

**JOAQUIN FESSER**

---

---

# Madrid Musical

---

---

REVISTA CRÍTICA  
DE LA TEMPORADA

**1910 - 1911**

0.27)

LIBRERÍA DE FERNANDO FE  
15, PUERTA DEL SOL, 15—MADRID

JOAQUIN FESSER

# Madrid Musical

REVISTA CRÍTICA DE LA TEMPORADA

1910=1911

LIBRERÍA DE FERNANDO FE  
15, PUERTA DEL SOL, 15  
MADRID

Á MI QUERIDÍSIMO COLEGA

*Augusto Barrado,*

COMO CASTIGO DE SU ALEVOSA INSTIGACIÓN Y COMPLICIDAD DIRECTA EN LA PUBLICACIÓN DE ESTAS REVISTAS ANUALES, DEDICA LA DEL CURSO 1910-1911 SU ENTRAMABLE AMIGO

EL AUTOR

## INTROITO

**A**NTES de abordar la materia cronicable de este año, séame permitida una breve digresión—que no es tal digresión—sobre un tema que viene palpitando hace muchos años—por lo menos desde los tiempos de Hanslick—en la crítica musical europea: el del objetivismo y subjetivismo en el arte divino de los sonidos; el de la música «pura», considerada como arte aislado é intangible, y el de la música en sus relaciones amorosas, para algunos ilícitas y pecaminosas, con el arte poético su vecino y hermano. Una reciente controversia epistolar ha puesto sobre el tapete de mi mesa este asunto, que viene como anillo al dedo para mis puntos de vista al juzgar las campañas musicales de la Villa y Corte de las Españas.

Comparemos la cosa, para mayor claridad... ú obscuridad, con Siglinda fiel y Siglinda incestuosa; con Brunhilda walkyria y Brunhilda mujer. Ambas, es cierto, cayeron; pero cayeron por mandato divino, para cumplir una misión humanitaria, que era por decirlo así la *voluntad involuntaria*, inconsciente, íntima, inconfesable, del dios su padre.

Yo amo, como símbolos, no *anti*-morales sino *extra*-morales y exclusivamente estéticos, á las dos Siglindas y á las dos Brunhildas; amo á la música «pura» y á la música... «impura»; á la música doncella ó casta como á la música casada ó amancebada; siempre que sea *música*, hermosa, robusta y sana. Sostiene mi contrincante en la controversia mencionada que la música «literaria» (como hoy se la llama) en realidad no existe para él, porque él quiere y logra apartarla siempre de la substancia literaria, que á sus ojos sólo constituye un *pretexto* para los músicos que (con Berlioz y Wagner á la cabeza) son ó parecen incapaces de concebir por inspiración directa, nacida en el alma musical. Error, á mi juicio, aunque menos de concepto que de expresión.

No es este lugar apropiado para discutir el asunto. Lo he sacado á colación para hacer constar un hecho: el de que la música, según opiniones graves, fundadas en apariencias y probabilidades, *nació impura*; quiero decir que no nació de sí misma, por generación espontánea, como la danza y la poesía, sino que nació precisamente de esas dos artes, y vivió por ellas amamantada, en ellas apoyada, y á su servicio devota; balbuciendo primero para la danza sus ritmos, articulando más tarde para la poesía sus melismos, y pensando por último, *para sí misma ya*, sus armonías. Podría decirse que al desarrollo de la Harmonía se debe la llamada «pureza» de la música, porque sola la armonía puede darla un pensamiento propio, una significación extra-literaria, extra-vocal. La música pura es de los tiempos modernos de desenvolvimiento *instrumental*; pero la música vivió desde sus orígenes en amor y compañía de sus artes hermanas, percutiendo danzas y cantando poesías; y con ellas penetró en el alma popular, y con ellas en el alma popular se mantiene, en íntima é indisoluble unión con esas danzas y poesías, con las oraciones, los textos sagrados, las tragedias, dramas, comedias...

Y así la ópera—el drama ó la comedia lírica—por causa orgánica, atávica, histórica, con razón rigurosamente estética ó sin ella, conforme ó contrariamente á nuestras raras aficiones é inclinaciones actuales al purismo instrumental, y descansando siempre sobre su base originaria de ritmo y voz, viene apoderada del espíritu público, en su gran mayoría esclavo de los encantos de la voz humana, «el más perfecto de los instrumentos musicales»; y así es la ópera, para el espíritu público, la forma musical preferida y favorita; y así del espíritu público, por el conducto literario, dramático y *vocal*, logran enseñorearse hasta los hábiles mercaderes del puccinismo; y así, por último, la música pura—la sinfónica y la de cámara—es terreno rehuido por las incultas mayorías del público, que no perciben ni conciben á la música en sus bellezas vírgenes.

¿Razones que movieron á Wagner, gigante entre los gigantes del genio, para cultivar el drama musical, el *género impuro*, no sólo con preferencia, sino con exclusión casi absoluta de todo otro? Tampoco es materia concretable en este lugar; pero bastará á mis fines apuntar mi sospecha, quizá no muy ilusa, de que Wagner, adorador de Beethoven en sus sinfonías, cuartetos y sonatas, que le *revelaron* los altos fines modernos de la música *virginizada*, muy bien pudo decidirse por el arte musical «literario», no sólo á impulsos de su propio temperamento dramático y poético irresistible, sino acaso de una convicción que le llevara á valerse de ese arte dramático como conducto más universal, más humano, y por tanto más seguro, para extender y desarrollar, con el máximo de su efi-

cacia, la alta misión civilizadora que las últimas creaciones *puras* de Beethoven señalaron á la más sugestiva, espiritual, elevada y civilizadora de las artes.

El cultivo y afición á la «música pura» viene á representar el elemento humano ilustrado, que orienta y que guía siempre á los pueblos en su marcha intelectual. Al arte wagneriano quisiera yo mirarlo como algo igual y hasta superior: como el conducto para que las masas del público lleguen, por la dignificación y regeneración del arte vocal abusivo y corrompido, al conocimiento y culto de la música pura, *vocal ó no vocal*; de la música *por la música*, y no por el cantante ni por el espectáculo. Y es para mí axiomático que el wagnerismo lo está *empezando* á lograr.

Vengo á parar con esto á mi tema, el de la importancia primordial que la ópera ejerce siempre *de hecho* sobre la mayoría del público, que la prefiere, la mima y la ha de preferir, por muchos años ó siglos, á las demás manifestaciones musicales; el de la consiguiente influencia capital de la ópera en la cultura musical y general del vulgo alto y bajo, y el de la significación consiguiente y transcendentalísima que para esa cultura encierran los problemas que á la ópera afectan; desarrollo del wagnerismo y del *espíritu* wagneriano, que marca la tendencia moderna redentora, y exterminio progresivo del mercantilismo explotado ó servido por los compositores y divos que ostentan bandera de rutina ó corrupción.

Reitero aquí mis salvedades del año pasado respecto de las empresas, *forzosamente* mercantiles en España como en el extranjero. Y añado que conozco algún empresario que *reniega ya* de las imposiciones del divismo, y que, aunando los intereses del negocio y del arte, tiende á la orientación moderna como puerto de salvación.

De todo lo precedente, deduzca quien le importe mi credo, el criterio con que en el presente y en anteriores años he juzgado las temporadas musicales madrileñas, y el por qué de la extensión que doy en estos folletos anuales á la materia lírico-dramática.

Y entro ya en materia.

## LA OPERA

### El repertorio

**E**MPECEMOS con un poco de estadística, que algunos lectores habrán de agradecerme como pretexto ó razón para suspender en este mismo punto y hora, y aplazar indefinidamente, la lectura de las presentes notas.

Según mis cuentas—que no son oficiales, ni se hallan sujetas á responsabilidad por yerro ú omisión—la temporada ha sido de cien funciones justas y cabales, repartidas en proporción aproximada de cuatro á una entre el abono general y el de las tardes dominicales.

En esas cien funciones han sido puestas en escena 23 óperas, dos más que en la temporada anterior; 19 conocidas y 4 nuevas. Término medio aproximado de representaciones por cada ópera,  $4 \frac{1}{3}$ , según me asegura el infalible Inaudi.

Nueve obras han rebasado esa cifra media, á saber:

*Mefistófeles* y *Rigoletto*, con 8 representaciones cada una; *Lohengrin*, *Manon* y *Tristán*, con 7; *Barbero* y *Tosca*, con 6; *Aida* y *Sigfredo*, con 5.

Por debajo del promedio aparecen las 14 restantes, en la forma siguiente:

*Carmen*, *Walkyria*, el *Oro* y *Cristo en el Purim*, con 4 representaciones cada una; *Otelo*, el *Ocaso*, *Bohemia* y el *Final de Don Alvaro*, con 3; *Orfeo*, *Sansón*, *Lucía* y *Romeo*, con 2; y «el último mono», la *Sonámbula*, con una sola.

De la utilidad de las estadísticas, que aún no disfruta crédito definitivo, puede dudarse al analizar la que precede; porque el número de representaciones alcanzado por una obra determinada no responde siempre á la demanda del público, sino á razones diversas de índole extra-artística, como son la calidad ó reputación de los cantantes que la interpretan, la duración y oportunidad de sus contractas, y otras causas y circunstancias á menudo imprevistas, que per-

tenecen más ó menos al orden de los fenómenos ó misterios que se desarrollan allende el telón y entre los bastidores y bambalinas se quedan y deben quedarse.

Si á los números ya expresados nos atuviéramos, habría que adjudicar el primer premio á la medianeja obra de Boito y á la vetusta de Verdi, con aproximaciones ó *accessits* para *Manon*, *Barbero*, *Tosca* y *Aida*, que no son ya de las que se mantienen *per se* en el favor del público sin ayuda ó protección de divos; y quedarían en cambio postergadas otras de tanto valor intrínseco como la *Walkyria*, el *Oro*, el *Ocaso*, *Orfeo*, *Otelo*, *Sansón* y *Don Alvaro*; obra esta última á la que concedo especial importancia por las razones que en su sitio expondré.

Quizá encontremos algo más de elocuencia y verdad en las cifras siguientes:

Wagner ha obtenido 30 representaciones de sus diversas óperas; Verdi, 16; Puccini, 9; Boito, 8; Massenet, 7; Rossini, 6; Bizet, Catalani y Giannetti, 4 cada uno; Del Campo, 3; Gluck, Saint-Saens, Donizetti y Gounod, 2; Bellini, 1.

Pero tampoco esto puede satisfacernos. Por ejemplo, Gluck, Bizet, Saint-Saens y Verdi (en *Otelo*, la mejor de sus tres óperas representadas), deben la inferioridad de su *nota* á la brevedad de las contratas de María Gay y de Zenatello; Del Campo á la circunstancia, no sé hasta qué punto disculpable, de haberse estrenado su obra cuando sólo faltaban tres noches para la terminación del abono; Wagner debe las escasas representaciones de su *Ocaso* al merecido *fiasco* del tenor que lo interpretó, y á la imposibilidad de encontrarle un buen substituto; las pocas de su *Walkyria*, á la deficiencia (á juicio del público) de sus dos principales intérpretes; y las del *Oro del Rhin* á la imposibilidad de prorrogar la contrata accidental del tenor Manucci. Por contra, los *triumfos* de Boito, de Verdi (*Rigoletto*), de Massenet, de Rossini y de Puccini, sólo pueden ser atribuídos, ora á la permanencia de sus intérpretes en la compañía y á la consiguiente *utilidad práctica* de obras como *Mefistófeles*, *Rigoletto* y el *Barbero*, ora al extraordinario afecto que el archi-divo Anselmi ha profesado siempre á sus *pets*, que si bien siendo *Manon* y *Tosca*.

Mejor responde á mis fines optimistas la estadística que sigue, resultante de una clasificación de obras por categorías, establecida con arreglo á mi leal pero discutible saber y entender. En ella voy citando asimismo las obras en el orden correspondiente á mis particulares preferencias:

PRIMERA CATEGORÍA.—*Tristán*, 7 representaciones. *Ocaso*, 3. *Walkyria*, 4. *Sigfredo*, 5. *Orfeo*, 2. *Oro del Rhin*, 4. *Lohengrin*, 7. —Total, 7 obras, 32 representaciones.



SEGUNDA CATEGORÍA.—*Carmen*, 4. *Otelo*, 3. *Sansón*, 2. *Manon*, 7. *Don Alvaro*, 3.—Total, 5 obras, 19 representaciones.

TERCERA CATEGORÍA.—*Barbero*, 6. *Aida*, 5. *Rigoletto*, 8. *Cristo en el Purim*, 4. *Mefistófeles*, 8.—Total, 5 obras, 31 representaciones.

CUARTA CATEGORÍA.—*Wally*, 4. *Lucía*, 2. *Romeo*, 2. *Sonámbula*, 1. *Bohemia*, 3. *Tosca*, 6.—Total, 6 obras, 18 representaciones.

#### RESUMEN:

CATEGORÍAS	NÚMERO DE OBRAS	NÚMERO DE REPRESENTACIONES
1. <sup>a</sup>	7	32
2. <sup>a</sup>	5	19
3. <sup>a</sup>	5	31
4. <sup>a</sup>	6	18
	23	100

En la primera categoría he colocado las obras que mi criterio acepta sin restricciones. En la segunda, las que acepta con menos entusiasmo, pero sin otra reserva que mi deseo de que pudieran renovarse ó alternar con otras muchas que existen, conocidas y desconocidas, de su misma ó mayor importancia. En la tercera, entran reservas cuya proporción va en aumento desde un 25 á un 75 por 100. Y en la cuarta, empiezan las reservas en el 76 por 100 y terminan en el... 105.

Consté, sin embargo, que en la clasificación establecida he hecho alguna pequeña concesión, que me callo, á criterios que difieren del mío, pero que considero respetables y desde luego más autorizados.

Pues bien; esta estadística por clasificación me dice ya algo; resultando que, de las 23 óperas y 100 funciones de la temporada, han sido de mi completo agrado 12 y 51, respectivamente; mayoría absoluta, que aumentada con 5 y 31 de mi agrado condicional, totalizan un número de 17 y 82; quedando sólo 6 y 18 para el capítulo del desecho incondicional. Acepto, pues, estos números, ya que me permiten mostrarme satisfecho del conjunto musical de la temporada, contribuyendo al aumento de esta satisfacción la consideración de que varias obras de las primeras categorías han sido perjudicadas por circunstancias puramente accidentales. (Alguien me tira aquí del faldón, y me advierte que voy *yoyeando* mucho. Lo sé, y es á propósito. Nada hay más personal que la crítica, que si algo vale, sólo vale por eso, por la personalidad, por el *yoyeo*.)

Y aquí, lector pacienzudo, se acabó el enojoso capítulo de las estadísticas.

Moraleja de todo esto, la de mis revistas de las dos temporadas anteriores: que el gusto musical progresa en Madrid visiblemente. Y me lo han confirmado las declaraciones, no artísticas, sino *industriales*, de una persona íntimamente ligada con la empresa, á quien pude *entrevistar* el día mismo de la clausura.

Según ella, los divos, en general, van ocasionando á la empresa más trastornos y disgustos que beneficios. Los contratan porque satisfacen las inclinaciones de una parte del público, á cuya cabeza figura el público *de lujo*; y la parte *no lujosa* de ese público se va pasando poco á poco á la acera de enfrente. El prestigio de los divos disminuye á medida que la afición al wagnerismo aumenta; y esta aumenta de día en día, así como de día en día va creciendo el número de los buenos artistas *no divos*, italianos ó que en italiano cantan, y que cultivan el wagnerismo. Las óperas wagnerianas son las únicas que *pagan* sin la ayuda de los divos. Wagner, pues, va «trayendo cuenta» á la empresa. Y pruébalo el propósito de esta de reproducir en la temporada próxima los *Maestros cantores* (aun á riesgo de tener que costear un buen cuerpo de coros), y de llenar «más de la mitad de la temporada» con obras de Wagner.

He de hacer en este punto, ó intentar al menos, una aclaración que á todos interesa.

No acaba de convencernos á los españoles eso del eclecticismo, eso de la neutralidad, eso de la tolerancia. En todos los asuntos humanos ha de haber aquí forzosamente dos partidos extremos, lo mismo en los grandes centros poblados que en los últimos pueblos de la nación; la existencia obligada de dos bandos, el *pro*-algo y el *anti*-algo, parece indispensable para nuestra vida social. Todo hombre ha de alistarse, si quiere tener amigos, en uno de esos dos bandos, que con frecuencia no fundan su enemistad en una idea que constituya siquiera un móvil activo, sino en la pura necesidad *corporal* de lucha y de controversia, pretextada á menudo en una cuestión de piques ó rivalidades personales, ora reales, ora ficticias, pero que de hecho á nadie importan; y en las que, á mayor abundamiento, suelen ser en el fondo los más ajenos, los más transigentes ó los más indiferentes, aquellos mismos cuyos nombres sirven de bandera á las pandillas antagonistas. O Capulettista ó Montecchista; ó Frascuelista ó Lagartijista; ó clerical intransigente ó rabioso anticlerical; ó Gayarrista ó Masinista; por último, ó Wagnerista ó anti-wagnerista. Hay que colocarse, ó lo colocan á uno por fuerza, en uno de los platillos de la balanza, el que baja ó el que sube. No se tolera la neutralidad, el promedio, la moderación. Fuera de las dos banderías sólo hay indiferentes, malos ciudadanos, con todo el mundo por enemigo.

Así á los partidarios del wagnerismo nos suelen tachar de ex-

clusivistas aquellos que nada saben de los fundamentos de nuestra tendencia ni de la poca ó mucha cultura artística que nos orienta. Precisamente la intransigencia, el exclusivismo wagnerista, es una prueba de ignorancia musical y literaria; y sólo pueden profesarla y ostentarla, con daño siempre para la causa, los analfabetos que como zafios reclutas se alistan en las filas de un regimiento ó de un partido, sin más motivo que la necesidad instintiva de sujetarse á una disciplina, á una norma, con fe más ó menos convencional ó postiza, pero incondicional siempre, y desconociendo por completo los altos principios políticos, sociales ó humanitarios en que la conveniencia, la creación y la prudente utilización de ese ejército ó partido se basan.

El wagnerismo no implica una forzosa adoración del dios Wagner *único*, con exclusión de toda otra tendencia ó creencia artística. En nuestro altar, y ni un punto más arriba ni más abajo que Wagner, tenemos colocadas las imágenes, y á todas ellas rendimos igual culto, de todos los genios que representan y significan arte grande, música del pensamiento y de la inteligencia, libre de convencionalismos, de abusos, de mercantilismos, sensualismos y sensiblerías, farsas de la frivolidad y del arte tramposo.

Véase el reflejo de este criterio en la clasificación que he establecido más arriba, graduando todas las óperas del repertorio según he estimado su valor musical intrínseco, su proximidad á la tendencia sana y elevada del arte moderno y antiguo, ó su alejamiento de esa tendencia con la adaptación de su estructura á las bastardas formas é intereses del virtuosismo, histórico y eterno corruptor de la música, en la iglesia como en el teatro y como en la sala de conciertos.

El criterio expuesto aparecerá aún más claro si añado mi convicción sincera de que una temporada consagrada por entero al drama wagneriano sería contraproducente, perjudicial, fatigosa, «tendenciosa», quizá hasta insoportable; y por de contado justificadora de esas intransigencias que combato, porque conduciría á un nuevo amaneramiento en los gustos del público, alejando á este del eclecticismo *en lo bueno*, fuera del cual no acierto á ver la posibilidad de una cultura verdadera.

Mi criterio—*nuestro* criterio—es el de orientar nuestro movimiento musical hacia la música *pura*, pero considerando como tal á toda la que contiene valor propio *musical*, aunque sea dentro de una naturaleza «literaria»; hacia el amor á la música *por la música*, con entera independencia de postizos, y ayudada ó no, pero en todo caso *musicalmente*, por sus artes hermanas; sin excluir á la danza misma, á condición de que sea una danza *de arte*; bella, justificada, oportuna, *educada*; sin los obligados saltos y piruetas

ajustados á las vulgares plantillas de la cursería y á las simetrías de academia ramplona; y con acompañamiento musical algo superior en poesía y técnica á las insufribles pacotillas del meyerbeerismo. Véase *Tannhäuser*, véase *Sansón y Dalila*, véase *Orfeo*, véase acaso los bailables ya invisibles, por enterrados, de los tiempos de Rameau y de Lulli.

En resumen, yo no aceptaría de la empresa sino una parte—una mitad—de temporada wagneriana; pero, eso sí, recabaría siempre la alternativa de Wagner con autores de su mismo ó aproximado valer ó tendencia; ó con músicos consagrados como maestros de mayor ó menor altura, pero como *maestros*; no como oficiales, aprendices, pasantes, mercaderes, viajantes... ó farsantes; la alternativa con todos los compositores, verdaderamente buenos y legítimos, de todos los países y de todos los tiempos y escuelas; desde Gluck hasta Strauss en Alemania, desde Monteverde hasta el Verdi viejo en Italia, desde Rameau hasta Debussy en Francia.

Y si suspiro por el wagnerismo, no es más por lo que vale que por lo que representa: una *tendencia, no tendenciosa*, que significa redención, libertad, emancipación, y sobre todo *sentido común*; que paulatinamente quiere enseñar y ha de enseñar á los artistas á no personalizar el arte, y á los públicos y empresas á no tolerar monopolios ni imposiciones del mercantilismo. Yo admitiría hasta la posibilidad de que el wagnerismo, redimiendo al arte todo, llegara hasta á elevar el nivel del arte inferior, enseñando á los artistas á tratarlo como tales artistas y no como meros cantantes, como meros juglares vocales, que rebajan todavía el escaso mérito musical que esas obras inferiores contienen.

Impregnar la atmósfera de wagnerismo no es saturarla; es nearla, hacerla permeable á la entremezcla con otras materias también higiénicas, antisépticas. Por de pronto, dió lugar á la benéfica transformación del corrompido arte italiano, intentada por el glorioso Verdi en su ancianidad, y desgraciadamente no comprendida por sus compatriotas jóvenes; y ha dado nacimiento en Alemania á los Humperdinck y á los Strauss, en Francia á los Reyer, Debussy y Dukas, á nuevas y sanas miras en los demás países musicales de Europa, incluso en España, donde ya se vislumbran y señalan los nuevos rumbos. Y propagándose por el mundo, va propagando el wagnerismo entre los compositores el «sentir alto y pensar hondo», y entre los cantantes la necesidad de la abnegación, del desinterés, de la seriedad, del estudio y de la fe, para el culto debido, no al dios Wagner, sino á la deidad Arte, de quien Wagner es por ahora el Profeta.

## Los estrenos

Cuatro obras nuevas anunció la empresa al público, y las cuatro han sido puestas en escena, en el orden siguiente:

*Wally*.—Cuatro actos. Libro de Illica. Música de Alfredo Catalani.

*Tristán é Iseo*.—Tres actos. Libro y música de Ricardo Wagner.

*Cristo en la fiesta del Purim*.—Un acto. Libro de Juan Bovio. Música de Juan Giannetti.

*El final de Don Alvaro*.—Un acto. Libro de Carlos Fernández Shaw. Música de Conrado del Campo.

*Wally* fué estrenada en Italia en 1892, poco antes de la muerte de su autor. Es su última obra, y debe ser considerada como el compendio de su arte; arte de nueva orientación para la música italiana de entonces. Antes de morir Catalani, su *Wally* estaba ya olvidada. ¿Era que Italia rechazaba la nueva tendencia?

Aquellos años fueron los de la aparición de Mascagni, Puccini y Leoncavallo; los cuales, siguiendo la dirección indicada por Catalani, con menos sinceridad, con mejor maña, no con más talento ni provecho para el arte, y sin avanzar un paso sobre el ya dado por su... precursor, lograron el negocio y dieron abasto á editores y empresas; no de otro modo que los prósperos adquirentes de industrias que arruinaron á sus iniciadores. En el arte de Catalani pudo haber materia para un desarrollo, que con nutrición de técnica y de inspiración, acaso hubiera parado en algo bueno. Artísticamente, sus sucesores no lo han llevado más allá de *Cavalleria rusticana*, *Tosca* y *Pagliacci*.

La resurrección de *Wally* fué cuestión, ora de amor propio nacional, ora de recuerdo amistoso de un amigo á la memoria de Catalani, ora de desconfianza en la duración del filón pucciniano y temores de probable agotamiento de existencias viables en el mercado de Italia. Lo cierto es que la Italia artística, ó por lo menos la Italia cantante, disciplinada y obediente siempre á la voz de sus editores y empresarios, recibió en sus brazos el cuerpo resurrecto; ayudó á galvanizarle, á alimentarle, á inspirarle una vida; y *Wally* se puso en pie, y anduvo, apoyada dificultosamente en el poderoso prestigio de los cantantes, y de los cantantes dineros de los negociadores. *Wally*, gracias á tan excelente ortopedia, está hoy recorriendo el mundo. ¡Cuántas óperas lo recorrieron también en iguales ó mejores condiciones, con resonancia mucho mayor, y no lograron imprimir en la historia del arte una huella, ni dejar otra cosa que un recuerdo! Hoy esas obras son gratas á la memoria por sus

evocaciones felices de la juventud; en la escena provocan sonrisas y bostezos.

En Madrid (sucursal de la Italia editorial hasta para las representaciones wagnerianas) *Wally* fué estrenada en la 24.<sup>a</sup> función de abono, á principios de temporada, con el potente concurso de elementos vocales como la Gagliardi, Grassi y Challis, bajo la excelente dirección de Marinuzzi, con cuidadosa *mise-en-scène*, con la compañía fresca de entusiasmos, la campaña en lozana adolescencia y pujantes la curiosidad del público y su hambre de novedades; dicho de otra manera, en las más favorables condiciones apetecibles para un éxito ruidoso y decisivo.

Y lo fué; fué ruidoso y decisivo... para Cecilia Gagliardi. La cual, por cierto, y el maestro Marinuzzi, según refiere quien los oyó, nos pusieron de vuelta y media á los «ignorantes» madrileños porque la obra no supo gustarnos ni pudo pasar de cuatro representaciones. Pero los madrileños, á nuestra vez, supimos muy bien lo que nos pescamos al poner de vuelta y media la obra... y seguir aplaudiendo á la Gagliardi y á Marinuzzi; estos prosiguieron y terminaron su contrata á lo largo de una continua serie de éxitos y ovaciones, que terminaron con su glorioso triunfo en *Tristán é Iseo*; y se marcharon firmando la *riconferma* para el próximo invierno, alabando al ignorante público madrileño por los laureles personales que les otorgaba, y perdonando ú olvidando su desacato á los manes del buen Catalini.

No se entienda por esto que la obra fué rechazada de plano. El público dió á la *Wally* cuanto podía razonablemente exigirse, concediéndole cortés y afable audiencia, oyendo con interés, desde el principio hasta el fin, todos los alegatos en que se fundaban sus aspiraciones, sin la menor demostración de protesta ni de repugnancia... gracias siempre á la Gagliardi; y demostrando luego, por el conducto nada incorrecto de la sonora bocina de la taquilla, la imposibilidad en que se encontraba de estimar la petición, no obstante el autorizado é influyente apoyo de sus poderosos padrinos.

Creo que lo dijeron ya otros críticos á su debido tiempo: la culpa del *insuccés* de Catalini en Madrid es de Mascagni y Puccini, que antes de la llegada de *Wally* habían *acreditado* aquí el género. De habérsenos presentado Catalini primero, acaso encontrara mejor aceptación; y de haber encontrado en el arte otros sucesores que los citados, acaso su iniciativa hubiera conducido á *algo*. En sí misma, *Wally* no es un producto del todo vituperable ni desdeñable; es sencillamente un producto hoy anodino en su factura, en su técnica, en su instrumentación, en su melodismo; más bien inutilizado que inútil.

El segundo estreno fué el de *Tristán é Iseo*, verificado en la 59.<sup>a</sup> función de abono, el 5 de Febrero. Fué este el acontecimiento de la temporada, ante el que todo lo demás hubo de quedar en penumbra, de hinojos ante la aparición del sol deslumbrador.

Libros quisiera escribir, si tantos y tan buenos no estuvieran escritos, acerca de esta obra magna del wagnerismo. Cuanto de ella puede decirse, dicho está ya, desde hace bastantes años, por los príncipes de la crítica europea. Su concepción inmensa se sobrepone, por su enorme inspiración y por su fuerza emotiva casi sobrehumana, á todo examen, á toda crítica, á todo análisis; con ser tan admirable y tan inmensurable el interés y la soberana maestría de su técnica harmónica é instrumental, más espontánea que la del colosal y bellissimo *Ring*; técnica que, cual en ninguna otra de las obras de Wagner, parece formar aquí un sólo cuerpo, una sola materia con la inspiración musical, una masa compacta é inseparable, sin divisorias, como el alma y el cuerpo de los mortales en vida. Menos aún que en las demás producciones wagnerianas se concibe aquí la delimitación entre lo melódico, lo harmónico y lo instrumental; ni siquiera entre lo musical y lo literario. El poema, los personajes, la acción dramática, modelo incomparable de concisión y sobriedad, parecen engendrados con la música y nacidos en un mismo momento, de un sólo impulso, en un solo sér, en una misma y única materia inspirativa de inestimable precio, fundida en un mismo crisol con todos y cada uno de los diversos elementos de la técnica, al servicio de la más soberana inspiración del músico-poeta. En su conjunto, en sus partes y en sus detalles, sin un instante de desfallecimiento, sin un asomo de vacilación, sin una apariencia de artificio ni de esfuerzo, la inspiración titánica se va desarrollando y creciendo desde el preludio hasta la última escena del drama, con toda la potencia irresistible de lo sublime, en torrente desbordado que todo lo arrebata y lo arrolla, apoderándose de la atención del oyente, esclavizándola y arrastrándola en tensión permanente, continua, ininterrumpida, sin descanso, hasta precipitarla con los divinos acordes finales, con la transfiguración celestial del alma amante de la heroína, en un sosegado mar de excelso arroamiento, donde nuestro espíritu queda flotando, mecido en suave reposo por el oleaje acariciador de una impresión de belleza, de consuelo y de esperanza, nunca soñada, nunca imaginada.

Decía Lenz, hablando de las sinfonías de Beethoven: «Tienen un alma, y encierran un cosmos de ideas que á esa alma convergen. Debe considerárselas como acontecimiento de la historia universal, no como producciones musicales de mayor ó menor mérito». Igualemos á Wagner con Beethoven.

Madrid conoce ya, con *Tristán é Iseo*, todo lo que circula en el

mundo de las obras de Ricardo Wagner. Falta sólo la corona, *Parsifal*, el «canto del cisne», que la familia del maestro, amparada por leyes y tratados y en la discutida voluntad del autor, ha de retener en monopolio para el *Festspielhaus* de Bayreuth hasta el año 1913, trigésimo desde la muerte del gran *Ricardo I*. Entonces vendrá seguramente «Parsifal» á Madrid si la actual empresa continúa, ó si la empresa sucesora se muestra celosa de sus intereses.

Da principio á la obra el conocido prelude, de no extensas dimensiones, modelo inimitable de bellísima «exposición de motivos», en el que se presentan y entrelazan, en desarrollo y contrapunto magistrales, los temas más importantes, los que encierran la esencia de este «drama de amor y de muerte», elocuentísimamente condensada; llamamiento al ánimo del auditorio, anticipo sugestivo y exquisito de las emociones y bellezas sin cuento que en el gigantesco cuadro van á ser ofrecidas á su contemplación.

El telón se alza sobre la tienda ó departamento, suntuosamente tapizado, y reservado para la princesa Iseo en la cubierta del barco de Tristán, del amante adorado que á tierra de Cornualla la conduce para entregarla, víctima de la eterna razón del Estado, en los brazos de un rey desconocido y anciano. (Véase aquí un reflejo del símbolo de la Lanza de Wotan, despedazada por Nothung.)

Iseo, tendida en un lecho, y Brangania velando, meditan tristes, abatidas y temerosas, escuchando la canción que entona un marinero, á voz sola, desde las vergas. La escena es de extraordinaria poesía. La alusión del alegre cantor á una hermosa «hija de Erin», despierta á la princesa de sus lúgubres pensamientos; Iseo interpela á su fiel confidente y amiga, iniciando un extenso diálogo, característicamente wagneriano; el cual, sobre la base instrumental del motivo cantado por el marinero (y diversamente denominado por los tematólogos; por unos «el mar», por otros «el viaje», etc.), se desarrolla cada vez más interesante y expresivo, cortado por el mensaje que Brangania lleva á Tristán, y por la aparición de Kurwenal para anunciar á su señor, hasta el solemne momento de la entrada de Tristán sobre un motivo majestuoso, enérgicamente presentado en grandiosas progresiones, regimiento pregonando la primera fase culminante del drama. Este motivo (también bautizado á capricho y sin acuerdo por los exégetas rebuscadores) continúa largo trecho formando base del comentario orquestal contrapuntístico, á través de la conmovedora escena de la bebida del filtro (que la Gagliardi interpreta de una manera incomparable), hasta la magnífica explosión del amor irresistible y fatal. El apasionado diálogo de los amantes se desenvuelve sobre los temas amorosos de la obra, entre las sonoridades crecientes de la orquesta, que con las interrupciones intermitentes del coro van anunciando la aproximación á tierra, y



estallan finalmente en vocerío triunfal cuando el telón cae en el momento del abordaje, ocultando la supuesta entrada del rey para recibir sobre cubierta y en sus brazos—de los brazos de su amante—á la hermosa y prometida señora de sus estados.

El interés, en el segundo acto, empieza también con los primeros compases de la breve introducción orquestal. Alzase el telón con el magistral, originalísimo y difícilísimo toque de las trompas de caza, que se va alejando paulatinamente hasta que el motivo pasa desde el foro á la orquesta, donde queda subrayando todo el diálogo de Iseo y Brangania; impaciente aquélla, cautelosa ésta y temerosa ante las trágicas consecuencias probables del encuentro de los amantes.

Iseo, irritada por las irresoluciones de Brangania, agarra y apaga ella misma la antorcha, señal para que Tristán se aproxime. Y desde este punto la tensión atenta del auditorio queda más que nunca encadenada con violencia y en continuo aumento, viendo cómo la orquesta é Iseo llaman á Tristán con sus señales precipitadas é insistentes desde la terraza; cómo Tristán y la orquesta surgen de entre la arboleda del bosque y se precipitan en los brazos de Iseo; cómo entre frases rápidas y entrecortadas de júbilo y delirio, agitan á la orquesta los latidos impetuosos de los dos corazones en pleno paroxismo de la pasión; cómo, estrechamente abrazados, Iseo y Tristán se hablan entre armonías indescriptibles, y vierten de un pecho á otro, sublimizados por la aureola instrumental, los tesoros de su cariño, las vehemencias de sus anhelos, las amarguras de su falta inconsciente, sus temores, sus angustias, sus ansias de tinieblas y de muerte; y cómo los amantes callan luego, y no oyen la lejana voz de Brangania, que flota en largas notas tenidas sobre los acordes que prolongan, modulando con belleza inenarrable, el arrobamiento de amor, y que en un ambiente sonoro de la más divina poesía quiere recordarles el peligro en ondulantes, dulces lamentos... hasta que surge la catástrofe con la aparición del rey y del séquito de cortesanos y cazadores, que conducidos por Melot acuden á ser testigos de la profanación del trono conyugal.

Las lamentaciones del rey, impregnadas de noble dignidad y de profundísimo dolor, recuerdan por su corte melódico las hermosísimas de Wotan en el último acto de la *Walkiria*: y por su sencillaharmonía, apoyada siempre en las lúgubres y lastimeras notas del clarinete bajo, las del mismo personaje en su diálogo con Brunhilda, segundo acto de la obra citada. El inmenso dúo de amor, cuyo fin no se prevé ni se desea, queda con esta escena truncado y trágicamente desenlazado, y el telón descendiendo sobre el combate entre Tristán y Melot, cayendo mortalmente herido aquel, y abrazada Iseo á su cuerpo inerte.

Yo no sé si ese dúo de amor, que con el monólogo de la muerte

de Iseo constituye lo emotivo culminante de esta imponderable sinfonía dramática, encierra mayor belleza que el prelude, y la escena que ocupa toda la primera mitad, del acto tercero; largo diálogo entre Tristán y Kurwenal, entreverado con los monólogos desgarradores del héroe (magistralmente sentidos por Viñas), á los que presta una emotividad tan penetrante, un acento tan hermosamente desconsolador, la tristeza angelical de la inspiradísima melodía pastoril, constantemente intercalada por el corno inglés con un poder indescriptible de colorido y de intensidad sentimental. Yo atribuyo á esta escena un valor genial, estético y dramático, igual al de las dos páginas citadas. Sus efectos son de otro orden; el dolor postrado substituye á la agitación pasional; pero su fuerza poética y patética es insuperable; y la voz de Tristán, la de Kurwenal, el son del corno y los sollozos de la orquesta, forman un conjunto que gime con celeste amargura, arrancando al oyente lágrimas de simpatía. Luego, los jubilosos presentimientos de Tristán, los varoniles gritos de infantil alborozo con que el buen Kurwenal anuncia á su amo la llegada del barco, el toque alegre de la bocina del pastor, el febril delirio con que Tristán, enajenado, arranca de su herida la venda para que corra su sangre, y se incorpora, y se levanta con sobrehumano esfuerzo, y quiere correr y no puede, y recibe por fin en sus brazos desfallecidos á la mujer idolatrada... para caer muerto á sus pies; todo esto se expresa en una nueva y bulliciosa sinfonía de magnificencia imponente, que interrumpida por el episodio turbulento de la llegada de Marke, el combate, la muerte de Melot y la de Kurwenal, se renueva y resurge inmensa para terminar el drama con la escena de la muerte de Iseo, esa página de magnitud cósmica y de exaltación paradisiaca, superior á todas las previsiones de la imaginación y del ensueño, que conmueve y siempre ha de conmover profundamente las entrañas de todo sér accesible á los encantos de la Belleza eterna y suprema.

Tal es, mal descrita y á grandes líneas, la obra inmortal de Ricardo Wagner; tal es la impresión que en mi ánimo y en el del público madrileño produjo, con asombro y entusiasmo que fué en aumento desde la primera hasta la última escena y desde la primera hasta la última audición. ¿Hay otras que la igualan ó la superan? Acaso los *Maestros cantores*, por la exquisita finura de su poesía y por la maestría definitiva de su técnica; quizá por su grandeza trágica el *Ocaso de los dioses*; quizá *Parsifal* por la elevación de su espíritu místico. En cuanto á vigor espontáneo de inspiración, sinceridad absoluta, concisión de líneas, unidad estética, expresión penetrante, intensa y absorbente... en cuanto á valor musical de *belleza*, ninguna.

¿Sería posible tal impresión en el público sin una interpreta-

ción adecuada, sin la excelente dirección de un Marinuzzi, sin el arte incomparable de una Cecilia Gagliardi, sin la seria y concienzuda labor de un Francisco Viñas, la inmejorable cooperación de Virginia Guerrini, de Benedicto Challis y de Angel Masini-Pieralli, y sin el magnífico trabajo decorativo del insigne Amalio Fernández? Al consignar esa impresión que en nuestro público ha producido en su primera aparición el drama lírico de *Tristán é Iseo*, consigno el mejor elogio que pueden apetecer sus intérpretes, y la más viva expresión de gratitud á la empresa que de tal manera ha sabido hacer honor á su nombre y á la cultura musical madrileña.

En la 74.<sup>a</sup> de abono, 26 de Febrero, se efectuó el estreno de **Cristo en la fiesta del Purim**, como obsequio de la empresa á su excelente maestro concertador Giovanni Giannetti, autor de la música.

El mérito de esta obra consiste muy principalmente en su valor como forma artística general. La mayoría ó la totalidad de los compositores italianos del día—y de la víspera, y de la antevíspera—ha elegido asunto para sus óperas en la literatura romántica corriente, inclinándose con marcada predilección á la novela ó al drama francés, género vistoso, de escaparate (hechas todas las salvedades debidas), á cuyo prestigio de reclamo y de moda suelen fiar el éxito de la música; aparte, por supuesto, del no menor prestigio de los cantantes y del aparato escénico. Están todavía en la órbita... ¿qué digo? en la cola misma del cometa de Meyerbeer.

Ciertamente que al maestro Giannetti le pudo guiar un criterio semejante, ya que eligió para su *Cristo* un drama que había levantado polvareda en Italia, y cuya presentación en escena, con ó sin música, podía determinar por lo menos un éxito de expectación y de curiosidad. Pero, fueran cualesquiera las miras de Giannetti, es lo cierto que tuvo éste el buen acuerdo de no fijar su mirada en ningún dramón ó novelón á la moda, sino en una obra que por la índole de su pensamiento, y por la sobriedad y fuerza poética de su acción, se aparta de los moldes banales de rutina, y ofrece materia musicable, no muy apartada de las nuevas leyes que van rigiendo. Así considerada su ópera, el maestro Giannetti es acreedor á incondicionales alabanzas, y ha merecido bien del arte.

En cuanto á su música, aunque poco ofrece de nuevo ni de saliente en su aspecto armónico é instrumental, sino que ostenta los mismos caracteres ya «acreditados» (digámoslo así) por los endebles compositores de la escuela italiana contemporánea, creo digna de elogio la tendencia melódica de Giannetti, por cierta orientación que en ella se observa hacia la expresión declamada, ajustada al texto en su letra y en su espíritu, con preterición absoluta de si-

metrías obligadas, postizos y *bonituras* al servicio del virtuosismo cantante. En las amplias declamaciones de la Cortesana, en el monólogo de Judas, en el «racconto» de la Magdalena, en varios otros momentos del drama—hasta en las breves palabras del Escriba—hay frases musicales notablemente acertadas. La escena final de la adoración al Cristo, si bien ofrece alguna afinidad con la manera de Boito, está orquestalmente tratada con singular acierto, y dá una exacta y elevada impresión de aquel ambiente de mística poesía. Se ha discutido si el autor hizo bien ó mal en confiar á la declamación *hablada* las palabras bíblicas del Salvador. Con ello ha dado Giannetti una evidente prueba de respeto á la significación divina de esas frases y á la sublime figura del Redentor, que no aparece en la escena. Pero... ¿no habéis oído, por ejemplo, la *Pasión*, de Tomás Luis de Victoria? ¿De veras que no puede hallarse belleza musical en los pensamientos de Jesús?

La interpretación de la obra de Giannetti fué inmejorable, como corresponde á maestros como la Ruzzkowska, la Guerrini, Challis y Masini-Pieralli; los cuales, así como los demás artistas, algunos de ellos importantes, encargados de los numerosos personajes secundarios, pusieron al servicio del compositor todo su talento, todo su esfuerzo, toda su simpatía.

El público, si no con entusiasmo (Giannetti, al abordar esta forma de arte, debía de saber muy bien á qué atenerse en este particular), acogió la obra con aplausos nutridos, en señal de manifiesta aprobación.

*Cristo en la fiesta del Purim* no es, en resumen, una creación transcendental con derecho á un lugar en la historia; pero es un ejemplo á seguir como manifestación de arte en un compositor latino.

Por último, en la función 78.<sup>a</sup> (antepenúltima) de abono, fué estrenado *El final de Don Alvaro*, de Conrado del Campo; un solo acto, como el *Cristo*; adaptación hecha por Fernández Shaw (1) de la última jornada del famosísimo y horripilante drama del Duque de Rivas, que en tiempos tan remotos como la infancia del que suscribe inspiró—sin inspiración—al gran Verdi lo que llamaba Peña y Goñi su «narcótica *Forza del destino*».

Los vientos que hoy corren por los mundos del drama lírico piden otro género de libretos; libretos-poemas; leyendas, mitos, poesía, fantasía; algo más elevado, más musicable, más sinfonizable que

(1) Al corregir las pruebas leo con profundo dolor la noticia del fallecimiento del ilustre poeta y muy querido amigo mío. La muerte ha sido para él misericordiosa, poniendo fin á un cruelísimo martirio. En paz descansa por fin.

la intriga terrorífica ordinaria de las accidentadas pasiones novelescas. La ópera pierde su nombre y adopta el de «drama lírico»; nueva denominación que acaso no sea tampoco la más adecuada para la transformación que se está operando; porque, al fin y al cabo, drama es la ópera antigua, y lírico, puesto que es drama, mejor ó peor «musicado». A la ópera moderna la llamaría yo con preferencia «drama sinfónico»; porque sinfónico es el sistema wagneriano, y sinfónica la tendencia que engendró. Y sinfónicamente ha tratado Conrado del Campo un libro que se ha orientado en la ópera al uso pasado.

Conrado, como músico, es un moderno, casi un «modernista» y yo creo que como poeta lo sería también, si se atreviera—como muy bien puede atreverse—á escribir él mismo los libretos de sus obras dramáticas. Yo haría con gusto un trueque, poniendo música de Conrado á *Cristo en la fiesta del Purim*, y música de Giannetti al *Final de Don Alvaro*. De estar yo en el pellejo de Conrado, creo que hubiera hecho alguna «concesión», tratando el asunto con menos profundidad y con más de lo que el público entiende por «claridad»; hubiera «melodizado» con más franqueza las voces, y procurado «amenizar» el sistema harmónico y la expresión instrumental, sin privar por eso á la orquesta del interés primordial ni de la capital importancia anímicamente descriptiva que hoy reclama. Para la índole del libro de Fernández Shaw—en cuyas escenas, sin embargo, los contrastes musicales están buscados y hallados—la entonación vócal y la orquestal dadas por Conrado pecan algo de uniformidad, é impresionan con cierta monotonía. Aisladas, cada escena sería una obrita maestra; juntas y encadenadas, fatigan por la continuidad del «sistema». Es el gran peligro del método moderno, que sólo puede ser aplicado con completo acierto cuando lo maneja una mano excepcionalmente adiestrada. Acaso también la obra hubiera ganado en interés con alguna aplicación moderada del procedimiento temático wagneriano. Para mí, Del Campo vé muy bien el blanco, pero su balística falla todavía. La rectificación del tiro ha de ser cuestión de experiencia. Pero Del Campo tiene sus ideales, muy firmemente arraigados, y á ellos quiere ajustarse; es un sincero, un honrado; y hace muy bien en no desviarse de esos ideales si teme andar sin su luz á oscuras. A medida que vaya aproximándose con la práctica y la meditación, esa luz del ideal aumentará, y le iluminará mejor el camino; y entonces Conrado será maestro en su arte.

*El final de Don Alvaro* no es, pues, un paso decisivo; es (y así lo entiende el autor) un boceto, un sondeo, un felicísimo ensayo, con el que ya quisieran empezar muchos. Conrado es un verdadero temperamento musical. La música brota en su cerebro porque sí,

sin la premura del que compone por obligación profesional, rebuscando y violentando las ideas y sometiendo á torturas la infecundidad. La técnica no tiene para él secretos; la domina como un maestro, sin esfuerzo aparente. El tejido instrumental de la partitura de *Don Alvaro* es formidable, complicado, difícil; pero lógico, que parece correr con la fluidez del arroyo, en obediencia á leyes y fuerzas naturales. Esa es la maestría.

Las voces, como se desprende de cuanto va escrito, están tratadas en declamación, y siempre con acento expresivo; y la orquesta en sinfonía continua, nunca banal, siempre rica, adecuada y elocuente. *Don Alvaro*, en resumen, es una promesa formal, en la que hay que creer á ojos cerrados, porque su realización está muy cercana y asoma ya por las puertas del arte.

Para la presentación de esta obra de uno de nuestros mejores compositores, la empresa ha demostrado menos interés y cariño que los concedidos á la *Wally*; sin apreciar la verdadera importancia que *Don Alvaro* representa en la marcha progresiva de la ópera nacional. *El final de Don Alvaro* fué estrenado, como ya se ha dicho, en la antepenúltima función de la temporada, casi de limosna, en las peores condiciones posibles para un éxito, para ser escuchada siquiera por el auditorio; en los momentos de la despedida, á los que el público llega distraído y sin entusiasmos, sobre todo después de haber oído *Tristán y el Ring* entero; y á mayor abundamiento sin la posibilidad de pasar de las tres representaciones de rúbrica. El fracaso hubiera sido seguro sin la calidad y fuerza de la música de Conrado, y sin la eficacísima cooperación del maestro Villa, de la orquesta y de los cantantes Beatriz Ortega, Famadas, Challis y Masini-Pieralli, que incondicionalmente pusieron á disposición del autor de la obra todo su prestigio, toda su laboriosidad y toda la excelencia de su voluntad, de su cariño y de sus facultades. Así pudo ser, y fué, sonado y completo el éxito de *Don Alvaro*, que ha quedado en pleno derecho al uso de la palabra para la temporada próxima.

## La Compañía

«Digan lo que quieran los termómetros»—y los termómetros (*soi-disant*) son en este caso los descontentadizos de profesión, que suelen legislar porque del descontento sistemático hacen cómodo y económico disfraz de competencia—creo que sería necesario un acopio excepcional de displicencia para poner defectos de mayor cuantía al elenco de los artistas que en la pasada estación invernal han maniobrado ante los ojos y oídos de la afición madrileña lírico-dramática. Con la irregularidad, es cierto, muy lamentable pero difícilmente evitable, con que las circunstancias actuales de la oferta y demanda de cantantes perturban siempre el buen orden de las contrataciones y de los planes artísticos, pero en sucesión que ha permitido á la empresa hacer gala de una continua é inusitada serie de grandes éxitos, han brillado en la compañía muchas figuras eminentes ó prestigiosas. Si no todas ellas han respondido por completo á la expectación del público en consonancia con la fama que les precedía, es lo cierto que casi todos gozaban de nombradía en los mercados mundiales; y la culpa ha de atribuirse en una pequeña parte á las exageraciones de esa fama, en otra mayor á la acción destructora del tiempo sobre los órganos vocales, y en otra, no exigua, al desacuerdo del criterio madrileño con el europeo, que con frecuencia, pero no siempre, lleva la razón.

Corresponde en buen derecho la mayor gloria de la temporada á **Cecilia Gagliardi**, que el domingo 13 de Noviembre llegó de América, y sin más tiempo que el necesario para una precipitada cena, se trasladó al teatro, cambió la ropa de viaje por la de la princesa etiope, y se presentó en el papel de Aida, á demostrar desde sus primeras frases una superioridad patente sobre casi todas las cantantes dramáticas que de muchos años á esta parte han afrontado las tradicionales y discutibles severidades del público del Real. Tomó parte en unas 27 funciones y en cinco óperas: *Aida*, *Mefistófeles*, *Wally*, *Lohengrin* y *Tristán*; y Madrid se quedó con las ganas de oírla y verla en una por lo menos de las tres *Brunhildas*, que hubiera desempeñado seguramente con una perfección excepcional. No os sorprenda si me extiendo especialmente al tratar de esta notabilísima artista.

La Gagliardi pertenece á la raza privilegiada de los que nacen maestros, completos y absolutos. Empieza por imponer simpatía y respeto, y dominar la escena, con su masculina estatura, con su figura gentil y con su porte arrogantísimo; realzando esta inmejorable plasticidad física con el exquisito gusto, lujo y propiedad de sus indumentos, algunos de los cuales, especialmente en el segundo

acto de *Lohengrin* y el primero de *Tristán*, llamaron de modo extraordinario la atención y la admiración de los inteligentes especialistas de ambos sexos.

En cuanto á su arte, ningún crítico, ningún aficionado, ningún espectador ha encontrado reparo que ponerle; la admiración ha sido unánime y sin restricciones. La Gagliardi, en su trato particular, es un carácter expresivo, comunicativo, alegre, vehemente, exuberante. En la escena es una actriz sobria, digna, severa, magistral, sin afectación ni coqueterías; noble y escultural siempre en sus actitudes y ademanes, y maravillosamente flexible y elocuente en las ficciones y mutaciones de su mímica facial, que singularmente pueden observarse en las más sublimes escenas de las dos óperas wagnerianas que interpretó. Todas las *dramatis personæ* son realzadas por ella con la grandeza y majestad del drama ó de la tragedia clásica, impregnando de señorial distinción escenas de infantil expansión y alegría como la del cuarteto del jardín, en *Mefistófeles*.

Su voz es un dechado de perfecciones. «Impostada» como por la mano de Dios, es robusta, voluminosa, sonora, afinada y segura como muy pocas; vibrante, cálida, conmovedora, de las que llevan la expresión y la emoción en sí mismas, sin esfuerzo ni afectación; encantadora de timbre en todos los registros de su considerable extensión, que abarca sin violencia toda la formidable tesitura de la partícula de Isolda, desde los graves de la mezzo-soprano hasta los agudos más empinados de la soprano dramática; siempre firme, siempre brillante, clara, dentro de la ley, sin vacilaciones, sin rozamientos, sin artificios, sin recursos ni «latiguillos»; dócil y flexible además, prestándose como obediente esclava á todos los matices, á todas las inflexiones y modulaciones, que la Gagliardi aprovecha con su extraordinario talento para hacer ostentación de un estilo purísimo, libre de portamentos, anticipaciones, oscilaciones, *tremolos* y demás vicios de la deficientísima educación vocal moderna. Un conjunto, en suma, de dones naturales, de arte innato y de perfecciones sin esfuerzo adquiridas, que muy poco se aleja de un ideal.

¿He prodigado el elogio? ¿Me he excedido en el epíteto encomiástico? ¿He rebasado los límites de la justicia? Quien no haya visto y oído á la Gagliardi, y me tache de exagerado, que la oiga, que la vea y que compulse. Su primera campaña en Madrid, y muy especialmente su estupenda labor en *Tristán*, han sido inolvidables y fecundas en sanas enseñanzas. El público y la crítica, de todas categorías, han estado unánimes en manifestarlo así.

Y perdonad mi insistencia; pero tampoco me dejaré mentir—¿quién diréis?—el mismísimo Kufferath; que probablemente no habrá oído nunca á la Gagliardi, pero que, al tratar de la magnífica



primera representación de *Tristán é Iseo* en Bayreuth (tres años después de la muerte del maestro y 21 después del memorable estreno en Munich), escribió las palabras textuales que siguen:

«Douée d'une voix bien timbrée, chaude, franche, très égale et d'une admirable solidité, Mme. Sucher n'eut pas une défaillance, et les dernières notes de son adieu à la vie vibrèrent aussi claires, aussi pures que les premiers récits de l'œuvre. Avec cela, excellente comédienne, unissant à sa personne la beauté plastique des formes à l'ampleur du geste, ayant la physionomie expressive et mobile, l'attitude noble, la diction sûre et pleine d'autorité, elle fut, en total, une Iseult parfaite.»

Las palabras que preceden son un fidelísimo retrato, una fotografía exacta de la Iseo y de la personalidad artística de Cecilia Gagliardi. Y como á esa fotografía antepone el gran crítico y musicógrafo belga la afirmación de que «il est probable que jamais le rôle d'Iseult soit mieux tenu qu'il ne le fut par Mme. Sucher»... sacad la consecuencia.

De la insigne **María Gay** hablé en mi revista de la temporada anterior, á propósito de su sensacional aparición en *Carmen*, la única obra que entonces cantó. Expuse en aquella ocasión mis reparos francos á su especialísima y, para mí, en cierto modo temeraria versión de la procaz y desvergonzada heroína de Mérimée; pero reconociendo todo el talento desplegado por la inteligentísima intérprete. Ese talento se ha elevado ante mis ojos á mucho más considerable altura con la interpretación genial que ha dado, á principios de la campaña reciente, al *Orfeo* de Gluck.

No se concibe cómo la misma actriz que en *Carmen* había hecho gala del más descarado realismo, llevando hasta más allá de lo artísticamente tolerable la pintura de la ínfima prostitución en toda su desnudez, haya podido, con una flexibilidad de espíritu verdaderamente increíble, llegar como ella lo hace hasta la suprema manifestación de lo sublime, en la realización de un personaje que encarna el alma poética y musical de aquellos tiempos remotos, evocados y resucitados en los modernos con la esplendente aureola de un ideal nunca más asequible. La expresión musical de las severas é inspiradas melodías de Gluck ha sido, por parte de la Gay, de una extraordinaria justeza, de un extraordinario respeto, de una extraordinaria intelectualidad, dando á cada estrofa, á cada frase, á cada palabra y nota su valor dramático y persuasivo, adecuado en todo momento á la situación, al texto, á la intención del poeta y del músico, á la austera y mítica índole y sentimientos del personaje; con un estilo de canto por todos conceptos magistral, realzado por la belleza de un órgano vocal pastoso, voluminoso, extenso y dúctil, recuerdo no muy distante de la más pura y seductora voz de contralto y de la más eximia estilista de canto que en el Teatro Real jamás se ha oído: la incomparable Scalchi-Lolli.

En cuanto á la interpretación dramática del *Orfeo* por María Gay, la declaro superior á mis facultades ponderativas. Es completamente genial, en su hermosa y noble masculinidad. Con ella acaso ha demostrado María Gay que pertenece á esa reducidísima clase de artistas poseedores del raro don de sentir á la humanidad entera en los más íntimos y diversos móviles de su alma, con visión intuitiva que entraña el poder de amoldarse á la exteriorización de las pasiones todas, de todos los estados de alma y de arte; con una cultura, no sé si nativa ó adquirida, que les permite adivinar, que les permite retroceder y avanzar en los eternos hechos individuales y colectivos de la psicología humana, vivir el mito prehistórico, como manifestación de arte clásico en *Orfeo*, con la misma penetración y verdad con que hace vivir con sangre de humanidad la cortesana bíblica Dalila, y con que arranca de los barros del arroyo los rasgos de la mujer depravada por las modernas miserias del hampa. Su *Carmen* es, en verdad, irritante de impudicia antimusical; desenfadadamente carnal y provocativa su Dalila; pero, al fin y al cabo, son... *eso*: la realidad, el hecho brutal, anti-artístico, anti-poético, pero en consecuencia y consonancia con la inestética bestialidad del sér. Su *Orfeo* no es precisamente... *eso*; pero es *lo otro*; lo humano también, pero lo humano extra-carnal ó super-carnal, intelectual, anímico, que eleva la vista y mira á la Divinidad; es el Arte, el Ideal.

El Orfeo de María Gay, y la Isolda de Cecilia Gagliardi, han sido las dos grandes, legítimas y superiores impresiones artísticas de la temporada. Por eso he querido citarlas en primer término y «dormirme un poco en la suerte».

Haré mención, antes de terminar este párrafo, de una modificación, á mi juicio muy acertada, que María Gay ha introducido ó aceptado, substituyendo al aria excesivamente floreada y ornamentada, que usualmente se canta para la terminación del primer acto de *Orfeo*, el solemne y hermosísimo «Fatal divinité», de la *Alcestes* del mismo Gluck; mucho más en consonancia con la situación, y que la eminente artista nos había ya hecho oír en la Filarmónica con su letra original francesa, «Divinités du Styx».

Además de *Orfeo* y *Carmen*, la Gay ha cantado y representado en esta temporada una Dalila igualmente original, tan realista como su interpretación de la heroína de Bizet, tan genial pero mucho menos idealista que la del héroe de Gluck; y, como Carmen, inútilmente recargada de supérfluos detalles excesivamente veristas, que la poética musical rechaza.

Respecto de Graziella Pareto y de Elena Ruzzkowska, poco me es dado añadir á lo que escribí en mi año musical 1909-1910.

**La Pareto** ha cantado cuatro obras—*Rigoletto*, *Sonámbula*, *Barbero y Lucia*—del escaso repertorio que va quedando para la expirante familia, siempre restringida pero antaño tan acreditada, de las sopranos vocalizantes, ligeras y sobreagudas, de las cantantes malabaristas, de las tiples golondrinas, cuya última representante acaso sea esta gentilísima artista española. Arte que fué llevado hasta la cúspide de lo maravilloso por la nunca igualada Adelina Patti, y cuyo *mérito* ciertamente no decae; pero cuya *estimación* por parte de los públicos y de los compositores es ya cosa de otros tiempos; los tiempos musicales en que imperaba lo decorativo, lo accesorio, lo postizo. No es esto decir que la Pareto no consiga ya aplausos y grandes ovaciones; el trabajo, el estudio, el buen gusto, merecen y obtienen siempre su premio; las facultades naturales extraordinarias, desarrolladas y perfeccionadas por el talento, provocan siempre admiración justificada; pero es lo cierto que, orientándose ya en las sólidas y elevadas tendencias modernas de la ópera, y en los ideales del arte «nuevo», nuestro público no habrá de verter una lágrima el día en que las empresas se determinen á prescindir de los «gorgoritos» de las Gildas, Aminas, Rosinas y Novias de Lammermoor.

**La Ruzkowska** ha hecho una nutrida campaña en los papeles de Desdémona, Brunhilda (*Sigfredo*), Elena (*Mefistófeles*), Siglinda, Elsa, Gutruna y Magdalena (*Cristo en el Purim*). Es una artista que cuenta en Madrid con grandes simpatías, pero que no provoca—acaso porque no lo *intenta*—extraordinarias manifestaciones de entusiasmo. Yo, sin embargo, me permito clasificarla entre las mejores cantantes que aquí conocemos, por la incomparable dulzura de su voz, afinadísima, segura y voluminosa, aunque poco extensa, y por la inimitable pureza de su exquisito estilo, tan fino, de tan suprema distinción y poesía, que en estos conceptos puede temer á muy pocas rivales. Su «cuerda» no es la dramática; es la del feminismo... *feminino*, delicado, amoroso y candoroso. Por eso su Elsa es más ideal que la Elsa de la Gagliardi; por eso es una Desdémona, una Siglinda, una Gutruna y una Magdalena intachable; por eso su Brunhilda del *Sigfredo* es una de las mejores imaginables; y por eso, y porque su sentimiento de la tragedia es débil, las otras dos Brunhildas, sobre todo la del *Ocaso*, no se ajustarían á su temperamento. En el concierto del Hotel Ritz, así como en el de clausura del Real, la Ruzkowska mostró un arte verdaderamente extraordinario para el género *Lied*.

**Virginia Guerrini**, á pesar de los años transcurridos, continúa siendo la contralto de primer orden que hemos aplaudido en temporadas relativamente lejanas. Sus hermosas facultades vocales no han decaído; su notable escuela de canto y su arte general se

han perfeccionado, como era de ley; y principalmente hemos visto ahora en ella una cabal maestra para los personajes wagnerianos. Su labor ha sido siempre artística, siempre seria y digna del mayor elogio, presentando una Amneris despojada de los vulgares convencionalismos que para tan baqueteadó papel vienen siendo de rigor; una Cortesana (*Purim*) admirablemente estudiada, una perfecta Fricka en la *Walkyria* y en el *Oro del Rhin*, una superior Ortruda, y sobre todo una Brangania que difícilmente será igualada por otras cantantes en campañas sucesivas. En su interpretación de este último personaje merece señalarse con preferencia su juego escénico magistral en la difícil y soberana escena de la bebida del filtro, y su hermosísima emisión de las largas y fatigosas notas tenidas de su breve pero divinamente bella intervención en el gran dúo del acto segundo.

**Salomé Krućeniski** es una soprano dramática cuya aparición fué precedida de la expectación exigente á que siempre dan motivo los pregonos anticipados, rara vez provechosos para los artistas. La fama, en esta ocasión, no mentía, porque la Krućeniski hizo una *Walkyria* espléndida de vigor dramático, encantadora de arte vocal, evidenciando un pasado brillante. Pero... ¡la maldita voz, y sobre todo las malditas comparaciones! Aquella insuperable Alicia Guszalewicz, la magnífica Brunhilda de las dos últimas temporadas, nos tenía «mal acostumbrados»; y no pudo valerle á la Krućeniski todo el entusiasmo, toda la verdad artística con que musical y dramáticamente hizo vibrar al personaje desde los alegres y grandiosos ¡*hoiotoho!* hasta el sublime momento del abrazo y del sueño, para contrarrestar la indiferencia del público ante la relativa impotencia de una voz decadente. Haciendo de tripas corazón, cantó la Krućeniski sus cuatro *Walkyrias*, y fué rescindida su contrata, á mi parecer con alguna precipitación. En otros centros seguirá cosechando aplausos. En Madrid, hemos perdido con ella una artista; un sacrificio más á la insaciable diosa de la sonoridad.

Otra soprano, notable maestra en arte wagneriano, pasó también como meteoro por nuestro firmamento en esta temporada: la señora **Saltzmann-Stevens**, que sólo pudo darnos tres audiciones de su magnífica Brunhilda del *Ocaso*, porque las lamentables deficiencias del tenor alemán contratado, y la dificultad de encontrarle un sustituto con las condiciones y facultades debidas, determinaron el cierre de las audiciones *tetralógicas* hasta la temporada siguiente.

Nacida en tierra *yankee*, de padre alemán, y discípula del gran tenor Juan de Reszké, la Sra. Saltzmann es una artista del mismísimo corte que la Guszalewicz, como cantante y como actriz. Su voz reúne, con poca inferioridad, las mismas condiciones de volu-

men, potencia y timbre, de la misma manera impostada, y educada en la misma escuela teutónica, con todas sus ventajas y pocos de sus defectos. Son estos últimos la dureza y rebeldía del órgano para las inflexiones y matizados, y su resistencia, tanto para el firme y franco ataque de los agudos, como para la graduación de los *pianos*, que tan á menudo son convenientes ó necesarios hasta en ese registro superior y brillante de la voz. Por lo demás, su canto es afinado, vehemente y expresivo; su acción dramática, enérgica y llena de grandeza; y el papel resultó por ella interpretado, desde el principio hasta el fin, sin desfallecimientos, con el mismo vigor y sabor clásico con que lo había creado en Madrid la eminente Alicia Guszalewicz. Así hubo de reconocerlo el público, que sin reservas aplaudió la notable labor de la Sra. Saltzmann-Stevens.

**Zina Brozia** es otra artista á quien perjudicaron los *bombos* anticipados é indiscretos. Mejor agradecerían los cantantes, creo yo —ó al menos deberían agradecer— que se les permitiera asentar ellos mismos ante el público el valor de sus méritos. El procedimiento contrario no pasa de ser una rutina mercantil erróneamente entendida y desconocedora del público madrileño, que raras veces niega su aplauso á los artistas de mérito—y á muchos sin mérito alguno—que se le presentan con modestia y sin previos trompeteos de feria; pero que nunca deja de exigir, en toda su medida, lo que los pregones prometen.

La Brozia no fué rechazada por este público, pero sí recibida con cierta relativa indiferencia, salvo en lo que afectaba á su precioso *palmito*, á la distinción de su presencia y á la elegancia de sus *toilettes*. La razón es obvia. En el concierto del Ritz demostró la Brozia todas sus verdaderas facultades, probando que sientan mejor en un local de reducidas dimensiones que en una gran sala como la del Real. Su preciosísima voz, de extraordinaria pureza, y la finura exquisita de su método y estilo, lucieron ampliamente en aquel salón adecuado á sus alcances sonoros. Pero la voz es pequeña, el estilo delicado, y ambos perdían una gran parte de su excelencia, sin adquirir mayor poder, cuando se les sometía á los esfuerzos pulmonares que la orquesta y la amplitud del Teatro Real exigen.

El público tenía razón; la Brozia no es una cantante para la gran ópera. Interpretó con Anselmi la *Tosca*, *Romeo y Julieta* y *Manon*; luchando desventajosamente, en esta última, con los recuerdos indelebles de la Storchio, y demostrando en la segunda escasas aptitudes para el canto ágil á lo *Pareto*. Su fino arte y sus atractivos personales se impusieron, sin embargo, y la distinguidísima tiple no se marchó sin su regular cosecha de merecidos aplausos.

Nuestra afamada campatriota **Matilde de Lerma**, cuyas facultades han pasado ya el período de su apogeo, figuraba en el elenco

como contratada desde 1.º de Febrero hasta fin de temporada. No es de mi cometido averiguar por qué razones sus servicios sólo fueron utilizados para dos funciones: la primera de *Tosca*, que cantó con Anselmi, y en la que sus admiradores la hicieron repetir el *Visti d'arte*; y la parte de concierto vocal que en la función de clausura fué intercalada entre las obritas de Giannetti y Del Campo.

Mencionaremos además, entre el elemento femenino de la compañía, á la simpática **Beatriz Ortega Villar**, que con su linda voz y su escaso arte dramático dió una buena interpretación vocal á los papeles de Euridice, Micaela, Mimí, Freya y Doña Leonor; y la contrato ó mezzo-soprano **Beatriz Wheeler**, que hizo una labor útil y meritoria en los de Erda, Marta, Afra (de la *Wally*), Magdalena (*Rigoletto*), y Waltraute.

Pasemos á la «cuerda» de tenores, en la que corresponden siempre al gran **Giuseppe Anselmi** los laureles preeminentes.

Franqueza por delante: no soy entusiasta de su arte; mas no por eso desconozco sus eminentes cualidades. Le admiro, sin profesarle amor artístico. Suele seducirme la calidad especial de su voz, cuyo timbre *sui generis* es gratísimo á veces por su color y *velouté*, pareciendo flaquear en determinadas situaciones vocales, y encubrirse el flaqueo con la pura maestría de un cantante ducho y talentoso como pocos; voz dulzona, escasamente viril, poco adaptada para una robusta interpretación de los papeles musicalmente dramáticos. Sus agudos, sin fallarle nunca, carecen sin embargo de brillantez; pero este es detalle que interesa mayormente á los adoradores exclusivos del atletismo pulmonar. Para los oídos expertos es una voz incompleta, cuyas deficiencias se esfuman, cuando no desaparecen, bajo el férreo dominio de una sólida técnica y de una inteligencia cultivada. Así otros maestros que hemos conocido en Madrid; ejemplo, Stagno, cuyo órgano rebelde y deficientísimo, titánicamente domado, está en la memoria de todos mis viejos contemporáneos.

Más que por su voz, admiro á Anselmi por su estilo, á veces afectado, siempre expresivo y *charmeur*; pero sobre todo por esa técnica magistral, en la que veo el fundamental secreto del poder de seducción que ejerce sobre las masas; seducción á la que lejos estoy de substraerme en el momento de experimentar su acción directa, siquiera el análisis reflexivo y comparativo venga luego á poner las cosas en su punto y los puntos sobre las íes.

Posee Anselmi, y domina por completo, ese soberano arte de las inflexiones, de las modulaciones y graduaciones de matizado, de los portamentos y ligados de fina ley, de toda la gama de la emoción sentimental, que se adueña de los ánimos, que realiza lo que carece de relieve propio, que avalora lo insignificante y lo ríposo, y

que constituye firme garantía de éxito para el autor de toda melodía, buena ó mala, que caiga en sus manos y pase por su adiestrada y privilegiada laringe.

El flaco principal del arte de Anselmi es su repertorio, tan mediano y tan limitado. Me aseguran lo contrario: que lo tiene extenso y de calidad. Cuando lo veamos, podremos creerlo. En Madrid, donde es el tenor favorito é insustituible hace ya algunos años, apenas ha pasado de media docena de obras, eternamente las mismas, del calibre de *Manon*, *Tosca* y *Romeo y Julieta*, las tres que ha cantado en la temporada que voy examinando. Si le facilitarán la realización de su deseo de cantar en Madrid la *Armida* de Gluck, podría crecer Anselmi, ante los ojos de sus desafectos, hasta la altura de los artistas verdaderamente grandes; y la empresa daría con ello una prueba de elevación de miras, que la representación genuina del arte habría de aplaudirle y agradecerle. Acaso la parvedad y flojedad del repertorio de Anselmi responda por una parte á las especiales exigencias de su «organismo fonético», y por otro á las industriales de las empresas; nunca, estoy seguro, á las de su propia voluntad; pues con oírle basta para adquirir el convencimiento de que, además de ser cantante, es músico, y de gusto. (Alguien, que yo me sé, diría que á pesar de ser cantante).

Pero, al fin y al cabo, lo que interesa al público es que el gran tenor ha venido este año á Madrid con sus facultades naturales desarrolladas y mejoradas hasta el probable *máximo* de su alcance, y con su arte vocal y dramático perfeccionado en medida muy suficiente para merecerle la calificación de artista superior, y asegurarle una continuidad de triunfos que sobrevivirá, seguramente, á las futuras é inevitables claudicaciones de su voz. Principalmente, ha venido «hecho un actorazo», cosa que en él se echaba en otros tiempos de menos. Su labor dramática, en *Tosca* y en *Romeo*, ha sido insuperable. Anselmi no se ha dormido sobre sus laureles de arte y de... *crematística*. De otros, con mayor fama y emolumentos, no puede decirse tanto. Y me refiero al pasado como al presente. La popularidad no ha menester del talento; pero sin él no hay atmósfera respirable para la verdadera gloria del arte.

**Giovanni Zenatello**, otro tenor de grande y merecida fama, es un ejemplo más de menoscabo por la circunstancia de haber «debutado», ante un público nuevo para él, en el primer periodo de su decadencia. ¡Antes, antes, señor mío! Cuando las facultades amainan, el artista debe atenerse á los públicos que han hecho su gloria y le han asegurado su cariño. Tamberlick continuaba recibiendo ovaciones en Madrid cuando apenas cantaba ya, cuando su divina voz le había ya precedido al sepulcro, cuando su famoso *do de pecho* no era ya más que un pobre *la*, apenas *natural*; y el público

le aplaudía cosas que no hubiera tolerado á un principiante. En cambio vino la Patti, en todo el vigor de su arte maravilloso, pero en los principios de su decadencia vocal, y por la imperfección de unos agudos fué abucheada, ó poco menos, en *Crispino e la comare*. Y por haber traído Robles á deshora á la gran Paulina Lucca, esta fué desechada de la misma manera en *Fausto*; y todos nos indignamos contra el público; y Peña y Goñi escribió unos memorables artículos para demostrarnos que al público no le faltaba su algo de razón. Y yo ahora me adhiero á Peña y Goñi, cuando se trata de celebridades que vienen mermadas de *fonética*, y revestidos de todo el esplendor de una gloria sostenida por la taquilla, y cobrando con arreglo al pasado, y haciendo elevar el precio de las localidades, que es donde más duele.

Este es el caso de Zenatello, y era el de la Patti y el de la Lucca. Razón para tratar con descortesía á un gran artista, por motivos de detalle puramente acústico, no la hay ni la habrá nunca, cuando conservan, como lo conservan los tres mencionados, algo más valioso y de orden superior al de los agudos brillantes; pero, al fin y al cabo, los agudos brillantes entran en la tarifa; y alguien más que el público es responsable de estos fiascos, que responden á un pretexto para llamarse á engaño y rebelarse contra una parcial ó fraccionaria sustitución de la liebre por el gato.

Zenatello, á mi juicio, justificó aquí plenamente su fama, ostentando una soberbia voz, cálida, poderosa, brillantísima; pero abaritonada ya, y resistente á los agudos francos y lucidos. En esto último estriba su pecado, que yo de buena gana le perdono á cambio de su talento y seriedad de artista. La voz es de batalla, grande, á todo drama, enormemente viril, y por lo mismo el reverso de la de Anselmi; nada propicia á las finuras, adornos, matizados y delicadas; pero brillante y conmovedora.

En el *Esultate...* de *Otello*, donde *la gran nota* pertenece al centro de la voz, causó general asombro, y excusado es decir que se impuso la repetición; para la cual, por cierto, Zenatello (como su rival *otellista* Paoli) se adelantó hasta la rampa del proscenio, faltando á la verdad escénica, pero buscando y encontrando el *foco* sonoro. Así el *début* fué espléndido. En el final del acto tuvo Verdi la ocurrencia de poner un tenor lírico en el lugar del tenor de bravura; y á Zenatello le pasó forzosamente lo que á todos los Otellos, sin exceptuar á Tamagno. En el segundo acto aparece el maestro en toda la fuerza de su tradicional despotismo; y allí la voz de Zenatello demostró que partículas como esta no pueden ser cantadas con profusión impunemente. De ahí que esta penúltima producción verdiana encuentre pocos valientes que con ella se atrevan; y de ahí que Zenatello, joven y robusto de facultades, haya hecho su pre-



sentación en Madrid en calidad de gran tenor prematuramente deteriorado, con la voz mellada en su filo agudo por haber intentado con demasiada frecuencia hendir, sin un «Nothung», el duro yunque de esta partitura.

Así el público, en el *Addio sante memorie* y en la escena del juramento, se abstuvo de aplaudir. En cambio lo hizo grandemente en el monólogo del acto tercero, que Zenatello dijo como un maestro y como un actorazo, imponiéndose á los descontentos en esta escena, así como en las de la muerte.

Siguieron otras dos representaciones de *Otello*, que debieron de hacer nueva mella en el filo del arma, porque su dueño pasó sin pena ni gloria por dos audiciones de *Sansón y Dalila*, y llegó á *Carmen* en estado de visible abatimiento. En la representación de la obra de Bizet, los malaventurados agudos se mostraron con mayor rebeldía, y el público reincidió con Zenatello en el crimen que dos años antes había cometido con Giraud; sin darse por enterado del arte perfectísimo y del lucimiento vocal con que el excelente tenor hizo, en los actos tercero y cuarto, el mejor «Don José» que en Madrid se ha visto. Otro artista á que la incultura de nuestros *paradisiacos* nos ha obligado á renunciar.

**Carlos Rousselière** es un tenor brillante, en toda la plenitud de sus energías, que consagra sin temores ni aprehensiones al cultivo entusiasta y acertadísimo del arte wagneriano. Su contrata ha sido brevísima, y su participación en esta campaña se ha reducido á cinco audiciones del Sigfredo, llenando el papel por entero, vocalmente, dramáticamente, y poéticamente, y logrando ser aceptado y proclamado por voto unánime como el más completo de los muchos tenores wagnerianos de Italia, Francia y Alemania que por el Teatro Real han pasado. Rousselière es francés, y en su idioma nativo canta. Como se vé, sigue la «confusión de lenguas» en las representaciones de la Tetralogía. La contrata de Rousselière para la temporada próxima, abarcará, según me aseguran, el *Ring* entero, y el *Tristán*; acaso también los *Maestros Cantores*. Por primera vez, si Brunhilda es la Gagliardi, dejarán de cojear en Madrid los dioses en su Ocaso glorioso.

**Humberto Macnez**, después de haber hecho en Madrid, hace pocos años, sus primeras armas con la modestia de un neófito, ha reaparecido en este año musical, si no «con todas las de la ley», por lo menos como un verdadero maestro del *bel canto*, del canto ligero, haciendo perfecto *pendant* con la Pareto en *Rigoletto*, *Barbero*, *Sonámbula* y *Lucía*, y mostrándose buen intérprete de Boito y de Puccini en *Mefistófeles* y *Bohemia*.

Macnez no es ni puede ser un artista completo; le faltan la in-

tuición dramática y el volumen del sonido vocal, que corre parejas con los de la Pareto y la Brozia. Su órgano es débil y poco extenso. En cambio su timbre es «del color del oro»; de mejor calidad, por su igualdad, que el de Anselmi; su afinación es intachable; su flexibilidad, agilidad y limpiísima vocalización, de las que muy raras adquieren las voces masculinas; su educación vocal y su depurado estilo de canto, positivamente excepcionales. En su género, creo difícil encontrar hoy un tenor que le iguale.

Por desgracia para él, como para la Pareto, el repertorio de las agilidades guturales está ya cercano á su completa exterminación, y tiene que buscarse entre los pocos residuos aún tolerables de las malas épocas pasadas. Macnez lo expresa así diciendo que es *il tenore del Barbieri*. Y menos mal si no tuviera que fundamentar también su arte en cosas inferiores al *Barbero*. Al pasado pertenece el arte de Macnez, como el de la Pareto; y por eso, aunque por la misma razón que á ella le prodigó el público sus más halagüeños plácemes, su figura artística es hoy decorativa, accesoria, arcaica.

Y para cantantes como Macnez, la Pareto y la Brozia, de escasa voz, de muy limitado dramatismo y de facultades más en consonancia con el virtuosismo que con el gran arte, no va quedando otro refugio que los esmeros y primores vocales cultivables en el concierto, al amparo de las canciones de finura y de alta escuela que con gran abundancia se encuentran como quien dice en los archivos, y cuya índole artística es de inestimable valor histórico en los programas. La ópera va siendo ya, para ese arte, terreno vedado.

**Reinaldo Grassi** es un tenor joven, de fresca y muy bonita voz, bien educada, algo frágil, apta para el canto delicado, esencialmente melódico; *lírico*, como hoy se dice. Si la cuida y la cultiva, y si procura ser actor, le espera buena carrera. Su participación en la campaña se ha reducido á *Mefistófeles* y *Wally*. El público le ha tratado bien, aunque ni un punto más de lo que él se merece.

**Franco Manucci** fué contratado para las representaciones del *Oro del Rhin*, por ser, según parece, uno de los pocos tenores italianos que se han especializado en el papel de Loge. Como cantante, no sobresale. El timbre de su voz es—¿cómo diré?—*atrompetado*; podría decirse artificial; defectuosamente *apoyado*. Afina y declama bien.

Dejó complacidos á los pocos madrileños que en su hoja de servicios cuentan la peregrinación á Bayreuth ó á Munich. Por no haber hecho yo esa peregrinación, desconozco la versión *auténtica*, si la hay, del semi-cómico personaje. Me aseguran que la de Manucci se le acerca mucho. Si es así, me declaro disidente. Cierto

que Loge es de la índole de los granujas; pero es un granuja... *dios*; no un golfo moderno. Reconociendo la dificultad de su interpretación, la versión Manucci se me antoja una mera copia, y copia de un modelo desacertado; el mismísimo que había inspirado á Dygas en la temporada anterior. No hay en ella vestigios de una creación genial digna de establecer tradición. Ese Loge no coincide con mi fe wagneriana. Pongo mi esperanza en el talento de Rousselière, si éste ha de ser el Loge de la temporada próxima.

**Francisco Viñas** ha hecho en Madrid una breve pero muy laudable campaña de despedida, reducida á *Lohengrin* y *Tristán*. Entre las dos bien valen media docena, por la calidad y por el trabajo. Algunos de los cantantes ya citados pueden ver en Viñas un ejemplo del artista deteriorado que conserva las simpatías de nuestro público por estar fundadas en un prestigio creado *por* y *ante* ese público, y no basado en glorias de que nosotros no hemos participado.

La voz, la preciosa y brillante voz de Francisco Viñas, se extingue ya; pero Madrid tiene con él deberes de gratitud, y los ha cumplido; correspondiendo Viñas á estas manifestaciones de cariño con algo que vale aún más, y que bien podía suponerse superior á las fuerzas de un tenor cansado: su por todos conceptos excelente interpretación de la abrumadora partícula de *Tristán*.

He expuesto con toda franqueza, en mis reseñas corrientes, mi disconformidad con el *Lohengrin* de Viñas, que en general me parece frío, de una frialdad inferior á la mera sobriedad, y en la que no veo un requisito indispensable para la interpretación de los héroes legendarios y semi-míticos. Un poco de calor dramático, y poético sobre todo, lejos de perjudicar, realza el valor y el interés humano del personaje y de la música. El de Viñas, en mi sentir, es un *Lohengrin* que no llega al *diapasón*. Verdad es que el distinguido artista no posee un temperamento excesivamente apasionado; y quien da lo que tiene, á más no se le obliga. Pero esto no ha de empecer al juicio crítico.

Musicalmente, he encontrado que Viñas, sin embargo de haber estudiado su *Lohengrin* en modelos alemanes muy autorizados, se inclina mucho al patrón italiano, buscando el aplauso con rubatos y calderones, moderados pero acentuados, que la índole de la inspiración wagneriana rechaza, aunque sea en *Lohengrin*.

En cuanto á su *Tristán* (teniendo en cuenta que es el primer *Tristán* que yo he visto), no he podido tributarle otra cosa que elogios decididos y sinceros. Sin excederse en el calor de la expresión, y con la natural reserva que el estado actual de sus facultades le imponía en los dos primeros actos para llegar sin gran fatiga á la tremenda escena del tercero, su interpretación del semi-fabuloso

personaje ha revelado un estudio concienzudo, profundo y digno del mayor encomio; demostrando en la escena mencionada una absoluta compenetración con el espíritu poético, dramático y legendario de la situación y de la música.

Por otra parte, Viñas es uno de esos artistas sapientes y prudentes, dotados de reflexión y experiencia para medir debidamente el alcance de sus medios vocales, guiarlos con serena técnica, y no dar nunca lugar al más leve conato de desbocamiento, de los que tan frecuentes son en los ignoros ó inconscientes que desconocen, ú olvidan en el momento del aplauso anhelado, la probabilidad de un fracaso por el temerario forzamiento de los órganos.

En calidad de aspirantes á un porvenir laríngeo más ó menos seguro y cercano, han sido apreciados y juzgados los tenores *Tegonini*, que no pasó de una representación de *Aida*, y *Amador Famadas*, que con notables condiciones vocales recogió de las manos de *Tegonini* el papel de Radamés, y desempeñó luego un papel secundario en la *Fiesta del Purim*, y cantó con éxito el de *Don Alvaro* en la ópera de Conrado del Campo. *Bindo Gasparini*, sin voz, hizo cuatro Sigmundos deficientes; y por último, el tenor alemán *Bolz* se encargó de aguar, en el *Ocaso*, la labor inmejorable de la *Satzmann-Stevens*.

Entre los barítonos ha descollado, sin oposición esta vez, el gran *Ricardo Stracciari*, que libre ya de las preocupaciones de competencia, ha sido el verdadero Stracciari que en mi revista del año anterior preveía; y en *Aida*, el *Barbero*, *Tosca*, y sobre todo *Rigoletto*, ha hecho pleno y reposado lucimiento de su gran arte, todo distinción, finura y buen gusto. Me ha seguido pareciendo un si es no es afectado su fraseo, por cierto vicio de *sforzamento* para destacar ó deslindar las notas ligadas con prurito enfático. Tampoco ha abandonado por completo el coqueteo con la pícara galería; pero no ha abusado, como en la temporada de su *début*, de los esplendores potenciales de su magnífica y singularísima voz. Su *Rigoletto* ha sido casi perfecto, revelando una maestría absoluta, y un temperamento de sapiencia y honradez musical que no es frecuente, aún entre las mayores eminencias del canto.

El veterano *Giraldoni* tuvo que ser contratado en los principios de la temporada para sustituir á Nani, temporalmente imposibilitado por enfermo. La maestría de su arte y de su técnica compensó las insuficiencias actuales de su voz, y le conquistó aplausos entusiastas en el segundo acto de *Otelo*, teniendo que repetir el *Credo in un dio crudel*, dicho magistralmente, sin los habituales rebuscamientos y repujamientos de los malos actores. En *Aida* y en *Carmen* no logró sacar al *monstruo* de sus casillas.

**Enrique Nani** no pudo parecer hasta fin de temporada, y tuvo que limitarse á ocupar las vacantes de Stracciari en *Tosca*, *Aida* y *Rigoletto*. Se reveló en el papel de Scarpia como notable actor, natural, sobrio y distinguido, sin realismos opuestos á la dignidad del arte; y como cantante de voz algo desigual, con cierta extraña dualidad sonora que se hace perceptible en determinadas inflexiones ó intensidades de emisión; pero robusta, majestuosa en los fuertes dramáticos y dócil á todos los matices de la expresión y del giro melódico. Un conjunto de arte viril y fino, del más depurado gusto. Dramáticamente, supera á Stracciari, no sólo en Scarpia, sino en Amonasro. No pude apreciar su *Rigoletto*, porque fué una improvisación para la despedida de la Pareto, y me cogió desprevenido. De todos modos, el público dió á Nani un voto general de aceptación, y mostró el deseo de su *riconferma* para el año musical próximo.

**Benedetto Challis**, norteamericano de nacimiento, de nacionalidad y de raza, es el afortunado dueño de la más robusta y sonora voz de barítono que jamás he oído; voz metálica, sin la pastosidad ni la flexibilidad requeridas para el canto italiano, que él no cultiva con preferencia, á pesar de haber estudiado en Italia y de haber establecido en Milán su domicilio conyugal. Pero no es la voz dura y desentonada de los alemanes; jamás desafina, ni se resiste á las gradaciones de intensidad en los momentos necesarios, ni á los acentos de expresión y de emoción que el cantante sabe imprimirle. Organo educado voluntariamente para el canto y declamación wagnerianos, á los que se adapta como pocos.

Con todo esto queda dicho que el público no aplaude grandemente á Challis, por la sencilla razón de que Challis no busca ni mendiga el aplauso. En esta materia, de tan vital interés para la casi totalidad de los cantores latinos, es una fundamental máxima la de «quien no llora, no mamá». Challis no es latino; y en una escuela cuyo espíritu se halla más allá de esa infancia del arte en la que todavía se mece y se lacta el italianismo, ha aprendido á no llorar, á no mamar, y á alimentarse con manjares de adulto.

Hay que conocer á esas razas anglo-sajona y teutónica para saber y comprender su «extraño» concepto del arte, en el que, mucho más que un motivo de vanagloria y lucro personal, aprecian el deber de un sacerdocio. En un entreacto de la *reprise* del *Ocaso*, lamentaba cierto aficionado, ante la Saltzmann-Stevens, que el público no hubiera prodigado á la artista su aplauso, por respeto al *precedente* de la Guszalewicz. «¿De verás?—replicó ella con la más encantadora ingenuidad.—Crea usted que no lo he advertido. El aplauso es una golosina, muy dulce, que yo acepto y agradezco si me la ofrecen, pero que no apetezco. El aplauso que me importa, y que me duele las muchas veces que me falta, es el mío, el de mi

conciencia.» Así es su paisano Challis. La empresa le obligó á cantar *Lucía*; obedeció él por disciplina, hizo fiasco... y se alegró. La conciencia no le había acusado de nada.

Los cronistas musicales, áttentos sólo á las manifestaciones exteriores del público, no se han creído en el caso de fijar su atención en este excelente artista, uno de los más serios, honrados, estudiosos y entusiastas que existen. Yo les aseguro que Challis ha dejado, entre los aficionados wagneristas por lo menos, numerosas y grandes simpatías. Su labor ha sido activa y fecunda. Ha tomado parte, si no marra mi cuenta, en unas 34 funciones, y en ocho óperas, que cito por orden del mérito y lucimiento obtenido por Challis: *El Oro del Rhin*, *Lohengrin*, *Tristán*, *Sigfredo*, *Wally*, *Purim*, *Don Alvaro* y *Lucía*. Su Telramundo, notablemente en el gran dúo del acto segundo, fué insuperable; su Kurwenal es también difícil de sobrepujar; y su Alberico ha sido una creación casi genial. Así, como suena, ó al menos como me sonó á mí, y conmigo á muchos.

*Roberto Jauni* es un barítono de escasa pero no ingrata voz, de buena escuela, y no desprovisto de talento dramático. Llenó satisfactoriamente su cometido en el sacerdote de *Sansón*, en el Donner del *Oro*, en el Gunther del *Ocaso*, y substituyendo dos veces á Challis en el Telramundo de *Lohengrin*.

El «negociado» de los bajos ha estado á cargo de Angelo Masini Pieralli, de Luis Rossato y de Martín Verdaguer; tres voza-rrones.

**Masini** se limitó en la temporada anterior al repertorio wagneriano. En la presente ha querido demostrar que *también sabe cantar*; y debutó con un *Mefistófeles* original, de su propiedad, muy bien estudiado, un si es ó no es afectado. De facultades ha venido espléndido. Su registro grave es débil para los papeles de bajo profundo; en cambio, su voz media y aguda resplandece en las regiones baritónicas. En el *Barbero* remató el aria de la calumnia con un refulgente *sol* natural, de los que hacen época.

Sí, Masini ha patentizado que reúne condiciones de gusto y maestría para el *bel* canto (ya sabéis que el wagneriano es canto *brutto*); condiciones que serían perfectas si no fuera por el temblor de su voz, que *dualiza* determinadas notas, convirtiéndolas en trino involuntario que deteriora la línea melódica; defecto hoy muy generalizado, y cuya culpabilidad se atribuye principalmente á la mala enseñanza. Es de observar que este trémolo de Masini se hace mucho menos perceptible en el canto «feo» que en el «bello».

El buen Angelo ha lucido su italianismo en las dos obras ya citadas, en la *Sonámbula*, en *Bohemia* y en *Romeo*. Además ha cantado su prestigioso Wotan en la *Walkyria* y en el *Oro*, su magnífi-

co Hagen del *Ocaso*, un inmejorable rey Enrique en *Lohengrin*, otro excelente rey Marke en *Tristán*, y dos papeles de escasa importancia, aceptados en puro obsequio á sus agradecidos autores, en la *Fiesta del Purim* y el *Final de Don Alvaro*. Masini es un bajo cantante de los mejor y más justamente reputados del día; lo cual no le impide ser un *barbián* sin asomo de orgullo ni de pretensiones, encantadoramente modesto.

La labor de **Rossato**, excelente bajo también, legítimo bajo profundo, con soberbia voz, demasiado espesa, oriunda de los talleres de Essen, ha tenido que reducirse, creo que por una desgracia de familia, á un sólo *Mefistófeles* (papel que no es de su cuerda, y que cantó en obsequio á la Gagliardi y en espera del *propietario* Masini); á un par de Ramfis y á otro par de reyes cetreros.

El siempre simpático y laborioso *Verdaguer* ha satisfecho como siempre en *Aida* (Faraón), *Sigfredo* (Fafner), *Sansón*, (el viejo israelita), *Carmen* (Zúñiga, el *bel capitán*), *Walkyria* (Hunding), *Barbero* (Don Bartolo), *Tosca* (el sacristán), *Manon* (el conde), *Bohemia* (Benoit y Alcindoro), *Purim* (el escriba), y... ¿os parece poco diez óperas y cuarenta y seis funciones? *Verdaguer* es, como se vé, un indispensable; y sentiré que se le sustituya, porque pocos de estos indispensables son tan buenos, tan activos y tan... universales.

#### Ultimo capítulo, el de los *Kapellmeister*.

Ha trinchado en mayor escala, y en primer término, como figura saliente, **Luis Marinuzzi**. Le han correspondido diez óperas, á saber: *Otelo*, *Aida*, *Sansón*, *Mefistófeles*, *Wally*, *Lohengrin*, *Barbero*, *Tosca*, *Tristán*, *Romeo*.

Marinuzzi se distinguió el año pasado como inmejorable técnico y práctico, buen músico, conocedor al dedillo de todas las partituras, de rápida y enérgica acción, seguro siempre de sí mismo, simpático á sus subordinados, respetado por todos; un experto completísimo, con un «memorión deshecho», hombre de batalla; un verdadero tesoro para el barajeo, reparto y preparación apresurada, para vencer obstáculos, salir de apuros, sacar las castañas del fuego... etc. No pudo apreciarse, sin embargo, el alcance verdadero de su temperamento artístico, porque ahí estaba Rabi para los *embozados* wagnerianos; y para lo demás del *menú* corriente, salvo unas pocas excepciones, bastaba un expeditivo practicón. Pero este año no había tal Rabi, y Marinuzzi tuvo que cargar con *Lohengrin* y roer el duro hueso de *Tristán*.

Hay que confesar que desconfiábamos todos en un *Lohengrin*, y sobre todo un *Tristán*, aderezados por un practicón italiano; pero con gran sorpresa y placer hubimos de reconocer nuestro en-

gaño, al oír un *Lohengrin* perfectamente ajustado y entonado, wagnerianamente entendido é interpretado, con respeto á la partitura y con supresión de algún corte tradicional que no sólo hacía cojear la acción del drama, sino que nos venía escamoteando una bellísima página de la obra. Así las primeras armas de Marinuzzi en el campo wagneriano madrileño tuvieron un resultado brillante.

Con todo, nos acompañó un resto de escama hasta que llegaron los ensayos de *Tristán*; y si bien estos no nos revelaron á ningún Richter, á ningún Levi, ni á ningún Mottl, nos convencieron de que había en Marinuzzi un director de cuerpo entero. *Tristán* ha sido la obra maestra de Marinuzzi. Sin disponer del tiempo necesario para una preparación á la alemana, á toda conciencia y á todo detalle, como la obra lo exigía (ni sé si á ella se ajustaría el temperamento de Marinuzzi, aun suponiendo un estado de reposo que en el Teatro Real es ya imposible), el director italiano supo aprovechar las pocas semanas disponibles con una actividad, un talento y un acierto verdaderamente admirables; y cuidándose principalmente del sentido musical y estético de la obra, nos dió una versión elocuente, persuasiva, bellísima, y no exenta de esmero en muchos pormenores, que fué aceptada como buena hasta por nuestros más autorizados *bayreuthistas*, y logró uno de los éxitos más entusiasmados, más monumentales, que es dable presenciar en esta tierra antonomástica de las grandes manifestaciones de exaltación artística. Madrid ya cree en Marinuzzi.

Supérfluo es hablar de **Ricardo Villa**, que como segundo director llenó los huecos con su inteligencia y experiencia tan reconocidas. Los mencionados huecos fueron *Orfeo*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Sonámbula*, *Manon*, *Lucia*, *Bohemia* y *Don Alvaro*. Algunos, como se ve, no son huecos que puede rellenar un manco.

Como director *extra*, para las obras wagnerianas, figuró el maestro alemán **Eugenio Gottlieb**, que obtuvo mediana aceptación por parte del público; y preciso es reconocer con este motivo que si el público yerra con frecuencia, no yerra siempre. El *insucés* (que no fracaso) del maestro Gottlieb, responde á diferentes causas, que no pertenecen todas al indiscreto dominio de los meros espectadores. Su técnica no parecía ofrecer reparos, salvo mejor opinión de los expertos; pero los alemanes no están acostumbrados á los apuros y apremios de tiempo que rigen y des gobiernan en nuestro Teatro Real. Por otra parte, no es siempre fácil empresa la de establecer y mantener, entre un jefe teutónico y sus subordinados latinos, la indispensable corriente de simpatía y cordialidad en que han de apoyarse la autoridad del que manda y la disciplina de los que obedecen. Gottlieb, sin embargo, pudo cumplir dirigiendo el ciclo completo—y completamente *barajado*—de la Tetralogía.



El maestro *Giannetti* aparecía en la lista como director de orquesta, pero sus funciones quedaron limitadas á las de maestro concertador, excepto para la dirección de su ópera *Cristo en la fiesta del Purim*.

Justo es hacer mención, al terminar este capítulo, de la hazaña realizada por **Arturo Saco del Valle**.

Todo estaba anunciado y dispuesto para una—no recuerdo cuál—de las audiciones de *Tristán*. Marinuzzi estaba enfermo. Era á últimos de temporada, cuando escasean los artistas y los medios de improvisar funciones supletorias. El conflicto se imponía. Sin Marinuzzi, ni *Tristán* ni ópera alguna; ni siquiera una mala *Bohemia*. *Relache* inevitable. Villa no estaba preparado; Giannetti, menos. Gottlieb hacía tiempo que había transpasado las fronteras. Situación desesperada. Recordad la de Wagner cuando el rey loco de Baviera acudió en su auxilio y puso sobre su corona real otra corona de gloria. En auxilio de los empresarios del Real acudió otro que no era rey, pero que alguien tuvo por loco, y también se cubrió de gloria; un valiente, un temerario, que se sintió á la altura de tan arduo y comprometedor empeño; y se ofreció, tan resuelto y tan seguro de sí mismo, que la empresa se jugó el todo por el todo, y aceptó.

La orquesta le quería como paisano y como amigo; conocía su competencia y sus especiales condiciones musicales; y le prometió su concurso incondicional y entusiasta. Los cantantes temblaron ante la incógnita. Llegó la hora; presentóse Arturo Saco ante el atril; y al oír cómo el preludio empezaba, se deslizaba, se desarrollaba y llegaba hasta sus últimos acordes sin un tropiezo y con admirable expresión y ajuste, los cantantes respiraron tranquilos allende el telón, y surgió aquende de todas las localidades de la sala, un murmullo de sorpresa y de satisfacción.

El *Tristán* de aquella noche pareció el más perfecto de todos. Aunque no lo fuera, con que solo fuera bueno, bastaba para acreditar á Saco del Valle como un maestro de orquesta hecho y derecho, de excepcionales condiciones para la esgrima de la batuta, y como un músico cabal, perfectamente enterado de la tremenda partitura en todos sus detalles.

Saco, como todo el mundo sabe, no es un principiante; pero vamos, que para pasar de la dirección de una banda militar, por excelente que fuera, á la de la orquesta del Real, improvisadamente, con una *bagatela* como la partitura de *Tristán*, sin ensayo alguno, sin aviso anticipado, sin tiempo para encomendar el alma y sin más *entrenamiento* para el caso que el manejo de una detestable orquesta en una temporada operática del... circo de Parish, se

necesita un talento y una maestría un tanto superiores al nivel ordinario.

Y el repentizado jefe no sólo salió airoso, sino que fué objeto de calurosas ovaciones y de unánimes elogios, expresión evidente de un general deseo: el de que Saco del Valle encuentre la ocasión adecuada para la realización de las esperanzas que su hazaña ha hecho concebir.

## **Ensueños del cronista**

Los señores Calleja y Boceta no tomarán á mal que yo me permita de cuando en cuando, y como todo hijo de vecino español, el lujo de matar las largas horas de la noche, y á veces hasta las soporíferas horas del día, soñando. Conozco á esos señores, y sé que á su espíritu industrial, fundamento de toda empresa aunque sea de arte, se une un formal deseo de orientación hacia lo bueno y lo grande. No temo, por tanto, provocar en sus labios el *riso scornitor* de Battistini y de Titta Ruffo, sino cuando más una remembranza, compasiva para mí, del *report* que á Calderón se atribuye respecto de que... «los sueños, sueños son».

Pues bien: he soñado algunas veces, bastantes veces (los señores citados creen de buena fe que mi único sueño es Wagner), con Gluck, con Mozart, con Weber, con Beethoven. Y soñaría con Cimarosa, con Monteverdi, con el propio Peri, y con otros sendos, si no temiera que Calleja y Boceta pasaran ya decididamente al dicho *riso scornitor*, y de ahí á una *furtiva lágrima* de amistosa conmiseración, precursora de una denuncia ante los alienistas... ó ante los tribunales.

Me limitaré, pues, á soñar, y eso tímidamente, con Armida, Alcestes y las Ifigenias; con Don Juan, las Bodas de Fígaro y la Flauta encantada; con Freyschütz, con Fidelio... y nada más por ahora. No, señores, no me parece eso poco... por ahora. Soy razonable. Así como así, aunque Calleja y Boceta pudieran vivir para atenderme—que no me atenderían—yo no había de vivir para verlo. Sería un suculento legado para mis legítimos herederos musicales.

Pero yo sé que, si en los labios de los repetidos señores provocar mis fantasmagorías alguna sonrisa, sería esta la llamada del conejo; ó sería una amarga sonrisa de impotencia, por parte de sus anhelos ó condescendencias artísticas que me constan, ante las imposiciones de su ineludible deber capital en defensa de la pícara peseta. Ellos saben muy bien—¿cómo no?—que las obras acabadas de citar serían un inmejorable y muy ventajoso sustituto para las Lucías, Sonámbulas, Traviatas, Toscas, Butterflies, Lindas, Amletos y comparsa. Y ellos bien *querrían* conmigo realizar la sustitución. Querrían *poder...*, pero no creen que querer es poder. Están conformes, en su fuero interno, con que mis sueños no son completamente sueños. Pero su fuero mercantil les habla de una *imposibilidad*, fundada principalmente en la resistencia de los cantantes, y secundariamente en la dudosa aquiescencia del público.

Yo discutiría—siempre en sueños—esa imposibilidad, sobre todo desde aquella noche, mi señor D. Antonio Boceta; noche que yo *no* soñé, y en la que el propio Anselmi, delante de usted y de mí, y de

otra veintena de comensales que no me dejarán mentir, se mostró dispuesto y aun deseoso de cantar en Madrid la *Armida... si le dejaban*. ¿No cree usted conmigo que con tal afirmación Anselmi dejó abierta la vieja cerradura, y que sería ya un trabajo menos penoso de lo que aparenta el de recorrer ahora los enmohecidos cerrojos, dar un arietazo á la desvencijada puerta y franquearnos el paso para la contemplación de los tesoros que detrás de ese portón y de esos murallones se hallan ocultos, hurtados á la posesión de los anhelosos aficionados madrileños, que como humanos tenemos una participación de derecho en esa universal propiedad?

Y... ¿no le parece á usted que... que el sacrificio, el sacrificio quizá reproductivo de... de un cinco por ciento, todo lo más un diez, de las apenas despreciables ganancias de esa empresa... sería más que suficiente, empleado en el sentido que indico, para... para condimentar, para ornamentar, con una pizca de gloria, aumentada á la que ya le han proporcionado Tristán y la Tetralogía, los goces materiales del negocio bien administrado y aprovechado? ¿Tienen ustedes miedo, para su *industria*, á lo mucho que hay de oro y de pedrería legítimos en la al parecer inaccesible fortaleza de lo pasado... y no lo tienen, para la *cultura* pública, á lo malo y falso que abunda y superabunda en el campo abierto de la época meyerbeeriana é italiana moderna?...

Ya ven ustedes, por los vacilantes puntos suspensivos, que les he expuesto mis ensueños con gran respeto y encogimiento de ánimo. Quedo en humilde espera del sermón, filípica ó catilinaria, con que acaso les placirá á ustedes contestar á mis desvarios y osadías. Y si no es un *canard* eso de que las buenas intenciones son los adoquines del infierno, aceptaré como penitencia los tormentos del fuego eterno... y la condición de adoquín, que me ayudaría á sufrirlos.

---

## MÚSICA SINFÓNICA

**P**ASEMOS, que ya es hora, de la música «impura», literaria, dramática, á la llamada música «pura» ó «absoluta», instrumental, sinfónica y de cámara; no sin hacer constar que en los programas orquestales entra siempre una importante dosis de «impureza» con los numerosos trozos wagnerianos, los poemas sinfónicos descriptivos, pintorescos ó dramáticos, las overturas, y hasta los mismos corales de Bach.

La campaña de la Orquesta Sinfónica, siempre bajo la muy acertada dirección de Fernández Arbós, ha sido tan reducida, tan... *tacaña* como la anterior. Seis conciertos, y gracias. Eso sí, con el abono más nutrido y las más fuertes entradas que esta sociedad ha conocido desde su existencia. Los seis conciertos han sido otros tantos llenos completos, y otros tantos triunfos. Pero Madrid ha sido sacrificado á la *tournee* provinciana anual, injerta ya, por lo visto, en las costumbres de nuestra benemérita orquesta. Lejos estoy de censurar esas excursiones que llevan á toda España una parte de nuestra cultura musical; además, por todo buen madrileño tiene que ser aceptado y aplaudido cuanto sea elemento de vida y prosperidad para esta corporación artística, única en España por su excelencia. Pero no puedo estar conforme con que se escatime por eso á los conciudadanos de la Sinfónica la ración acostumbrada, que nunca, hasta el año pasado, ha bajado de ocho conciertos, y en ocasiones (ya remotas, es cierto) ha llegado hasta doce.

Sabido es que en las grandes capitales europeas suelen empezar los conciertos sinfónicos semanales, y á veces «por partida doble», á la entrada del invierno, para no terminar hasta la aproximación del verano. Este es un *desideratum* para no pocos aficionados madrileños; y no creo que su realización sea totalmente imposible. ¿Que Arbós no puede venir hasta la primavera? Sustitúyasele, desde Noviembre hasta Marzo, con un Villa, ó con un Saco

del Valle, ó con el principal de los directores del Real. Y que la empresa de este teatro ponga algo de su parte para favorecer á sus músicos y facilitarles la tarea, espaciando las funciones de ópera y contentándose con tres semanales, que serían muy suficientes, y con lo que se lograrían varias cosas deseables, á saber: dar á los artistas el conveniente descanso, y mayor lugar y holgura para la preparación y ensayo de las obras, cuya deficiencia se hace cada día más patente; limpiar á la compañía del elemento postizo de artistas principiantes, incompletos y económicos, contratados para el *relleno*; expurgar el repertorio de las obras de desecho, que recargan de música inútil la atención del público, con no poco detrimento para su cultura; y por último, dar algún desahogo á los músicos de la orquesta para la preparación de los conciertos semanales. Con esto, y con que la empresa cediera á sus músicos el local en condiciones ventajosas...

Pero veo que no he despertado todavía de mis ensueños. A la práctica de tan bellas *teorías* se oponen numerosos obstáculos, no sé si reales ó ficticios, pero desde luego *invencibles*... como *todos* los obstáculos. Y sin embargo ¿quién puede jurar que sea yo el soñador? ¿Es inconcebible que puedan estar soñando con imposibilidades fantásticas, como con tanta frecuencia ocurre en nuestro país, esos que duermen el sueño permanente de la rutina y de la inercia?...

Al grano. Hay que empezar esta parte de mi crónica haciendo mención del concurso de orquestas, para el primer certamen musical del Estado, celebrado el día 10 de Noviembre en el palacio de la Exposición Nacional de Bellas Artes. A esta *gara* se presentó sola la Orquesta Sinfónica, y dicho se está que á ella fué adjudicado el premio de 20.000 pesetas. Lo cual está muy lejos de significar que no lo hubiera ganado en el caso de competencia efectiva con las mejores orquestas de España, y aun con muchas de fuera.

Y sea este lugar oportuno para tributar el más entusiasta elogio á la Real Academia de San Fernando por su iniciativa para la creación de estos certámenes musicales, inculcando por fin al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes la noción de que entre esas bellas artes, y no en lugar secundario, figura *ya* un arte para él *nuevo*, que se llama Música, con derecho á la protección oficial en igual grado que sus hermanas ó primas la Pintura, la Escultura y la Arquitectura.

Aparte el justísimo estímulo concedido á la Orquesta Sinfónica, ha sido uno de los más importantes efectos de este primer concurso oficial de música el de ofrecer publicidad á dos obras tan notables como la *Leyenda* de Manuel Manrique de Lara y el *Poema sinfónico* de Vicente Arregui, laureadas ambas con el primer pre-

mio del mencionado certamen, y ejecutadas por la Orquesta Sinfónica en el primero y tercero de sus conciertos de esta temporada.

De ambas producciones hablé oportunamente en mis crónicas de *El Correo*; y como no ha venido ninguna segunda audición á proporcionarme base para una rectificación ó ratificación, en nada podré modificar hoy lo que entonces escribí con la saludable desconfianza que debe acompañar siempre á las primeras impresiones, publicadas con el fin principal de satisfacer la curiosidad de los lectores.

La composición de Manrique ha sido por muchos tachada de «tendenciosa». Norabuena, si con la palabra se quisiera significar una inclinación muy pronunciada al *espíritu* musical wagneriano en su *sentir* melódico y en su *pensar* harmónico é instrumental. Esto no arguye la copia ó la imitación servil que algunos cazadores de plagios han querido atribuir al sabio y muy distinguido aficionado. Tal suposición es ofensiva, y contra ella se defendió Manrique con mucho acierto, en las columnas de *El Mundo*, confirmando tácitamente los conceptos que yo había empleado—vanamente, por supuesto—para desvanecer tan grave imputación.

Manrique, sí, es un wagnerista incondicional, que lleva su entusiasmo por el gran reformador hasta más allá de la admiración que le profesaba Ruperto Chapí, su maestro. Pero Manrique no es todo para Wagner; pues quien en Wagner cree como en dios único verdadero, no es músico. El criterio artístico de Manrique no es ecléctico ciertamente, ni del todo libre de pasión. Pero su credó no restringe á un solo aspecto el arte, y su admiración se extiende con igual fervor á todos los que hoy conservan por consagración universal un puesto en la categoría de los grandes maestros... con una sola excepción, la de Brahms, con quien transige, creo, menos aún que con Puccini y Leoncavallo.

Ahora: Manrique considera quizá á Wagner como el compendio perfeccionado de cuanto le había precedido; y tanto en su sistema musical como en su concepción grandiosa del arte lírico dramático, ha visto y sigue viendo un ideal que anteriormente no ha sido alcanzado ni posteriormente será fácil rebasar. Manrique, además, ha compuesto poco; entre otras razones porque la música no es su profesión; y la cuantía de su producción no le ha permitido «foguearse» lo bastante para sacudir por completo las influencias que inevitablemente pesan y han pesado siempre sobre todo compositor, grande ó pequeño, hasta que una experiencia constante y repetida viene á moldear la personalidad, la individualidad que conduce al triunfo.

Pero Manrique—y también por esto escribe poco—es hombre que piensa mucho lo que hace; posee un talento maduro, una gran

cultura y una sólida técnica, que son garantía de esa seria reflexión, de ese profundo estudio, de ese asiduo trabajo, que llevan á la altura y firmeza del pensamiento. Cualquiera que sea la impresión que sus obras de hoy produzcan, nadie puede afirmar en justicia que ha pisado en falso.

En su *Leyenda* (fusión del preludio con el final segundo de su drama lírico *Rodrigo de Vivar*) diríase que se oye la voz de Ricardo Wagner, pronunciando palabras y expresando pensamientos de Manrique de Lara. De ahí la ilusión que en algunos oyentes ha producido una sensación ficticia de plagio que en mi sentir no existe. En la *Leyenda* he oído mucho más Manrique que Wagner. La obra, por lo demás, está muy robustamente sentida, con notable vigor dramático, armonizada é instrumentada con una técnica absolutamente magistral, con gran opulencia de color; técnica que parece brotar y fluir como por impulso natural, sin la menor impresión de artificio, ni de violencia, ni de esfuerzo, ni de rebusca; con interés absorbente, y con abundantísima substancia musical.

Tampoco, aunque es obra de un profesional, acusa todavía una completa independencia el poema sinfónico de Arregui, inspirado en un poético y tristísimo cuento de Andersen, *Historia de una madre*. Pero, en medio de alguna semejanza de procedimientos y de alguna marcha harmónica que muy de trecho en trecho desvía la atención del oyente hacia determinados afluentes de reminiscencia, la individualidad del compositor se dibuja y se destaca en la obra con fuerte relieve. El asunto está musicalizado con gran sentido poético, con toda su ternura, con todas sus fluctuaciones de dolor profundo y de misteriosos consuelos; consuelos nacidos de la misma grandeza del dolor, como en todas las aficciones que Dios envía, y que constituyen la substancia filosófica de la preciosa narración del poeta danés.

Para expresarla, Vicente Arregui ha utilizado una perfectísima técnica instrumental, tanto más magistral cuanto más sobria; técnica de buen gusto, al servicio de una elevada inspiración melódica, con las que ha sabido interpretar el asunto con absoluta exactitud, con profundidad de pensamiento, con color justo y adecuado, y con el preciso romanticismo, exento de toda sensiblería de *boudoir*. Es una obra de exquisita finura, repleta de interés, que absorbe la atención desde los primeros hasta los últimos compases, sin la sensación de fatiga que tan frecuentemente engendran otras obras de igualmente extensas dimensiones, escritas por autores de universal nombradía.

Con las dos producciones que acabo de examinar, Vicente Arregui y Manuel Manrique de Lara—ni más ni menos que Conrado del Campo con su *Don Alvaro*—han contraído todos los *gravi doveri*



inherentes al lugar preeminente que han conquistado entre los compositores españoles.

Los amores del patriotismo me excusarán por haber consagrado á mis dos paisanos una buena parte del lugar que en derecho corresponde á Bach y á Rimsky-Korsakoff, autores de las otras cuatro obras estrenadas en la Primavera de 1911 por la Orquesta Sinfónica.

Realmente, sólo merece el nombre de estreno el del poema sinfónico *Sadko*, del célebre compositor ruso; obra exuberante de vida orquestal, de riqueza pintoresca y fantástica, de potencia sinfónica impresionista, todo ello á la altura de la fama de su autor; obra que debe quedar en el repertorio, al lado de las pocas que ya poseemos de la escuela moscovita, y como una de las más notables del arte contemporáneo en este género *impuro* de la música llamada imitativa.

En cuanto al gran *abuelo* de Eisenach, aunque sus obras producen siempre un nuevo deleite, el deleite de todo lo grande, el del aire oxigenado, de la atmósfera sana, de la robusta circulación sanguínea y del consiguiente inefable bienestar orgánico y anímico, las obras de este coloso del contrapunto, de la melodía austera y sublime, y de la factura técnica inimitable, determinan algo que para la naturaleza humana suele ser de un orden superior á la satisfacción de lo nuevo: la del *renuevo* de placeres anteriormente gozados. Así han obtenido éxito entusiasta un coral y fuga cuya procedencia y número no han sido mencionados en el correspondiente programa, y el preludio de la cantata número 29. Menos interés inspiraron al público los tres nuevos números que le han sido dados á conocer, de la *suite en re*.

¿Se me permite, atendiendo á las imposiciones del tiempo en su velocísima carrera, hacer omisión de todo comentario á estas obras indiscutibles, y substituirlo con un gigantesco signo de admiración? ¿Y se me permitirá insinuar que no soy, como algunos compañeros, totalmente enemigo de que á determinadas obras, como la mayoría de las de Bach, se las someta á arreglos orquestales, aunque de desarreglos puedan calificarse, siempre que se trate de propagandas ó vulgarizaciones en beneficio de la cultura pública? Me apoyo en Wagner, cuyo ejemplo no es preciso señalar; y me apoyo en Monasterio, que con ciertas orquestaciones acertadas hizo saber á nuestro entonces ignaro público la existencia de la música de cámara.

Y en el mismo razonamiento, en el mismísimo Wagner, me fundo para combatir la continuación, en los programas de nuestra orquesta, de los trozos sinfónicos de los dramas wagnerianos; con excepción, *por ahora*, de los de *Parsifal*. Fuera de esta, Madrid conoce ya todas las obras de Wagner, en su lugar propio, en su am-

biente legítimo. La propaganda está ya hecha; la tarea de vulgarización es ya superflua. El desplazamiento de esos trozos va siendo ya una profanación. ¿A qué responden hoy? ¿A un prurito de virtuosismo orquestal? Para satisfacerlo abundan y hasta sobran en el mundo las obras maestras, cuya buena ejecución é interpretación es de igual ó mayor empeño y compromiso. Es hora de que Wagner vaya cediendo á otros autores sinfónicos, antiguos y modernos, el considerable lugar que se le adjudica en nuestros conciertos. Y no será buen wagnerista quien me acuse de blasfemia ó sacrilegio si afirmo que, con tanto abusar del wagnerismo de concierto, lo que se va logrando con algunos de esos trozos, en buena parte del público, es una franca manifestación de *hastío*, al que por cierto no son ajenos los mismos señores de la orquesta ni su director. Como que empiezan ya á ejecutarlos sin ensayos, al descuido ó con visible tedio.

No citaré esos trozos wagnerianos, porque son numerosos y siempre los mismos, salvo el prelude del tercer acto de *Tristán*, que precisamente en este año del estreno de *Tristán* ha sido ejecutado por primera vez en los conciertos.

Fuera de las seis obras estrenadas, el hecho más interesante de la reciente campaña de la Sinfónica ha sido la aceptación definitiva, por el público, de dos grandes genios del siglo XIX: César Franck y Johannes Brahms, cuyas sinfonías en *re* menor y mayor han obtenido una inmejorable interpretación y, por fin, una acogida resuelta y calorosa. Prueba esto que no ando muy descaminado cuando manifiesto mi firme creencia en la educabilidad de los públicos, singularmente del madrileño, y en la eficacia de la tenacidad abnegada de los artistas y directores de orquesta para la propaganda de la música nueva, á condición de que, además de nueva, sea buena. Y excusado es decir que, al tener que llamar *nueva* á la música de Brahms y de Franck (sin hablar de lo mucho *nuevo* que nos han legado los siglos anteriores al XIX), se patentiza la necesidad que de ella tenía ya nuestra cultura, y el atraso en que, á pesar de los evidentes progresos realizados, todavía se nos tiene en Madrid respecto del movimiento musical europeo.

Hay que mencionar ese hecho con gran elogio para el maestro Arbós, esperando que le sirva de estímulo para no abandonar á otros compositores modernos de gran valía, como Claudio Debussy, que por razones que no acierto á comprender ha sido desterrado de nuestros programas; así como para continuarnos avanzando en el conocimiento de las obras de Ricardo Strauss y de los músicos rusos, tan generalizados hoy en Europa, y en el que vamos marchando á paso de tortuga.

También he de señalar el progreso feliz que puede observarse en la ejecución de las obras de Beethoven, cuyas sinfonías séptima

y quinta, y muy especialmente esta última, han sido interpretadas este año, bajo la dirección de Arbós, con una maestría superior á la de cuantas versiones nos habían dado hasta ahora los directores españoles, incluso Arbós mismo, cuya quinta sinfonía ha sido la mejor hazaña que ha realizado desde que se halla al frente de la Orquesta Sinfónica.

Aparte las sinfonías mencionadas, han sido ejecutadas con mucho acierto la primera de Schumann, la sexta («Patética») de Tschaiakowsky, que va perdiendo ya su interés, y la «inacabada» de Schubert; completando los programas las overturas de *Egmont*, *Leonora* y *Coriolano* (Beethoven), *Anacreonte* (Cherubini), varias obras de Bach interpretadas en años anteriores, los poemas sinfónicos *Don Juan* y *Muerte y Transfiguración* (Strauss), el número titulado *Nápoles*, de las *Impresiones de Italia* de Charpentier, y el ya popular *Aprendiz de brujo*, del genial Pablo Dukas.

La Orquesta Sinfónica progresa visiblemente. Sus ejecuciones en Madrid (salvo algún caso desdichado como el de la «Marcha fúnebre» del *Ocaso*) van acusando perfeccionamiento. Sus *tournées* le van conquistando celebridad española, que encuentra ya eco en el extranjero. Alguna pluma inglesa, muy autorizada, la invita ya á realizar un viaje á Londres con el fin de dar á conocer obras principales de nuestra música nacional. Arbós piensa seriamente en ello, y claro es que aprovecharía la ocasión para dar de paso algún concierto en la capital francesa. Esperemos que con un brillante éxito se entreabra la puerta para la exportación musical española. Lo «nuestro» que en el extranjero se cotiza por ahora, consiste en productos españoles fabricados en París, bajo la influencia directa y evidente de la *Schola* ó del debussismo.

Y que sea un hecho eso de la venida del *Orfeo Catalá* para audiciones, en la temporada próxima, de la Novena Sinfonía y de la Consagración del Graal.

## MUSICA DE CAMARA

**A** *tout seigneur*... Hay que empezar por la «Catedral del género»; léase la **Sociedad Filarmónica**; no sólo porque ella, como siempre, dió comienzo á la temporada, sino porque, en razón á calidad y cantidad, le corresponde toda gloria de iniciativas y de impulso. En mi revista del año pasado hube de extenderme (excederme, pensaron algunos), en mis *bombos* á la Filarmónica, algo más de lo que permitía la modestia del *Cabildo*; lo cual me valió una llamada al orden por parte del mismo, y no pocas reprimendas por la de las... oposiciones. No logré dar gusto á nadie, fuera de mí mismo. Mucho es, y á eso apuntaba; pero los improperios de unos y otros pesaron, quizá indebidamente, más que mi satisfacción personal. Renuncio hoy, por tanto, á las sonoridades de la *grosse caisse*, y pido el último puesto entre los rascatripas de la orquesta, donde no me alcancen el oído de los espectadores ni las gafas del Kapellmeister.

El *Calendario* sólo nos anunció para este curso doce conciertos; lo que dió lugar, no motivo, para algunas murmuraciones. Hubo que acallarlas con la noticia de que se estaba gestionando para Mayo la realización de un bello ideal: el de unos conciertos sinfónicos por la Filarmónica de Berlín ó por otra orquesta de igual categoría, que pudiera ser la famosa de Amsterdam, dirigida por el gran Mengelberg. Las gestiones abortaron, ora por cuestión de fechas, ora porque no todas las orquestas europeas pueden gozar á su antojo las delicias de la vida nómada, casi exclusivo privilegio de los Tonkünstler muniquenses. Y estos, por diversos motivos, fueron declarados *hors concours*. Hubo, pues, que renunciar á la masa orquestal, y sustituirla con otra cosa más ó menos equivalente; y el equivalente fué una masa... individual; la de Eduardo Risler, que bien puede valer la de una orquesta.

Empezó la temporada en Noviembre, con tres conciertos de can-

to y piano por la afamada María Luisa Debogis y por el que también es ya afamado *teclista* Joseph Lhévinne.

La **Debogis**, maestra siempre y muy aplaudida, no logró sin embargo dar á los socios de la S. F. M. la misma satisfacción que en el año anterior. Su voz no pareció tan fresca, ni ofreció la habitual compensación de un perfeccionamiento de arte. Su entusiasmo parecía decaído, y al público se le antojó que la eminente artista le trataba con algún exceso de confianza, revelada principalmente, para las damas, en la *osada modestia* de su única *toilette*.

Su labor, sin embargo, fué tan instructiva como interesante y educadora (de esto se trata ante todo ¿verdad, señores del Cabil-do?), especialmente por habernos hecho gustar obras de autores tan desconocidos ó casi desconocidos para nosotros, en este ramo, como Lulli, Rameau, Martini, Weckerlin, Franck, Wolf, Reger y Debussy. Estos aparte, figuraron en sus programas los nombres de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Brahms, Mendelssohn y Faure.

**Lhévinne**, representante del «arte semítico» ruso, es, como ya he indicado, un pianista que va derecho por el camino de la celebridad, como virtuoso en la más honrosa acepción de la palabra. Decir que ha obtenido el más entusiasta beneplácito de nuestra Filarmónica, es decirlo casi todo; y no se tome esto á jactancia de prosélito; porque todos los artistas *de extranjis* saben á estas horas que en la Filarmónica Madrileña se va hilando muy delgado, más delgado que en muchos respetables y principales centros europeos; y una *riconferma* para los conciertos de nuestra Sociedad va siendo considerada por ellos como una de las más honrosas y necesarias partidas de su hoja de servicios. Y no soy yo, lector, quien te lo cuenta, sino los mismos interesados, oralmente; y documentalmente, no pocos legajos del archivo social.

Con lo dicho, dicho queda que el joven Lhévinne reúne todas las condiciones necesarias para justificar la reputación que le precedía, y para conquistar las «palmas matritenses». Enumerarlas sería reproducir lo mil veces escrito, ó hacer extracto de un perfecto tratado de arte pianístico. Esto en cuanto á su técnica, que por todos los competentes ha sido proclamada como sobresaliente, así en lo referente al mecanismo digital como al dominio del *alma* instrumental. Todo ello representa la mitad de un arte; quizá menos. El mayor valer lo demuestra Lhévinne en la solidez de su talento, en su clarísima comprensión é interpretación de las obras, en su sentimiento y expresión perfectísima, equilibrada, dentro de la lógica que constituye el fundamento intelectual de lo que comunmente llamamos buen gusto... léase sentido común.

Sus programas, inútil es decirlo, abarcaron todas las épocas de

la «literatura» pianística, desde Scarlatti hasta los contemporáneos rusos, á quienes consagró una parte entera de su tercer concierto.

Diciembre quedó «de vacío», y Enero nos trajo de nuevo al gran **Cuarteto Rosé**, cuyas maravillosas condiciones de serio y delicadísimo virtuosismo fueron señaladas y celebradas por el que suscribe con motivo de su aparición en la temporada anterior. Sólo hay que consignar hoy la creciente satisfacción con que los socios han oído este año á tan incomparable Cuarteto en sus encantadoras interpretaciones de diversas obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann y Brahms.

En claro también el mes de Febrero. En Marzo nos visitó por primera vez el nuevo **Cuarteto Klingler**, formado en Berlín al mismo tiempo que el Marteau-Becker, á la muerte del venerado maestro Joachim. Los ecos de la rivalidad entre Klingler y Marteau despertaron en nuestra Filarmónica cierta curiosidad y expectación. Parece ser que entre los dos Cuartetos se levantó allende el Rin una competencia. El público berlinés falló á favor del Klingler; y el Marteau, discreta pero indebidamente, se disolvió, sin valer un ápice menos que su rival. Esto revela que los aficionados de la capital alemana permanecen, por ahora al menos, fieles á la tradición; porque en el Cuarteto Klingler ha podido reconocer la herencia de Joachim todo el que alguna vez haya escuchado las clásicas y viriles interpretaciones de aquel gran maestro.

Queda con esto definida la característica del Cuarteto Klingler: clasicismo, energía, vida, fuerza; condiciones análogas á las del Checo y el Schörg; acaso con algún imperceptible sacrificio de la pulcritud detallista en aras de la solidez expresiva y de las «proporciones arquitectónicas». No sé si atreverme á afirmar la superioridad incontestable del Klingler sobre los demás grandes Cuartetos que han pasado por la Filarmónica. Lo que no podría admitirse es un sólo grado de inferioridad. Las comparaciones son difíciles de establecer, y las preferencias de justificar, entre entidades que figuran juntas en la primerísima línea. Se trata, más bien que de méritos, de aspectos diferentes de un arte, objetivamente presentados y subjetivamente apreciados. Y la justeza ó justicia de estas apreciaciones depende grandemente del temperamento y cultura de quien oye, y no menos de la índole de las obras. Quizá sea dado preferir la incomparable finura de Marteau y de Rosé para Haydn, Mozart y Schubert, y el soberano vigor de Klingler, de Schörg y de los Checos para Beethoven, Brahms y algunas páginas de Schumann.

En esto de las interpretaciones, como en otros muchos é importantes puntos que al arte ó á las artes afectan, yo me permito el lujo, que algunos calificarán de ignorancia ó petulancia, de cierto eclecticismo que me aisla entre mis compatriotas, tan inclinados á

los deslindes y predilecciones de escuela ó de partido. Así suelo hallarme de acuerdo con todos y con nadie. ¿Es lícito exigir, para determinados géneros de música, la interpretación única, obligatoria, forzosamente típica? Los dos *tipos* extremos, casi opuestos, son Klingler y Rosé. No cabe dudar que Haydn y Mozart, interpretados por Rosé, son una pura delicia; y así, para algunos mozartistas, la interpretación de estos mismos maestros por Klingler ha sido brusca, y hasta tosca. Oír y juzgar de tal modo es para mí una exaltación, un fanatismo. A los admiradores de Beethoven y de Brahms nos han satisfecho ambas interpretaciones mozartianas por igual. Esa brusquedad ó tosquedad no ha sido otra cosa que virilidad. No desconozco que Haydn y Mozart pertenecieron á una sociedad en ambiente de correcciones tabularias, de etiquetas, finuras y coqueterías reglamentadas, tanto masculinas como femeninas. Pero creo que su música nada pierde con que se la masculinice, se la modernice y se la agrande, modificando ó mejorando su aspecto, adaptándola á nuestro ambiente social, aumentando su interés y su fuerza expresiva. El Cuarteto Rosé es vienés; Viena, musicalmente, ha tendido siempre al italianismo con preferencia al germanismo, todo varonil. Vieneses italianizantes eran Haydn y Mozart; germanos de pura raza Beethoven y Brahms; y esto puede argüir en favor de Rosé. Pero recordemos, entre otras cosas, las fogosas y nada femeninas interpretaciones, que los madrileños con tanto entusiasmo hemos aplaudido, de las sinfonías de Haydn y Mozart por las orquestas alemanas que nos han visitado; y no neguemos á esos grandes maestros los fueros de la virilidad.

Una cosa puede afirmarse resueltamente, con absoluta *intransigencia*, en favor del Cuarteto Klingler: que por lo menos sus versiones de las atléticas obras de Brahms y de la segunda y tercera épocas beethovenianas, han superado á cuantas hemos oído en Madrid.

En sus tres programas han figurado, á cuarteto «por barba», Haydn, Mozart, Schumann y Dohnányi. De Brahms han ejecutado dos, de Beethoven tres. El de Dohnányi, una de las más interesantes novedades de la temporada, es magistral. Técnica solidísima, gran riqueza de instrumentación y de contrapunto; obra seria y firmemente pensada; profunda, de fuerza y de empuje, de color y de vitalidad, que acusa á un compositor muy digno de ser respetado y tomado en cuenta; eminentemente moderno, pero sin extravagancias, y sin mirar «por encima del hombro» al clasicismo. Un señor maestro, en fin, con todas las de la ley.

En Abril, tres sesiones de sonatas (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Franck y Brahms), por el propio rey de los violinistas modernos, y uno de los mejores pianistas que el mundo hoy aplaude: Fritz Kreisler y Harold Bauer.

**Bauer** debutaba este año en la Filarmónica; no en Madrid, donde había dado varios conciertos públicos, hace algunos años, con Pablo Casals; ni en las provincias españolas, donde ha hecho repetidas *tournées*, ora con el mismo Casals, ora con el tan eminente como para los madrileños hurafío Fernández Bordas. Como *virtuoso* propiamente dicho, no ha podido ser apreciado en la temporada á que aquí me refiero; pero en tal concepto le conoce el *Madrid público* como uno de los de mejor ley. En la Filarmónica ha puesto á gran altura su sólida maestría para el clásico género de cámara, «disputando», como vulgarmente se dice, los laureles al gran Kreisler.

Bauer es un «pianista verdad», de legítima casta, de primera fila, de los que miran al arte antes que al público, á quien aprecia y respeta, pero á quien no adula. Es de esos á quienes se escucha con mucho mayor interés y simpatía que á los grandes profesionales del virtuosismo exclusivo. El virtuosismo de Bauer es el genuino; el que es *medio* y no *fin*; el que sirve al arte, no el que lo esclaviza.

En cuanto á **Kreisler**, quisiera enmudecer, como antes lo hice al tratar de Bach. Kreisler en el violín, como Risler en el piano, es único. No es su técnica ni su mecanismo lo que deslumbra. Pueden estos ser inferiores, por ejemplo, á los de un Sarasate, sonido y afinación inclusive; y pueden no alcanzar al portentoso virtuosismo gimnástico de algún Kubelik. Es su dicción, su fraseo, su expresión, la sobria esplendidez y elocuencia de su interpretación musical. En todo esto es absolutamente incomparable. Otros demostrarán más calor dramático en el primer tiempo de la Sonata á Kreutzer, ó más impecable agilidad en la fantasía de Schubert. En cuanto á gusto, estilo, alma musical y genio atractivo y persuasivo, su rival no existe hoy, y difícilmente habrá sido igualado en los tiempos pasados.

El último acontecimiento de esta temporada, una de las más hermosas de nuestra Filarmónica, ha sido la reaparición de Eduardo Risler, cuyo arte parece ya haber alcanzado á la mayor perfección asequible para los medios materiales é intelectuales de que un sér humano puede disponer. Y sin embargo, á Risler se le ha discutido. Pero también se habla discutido á Kreisler. Ya he dicho que en la Filarmónica se hila muy delgado; pero, en esto como en todo, hay quien quiere pasarse de fino, é hilar hilos que de puro sutiles se quiebran al soplo de... una mirada. Esos tales no pueden disfrutar del arte, porque el extremado refinamiento de las exigencias tiene su origen en un irremediable hastío.

¿Será por algo de eso que la sonata en *fa* menor («apassionata») fué, de todas las obras que componían los tres notables progra-



mas de Risler, la única cuya interpretación no me convenció? A tal punto llegó la asombrosa perfección del gran pianista en todo lo demás, que no vacilo en atribuir mi discrepancia á obcecación.

No extrañará el lector que haya llegado á este punto de mi revista con el vocabulario y las fuerzas laudatorias agotados. He dicho lo bastante para hacer comprender que Eduardo Risler es para mí el más completo de cuantos pianistas he oido; y vive Dios que van algunos. Solo añadiré, porque el entusiasmo me lo exige, que la sonata obra 26 no ha sido jamás ejecutada por nadie con la absoluta maestría con que Risler ha sabido poner á disposición del inmenso Beethoven su *desesperante* manejo del teclado y de los pedales, para producir imprevistos é ideales efectos de expresión y de color; y que si pudiera detenerme, en obediencia á mis deseos, para describir una por una, como se merecen, las interpretaciones de inconcebible acierto que Risler ha dado á todas las obras, á todos los estilos, á todas las escuelas y géneros tan diversos y contrapuestos que han figurado en sus eclécticos programas... ¡pobres de vosotros, los pocos lectores cuya paciencia y mansedumbre haya podido resistirme hasta aquí con propósito vacilante de seguirme hasta el fin de la interminable jornada!

De los tres conciertos Risler, el primero fue consagrado á Beethoven, con las dos sonatas mencionadas, y las formidables, tremendas, extenuantes treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli. El segundo, á maestros difuntos del siglo XIX: Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Brahms, Liszt, Franck. El tercero, á los vivientes: Dukas, Fauré, Debussy, Granados, Saint-Saens, Strauss; y á un muerto prematuro que tenía pleno derecho á seguir viviendo: Chabrier.

El estudio en forma de vals, de Saint-Saens, fué lo único que disonaba con el exquisito gusto de los tres programas. La transcripción para piano, hecha por el mismo Risler, del *Till Eulenspiegel* de Ricardo Strauss, llamó mucho la atención, tanto por la maestría del arreglo como por sus *brutales* dificultades. Excusado es decir que una obra como esta, cuyo interés principal reside en su maravillosa labor de orquestación, pierde en el piano la parte más considerable de su valor, quedándole apenas otro mérito que el de realizar las facultades portentosas del pianista.

La nota más *expectada* de estos programas de Risler fué la ya famosa sonata de Pablo Dukas, cuya aparición había causado inusitada sensación en París, hace algunos años, por la singularidad del caso; el caso de una sonata para piano escrita en plena *fin de siècle*. La obra ha sido muy discutida por esos mundos, y su ejecución por Risler era esperada con excepcional curiosidad por los pianistas españoles, pocos de los cuales habían logrado «hincarle el dien-

te». Risler ha patrocinado esta sonata, y la ha lanzado al mundo, ó intentado lanzarla. Con los dedos podrán contarse los pianistas que hasta ahora la han aceptado, ó con ella se han atrevido. Sus dificultades son enormes, y su interpretación exige una labor ardua y persistente de dedos y de inteligencia. Risler nos ha demostrado que se trata de una obra de verdadera importancia, de grandes vuelos, de arte elevado; fuerte, instrumentalmente dramática, clásicamente concebida, modernísimamente desarrollada; algo obscura en sus primeros tiempos por la intervención del genio revolucionario del día, pero convincente y poderosa en el último por la intervención directa de un talento y una belleza de orden universal. Nadie sería capaz de reconocer en esta sonata al Dukas del *Apprenti sorcier*, como no fuera por la genial osadía de su concepción. Hay que tomarla muy en serio, tratarla con gran respeto, y oírla mucho.

La S. F. M. ha terminado el primer decenio de su gloriosa vida. Hay quien presiente transformaciones, evoluciones, quizá revoluciones, en el segundo. Vengan, si son para bien de la asociación y del arte. De otro modo, peor será meneallo.

**El Cuarteto Francés**, después de un año de silencio, ha reproducido su fe de vida con cuatro sesiones muy interesantes, y con el concurso del excelente pianista José Guervós. Haydn, Mozart, Beethoven y Schumann han constituido, como siempre y como es debido, la base de sus programas. Franck y Brahms han tenido también su correspondiente participación, demostrando que cada día van adaptándose más á su genio los gustos de nuestro público. La nota más moderna, ó más nueva, nos la han dado Fauré, Dvorak y Jacinto Manzanares.

Preciso es declarar que no despiertan grandes simpatías, por estas tierras, las obras del ilustre director del Conservatorio de París; y en ello hay poco que extrañar, porque á los públicos no alcanza el interés de técnica y factura cuando las obras no son producto directo de la inspiración. El número de Gabriel Fauré, á menudo rico en ideas espontáneas y sentidas, padece intermitencias; y en su cuarteto de piano en *do* menor predomina la impresión de un artificio forzado, de un trabajo de carácter obligado ó volitivo. Aparte de que Fauré parece sentir siempre la música como en sueños de una triste, melancólica y á veces monótona vaguedad, poco en consonancia con la fuerte vitalidad que debe animar á estas obras de dimensiones sinfónicas.

No así las de Anton Dvorak, que siempre interesantes de composición, sin alardear de gran superioridad técnica ni de inspiración elevada—inferior por lo general á la de Fauré—invariablemente logra agradar con la alegría ó especial color de sus ideas, á

veces banales, y ora propias, ora derivadas de motivos populares de su tierra bohemia ó del pueblo norteamericano que durante el último periodo de su vida le dió hospitalidad.

En la tercera de estas sesiones fué estrenada una sonata en *fa* sostenido menor, para piano y violín, del joven compositor valisoletano Jacinto Manzanares, ya citado. No sé hasta qué punto habrá de influir esta obra, muy estimable como ensayo, en las bases á establecer para el desarrollo de la naciente música de cámara española. Presumo que habrá de pesar poco, y servir menos de impulso para el arte que de ejercicio y estímulo para su autor, á quien el público premió con nutridos y no inmerecidos aplausos. La sonata de Manzanares ha de ser apreciada como una promesa, que sin duda alguna tendrá lucido cumplimiento cuando el innegable talento del autor alcance la madurez necesaria para imprimir á sus composiciones una personalidad definida. La sonata es de corte clásico, á veces arcaico, y contiene trozos bien sentidos y compuestos, de técnica excesivamente sobria, pero que revelan intelectualidad y pueden ser aceptados como seguro documento de crédito.

El Cuarteto Francés, gracias á sus frecuentes *tournées*, va siendo ya tan conocido en provincias como en Madrid. Inútil es, por tanto, insistir aquí respecto de sus excelentes cualidades, ni tampoco sobre sus imperfecciones, que forzosamente irán desapareciendo con el tiempo y las competencias. Se trata de cuatro músicos hechos y derechos, que tienen conciencia de los deberes que impone la eterna ley del progreso, y saben que la pena es de muerte para quien se duerme sobre los laureles. Conocen al dedillo las obras antiguas, estudian bien las nuevas, poseen los secretos de la buena interpretación, y sus ejecuciones son, por tanto, generalmente acertadas é interesantes. Solo que el movimiento moderno es implacable en sus exigencias, y en su torbellino artístico no sobresa quien no se excede.

El Cuarteto Vela, en su hasta ahora breve existencia, ha sufrido varias transformaciones. Primera, la retirada del violoncelista Casaux, y su reemplazo por Domingo Taltavull. Segunda, la retirada de Telmo Vela, jefe del Cuarteto, y su substitución por Abelardo Corvino. Tercera, su cambio de nombre por el de Cuarteto Español. Así designado, ha *redebutado* este año, con solos dos conciertos, en el Teatro Español.

La segunda de estas transformaciones es la que más nos interesa, porque significa un cambio de arte. La primera no ha pasado de un cambio de personas; la tercera, de un cambio de nombre.

Vela y Corvino son dos violinistas de tan buena prosapia el uno como el otro, pero de temperamentos opuestos. El primero se incli-

naba, por sus brios y energías, á la escuela que hemos visto representada por Klingler, por Schörg y por los Checos. El segundo, todo finura, delicadeza y detalle, se asemeja al tipo Rosé-Marteau. Corvino ha impuesto su personalidad al antiguo Cuarteto Vela, que resulta un Cuarteto nuevo. Cano, Alcoba y Taltavull, los compañeros de Corvino, han efectuado el cambio de frente con toda perfección, adaptándose al nuevo ambiente con una flexibilidad de talento que les honra y que admira.

Expuesto mi criterio ecléctico—calificadlo si queréis de indeciso ó vacilante—en esto de los «sistemas exegéticos» musicales, supérfluo será añadir que no veo inferioridad alguna en el Cuarteto Español respecto del Cuarteto Vela. Podría, sin embargo, votarse á favor del primero, en contra del segundo, y viceversa, según el carácter de las obras. Vela, por ejemplo, hubiera entendido mejor la soberbia fuga (*allegro molto*) del cuarteto de Beethoven en *do*, al que Corvino no alcanza á dar todo el ímpetu fogoso que requiere. En cambio, pueden calificarse de superiores las ejecuciones que Corvino ha hecho de los cuartetos en *mi* bemol, de Mendelssohn, y en *re* menor, de Schubert, en los que acaso Vela no hubiera acertado por completo. Faenas tan perfectas como esas son de las que acreditan y permiten esperar del Cuarteto Español grandes cosas. La formalidad y el escrupuloso esmero con que estos muchachos preparan, estudian y ensayan sus programas, es ya cosa grande, y desmerece poco, si algo, de la seriedad artística con que se han impuesto á Europa los mejores cuartetos de allende la frontera. Así, y sólo así, se puede llegar y sobresalir.

Aparte de las obras mencionadas, Corvino y compañeros han tocado, siempre con gran acierto, el cuarteto de Beethoven en *sol*, el de Borodin en *re*, y uno de Rogelio Villar, «nuevo en la plaza».

No «revelaremos» á Beethoven, á Mendelssohn ni á Schubert. Borodin, con esa misma obra, ha sido ya juzgado más de una vez en Madrid. El público la aplaude, principalmente por el tercer tiempo, el dulce y romántico *nocturno*, un tanto empalagoso y cándido. Ni por sus ideas merece la categoría del genio su autor, ni por su factura y técnica se iguala á ciertos aspirantes á ingreso en el *gremio* de los grandes maestros; tales Dohnányi, Suk, Lampe, Rachmaninoff y otros más. Borodin ha entendido el color melódico é instrumental, edulcorado con una armonía sutil y atractiva; *acursila* con frecuencia, e mo buen repostero del arte; la *cocina*, sana, alimenticia y sabrosa, no es de su jurisdicción. Esto en cuanto á su música de cámara. La orquesta es harina de otro costal.

Del cuarteto de Villar hablé á su tiempo debido, declarando con franqueza mi... discrepancia. El buen Rogelio no «me la guardó», porque él es de excelente pasta, y nada fiero, aunque confía más en

sí mismo que en la crítica, por lo cual no puedo menos de alabarle. Además, porque demostré haber escuchado la obra y apreciado lo bueno que á mi juicio contiene. Pero él me aseguró que la había oído mal, y que me facilitaría una segunda audición, *en petit comité* (que es como la música de cámara «suená»), para proporcionarme el gusto de rectificar. Esa segunda audición la estoy esperando todavía, y con sincero afán. El elogio es mi mayor placer, y mi mayor anhelo el de mudar de consejo, como los sabios. Mientras la ocasión llega, haré constar que la opinión de Villar es mucho más autorizada que la mía, y más aún la del competente jurado que en Barcelona, hace algunos años, adjudicó á ese cuarteto un premio cuya legitimidad estoy muy lejos de disputarle.

---

## VARIOS

**S**ENTIRÉ omitir alguna de las manifestaciones públicas musicales de esta temporada. Creo haberlas anotado todas. Si alguna se me hubiere rezagado en el tintero, dispuesto me hallo á arrostrar la responsabilidad subsidiaria, é imploro de antemano el perdón de los damnificados. Asimismo he de merecer benevolencia por la brevedad de mis sucesivos comentarios, impuesta por el tiempo que apremia, por la fatiga que rinde... y por el taconeo de mis lectores, que las ondas radiográficas van ya trayendo á mis oídos.

Como se verá, casi todo este capítulo de «Varios» es monopolio de pianistas.

En Noviembre, cuatro *recitals* por el inmenso **Rosenthal**, que á todos asombró, y no á todos entusiasmó. Su técnica y su mecanismo son algo verdaderamente extraordinario y fenomenal. Su arte no llega á los corazones. Fué discutido hasta con apasionamiento; lo cual no debe extrañar, hoy que se discute hasta la existencia de la raza humana. Yo sé de varios que no le pueden resistir; y de otros que invocan su nombre en sus cortas oraciones. Por mi parte, soy de los asombrados y no entusiasmados; pero no de los que le niegan el pan y el agua. Los artistas grandes—y de los más grandes es Rosenthal—presentan siempre mucha materia que admirar; y quien no la ve, debe encomendarse á los cuidados de un buen especialista oftalmólogo. Podrá criticarse en el eminente pianista austriaco alguna relativa «frialdad», que sin embargo no está reñida con todos los gustos modernos. Lo que nadie podrá con justicia regatearle es su exquisita corrección y su arte perfecto aunque no sublime. Como no sea por su afición á introducir en todos sus programas algunas piezas de puro virtuosismo, de esas que con el verdadero arte se dan de trompicones; y de esta debilidad ya hemos visto que ni los Risler saben librarse.

En Diciembre tuvimos grata ocasión de conocer al joven pianista-

ta **Adolfo Borschke**, una buena esperanza para el arte, que principalmente se distinguió por su amabilidad y prodigalidad con el público en el capítulo de las repeticiones y «propinas».

Dos conciertos, entre Rosenthal y Borschke, nos dieron los jóvenes Luis y Ricardo **Pichot** y **Eladio Costa**, que se revelaron como excelentes y concienzudos músicos, ejecutando con sumo acierto tríos de Beethoven (obra 97), Schuman (63), Brahms (8) y Franck (1). En los mismos conciertos tomó parte la eminente **María Gay** (hermana de los Pichot), haciendo verdadero alarde de talento, gracia, finura y grandeza de arte, y mostrándose quizá como la más perfecta cancionista que Madrid ha aplaudido. Como tal la conocía ya la Sociedad Filarmónica.

**Joaquín Larregla**, el ilustre y popular compositor y pianista, dió el 13 de Febrero un notable concierto compuesto principalmente de obras suyas, con las que hizo gala de su amena inspiración y de su rara maestría en el dominio del teclado. En el programa figuraron varias de las canciones gallegas transcritas con precioso arte por Rogelio Villar.

El 17 del mismo mes, notable concierto de *Lieder* en el salón del **Hotel Ritz**, por los cantantes del Real Sras. Brozia, Pareto y Ruskowska, y Sres. Macnez y Masini-Pieralli, acompañados al piano por los maestros Marinuzzi y Giannetti. La sesión comenzó con una interesante y bien documentada conferencia en italiano sobre *Tristán é Iseo*, leída por el distinguido publicista Sr. Gabriele Gabrielli. De esta sesión he hablado en los párrafos referentes á cada uno de los cantantes citados.

En el Centro de Defensa Social, el 27 de Marzo, *recital* pianístico por la Srta. **Carmen Rodríguez Trelles**, joven y conocida concertista, cuyos progresos son cada día más visibles, y ofrecen ya una sólida base para su próximo y completo perfeccionamiento en los grandes centros europeos.

**Carmencita Pérez**, la encantadora niña pianista, genial discípula de Tragó, primer premio de nuestro Conservatorio á los catorce años, y triunfadora en los concursos Estela y Cussó, hizo notabilísima ostentación de sus maravillosas facultades, ante un público nutridísimo y aristocrático, en un concierto que se celebró en el Teatro del Príncipe Alfonso el día 19 de Abril. A su tiempo y en su lugar, y expresando toda la admiración que me inspira, hablé de este notable caso de precocidad; no ciertamente el único que en España se nos ha presentado recientemente, como pueden atestiguarlo los Arriaga, Terán y Cubiles; competidor este último de Carmen Pérez en el concurso Ortiz y Cussó, y que, por su espléndido comportamiento en este certamen, obtuvo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes la honrosísima mención es-

pecial que á su favor había propuesto el jurado. La prodigiosa niña supera quizá á todos por su personalidad y por su genio singular. Pensionada por la Infanta Isabel y por otras nobles protectoras pertenecientes á la alta sociedad madrileña, irá pronto á perfeccionar su arte en el extranjero. Todo genio infantil es un punto de interrogación, al que á veces contesta la voluble naturaleza con una cruel negativa. En el caso de Carmencita Pérez me atrevería yo á anticipar una respuesta rotundamente afirmativa y confirmativa.

En los momentos en que entrego mi original á la imprenta, los dos últimos hechos de la temporada son dos conciertos de la señora **María Luisa Ponsa**, buena pianista que hace años obtuvo premio en el Conservatorio de París, y un *recital* en el Ateneo, por la Srta. **Pilar Castillo**, otra muchacha de diecisiete años y de sorprendentes y extraordinarias facultades, que con motivo del primer centenario del nacimiento de Franz Liszt ejecutó con increíble maestría varias de las más difíciles obras del «rey de los pianistas», oyendo nutridas y repetidas ovaciones. Se trata de otro verdadero prodigio de la precocidad. La sesión había comenzado con una interesantísima conferencia, á cargo del reputado y muy competente crítico Miguel Salvador, vicepresidente de la sección musical de la docta corporación.

La **Capilla Isidoriana** no ha funcionado este invierno fuera de los templos, donde ha continuado su asidua y siempre desinteresada labor de cultura con la interpretación de los grandes y pequeños maestros de la música religiosa de todos los tiempos.

La **Banda Municipal**, siempre dirigida por el incansable y expertísimo Ricardo Villa, no ha tenido momento de reposo, haciendo provechosa obra de vulgarización musical en los parajes públicos y en una serie de conciertos concurrencísimos, celebrados en el Teatro Español.

La Sociedad de Instrumentistas de viento no ha dicho en toda la temporada «esta boca es mía». Abro suscripción para regalar al maestro Pérez Casas un despertador.

La naciente **Asociación Wagneriana** se inauguró solemnemente el día 4 de Mayo, en el Teatro de la Princesa. El maestro Arín, vicepresidente, leyó una biografía del músico inmortal. Félix Borrell nos regocijó con una de sus amenas é instructivas conferencias, sobre el desarrollo de la propaganda wagneriana en Madrid, en la que él desempeñó tan importante papel. La señorita García Rubio, acompañada al piano por Guervós, cantó varios *Lieder* del autor de la Tetralogía; y la Orquesta Sinfónica, dirigida por Arbós, tocó el Idilio de *Sigfredo*, los Encantos del Viernes Santo, y la óvertura ó prelude de *Los Maestros Cantores*.



El teatro estaba de bote en bote. Reinó el mayor entusiasmo. El número de socios alcanza ya la cifra de 1.200, que la Junta directiva ha resuelto no rebasar por ahora. La Asociación ha comenzado «con buen pie», y ha arrendado ya un hermoso local en la Plaza de las Cortes.

La aparición de esta Sociedad podría parecer tardía y hasta superflua si sólo se tuviera en cuenta que ha nacido cuando la propaganda wagneriana es ya un hecho consumado. Hemos visto que los dramas de Wagner ocupan ya lugar principalísimo en el repertorio del Real; y que, con la sola excepción de *Parsifal*, que todavía no es del dominio público, todas las obras del maestro nos son conocidas, y han entrado de lleno en nuestras costumbres y creencias musicales. Wagner está ya en la sangre madrileña. Pocos son hoy sus enemigos, y esos lo serán hasta la muerte. La importancia de la Asociación Wagneriana, y su influencia en nuestro movimiento musical, dependerá por tanto de su orientación y de su norma de conducta. Hoy por hoy significa tan sólo un entusiasmo, un arraigo firme del arte nuevo y de los nuevos ideales. Mucho es, pero no pasa de un síntoma pasivo.

De suponer es que en lo activo no se tratará de audiciones orquestales, ya del todo inútiles; y que el ingreso mensual no constituirá fondo suficiente para audiciones teatrales. Local, centro de fraternidad y de comunión de ideas, de reunión, de conferencias, de estudio y lectura; esto es lo que parece caber con holgura dentro del alcance financiero social. Y todo esto, según mis noticias, será un hecho.

Supongamos ahora un crecido sobrante de fondos. Su empleo acertado constituye el problema. Felizmente hay sobrada razón para confiar en que la Junta no se dejará llevar á romanticismos y fantasías, sino á medidas de finalidad práctica. ¿Cuáles? La mejor, la más utilitaria, á mi modo de ver, sería un acuerdo con el Teatro Real para el perfeccionamiento de las audiciones wagnerianas... y la consecución de audiciones *extra-wagnerianas*, con arreglo á mis «ensueños».

Porque, ya lo he expresado más de una vez en el presente libro: no sólo de Wagner vive la música; y el nombre de Asociación Wagneriana lleva consigo el deber de ser una Asociación *Musical*. Tal es, según se me asegura, el propósito de los organizadores; y en ello estará la justificación, la razón de ser de la nueva sociedad, á la que doy por mi parte la más cordial bienvenida.

## CONCLUSION

**B**REVÍSIMA, y la misma del año pasado; conclusión de progreso. Progreso «lento, pero continuo»; ó continuo... pero lento. Hemos adelantado, en estos últimos años, á marchas forzadas; hemos ganado terreno; pero aún no estamos al paso de Europa. Vamos rezagados, y no sólo con respecto á las demás naciones, sino á la misma Barcelona, que con medios personales artísticos no superiores á los nuestros, está más al tanto del movimiento general. Y no debo cansarme de hacer constar que el movimiento general, el progreso, en música, tiende á lo pasado lo mismo que á lo presente y que á lo futuro. Los medios están á nuestro alcance; pero nuestra inercia los dejará roncar todavía por algún tiempo en mi mente soñadora.

Dos palabras, para terminar, al crítico de *El Universo*, que al hablar de mi revista del año anterior (con benevolencia que le agradezco cordialmente), me indicó que, á su juicio, faltaba en estos folletos míos un capítulo, el del «género chico», que con algunas joyitas ha solido enriquecer al arte nacional. Dispúsememe á atender debidamente á la indicación de mi querido *Wem* (léase Victor Espinós), y «vigilé» durante toda la temporada al «movimiento chico» de la villa del Oso y del Madroño. Pero, amado y cultísimo colega, así como en otros años (¿para cuándo esa estatua á Chapí?) el género se había ennoblecido y producía algo y hasta mucho digno de nota... durante la *season* que ya cierra ha predominado el oso sobre el madroño, obligándome á callar, á desear mejores tiempos, y á aplazar la «creación» del nuevo capítulo.

FIN

## INDICE

	<u>Páginas</u>
INTROITO. Música «pura» y música «impura». Influencia predominante de esta última en la afición y cultura general. Hegemonía consiguiente de la ópera.....	5
<b>LA ÓPERA</b>	
EL REPERTORIO. Estadísticas y deducciones. Favor creciente del wagnerismo. El ocaso de los divos. Progreso cultural. Contra el exclusivismo wagnerista. Eclecticismo.....	9
LOS ESTRENOS. <i>Wally</i> . <i>Tristán é Iseo</i> . <i>Cristo en la fiesta del Purim</i> . <i>El final de Don Alvaro</i> .....	15
LA COMPAÑÍA. Observaciones generales.—Gagliardi, Gay, Pareto, Ruszkowska, Guerrini, Krucenisky, Saltzmann-Stevens, Brozia, De Lerma, Ortega Villar, Wheeler.—Anselmi, Zenatello, Rousselière, Macnez, Grassi, Manucci, Viñas, Famadas, Gasparini, Bolz.—Stracciari, Giraltoni, Nani, Challis, Janni.—Masini-Pieralli, Rossato, Verdaguer.—Marinuzzi, Villa, Gottlieb, Giannetti.—La hazaña de Saco del Valle.....	25
«SENSUEÑOS DEL CRONISTA». Aspiraciones fantásticas para la regeneración del repertorio.....	45
<b>MÚSICA SINFÓNICA</b>	
ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID. Escasez de conciertos. Receta utópica para su remedio. Primer certamen musical del Estado. <i>Leyenda</i> , de Manrique de Lara; su wagnerismo. Poema sinfónico de Arregui. <i>Sadko</i> , de Rimsky-Korsakof. Nuevas obras de Bach. Sobre los arreglos orquestales. El wagnerismo en los conciertos. Éxito creciente de Franck y Brahms. Progresos y éxitos de la Sinfónica.....	47
<b>MÚSICA DE CÁMARA</b>	
SOCCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA. «La catedral del género». La Debogis. Lhévinne. Cuarteto Rosé. Cuarteto Klingler. Sobre las escuelas de interpretación. El cuarteto de Dohnányi. Bauer. Kreisler. Risler. La sonata de Dukas.....	55
CUARTETO FRANCÉS. Fauré. Dvorak. La sonata de Jacinto Manzanares.....	61
CUARTETO ESPAÑOL (antiguo Cuarteto Vela). Cambio de personalidad y de arte. Borodin. Rogelio Villar.....	62
VARIOS. Rosenthal. Borschke. Trío Pichot-Costa. María Gay. Larregia. En el Hotel Ritz. Carmen Trelles. Carmen Pérez. María Luisa Ponsa. Pilar Castillo. Capilla Isidoriana. Banda Municipal. Asociación wagneriana.....	65
CONCLUSIÓN.....	69

IMPRESA DE "NUEVO MUNDO"  
LARRA, 6 Y 8—MADRID

**PRECIO: Pesetas 1.50**  
**La misma obra, Año 1909-1910,**  
**UNA Peseta**

**DE VENTA EN LA LIBRERIA DE FERNANDO FE**  
**15, Puerta del Sol. 15**  
**MADRID**  
**Y en todas las librerías principales**