, talando o postergando personal subordinado, tardo en comprensión, pero útil.

Clasificación de puestos y material de que se disponga es la ardua tarea de los directores. Luego, tiempo y estudio hacen el milagro. Renovaciones, pocas. Se debe consolidar el artificio de las bases; porque los ejecutantes avezados sostienen la estabilidad por compenetración, por maña, "tranquilla", que dicen en su *argot*.

¿Clasificaciones? Partes primeras, segundas y terceras, simplemente, ya que el solista apenas se destaca, como sucede al *divo* en las justas concertaciones de obras líricas.

Y no olvidemos que el éxito no depende del número de instrumentistas, sino de la nivelación de timbres bien aemperados en el conjunto sonoro.

Dos violines, una viola y un violoncello, en el clásico cuarteto, llegan al máximo del empaste armónico.

EL DIRECTOR DE AGRUPACIONES CORALES

Compendiemos. Coro es reunión de elementos artísticos. Fuerza que emana de un sentimiento común. Acento de la voz de todos. Eco de inspiración colectiva.

Los pueblos que ritman y cantan agrupados son enérgicos.

Reflexionemos que un experto director es eje dinámico de la agrupación coral. Sus cualidades, a más de la congénita imprescindible, deben ser: influencia moral, tacto, oportunidad en las correcciones, respeto y simpatía, que son fruto de estimación recíproca.

De modo que observaciones, órdenes y severidad, persuadan que provienen del interés por la superación en el resultado estético.

Aparte lo esencial de la didáctica en la formación y ensayos de las distintas voces, no olvidemos que importa clasificación de timbres antes que extensión.

Y el director, entonces, ensayará la obra conjuntamente, seguida, sin titubeos, por minucias sobre expresión; porque luego, el acoplamiento resultará inseguro, y dirigir es lenguaje mudo, comprensivo a ejecutantes y auditores.

Evítense amaneramientos. A veces—el caso es endémico en la mediocridad—hay directores que desde los primeros ensayos se preocupan de reguladores y acentuaciones (expresivas, no sintáxicas).

—A yer—dicen—, pongan atención para que entren todos a la vez. A una, a dos, a tres...—y a las tres y media no ha entrado ninguno todavía.

Hay que atacar decisivamente; seguir hasta que, voluminosa, tome cuerpo la arquitectura sonora.

De otra manera, sería igual que si un dibujante borrase siempre el primer trazo. No acabaría nunca.

El matiz, la ductilidad, llegan por sí mismos, cuando los ejecutantes están perfectamente compenetrados de ritmos y articulaciones sintáxicos. Dado por sabido que sintaxis musical es coordinación exacta de frases en el discurso melódico. Atiéndase a la ejecución con preferencia a la interpretación.

Todo ensayo fragmentario desorienta a los coristas, que pierden, bajo la amanerada costumbre de disminuir, crecer, acelerar o retardar, la ilación del tejido polifónico. Los inmensos corales de Bach apenas tienen acotaciones de esa índole, ocasionando la concertación defectuosa mayor número de ensayos e interpretación manida y cansada.

El director poseerá cultura necesaria a todas las objeciones que puedan hacerle. Múltiples conocimientos: perfecto solfista, profundo conocedor de lo concerniente al canto, fonética, literatura, armonía, composición...

Todo músico no puede conducir una agrupación vocal sin haber pasado largo aprendizaje. Debe reunir aptitudes naturales y particulares, a más de la experiencia, que es complemento...

Y luego, aunque la perfección esté lejos, obstínese por acercarse a ella.

LA EXPRESION Y EL TITERE

Acotemos respecto al piano, y el lector hágalo ostensible a su respectivo "virtuosismo", a tiempo que definimos según el diccionario:

"*Expresión*.—Calidad por la cual siente el músico y produce con vehemencia todos los sentimientos e ideas que debe expresar."

"*Títere*.—Figurilla de pasta u otra materia, vestida y adornada, que se mueve con alguna cuerda o artificio."

Véase que en estas definiciones no hay compatibilidad posible. Y es necesario desligar toda propensión de amalgamamiento. De otro modo, el artista cae bajo el juicio pedestre de la multitud terrera.

No debemos confundir el artificio destinado a producir cierto efecto de sonoridad, con otra suerte de gestos afectados, siempre reprobables y no motivados más que con la pretensión de aparentar una virtuosidad que es un defecto.

La expresión depende de la individualidad del artista, de su género de talento, de su gusto; pero nunca de un modelo falso, por simpatía o sugestión. De aquí nace la carencia absoluta de personalidad.

El sentimiento por la pérdida de un ser querido es el mismo en el sapiente que en el insapiente; pero aquél calla y sufre; éste gesticula y grita. De cuya deformación nace el títere.

La fuerza sonora o tenue son relativas. Un piano, por ejemplo, no puede sonar más ni menos de lo que debe. El golpe de mazo ahogará el timbre o romperá la máquina, así como la suave pulsación, a flor de tecla, no bien regulada, producirá sonidos imperceptibles o borrosos. Es necesario expresar dentro del máximo y mínimo, domando el ímpetu avasallador del temperamento con el estoico milagro del alma.

La expresión y el sentimiento marcharán unidos, difundiéndose sin ásperas gradaciones. Deben manifestarse sin títere, con el espíritu extasiado entre los límites extremos de la materia. El alma posee la divinidad de reír y llorar sin intervención de bruscos espavientos.

El color separadamente, sin uniformidad, no dice nada. No hay colorista posible sin dibujo, y dibujo es cuadratura, curva concreta, límite...

Yo he visto pianistas que en sus múltiples movimientos casi rozaban la melena en el teclado, y otros que apretaban los acordes dando saltos. Y el piano no sonaba ni más ni menos.

Un gran didáctico ha dicho respecto al virtuoso "que la inmovilidad del cuerpo sea absoluta". Y así ha de ser; porque si se atropella en irregularidades de ritmo y exageraciones dinámicas, degenera en títere.

La expresión es quietud, éxtasis, ascendencia. El águila, para bifurcar en la altura infinita, apenas mueve las alas.

LOS CONSERVATORIOS

Es honorable misión de ellos la enseñanza, el fomento, la propagación de la ciencia rítmica y estética de los sonidos.

Meditemos que ritmo y sonido son vida.

De los primeros Conservatorios fué el de Nápoles (1573), y más recientes París (1748), Viena, Leipzig, Bruselas, Madrid, Málaga, Valencia, Bilbao, Córdoba y Murcia. Todos se desenvuelven sin normas restringidas ni convencionales. Su fin es la instrucción musical para gloria de la patria; sus reglamentos son semejantes, encauzados al ideal de la perfección.

Costéenlos importe de matrícula, subsidios o subvenciones, obedecen al mismo sistema reglamentario y pedagógico, retribuyendo, según decreto de la superioridad, a idóneos profesores con título oficial, confirmado en el Ministerio de Instrucción pública.

De los Conservatorios surgieron los concertistas y los compositores más célebres. Si alguno, por pedante postura, lo niega, indagad sus precedentes artísticos y encontraréis siempre la iniciación de algún Conservatorio o el juicio definitivo de su Claustro. ¿Qué otro testimonio podrá diezmar fuerza a este aserto?

Por nuestras capitales y pueblos abundan multitud de adolescentes con finísimo oído, temperamento artístico y poseedores, quizá, del soplo divino, sin instrucción musi-

cal alguna. Su interioridad aparente proviene de que desconocen estos valiosos centros de enseñanza.

El prado inmenso de la Música permanecerá estéril si no cultivamos la espiga en su propio terreno. Progreso moral e intelectual, débense, en mayoría, a la influencia civilizadora de la Música, y ha de laborarse por ella con obstinación entusiasta.

Nos preocupamos poco en lo que respecta a la seria instrucción musical. Los alumnos se encomiendan a profesores improvisados. Ni el instinto ni la casualidad hacen al músico; serán indispensables las aptitudes y el trabajo, pero lo esencial es el maestro.

Nada reemplaza a los Conservatorios. Tienen por base la simpatía pública, ya que por pequeño estipendio adquieren los escolares de sus aulas el porvenir del mañana; porque el aristócrata, el mesócrata y el pobre obtienen igual beneficio.

Otra ventaja de la enseñanza colectiva es que destaca los errores de los condiscípulos, la emulación se activa, la apatía reacciona por vigilancia de los compañeros, pues burla de igual hace tanto daño como censura de superior.

La lección unilateral es incompleta. El espíritu se amplía por el contacto. En clase, el alumno mediocre se afana por que el profesor lo cuente entre los elegidos.

La enseñanza de los Conservatorios la preconizan, por experiencia, Cherubini, Mendelssohn, Liszt, Vieuxtemps, Rubinstein, Eslava, Arrieta, Bretón...

En la ciencia del Ritmo y Sonido, el conocimiento de una sola especialidad es insuficiente. El músico ha de comprender lo que interpreta, y algunos tartamudean notas, ignorando el sentido. A los Conservatorios incumbe dar el grado de perfección de los estudiantes músicos. Lejos de estas instituciones, no se adquirirá exacto valor de conocimientos.

¿Quién es el que a la vez instruye en la complicada Teoría y práctica del Solfeo, en la arcaica y moderna Ar-

monía, Historia, Contrapunto, Estética, Orquestación, Violín, Organo, Piano, Canto?... Los Conservatorios simultanean esas asignaturas, inclinando la aptitud del alumno con preferencia al texto elegido, para que, perfectamente preparado, aparezca en público.

Justifican, además, la supremacía y eficacia de tan valiosas instituciones esa numerosa legión de jóvenes que, con su profesión musical, definen su vida, ya como profesores de Conservatorios, compositores, maestro-directores, organistas, profesoras y concertistas a solo o en famosas orquestas o bandas y en pequeñas agrupaciones, humildes, pero de indiscutible mérito: en teatros, cines, círculos, cafés, recepciones...

Consideremos también que los Conservatorios ocupan su lugar correspondiente al lado de centros de cultura que laboraron y laboran constantemente por el engrandecimiento de las ciencias y de las artes; noble espíritu de las naciones poderosas.

CONSERVATORIOS OFICIALES

Se funde prodigiosamente la Música en el espíritu y vida de la nación. Ni existe subjetividad que la iguale, ni hay idioma que haya alcanzado para la Humanidad lo que ha conseguido la Música.

El pueblo, en todos sus momentos de expansión ideal, reposa el ánimo en las canciones terrenas, con sus ritmos amorosos, plácidos, enérgicos... Y es evidente que ha de iniciarse desde la infancia, por la proporción, que es gimnasia, y por el sonido, que es sensibilidad.

Los Gobiernos debieron prestar siempre apoyo a la Música. La indiferencia en este punto estético envilece el gusto, y el verdadero artista, inconsciente, degenera en inaprensible comerciante. Falta de reglamentación, toda cultura llega al desorden especulativo.

Pero así como el favor otorgado sin discernimiento es falta imperdonable desde el punto material y estético, no lo es menos la falsa protección, que obliga a cultivar malos métodos o cursos mediocres, de Reglamentos particulares con cláusulas restringidas o demasiado elásticas, destruyendo leyes destinadas a instrucción pública e imponiendo la didáctica perjudicial a que obligan aficionados sin más título que creerse por sí mismo inteligentes.

Pero el alto sentido estético no se desarrolla en proporción de la vanidad que posea el instructor. Ningún camino

falso conduce a percibir la técnica profunda de la Música; se alcanza por perenne estudio, iniciado y perfeccionado en las aulas de los Conservatorios.

El Gobierno de la República, al estructurar en definitiva los Conservatorios de Música legalmente constituídos y de historial insuperable, ha resuelto al alumnado su profesión legalizada para sus medios de vida, como en otras Facultades, reduciendo considerablemente el importe de matrícula que bajo patrocinio particular uno puede obtener.

Y esta mejora inestimable la percibirá con preferencia la mesocracia, que se extasía humilde alrededor de la banda de Música; porque la atmósfera espiritual del arte del sonido—que es alma de los siglos y de los pueblos—irá esparciéndose con noble diafanidad por el orbe.

MOTIVOS FUGADOS

AFORISMOS Y ANECDOTAS

Sin las Artes Bellas no existiría comercio alguno, porque el alma de la industria está formada de cuatro divinos elementos: la línea, la forma, el color y el sonido.

De los cuatro, el que puede simbolizar la vida entera es el sonido.

El sonido es el menos mortal, el que perdura más tiempo...

La línea se deforma; la forma se destruye; la luz se oscurece; el color se esfuma.

Lo que sin interrupción existe es el sonido. En nuestro sueño, que parece ser algo semejante a la muerte, un leve sonido nos despierta. A la vista la cubren los párpados; al gusto lo impide la valla de los labios; al olfato, el ritmo de la respiración; al tacto, la acción de la voluntad; sólo el oído queda al descubierto, oyendo siempre sin impedimento, hasta el instante mismo en que deja la vida... Y ¡quién sabe si seguirá atento en la muerte!

¡Oh, sonido! ¡Qué sería sin ti el mundo!

* * *

He aquí un rasgo vulgar, pero simpático, de un hombre enriquecido por caprichos de la suerte.

Entra a la sala de estudio de sus hijas, en el momento en que estaban tocando al piano una obra a cuatro manos. Ve a las dos señoritas sentadas delante del mismo mueble, y dice:

—¿En mi casa economía? ¡A ver, que compren inmediatamente otro piano!

* * *

Los grandes pianistas componen pensando imaginativamente los acordes sobre el teclado.

Liszt, mientras escribía Música, no sólo usaba este procedimiento, sino que muchas veces posaba la mano sobre su mesa de trabajo, con el fin de enlazar con los dedos los acordes que buscaba.

* * *

Beethoven, antes de morir, le preguntó a su discípulo Hummel:

—¿No es verdad que tengo talento?

* * *

Al más modesto de los pianistas le habrá sucedido algo semejante:

Se ha extinguido un poco la continua algazara. Un aspirante a concertista va a ser escuchado por todo el auditorio. Se comenta que es lo más genial de la provincia. Naturalmente, el joven se encuentra un poco cohibido. Ya sentado al piano, y para no ofender la erudición musical de sus oyentes, interpreta lo más selecto de su repertorio, quizás la célebre sonata que le ha valido el premio.

Termina agobiado; la obra fué de prueba. Se destacan una o dos personas, que cortésmente le dicen las lisonjas del

caso. Alguno lo admira en silencio, sabedor de la dificultad que aquello supone; pero hay un postrer señor, jovial y gracioso, que llega hasta el taburete donde el joven pianista ha quedado perplejo, y este alegre señor le dice, dándole unos golpecitos en la espalda:

—Bueno, hombre, bueno; ¡toque usted alguna cosita!

El pianista sonríe, confuso, y se levanta, un poco azorado, comprendiendo que, en cuestiones musicales, la cosita de aquel señor sólo se reduce al último cuplé.

* * *

En sus primeros triunfos, el insigne violinista Pablo Sarasate gustaba pasear, después del concierto, por las calles de la población para él desconocida.

Una noche se paró delante de un mendigo ciego que arañaba cruelmente las notas de un violín para que los transeuntes le dieran limosna.

Sarasate socorrió al ciego y le dijo:

—¿Me permite usted que lo pruebe?

El pobre cedió el artefacto, del cual destacó el célebre concertista maravillosas notas.

Después entregó a su dueño el violín, preguntándole:

—¿Qué le ha parecido?...

—Para aficionado no lo hace usted mal—contestó el ciego.

* * *

Schumann comentado por Zola:

“Nada en concreto: cuatro compases, una impresión dejada sobre el pentagrama...”

”Pero ¡lo que expresa, lo que conmueve! Al oír su música siento en mi alma la visión de un paisaje que desaparece; el recodo de un camino triste por la sombra de un ramaje oculto...”

"Luego pasa la mujer adorada..., su silueta..., su espíritu; pasa y no volveréis a verla.

"Schumman lo dice todo... Dice el infinito."

* * *

Sin Música no existiría nada, puesto que la moneda tiene su valor en el sonido.

El ritmo es a la Música lo que el dibujo a la Pintura.

* * *

La partitura de un concierto para flauta del profesor Graun se vendió en 106 pesetas. Algunos manuscritos de Bizet fueron pagados en 118, 137, 200, 350 y 143 pesetas. Los de Schumann, a 56, 72, 125 y 168 pesetas.

* * *

El oído es el único sentido que comete menos ofensas.

* * *

La clasificación *escala diatónica* no es exacta, porque *diá*, en griego, significa *por*, y *tónica*, *tono*.

* * *

Encontraremos personas indiferentes a toda melodía o armonía; pero no hay nadie que permanezca insensible a un ritmo justamente marcado. De ahí que el llanto de un niño no cesa con el arrullo de una canción; es preciso acom-

pañarla con el compás de la cuna o con golpecitos regulares dados en algo sonoro.

* * *

El verdadero pianista no es el que más ejecuta, sino el que menos nos cansa.

* * *

Un perfecto profesor de Música sería el que, después de hecha en teoría la corrección, interpretase él prácticamente la obra que no supo el discípulo, porque todas las artes bellas tienen mucho de imitativas.

* * *

El doctor Letamendi, que además de famoso médico fué cultísimo músico, decía que armonía era la sangre de la melodía, y contrapunto, el sistema arterial de la Música.

* * *

El paseo está concurridísimo. La banda de Música interpreta un *fox-trot* admirable, última novedad del repertorio. Hay un grupo de lindas señoritas, que están encantadas oyendo la simple melopea americana. Amalita, correcta pianista, quisiera saber el título de aquel *fox-trot*:

—¿Cómo se llama?—pregunta.

Uno de los jóvenes que la acompañan se presta a complacerla, y este joven, por precipitación, o más bien porque sus conocimientos musicales son nulos, va al atril del músico más cercano, lee y vuelve, todo complaciente:

—Amalita, el *fox-trot* se titula *Saxofon en "si bemol"*.

* * *

De un examen:

—¿Qué es Música?

—Música... Música... Yo lo estudié eso en Londres.

—Bueno; pues dígame usted lo que es Música en Londres.

* * *

Hay maestros para que aprenda uno las cosas; pero ¿por qué no los habrá también para olvidarlas?...

* * *

A la célebre compositora Augusta Holmés recomendaba su maestro, Wagner, examinándole algún trabajo de composición:

—Sobre todo, no imitar, y mucho menos a mí.

* * *

Don Jesús de Monasterio, cuando fué director del Conservatorio de Madrid, llegó a calificar de *sobresalientísima* a una alumna. El rasgo de humorismo artístico fué negado oficialmente.

* * *

Música y Literatura: he ahí dos discípulas castigadas constantemente por todos los Maestros Ciruela.

* * *

Ved cómo termina Liszt su artículo necrológico sobre Paganini:

Considerar al arte, no como recurso egoísta para llegar

a una estéril celebridad, sino como fuerza extraordinaria que aproxima y une a los hombres. Despertar y mantener en las almas el entusiasmo hacia la Belleza, pasión tan cercana del Bien: esa tarea deberá imponerse el artista fuerte y decidido a heredar el genio de Paganini.

Sin exagerar de nuevo la importancia del artista, sin proclamarlo en términos pomposos, como quizá se le ha proclamado, el hombre tiene su misión y a él le es dado cooperar, por su parte, en una obra duradera y moralizadora.

Que el artista venidero renuncie su papel egoísta y vano, en el que Paganini fué, así lo creemos, el último e ilustre ejemplo; que dirija su vista, no en él, sino fuera de él; que la *virtuosidad* sea un *medio* y no un *fin*, y que se acuerde siempre que, así como nobleza obliga, más que nobleza, sin duda, genio obliga.

* * *

El *rubato* es la idealización del compás, pero no la deformación.

* * *

La mayoría de los maestros no enseñan lo que deben, sino lo que ellos saben.

* * *

Chopin alardeaba de poseer un don sobrenatural. Para componer la más famosa de sus polonesas invocó a los heroicos guerreros de Polonia, y afirma el músico que entraron tumultuosamente en su cuarto, y él tuvo que huir, espantado.

La *Marcha fúnebre* se la inspiró también su correspondiente invocación. Estaba una noche solo delante del pia-

no, y apareciósele un esqueleto; por cierto que el maestro asegura que era el de un amigo suyo...

* * *

Londres posee 170 fábricas de pianos y anualmente se construyen 90.000 de ellos, en los que se emplean 100.000 colmillos de elefante. No será un colmo, pero ¡son colmillos!

* * *

Wormser, célebre concertista, andaba una noche en alegres correrías con sus amigos. Curioseando por los sitios más apartados y miserables, dieron en una taberna y salón de bailar, donde animaba al cotarro un pianista ciego.

El concertista, sentándose al piano, preludió con singular maestría acordes y arpeggios. Al oírlo el ciego, encaráse con Wormser y, cual si hubiera sido alguno de sus burdos oyentes, le dijo:

—Deja, deja quieto el piano, que lo vas a desafinar.

* * *

José II, protector de Mozart, después de oír una ópera del maestro, exclamó:

—Es muy hermosa, pero tiene demasiadas notas.

—Tantas como necesita—repuso Mozart.

* * *

Al millonario H. Marquand perteneció el piano más costoso de Europa. Pagó por él 10.000 libras esterlinas.

Además de su perfecta construcción y riqueza de materiales estaba ilustrado con pinturas de Alma-Tadema, y sus

incrustaciones de piedras preciosas constituían una fortuna.

Vandervilt compró uno más modesto, en 87.500 francos.

En Londres se construyó otro, para Carmen Sylva, de inaudita riqueza. El decorado era de perlas y plata cincelada, y los pies, artísticas esculturas de marfil.

* * *

Un violinista de esos que cuentan cosas extraordinarias ya pasadas, le decía a su joven pianista acompañante, después de haber leído por primera vez una obra, en la que el violinista estuvo bastante desafortunado:

—¡Ah, qué tiempos aquellos, amiguito mío, en los que a mí me acompañaba un casi concertista. Leíamos las obras hasta del revés.

—Serían muy buenos; pero fueron funestos—repuso el joven.

—¿Por qué?

—Porque se acostumbró usted, y no sabe leer a derechas.

* * *

Dándolas de compasivo e irónico, un empresario decía a un modesto profesor de orquesta:

—Usted debía cobrar las obras como Caruso: por notas.

Y respondió el músico:

—En todo caso, por metros; porque toco el trombón de varas.

* * *

Sabido es que algunos compositores se inspiran en el silencio de la noche. Uno de los más célebres escribía ensi-

mismado; pero le molestaba los maullidos de algún felino amoroso que se lamentaba en el tejado de enfrente.

Al otro día salió de madrugada el furioso compositor, y lo primero que hizo fué entrar en una tienda de armas:

—Deseo un revólver bueno y seguro.

—¿Lo quiere usted de seis tiros?

—No; démelo de siete, que es para matar a un gato.

* * *

Ejecutaba al piano cierto pianista, de esos que tocan con las orejas, una obra vulgar. De la armonización, de las frases, alteraba lo que le venía en gana. El pedal de la sonoridad lo apretaba con furia loca. Aquello era como para aborrecer la Música seis meses siquiera.

Lo miraba un correcto profesor, asombrado..., asombrado de oír tanta barbaridad. Cuando, a Dios gracias, se desahogó el osadote, sentóse al piano el profesor, interpretando otra obra con la brillantez y corrección requeridas. Las notas surgían limpias, granadas, destacándose en su pureza armónica. En aquella claridad de timbres, el más leve roce era expuesto. Tuvo un descuido el profesor, y titubeó ligeramente.

—Ahí se ha equivocado usted—se atrevió a decir el matateclas.

—En cambio—repuso el maestro—, tú no te equivocas nunca.

—¿Por qué?—preguntó el oregiante.

—Porque eres todo una equivocación.

* * *

Lo más difícil de la Música es saber oírla.

* * *

Hændel decía de Gluck que sabía tanto contrapunto como su cocinera.

* * *

¡Oh, poder sobrenatural de la Música!... Hasta las mujeres te aman.

* * *

El compositor Roberto Schumann y su esposa, admirable pianista, fueron invitados a una recepción. La señora Schumann interpretó en el piano varias composiciones, advirtiéndole antes que su esposo era el autor de ellas. Cuando terminó, uno de los invitados, al parecer gran entusiasta de la Música, felicitó a la señora por su extraordinaria habilidad y perfecta interpretación, preguntando después a Schumann:

—Y usted, ¿también es músico?

—¡A ratos!—contestó, asombrado, el compositor.

* * *

Recordemos, para estímulo de los futuros violinistas, que la fortuna del célebre Sarasate alcanzó la suma de más de tres millones de pesetas, testadas equitativamente.

A cada una de las hermanas del concertista, un millón doscientas cincuenta mil pesetas. Al Conservatorio de París, cien mil y uno de los violines Stradivarius que poseía el maestro. Al Conservatorio de Madrid, otro valioso violín de la misma marca e igual cantidad, con cuyos réditos sosteniéndose la noble institución del Premio Sarasate.

La colección de muebles y objetos artísticos que enriquecían su casa en París, Place de Malesherbes, a su pueblo natal; a madame Goldschmit, notable pianista que le acompañó en sus excursiones, la villa "Navarra", en Biarritz;

para su ayuda de cámara, un legado de cincuenta mil pesetas, y para su cocinera, otro de cien mil.

* * *

El diagnóstico que debe hacer el maestro para que llegue a cantar su alumno, como el que hace de su enfermo el médico, es lo definitivo. Clasificar una voz, desarrollarla en su justa tesitura y verdadero timbre, sólo pueden hacerlo profesores que poseen un oído finísimo, delicado, competente en todas las manifestaciones de la técnica musical, avezados y prácticos por la constante observación en los mejores modelos, que a veces no son las grandes celebridades. El profesor de Canto, como ha dicho un sabio pedagogo de la Música, puede curar o matar, según la opinión que formule en las primeras lecciones.

* * *

Antón Rubinstein decía:

“Sorprende analizar los múltiples detalles de ejecución que, en un concierto, no percibe el público. ¿Es indiferencia o ignorancia? Mejor es no atormentarse averiguándolo, puesto que así sucederá siempre, mientras el arte sea considerado como un pasatiempo y no como una manifestación sublime del alma.”

* * *

La mayoría de los cantantes articulan muy mal las palabras, defecto que viene de la impostación de voz que hayan adquirido. Esta lamentable falta hace que algún público no guste de las óperas, y pretexta, para sincerarse de su poco amor a la Música, que no entiende el italiano.

Y en nuestro idioma, ¿entiende lo que cantan? Salvo algún que otro número, no se enteran apenas.

Recordemos, a los que se evaden con tan inocente razón, lo sucedido en el teatro de Moscou.

Se cantaba el terceto de *Fausto* por tres artistas de nacionalidad diferente. El tenor, en francés; la soprano, en alemán; el bajo, en italiano... Pues la gente salió satisfecha de la flexibilidad armónica del lenguaje, creyendo que todos habían cantado en ruso.

* * *

Se calcula próximamente en tres kilogramos de fuerza la presión que emplea un dedo del pianista para hundir la tecla en el *fortísimo*, y 110 gramos en el *pianísimo*.

En uno de los estudios de Chopín, hay una sucesión de compases en los cuales, durante dos minutos, se desarrollan 300 kilogramos.

Otra obra del mismo autor contiene un *fuerte* y un *piano*, ejecutados en minuto y medio, que necesitan para su mecanismo 380 kilogramos.

Pasemos por alto las composiciones de Liszt, Rubinstein, Schumann, Brahms, Rachmaninow y otros, en las que, al interpretarlas con brillantez, se hace un gasto de energías enormes...

Y aquí una anécdota: Nuestro gran pianista Malats contaba con asombro infantil que cierta vez, al terminar el repaso de todo el programa del concierto que había de dar, le entró a su habitación el mozo del hotel la pequeña maleta que servía de equipaje al maestro, y, haciendo grandes aspavientos de cansancio al dejar su ligera carga, dijo, mirando al concertista, que seguía haciendo escalas vertiginosas:

—¡Qué buena *vía* se lleva *osté*, *sentao*, sin trabajar!

* * *

Juan Sebastián Basch tenía la costumbre de regular los movimientos de sus composiciones por medio de los latidos de su corazón.

* * *

Por una carta autógrafa de Beethoven, página y tres cuartos en octavo, pagaron en Berlín 325 pesetas; cuatro páginas de música en folio oblongo, del mismo maestro, 1.175 pesetas; dos páginas en folio alto y tres piezas pequeñas, también de Beethoven, respectivamente, 212 pesetas, 125 pesetas, 87 pesetas y 50 pesetas.

El manuscrito del *Cuarteto op. 1* (año 1777), de Boecherini, se adjudicó en 212 pesetas, y una mazurca de Chopín (Viena, 20 de julio de 1831), en 750 pesetas.

* * *

Quien no haya extasiado su alma en las ondas de la ciencia de los sonidos, desconoce la más bella emoción de la vida.

* * *

El compositor acopla y entiende la Música imaginativamente; percibe sin intervención del oído las sutiles flexibilidades de entonación, de timbre, de armonía y acentos. La Música en su infinita extensión. Aprecia el acorde sin oírlo, y lo que oye, sin escucharlo.

* * *

¿Por qué un gran artista lírico ha de ser excelente profesor de Canto? Son cosas distintas el conocimiento del mecanismo emisor y la ciencia de enseñarlo. Hay hombres

que desarrollan enormes fuerzas físicas, pero ignoran la acción muscular que se lo permite.

* * *

Odio los pedales, porque han sido causa de que no guste la Música tanto como merece.

* * *

En el artista luchan espíritu y corazón. El intelecto de la masa espectadora es difícil abarque todo el campo de esas emociones.

* * *

Algunos de los que se precian de ser admiradores de la Música aseguran que si no la oyen, se duermen; lo contrario de otros: oyéndola, se quedan dormidos.

* * *

La persuasión amable del profesor, al enseñar, es cualidad tan poderosa y necesaria como la sabiduría didáctica.

* * *

Cuando a un amator de la Música se le pregunta algo técnico, no le molesta la pregunta, sino la respuesta.

* * *

Eso de que "cada maestrillo tiene su librillo" es absurdo. El maestro que no enseña más que por su librillo desconoce todo lo que debe enseñarse.

* * *

¿Por qué no entender y leer la Música sin oírla? Lo necesario es estudiarla. La literatura nos deleita más cuando mejor sabemos leer. Sacrificar otros sentidos por el oído equivale a que para entender un escrito nos lo leyese.

* * *

Sonido y ritmo son la única manifestación perdurable de la vida.

INDICE

PÁGS.

PEDAGOGIA

El solfista.....	7
El violinista.....	10
El pianista.....	13
El cantante.....	17
El <i>drummer</i>	19

BIOGRAFIA

(VIDAS LABORIOSAS)

Beethoven.....	25
Hændel.....	27
Fétis.....	30
Santiago Offenbach.....	33
Monasterio.....	36
Eduardo Ocón y Rivas.....	39

CRITICA

Ricardo Wagner.....	43
Bandas municipales y provinciales.....	46
El director de agrupaciones corales.....	48
La expresión y el títere.....	50

	<u>PÁGS.</u>
Los Conservatorios.....	52
Conservatorios oficiales.....	55

MOTIVOS FUGADOS

Aforismos y anécdotas.....	59
----------------------------	----

ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE
LIBRO, EN MADRID, EN LA
IMPRESA DE JOSÉ VICENTE
HERNÁNDEZ, CALLE DE LÓ-
PEZ DE HOYOS, NÚM. 87, EL
DÍA 30 DE SEPTIEMBRE DE 1933

Pas

3001

