



PATRICIA SOJO
Sociedad Filarmónica de Bilbao

Libro de viaje del compositor Valentín M^a de Zubiaurre

En este artículo se presenta de manera íntegra la *Memoria* que Zubiaurre escribió en 1875, después de realizar un viaje por Italia, Alemania y Francia, como parte de su primer año de pensionado. Se trata de un documento de gran interés a la hora de conocer y abordar el estudio de la música europea en el que el compositor vasco presenta una visión generalizada del estado de la música religiosa y profana, los centros de enseñanza, bibliotecas, salas de concierto, sociedades filarmónicas y polémicas musicales más discutidas en Europa, siempre acompañada de una comparación con el ambiente musical español de aquellos años y de su comprometida visión personal.

Palabras clave: Valentín M^a de Zubiaurre, música española, instituciones musicales europeas, ópera española.

This article offers the complete Memoir Zubiaurre wrote in 1875, after a trip to Italy, Germany and France, as part of the first-year requirements of his grant. It is a very interesting document for the study of European music, in which the Basque composer presents an overview of the state of secular and sacred music, music schools, libraries, concert halls, philharmonic societies and the hottest musical polemics in Europe at the time, inevitably accompanied by a comparison to Spanish musical life during the same period and his own committed point of view.

Keywords: Valentín María de Zubiaurre, Spanish music, European music institutions, Spanish opera.

Valentín M^a de Zubiaurre Urionabarrenechea nació en Garay (Vizcaya) en 1837 y falleció en Madrid en 1914.

Criado en un entorno rural, a los seis años comenzó a recibir sus primeros conocimientos musicales de la mano del párroco de la iglesia de su pueblo natal. En 1845 ingresó como tiple en la Capilla Musical de la Basílica de Santiago de Bilbao dirigida entonces por Nicolás Ledesma que, a partir de aquel momento, se convertiría en su primer gran mentor. Durante los ocho años que Valentín permaneció en Bilbao bajo la tutela de Ledesma, estudió canto, piano, órgano y armonía, al tiempo que adquirió una formación elemental en la Escuela Municipal de la villa. Cuando, sin haber cumplido los quince años, se inauguró el órgano de la parroquia de Santurce, Valentín fue nombrado organista de esta parroquia y, así, dio por terminada su etapa de formación en el coro de Santiago. Tan sólo ocupó este puesto un año.

Zubiaurre deseaba ampliar sus estudios en los conservatorios de Bruselas o Nápoles por lo que en 1853 decidió embarcarse a América para conseguir la fortuna que le permitiese costear su futuro. Tras ocho años en Venezuela, entre Caracas y La Guayra, donde sobrevivió dando clases de piano y ofreciendo algún recital, decepcionado de la aventura americana y siguiendo los consejos de Ledesma, en 1861 cambió su destino y regresó para estudiar composición con Hilarión Eslava en el Conservatorio de Madrid donde obtuvo el premio fin de carrera y la medalla de oro.

Comenzaba a partir de ese momento, una brillantísima carrera profesional que le llevaría a ocupar algunos de los puestos musicales más sobresalientes de su época: Maestro de la Capilla Real durante los reinados de Alfonso XII y XIII (de 1875 a 1878 ocupó el puesto de segundo maestro y, a la muerte de Hilarión Eslava, el de primero), Académico de la Sección inaugural de música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando –de la que llegó a ser Presidente– y Titular de la cátedra de conjunto instrumental de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Su catálogo compositivo está formado por más de doscientas obras entre las que se encuentran: Óperas, Zarzuelas, una Sinfonía, Misas (compuso el *Réquiem* para el funeral de la princesa de Asturias, M^a de las Mercedes), obras para conjunto vocal, cámara, piano y órgano así como ejercicios de oposición para las plazas musicales de la Capilla Real. La vinculación con su tierra natal, a la que regresaba todos los veranos junto a su familia, le llevó a escribir algunas de sus composiciones más representativas: los *zortzikos* en euskera, la Misa a cuatro voces y orquesta (compuesta por encargo de la Diputación de Vizcaya en 1864 y estrenada en Bilbao el día de San Ignacio de ese mismo año), el Himno a Pedro Pablo de Astarloa, la canción de las lineras (ambos escritos para las fiestas euskaras de Durango de 1886) y el Himno al Beato Valentín de Berriochoa.

Zubiaurre también fue uno de los principales artífices del intento de creación de la ópera española. De su incursión en este género se conservan tres óperas: *Luis Camoëns* (1864), *Don Fernando el Emplazado* (1869) (laurada con un premio nacional y representada en el Teatro Real) y *Ledia* (1873) ópera de ambientación vasca, estrenada también en el Teatro Real. Sin embargo, desde 1875 hasta 1912 –fecha en la que debido a un deterioro de su salud le sustituyó en el cargo el tenor de la Capilla José Marcellán– Valentín de Zubiaurre dedicó su vida a la Capilla Real. Progresivamente se fue alejando del mundo de la música escénica y, en general, del repertorio musical por el que estuvo interesado desde su juventud para consagrarse por completo a las obligaciones de su cargo. A partir de estos años su catálogo se llenó de Misas, obras litúrgicas y ejercicios de oposición para las plazas musicales vacantes en la Capilla. Las escasas composiciones que realizó dentro del mundo de la música profana se limitaron a



Valentín María de Zubiaurre
(Grabado de J. Diéguez en *La Ilustración Musical Hispanoamericana*,
año II, n^o 38, 8-VIII-1889)

breves piezas para piano o sencillos *lieder*. Musicalmente, desde las obras más experimentales de su primera etapa —llenas de referencias al brillante lirismo italiano, presentes en *Don Fernando el Emplazado* o de alusiones al folklore, como su ópera *Ledia*— se dirigió hacia una escritura más conservadora, posiblemente como consecuencia de su posición en la Capilla Real.

Casado con Paz Aguirrezabal tuvo tres hijos: Valentín (1879-1963), Ramón (1882-1969) y Pilar (1884-1970) que continuaron con el talento artístico de su padre. Mientras los dos varones desarrollaron una carrera pictórica que les convirtió en dos de los grandes nombres del arte vasco del siglo XX, Pilar, casada con el crítico de arte Ricardo Gutiérrez Abascal “Juan de la Encina”, fue pianista, escri-

tora y partícipe de muchos de los movimientos artísticos e intelectuales de la España de los años veinte y treinta. Consciente del importante papel que jugó su padre en la vida musical española, guardó celosamente la casi totalidad de sus partituras autógrafas, fotografías, documentos, cartas y escritos en un arcón del salón de *Landabarrena* —el caserío que Valentín M^a construyó en Garay a su regreso de América—.

El 8 de agosto de 1873, dos meses después de la creación de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, apareció la primera convocatoria para cubrir las plazas de pensionado de la Academia de Bellas Artes de Roma en pintura, escultura, arquitectura, grabado y música. Entre las plazas previstas había dos destinadas a músicos: una por oposición —pensionado de número— y otra por mérito. Para cubrir la plaza de mérito se presentaron cinco aspirantes: Emilio Serrano, Tomás Fernández Grajal, Teobaldo Power, Tomás Bretón y Valentín M^a de Zubiaurre. En su solicitud, el compositor vasco declaraba haber obtenido el primer premio en el Conservatorio de música y Declamación y haber ganado en 1869, con su obra *Don Fernando el Emplazado*, el certamen celebrado en Madrid para premiar la mejor ópera española.

Sin embargo, el hecho de que fueran los componentes de la Sección de música de San Fernando, entre los que se encontraba Zubiaurre, los responsables de elegir a los pensionados, hizo que por razones éticas retirara

su candidatura. Una vez reunido el jurado, y al estimar que el resto de los candidatos no cumplían las condiciones del reglamento, solicitaron a Zubiaurre que reconsiderara su postura por lo que el 27 de febrero de 1874 fue nombrado pensionado de mérito de la Academia de Bellas Artes de Roma, convirtiéndose así en el primer compositor de la historia de la Academia. Por su parte, Ruperto Chapí obtuvo la plaza de número.

La aportación económica que recibían los pensionados era de mil pesetas anuales además de una cantidad para gastos de habitación y estudio. De los tres años que duraba la beca, los artistas debían residir el primer año en Roma, pudiendo los dos años siguientes viajar a aquellas ciudades de Europa “afamadas por sus Academias, monumentos y museos”. Sin embargo, Zubiaurre aludiendo a la escasez de arte moderno que había en Roma, en unos meses se trasladó a Nápoles y de allí a Florencia, Pisa y Venecia estableciendo finalmente su residencia en Milán al considerarlo el centro musical más importante del país. De allí viajó a Viena y después a París.

Al finalizar el primer año, los músicos pensionados de mérito se comprometían a entregar un *Oratorio* y una *Memoria* acerca del estado de la música en Italia en materia de educación, enseñanza y cultura en la que aparecieran reflejadas las curiosidades bibliográficas, especialmente las relativas a autores españoles. Durante el segundo y tercer año debían componer una *Gran Sinfonía* en cuatro tiempos, en la forma de las de Haydn, Mozart y Beethoven, una ópera española (de, por lo menos, dos actos) y una *Memoria artística* de sus viajes e impresiones. Como indicaba el reglamento, durante su primer año de pensionado, Zubiaurre también compuso un *Oratorio* para cuatro voces y orquesta –*Pasión según San Mateo*–.

En 1875, Hilarión Eslava, que ocupaba el cargo de primer maestro de la Capilla Real, informó a Zubiaurre del cese de Mariano Martín Salazar como segundo maestro y de la necesidad de cubrir esa vacante. Tras solicitar el puesto, Zubiaurre fue nombrado segundo maestro de la Capilla de Música del Palacio Real de Madrid ese mismo año por lo que tuvo que regresar a la capital española de forma inmediata. Por este motivo notificó al Rey su renuncia al pensionado de mérito, dimisión que fue aceptada el 16 de noviembre de 1875. Ruperto Chapí ocupó la plaza de mérito que el compositor vasco dejaba vacante en Roma.

Entre todos los documentos que Pilar Zubiaurre conservó en *Landabarena*, se encuentra un manuscrito de inestimable valor: la *Memoria* que Valentín escribió en 1875, después de realizar un viaje por Italia, Alemania y Francia, como parte de su primer año de pensionado. A pesar de que el compositor comienza disculpándose por su inexperiencia en este tipo de trabajos y por su falta de conocimientos históricos y bibliográficos, se trata de un documento escrito en un estilo impecable, de gran interés a la hora de conocer y abordar el estudio de la música europea. En ella, el compositor vasco pre-

senta una visión generalizada del estado de la música religiosa y profana, los centros de enseñanza, bibliotecas, salas de concierto, sociedades filarmónicas y polémicas musicales más discutidas en Europa, siempre acompañada de una comparación con el ambiente musical español de aquellos años y de su comprometida visión personal. Su opinión acerca de Wagner, los pros y contras de su música, el estilo franco-alemán, la necesidad de crear una ópera nacional española, como la existente en el resto de los países de Europa, la educación musical, o los beneficios de incluir a las mujeres en la interpretación de la música sacra española son algunos de los temas que se van intercalando con descripciones de todo lo que musicalmente le resulta de interés a lo largo de su viaje. Asimismo, y de una forma sumamente detallada, los archivos y bibliotecas musicales más importantes de Roma, Milán, Nápoles, Florencia, Pisa, Venecia, Viena y París son estudiados por Valentín de Zubiaurre, ofreciéndonos una larga lista de obras y compositores, tanto españoles como extranjeros, que en muchas ocasiones van acompañados de interesantes comentarios y análisis. La *Memoria* finaliza con un expreso llamamiento a la creación de la ópera española.

Con el objeto de respetar al máximo el testimonio de Valentín de Zubiaurre, en esta edición se reproduce literalmente el contenido de la *Memoria*. En las ocasiones en las que los títulos de las obras y los nombres de los compositores aparecen incompletos, presentan algún error o están traducidos a otro idioma, se añade una nota al pie en la que figuran las denominaciones correctas siempre en su idioma original.

Del mismo modo, cuando lo hemos considerado oportuno, se han insertado algunas notas al pie aclaratorias para explicar mejor algún dato confuso o insuficiente y cuando la información aportada por el autor es errónea. Estas notas al pie se diferencian de las escritas por Zubiaurre en que estas últimas aparecen señaladas con un asterisco y están en cursiva.

Asimismo se han conservado los signos de puntuación originales así como las palabras que aparecen subrayadas en la *Memoria* a excepción de los títulos de las obras que se han pasado a cursiva.

Por último, y con el objeto de facilitar la lectura, se han añadido los acentos a aquellas palabras que en el original aparecían sin ellos.

Memoria

Sobre el estado actual del arte de la música en Italia, Alemania y Francia con noticias y datos referentes a la historia y bibliografía del arte y observaciones diversas acerca de la enseñanza, cultura y educación musicales, presentada a la Dirección de la Academia de Bellas Artes de Roma por el pensionado de mérito D. Valentín M^a de Zubiaurre, según lo dispuesto en el título III capítulo IV artículo 59 del Reglamento de dicha Academia¹.

Año de 1875.

I. Consideraciones generales acerca de las tendencias diversas que se observan hoy en el arte de la música en Europa.

Difícil tarea es para mí el hacer la descripción del estado actual de la música en Italia, Alemania y Francia, a causa de mi poca práctica en esta clase de trabajos que, siendo de índole artística y literaria a la vez, rigen condiciones y circunstancias que en mí no concurren respecto a la parte histórica y bibliográfica dada en la Memoria. Debiendo, sin embargo, llenar en la Memoria este cometido para cumplir una de las obligaciones que me impuse al aceptar la misión que tuvo a bien confiarme el Gobierno de la Nación nombrándome pensionado de mérito en la Academia de Bellas Artes de Roma, debo manifestar aquí, de la mejor manera que me sea posible y según mi particular criterio, el estado del arte en los mencionados países, que son los que hasta hoy he visitado.

Empezaré pues, por la Italia, cuna que ha sido de las artes, y nación esencialmente artística, no sólo en lo que se refiere a la música, sino también en todo aquello que concierne o atañe a las demás bellas artes. Desde muy antiguo siempre demostró el estudio de esta nación un gusto especial y un gran instinto, genio y costumbre en diversas manifestaciones y así se observa que en muchas ciudades y comarcas de este país el gusto y la afición por halagar todo lo artístico se manifiesta abiertamente hasta en ciertos detalles de la vida privada como son en el adorno interior de las casas, en las paredes, los techos y hasta en el mismo embaldosado de las calles, cuya disposición presenta a veces a la vista dibujos y mosaicos con adornos variados y de formas caprichosas. Y, como prueba de esto, basta echar

¹ Título III, Capítulo IV, Artículo 59: “Los músicos pensionados de mérito entregarán en el primer año un oratorio original y una Memoria acerca del estado de su arte en los países que visiten, exponiendo lo que hayan observado en materia de educación, enseñanza y culturas musicales, sin olvidar las curiosidades bibliográficas y muy particularmente las relativas a autores españoles. En el segundo y tercero una gran Sinfonía que conste de cuatro tiempos en la forma de las de Haydn, Mozart y Beethoven y una ópera española, a lo menos en dos actos, con una Memoria artística de sus viajes e impresiones”.

una ojeada sobre las ruinas de Pompeya o sobre cualquier otro punto de Italia en donde se conservan todavía restos de la Antigüedad para convencerse de la verdad de este hecho ¿Y qué diré de los monumentos de este país que aún admira hoy el mundo entero y admirarán las generaciones futuras? ¿Y qué de sus obras maestras en escultura y pintura, que forman o constituyen por sí solas un rico arsenal del que se nutren hoy los artistas de todos los países, viniendo desde las regiones más apartadas a estudiar y admirar a Italia las bellezas arquitectónicas y pinturas del arte despertando así el fuego y entusiasmo astuto con la contemplación de todo lo más sublime y grandioso que ha creado la inteligencia e imaginación del hombre, para volver después a sus hogares a la manera del viajero que caminando todo lleno de fe y de afición y llevando grabado en el alma el más puro sentimiento del arte, de día bajo los rayos de un sol abrasador, conserva todavía en su rostro el sello de la luz radiante que ha iluminado su camino.

Porque en todas épocas por largo tiempo han hecho lo mismo los músicos, artistas, los futuros escultores etc. que de todas partes acuden a Italia: rendir este justo tributo a los monumentos artísticos que encierra este país privilegiado, en donde han brillado maestros y compositores tan insignes e ilustres como los españoles Ramos de Pareja, Victoria, Morales y por italianos Palestrina, Porpora, Pergolesi, Durante... y tantos otros que con sus sabias y profundas producciones musicales alimentaban por decirlo así al gran número de compositores que de todas las naciones del mundo acudían a Italia ávidos de saber y deseosos de aprovechar los raudales de ciencia y de inspiración que se desprendían de aquellos genios fundamentales, dando así rienda suelta al inspirado numen artístico cuyos resultados se tocan hoy en las magníficas obras que en todos los ramos del arte nos ha legado la Italia.

Según mi humilde opinión, además del espíritu del país, muy dado al cultivo de las artes, ha habido también otras causas muy poderosas que han contribuido en la antigüedad al gran desarrollo que en Italia llegó a tener la música. Una de estas causas fue la división del país en pequeños Estados la cual hacía que cada uno de estos procurara siempre sobrepujar o rivalizar con el país vecino. Plausible emulación y noble rivalidad que constituyó a Roma, Bolonia, Nápoles, Florencia, Milán, Venecia, y aún otras poblaciones de menos importancia, en otros tantos artistas que trataron siempre de eclipsarse unos a otros, y en cuya lucha o contienda artística, los mismos príncipes y mandatarios tomaban parte no pocas veces.

Si a esto se añade el poderoso centro de la Roma Católica, que ejercía su influencia en todo el Orbe al mismo tiempo que absorbía para sí los más célebres maestros de todas las naciones en una época en que dominaba únicamente la música religiosa, entonces le vendrá por esto un conocimien-

to de lo más escogido, lo mejor, lo más selecto que “como si dijésemos” el Estado mayor artístico-musical residía todo entero en Roma. ¿Y cómo no había de producir esto sus naturales resultados? Un gran centro comercial, mientras mayor es el número de operaciones que haga con éxito, así será también mayor el aumento de su capital; y esto mismo venía a suceder en Roma con relación a los compositores y a las obras que estos producían, las cuales aumentaban o enriquecían cada vez más el brillante repertorio de la Italia musical hacia las demás naciones tributarias de este gran gusto del gran centro del saber artístico. La influencia, pues, de Roma extendía su círculo cada vez más en un país que tanto amaba las artes en donde es proverbial la facilidad y el natural instinto de sus habitantes para cultivarlas con éxito.

Todo el mundo sabe la historia posterior del arte en Italia: a un gran maestro sucede otro mejor y, al desarrollarse en aquel país el género lírico-dramático a imitación del llamado oratorio hubo una sucesión no interrumpida de genios de primer orden que dieron gran impulso al arte en aquella región de Europa. Y esta sucesión sin interrupciones ha seguido hasta Rossini, Donizetti (sic) y Bellini, tres nombres que forman una de las épocas más gloriosas y brillantes de la Italia musical.

Después de estos nombres han quedado Verdi en primer lugar por el sello o carácter especial de su música, Mercadante, Pacini y algunos otros compositores secundarios con respecto a aquellos otros, como el resplandor que deja tras sí un gran meteoro después de desaparecido.

Es, pues, un hecho evidente y fácil de comprobar que en pasadas épocas y cuando no había la facilidad de comunicaciones que existe hoy, se conservaban con más pureza las costumbres y las tendencias de cada país, presentando cada nación su fisonomía o carácter especial hasta en las cosas más sencillas e insignificantes. La música, por lo tanto, por sí misma participaba también de esta circunstancia al contribuir al sello de la nacionalidad atributo de cada nación; cada comarca conservaba sus tonos, sus melodías, sus cantos y hasta sus modulaciones especiales, como puede verse fácilmente comparando, por ejemplo, una canción rusa con una malagueña o bien un zortzico con una canción egipcia o árabe.

Mientras cada país ha estado aislado o poco menos por carecer de medios fáciles de comunicación, la música ha conservado indudablemente su originalidad, que aún conserva todavía hoy en algunos países; pero después de los adelantos de siglo y de la rapidez de las comunicaciones y cuando puede decirse que hoy no hay ya distancias ¿qué ha sucedido y está sucediendo con la música? Pues sucede lo mismo que estamos viendo y está pasando con las actuales ideas políticas, filosóficas, científicas, artísticas y literarias; que existe en realidad una multitud de tendencias y opiniones diversas o

una mezcla o confusión de ideas y de doctrinas encontradas y opuestas, sin que se sepa verdaderamente ni lo que se quiere, ni de dónde se viene, ni a dónde se va, dominando, sin embargo, en el orden de las ideas artístico y filosóficas, aquellos países en donde el hombre se muestra hoy más activo o en aquella nación de donde han salido seres privilegiados que, por las circunstancias especiales de su vida, o bien por otras causas, han podido influir sobre los demás y hacer que sus ideas tomen un rumbo o una marcha más decidida y enérgica.

Los diversos estilos de los grandes maestros, tan sublimes y grandiosos los unos como los otros, pierden, sin embargo, mucho de su carácter especial y tienden a amalgamarse cuando se producen o se manifiestan fuera del país o nación que los ha visto nacer o en donde han tenido su primitivo origen. La Italia conservará siempre el mismo entusiasmo por la música, pero no le será posible producir siempre los Rossini y los Donizetti (sic) para mantener constantemente fija en aquel país la atención del mundo musical. Y como en algunas otras naciones tampoco han faltado hombres de gran talento e ingenio, como Meyerbeer y muchos otros que pudiéramos citar, la Italia y los compositores italianos modernos, e incluso el mismo Verdi, se han dejado llevar del género o estilo extranjero para ellos en vez de insistir y de perfeccionar su propio género nacional susceptible como es de tantas mejoras. Pero, en vez de hacer esto, se han pasado, como vulgarmente se dice, con armas y bagajes a lo nuevo y a lo extranjero y la tendencia que hoy se observa en los jóvenes compositores italianos es la misma que se nota en otros países respecto a un género especial de música que algunos llaman del porvenir, y que yo llamaría del pasado y del presente. Porque hace medio siglo que se está escribiendo en ese género en Alemania por no pocos compositores sin que ninguno de ellos pueda sobresalir ni igualar siquiera a Meyerbeer o a Wagner, ni hacer tampoco que sus obras recorran el mundo entero como las de aquellos dos maestros célebres, razón por la cual no son conocidos sino en un estrecho círculo.

Los franceses, en vez de dejarse llevar por esa tendencia general en Italia, han seguido otro camino distinto, tomando de los alemanes la riqueza armónica pero conservando siempre la melodía propia de su país y las cadencias especiales del estilo francés, las cuales dan a las producciones musicales de esta nación ese carácter especial a que damos el nombre de música francesa. ¿Por qué, pues, los italianos no han hecho lo mismo? El admirable estilo melódico italiano tan superior al francés, y que tanto se presta a una rica y brillante armonía ¿por qué lo han abandonado? Sin duda, porque los compositores contemporáneos no pueden luchar con las obras maestras de Rossini, Donizetti (sic) y Bellini. ¿Pero había necesidad por esto de separarse de la gloriosa tradición artística del país? Creo que no; porque

aunque las corrientes de la época hagan que se deba cambiar hoy de cierto modo la estructura musical de las piezas lírico-dramáticas y aún la de las instrumentales, creo que la melodía debe conservarse en lo posible, sobre todo la melodía italiana, enriqueciéndola con una armonía variada, nueva, rica, expresiva y brillante. No quiere decir esto que en Italia no haya hoy compositores que procuren seguir las tradiciones del estilo puramente melódico, pero estos son los menos, y sin ser los más notables, tampoco consiguen sobresalir.

En la música religiosa conservan todavía los italianos el buen estilo antiguo porque, sin duda, han sabido aprovecharse de lo mejor que se ha escrito en Italia en este género. Pero, no obstante esto, en las grandes funciones de iglesia que se hacen por cuenta de particulares, bien o por cofradías, hermandades, sociedades, etc., reina como en todas partes el estilo semi-profano y a veces profano del todo, con sus cadencias teatrales, sus dúos, coros, orquesta, etc. Pero ni en San Pedro de Roma, ni en las catedrales de primer orden de Italia toman parte en las funciones cantadas por el clero más que dos o tres coros de voces solas acompañados normalmente por dos órganos colocados generalmente a cada lado del altar.

La ejecución no siempre es esmerada, como acontece por lo regular en las iglesias en donde no hay disponibles grandes elementos artístico-musicales, pero muchas veces dicha ejecución es buena, y por lo regular suelen cantar con gusto, afinación y entusiasmo. Algunos violones y contrabajos suelen acompañar, sin embargo, al canto de las voces, en las grandes fiestas en las que el lujo principal consiste en reunir gran número de voces no sólo para los coros, sino también para el desempeño de las partes principales. La voz de tiple (de niño) hace gran papel en estas funciones, pues ejecutan misas y de mucho mérito en las que hay coros y trozos obligados para esta cuerda, y en verdad que los cantan con gran perfección y esmero. El número de estos triples infantiles varía según la importancia de la función, pero yo he visto y oído un coro formado por 24 niños, el cual me produjo el más bello efecto, unido al gran coro de hombres que estaba colocado en otro lugar distinto de la iglesia. Cuando en el coro no caben bien todos los niños, porque los coros son bastante pequeños en las iglesias de Roma, los colocan en las galerías o pasillos que hay cerca de la bóveda de la iglesia, y desde allí producen más bello efecto.

En San Pedro de Roma suele haber, como extraordinario, alguna que otra función en la que se colocan tres grandes coros: uno hacia el lugar que nosotros llamamos coro propiamente dicho, que allí no lo hay, otro arriba, en el arranque de la cúpula, y el tercero, hacia el altar mayor, en donde se improvisan a veces los coros según la necesidad. Yo no he oído esta clase de funciones, pero calculo que deben ser de un muy buen efecto. Los triples los colocan generalmente arriba, en el arranque de la cúpula, la cual forma

una balaustrada con barandal en la que pueden colocarse cómodamente hasta mil o más personas. Cada uno de estos coros tiene que ser necesariamente nutrido y numeroso, siquiera de doscientas voces cuando menos, para producir efecto en un local tan espacioso. En algunas catedrales como en la de Pisa, por ejemplo, suele haber una pequeña capilla formada de las voces y unos cuantos instrumentistas, a la manera de la organización que tenían nuestras antiguas capillas y nuestras catedrales.

En cuanto a organistas, he oído alguno que otro bueno en Roma, pero en general no creo pueda dársele este calificativo, y me parece que el género orgánico está hoy en decadencia en Italia.

En la capilla Sixtina, que está hoy medio abandonada y no se celebra culto, no había órgano, y se cantaba únicamente a voces solas con un coro de 32 voces, ocho de cada cuerda, coro proporcionado al local que no es muy espacioso. La música que se cantaba en dicha capilla era toda severa y en su mayoría de los siglos XVI y XVII y aun del XVIII. No he podido ver un archivo musical que, según tradición, es riquísimo, no obstante haber pedido permiso por medio de la embajada española al Cardenal Antonelli, el cual no dio contestación alguna durante el tiempo que permanecí en Roma, y sólo pude ver alguna que otra obra perteneciente al archivo de la capilla de San Pedro, gracias a la amabilidad del Sr. Meluni, maestro de capilla del Papa en el presente año. Porque debo hacer constar que cada año se nombra a un nuevo maestro director de entre los individuos de la capilla pontificia, por lo que debe suponerse, que no solamente se necesita saber cantar para entrar en esta capilla, sino también ser buen compositor. Esta costumbre, que viene de tiempo inmemorial, explica el porqué no eran solamente cantores, sino también excelentes compositores, los muchos españoles que con tanta honra como gloria para la nación española pertenecieron a dicha capilla.

En el archivo de la capilla Sixtina, que es independiente del de San Pedro, existen muchas obras de maestros españoles de los siglos XV y XVI puestas en legajos o paquetes, con su número correspondiente, teniendo el n^o 38 las obras de Andras Sylva² y así los demás autores como Naqueras, Melchor Robledo, Juan Escribano, etc. etc. Estas obras, y otras muchas no conocidas en España, deseaba verlas y analizarlas, pero como he dicho antes no pude conseguir el permiso porque el archivo está cerrado bajo tres llaves y parece que es cosa difícil el visitarlo.

En las orquestas de Italia he notado una cierta desproporción entre los instrumentos de metal y los de cuerda, dominando siempre los primeros

² Andreas de Silva (1475-80?): cantante y compositor español, estuvo al servicio del Papa León X en Roma y desde 1522 del Duque de Mantua.

sobre los segundos, y produciendo, por consiguiente, un sonido más rasgado que el que estamos acostumbrados a oír en España. Acompañan al cantante con cierta seguridad y aplomo, y es sorprendente el cómo pueden formar la suficiente orquesta de ópera en poblaciones de muy poca importancia, pues no hay pueblo de 6 a 8 mil almas que no tenga su ópera aunque no sea más que uno o dos meses al año, para lo cual suelen dar los ayuntamientos una pequeña subvención, y sucede a veces que hasta en poblaciones de 4 mil almas actúa también la ópera, formándose generalmente estas pequeñas compañías en Milán, que es el punto a donde acuden los artistas para hacer sus contratos.

Milán es el centro o el mercado, podría decirse, de los artistas; hay allí unos cuantos agentes teatrales que tratan y ajustan a los cantantes cual si fuesen una mercancía. Hay verdaderamente tal abundancia de estos, que no se dan dos pasos por la calle sin oír a alguno estudiando en su casa. Allí se encuentran cantantes de todas las naciones, y sorprende el gran número que hay de españoles, pudiéndose formar con estos últimos varias compañías de ópera de primer orden, y muchas de segundo y de tercer orden. ¿Cuánto mejor no sería para tantos artistas españoles como allí hay el que se quedasen en su patria, bien para la zarzuela o bien como elementos para la creación de la ópera nacional, influyendo y creando atmósfera para que se cantasen las óperas en español? Por lo menos, tendrían colocación segura, y no estarían gastando su tiempo sin más utilidad que lo indispensable para vivir con gran modestia. En verdad que aquel que tiene grandes facultades pronto consigue allí hacer carrera, pero estos son muy pocos y en cambio ¿cuántos van allá entusiasmados, y viven medianamente y aun con privaciones?

Respecto a la educación musical, hay que confesar que Italia atiende a este importante ramo con toda la solitud y esmero que sus circunstancias le permiten. Muchas veces he comparado el estado actual artístico de Italia a un campo de batalla después del combate en donde todo está desconcertado, pero que la primera ocupación del general es reunir y ordenar sus huestes para estar prevenido. En Italia creo, pues, que pasa algo parecido a esto. Los directores de los conservatorios, los maestros, los profesores, todos en fin, no piensan más que en la manera de mejorar la enseñanza a fin de obtener el mejor resultado posible.

Italia tiene hoy cuatro conservatorios principales, además de otras muchas instituciones en las que figura la enseñanza de la música, siendo los más importantes los de Nápoles y Milán. Yo no he podido visitar más que tres de estos conservatorios, porque el de Palermo se separaba mucho de mi ruta, y en todos ellos he observado el mayor entusiasmo por el arte y el método más ordenado y perfecto con los estudios. Cada uno de estos conservatorios tiene una magnífica biblioteca con los tratados y obras de

los más célebres maestros, para que allí los alumnos puedan estudiar y consultar los diferentes estilos de los grandes compositores tanto antiguos como modernos, viendo la manera y el proceder especial empleado por cada uno en los múltiples y variados procedimientos del arte.

Esta es una necesidad indispensable en nuestro Conservatorio de Madrid que hasta ahora ha carecido de una buena biblioteca musical, cosa incomprensible aun dadas las circunstancias de España. He oído hablar, sin embargo, de que se trata de remediar esta falta, pero no sé en qué estado se halla este asunto tan vital para el progreso del arte en nuestra patria.

Una de las cosas que más me ha llamado la atención en el Conservatorio de Nápoles es la clase de conjunto, o concerto como llaman allí, y que tiene lugar tres veces por semana. En esta clase se reúnen los alumnos de las diversas clases de instrumentos y forman una orquesta completa y, aunque esta clase tiene su profesor como es consiguiente, con frecuencia dirige estos conjuntos un alumno de composición. Los trabajos de los demás alumnos, que a juicio del profesor merecen ser oídos, se ejecutan por esta orquesta de jóvenes, y bajo la dirección del mismo autor. A primera vista se comprende el inmenso beneficio que resulta de esta clase tanto para los instrumentistas como para los compositores porque los primeros cuando salen del Conservatorio no sólo pueden ser solistas, sino excelentes profesores y los segundos no solamente tienen la inapreciable ventaja de oír lo que escriben y observar los efectos de instrumentación, sino que salen hechos unos buenos directores de orquesta. Así no sorprende ver a un joven de veinte años dirigir una compañía de ópera en Nápoles o en cualquier otro punto de Italia.

Otra de las cosas que me han agradado sobremanera es el oír en el Conservatorio de Milán la ejecución de *Las cuatro estaciones* de Haydn como ejercicio práctico para demostrar el estado de adelanto en que se hallan ciertos ramos del arte en este establecimiento. Para esto, se reúnen todos los alumnos de ambos sexos de canto y solfeo, los cuales cantan los coros, desempeñando las partes principales aquellos más aventajados. Ha coincidido para el buen éxito de esta ejecución la circunstancia de que una sociedad coral de individuos de ambos sexos que había en Milán, independiente del Conservatorio, se ha unido a este establecimiento, contando así con mayores elementos de orquesta, coros y partes principales.

Por lo que yo he podido deducir, las clases de composición son las que más han sobresalido en los ejercicios que he tenido ocasión de oír. Y esto demuestra la predilección y el esmero con que se estudia este ramo del arte en Italia. Tanto en el Conservatorio de Nápoles como en el de Milán, he oído trabajos notabilísimos, hechos por alumnos, en los que, si bien se nota la inexperiencia propia de la edad, también se observa que caminan sin vacilar por la difícil senda de las buenas reglas del arte, predominando

generalmente en esos trabajos el estilo franco-alemán y con cierta tendencia hacia la moderna instrumentación de la escuela alemana que hoy ha sobrepujado o sustituido enteramente a la manera o proceder especial de la antigua escuela italiana. Y esto se comprende fácilmente con sólo decir, que el estilo alemán se presta mucho más para el género instrumental que no el género italiano puro.

En la parte de canto, así como en la parte instrumental, debo confesar que, en todo lo que he tenido ocasión de oír y de ver, no he encontrado nada notable que merezca mención, exceptuando si se quiere una arpista discípula del Conservatorio de Milán que, a mi juicio, tocó con mucha perfección y buen gusto las piezas que tuve ocasión de oírla.

Respecto al gusto del pueblo italiano por la música, he observado que no siempre le gusta lo mejor, aplaudiendo más un grito que una frase bien cantada, y sobre todo, mostrándose siempre muy pródigo en aplausos para los artistas. Es un público benigno por lo general, a no ser que sea la claque la que alborota y aplaude, pues hasta que no he salido fuera de España, no he observado lo bien organizada que se halla la claque en todos los teatros del extranjero.

Milán, como he dicho antes, es el centro o mercado de los artistas, y con la misma facilidad que se forma en Madrid una compañía dramática, se forman allí las de ópera, y como hay tantos artistas libres de contrata, hay ocasiones en que funcionan cuatro teatros de ópera a la vez, costando a los empresarios muy poco los artistas, porque estos cantan a veces hasta de balde, sólo por hacerse oír en Milán, pues, si son allí bien acogidos, les es muy fácil el contratarse para los teatros de otros puntos.

Son muy conocidos en el mundo artístico los nombres de Ricordi y Lucca, nombres que influyen de una manera sorprendente en el teatro italiano de ópera y en todo lo que concierne o se refiere a los artistas. Las dos casas editoriales que llevan estos nombres son los propietarios de la mayor parte de las óperas que se representan en el teatro italiano, siendo la casa Ricordi, según tengo entendido, la que posee mayor número de ellas. Validos, pues, de ser los dueños de las óperas, imponen a los empresarios las condiciones, obligándoles a aceptar a los artistas que son de su gusto o devoción y negándose muchas veces a dar las partituras mientras los empresarios no satisfacen por completo esas exigencias. Este solo hecho basta para demostrar la gran influencia que ejercen estas casas en el teatro italiano, y por eso se observa el mucho afán con que los artistas solicitan su protección, que no siempre consiguen. Claro está que los artistas que han adquirido ya cierto nombre no necesitan esta protección, siendo más bien ellos los que imponen las condiciones, pero aún así y todo, hasta a estos últimos alcanza a veces su influencia.

De las músicas militares poco puedo decir, pues son sobre poco más o menos lo mismo que las nuestras en sus condiciones de ejecución, habiendo únicamente alguna pequeña diferencia en el instrumental. El sonido de los instrumentos de metal resulta siempre más rasgado o abierto que en nuestras bandas militares.

Con motivo de la organización de la Guardia Nacional en toda Italia, no hay población de importancia que no tenga su música militar, además de las músicas de regimiento. Así es que, en los paseos o plazas públicas, tocan lo mismo por las tardes que por las noches, con una insistencia que no desmiente la gran afición de este pueblo por la música. Sin embargo, nada notable he observado en esto que merezca mencionarse como novedad.

Las cornetas del ejército están en Si bemol y muchas son de llaves, tocando alguna que otra marcha o pasodoble que no modula más que de la tónica a la dominante, razón por la cual resulta monotonía en el conjunto. Creo que en España se hizo algún ensayo de estos mismos instrumentos adaptándolos en algunos batallones, pero no han dado, según creo, buen resultado.

De la música en Alemania, qué podré decir yo cuando tanto se ha dicho ya por personas tan entendidas y autorizadas. Mi objeto principal al hacer una excursión a este país, fue sobre todo el oír la ejecución de algunas de las obras de Wagner, que son objeto hoy de tan encontradas y diversas opiniones. Con este objeto escogí a Viena como una de las poblaciones más cultas y adelantadas de la Alemania moderna. Y, al mismo tiempo que conseguiría mi objetivo respecto a la música de Wagner, no perdía tampoco el tiempo para aprovecharme de todo lo notable que observase en dicha capital relativo a las demás manifestaciones del arte.

La música propiamente dicha alemana es natural que esté en carácter con los mismos que la han escrito y con el espíritu del pueblo alemán. Pero hay que hacer una gran distinción entre lo que llamamos música alemana, y entre lo que se escribe y se dice que es estilo alemán siendo el compositor francés, italiano, español, etc. Sólo me refiero en esto a la música dramática para ir a parar después a Wagner, que por sus circunstancias especiales puede decirse representa hoy el estilo dramático moderno alemán, aunque para mí no representa más que el estilo de Wagner, que no debe confundirse nunca con el estilo alemán. Wagner y su género o estilo, o como quiera llamarse, es indudable que tiene, como sucede en todo, su parte buena y su parte mala. Cuál es la parte buena y cuál la mala es lo que hay que determinar.

Para estar todos acordes en este asunto, tendríamos que partir de su mismo principio, es decir, tener todos el mismo gusto o poco menos, la

misma instrucción artística para aprobar o rechazar los procedimientos empleados y sus resultados, y, en fin, poner una gran identidad en todo lo que se refiere al arte y hasta identidad de caracteres y de sentimientos. ¿Puede ser esto? Imposible.

Hasta en la misma Alemania se halla dividida hoy la opinión respecto a la música de Wagner, y si se va a preguntar a los que gustan de ella y a los que no les gusta, no saben en realidad qué contestar, pues aplaudiendo unos lo que silban otros y viceversa, alaban o censuran porque han oído criticar sin saber ni comprender en qué razones se apoya la crítica. Algunos, y estos son los menos, aplauden porque conocen la bondad de la obra, o critican sus defectos porque los conocen a fondo, pero la mayoría se deja guiar por las simpatías o por otras razones más positivas, y hacen la crítica fundados nada más que en un parecer y dudando muchas veces si tendrán o no razón en lo que dicen. A mi modo de ver, con la música de Wagner y con su estilo ha pasado que se le ha juzgado y criticado sin conocerle o bien conociéndole muy superficialmente.

Yo no soy partidario de Wagner ni mucho menos, pero tampoco le rechazo por completo. La verdad es que todo país desea adelantar y progresar y la Alemania no es la que menos se esfuerza en conseguir este objeto. Así pues, Wagner ha querido caminar hacia el progreso, hacia la perfección artística y ha tomado el camino que su criterio le indicaba pero sin saber verdaderamente a dónde caminaba ni a dónde debía ir a parar con sus innovaciones. Apoyándose siempre en la parte imitativa de la música y abandonando con frecuencia la buena estructura y el principio estético y hasta las reglas del arte. ¿Qué razones ha tenido para seguir por ese camino extraño? De seguro que no ha sido la sobra de inventiva en el género melódico, y creo más bien que, si las circunstancias no le hubieran puesto en contacto con personajes de gran poder a cuya sombra ha podido dar a conocer sus obras, hubiera quedado Wagner para siempre sepultado en el olvido.

Pero negar por esto su parte de mérito, importancia y su cooperación en el arte creo que sería una verdadera injusticia. Pues, en la parte imitativa, hay que colocar a Wagner entre los compositores de primer orden, y también es digno de análisis y de estudio el uso que hace de la orquesta cuando el actor canta o recita sobre todo estando en la escena. Yo no apruebo en su música esa continua modulación, esa falta, por consiguiente, de cadencia y ese movimiento sin cesar que sólo puede ser comparado al movimiento de la ardilla. Pero, en cambio, la instrumentación es tan sutil y se oye tan clara y distintamente hasta la última palabra que pronuncia el actor, que esto compensa de cierto modo la exhuberancia de sus exageradas modulaciones. Y he aquí la razón porque no cansa su música a los alemanes, como no nos cansaría tampoco a nosotros un drama en español en el que la música fuese una cosa accesoria y oyésemos clara y distintamente la letra. Esto

es en la parte que se refiere a esas interminables escenas de recitado. En cambio, cuando viene una marcha u otra escena de conjunto, atruena con el ruido de la orquesta y con la confusión que resulta del movimiento exagerado de las notas que toca cada instrumento. Estas piezas de conjunto están, no obstante, más cuidadas respecto a su estructura.

Resulta, pues, de estas observaciones, que uno de los defectos capitales de Wagner es la excesiva modulación que ha adoptado, sin duda para suplir a su falta y pobreza de melodía, pero cuyo resultado nunca es satisfactorio, porque la melodía es la pasión, es el alma, es el sentimiento, es la vida del arte, mientras la modulación que casi siempre la reemplaza en su música es un procedimiento frío, de puro cálculo, y que no satisface por completo. Tiene sin embargo Wagner algunas excepciones, como es, por ejemplo, en el último acto de *Lohengrin*, donde predomina la melodía, pero entonces ya no es Wagner ni su estilo, asemejándose mucho a algunos trozos de Meyerbeer y de Gounod. Y por último diré que, según mi humilde opinión, nunca llegará a tener este género la preponderancia que su arrogante autor ha pretendido darle, porque irá decayendo cada día más en razón a que no puede haber hoy compositor que quiera seguir o adoptar tales exageraciones sin exponerse a sufrir grandes descalabros.

En cambio, yo creo que llegará a tener toda la preponderancia, o más bien dicho, la tiene ya hoy, otro estilo o género especial diferente del de Wagner, el cual va absorbiendo todos los géneros y está llamado, a mi modo de ver, a llenar el vacío que el género lírico italiano ha de ir dejando poco a poco. Este género o estilo es el franco-alemán, del que voy a decir algunas palabras.

Este género, cuyo nombre indica ya bastante su procedencia, es a mi entender el que más recursos y más ancho campo ofrece al compositor, porque en él hay amplia y prominente libertad para la melodía, y unida a una riqueza sorprendente en la armonía modula con facilidad y elegancia y se mantiene siempre dentro de los límites. La unidad combinada con la variedad, lo cual hace que las cadencias sean llenas y satisfactorias para el oído, produciendo por consiguiente en el oyente la más grata impresión. Algunos, que son contrarios a estas ideas, dicen que el género italiano tiene también ancho campo para la melodía y rica armonía, a lo que contestaré diciendo que, efectivamente, tiene el genio italiano una rica armonía, pero es respecto a lo expresivo de su melodía, dimanada del genio y del más puro sentimiento del arte y como todos los días no aparecen compositores de la talla de Rossini, Bellini, etc., faltando estos grandes genios fundados creadores de la melodía italiana, necesariamente ésta tiene que decaer y tomar otro rumbo distinto. Por esto Donizetti, encontrándose tal vez algo inferior en originalidad melódica a sus dos rivales, y valiéndose de sus profundos estudios e inmenso saber fue, si así puede decirse, el primero que

en Italia inició más tarde con bastante éxito el camino o la senda por donde había de llegar más tarde el género que hoy llamamos franco-alemán.

Careciendo hoy el arte de genios melódicos de primer orden, la música ha tenido necesariamente que tomar otro camino echando mano de la armonía para suplir aquella falta que en verdad la suple admirablemente. Porque nadie negará que una melodía, aunque no sea de las de primer orden, si está ricamente armonizada con habilidad y con gusto y delicadeza, como la armonía atrae y cautiva tanto la atención del oído, la melodía pasa admirablemente y produce en el ánimo y en el oído el más bello efecto. Esto es, pues, en una palabra, el género franco-alemán, ya sea porque son vecinos los dos países, Francia y Alemania, o por otra causa que no me detendré aquí a explicar, representa hoy tan gran papel en el arte.

Si a este género se añade una melodía de primer orden con el sentimiento y la expresión característica de los pueblos meridionales, entonces no cabe duda de que el efecto sería arrebatador. A esto creo que debemos aspirar los compositores de los países meridionales, como un progreso necesario e inmediato del género lírico dramático; y por esta misma razón creo que los italianos nunca debieron haber abandonado su hermoso estilo nacional, sino por el contrario haberlo mejorado y perfeccionado de la manera que queda ya indicada. Creo que ésta debería haber sido la primera aspiración de la moderna escuela italiana, porque el país que ha producido tantos genios melódicos podrá tal vez el día menos pensado producir otro gran genio que sin duda se aprovechará de este camino difícil, pero de seguro y verdadero éxito.

Mientras tanto, el género franco-alemán va avanzando extraordinariamente, y sus melodías buenas también, aunque en diverso estilo que las italianas, van gustando cada día más, porque el oído meridional se va acostumbrando poco a poco a destacar la melodía dando a la armonía la importancia y el lugar que de derecho le corresponde.

En España, país en donde hasta hace muy poco no había ocasión de oír las obras maestras alemanas y franco-alemanas, a excepción hecha de un corto número de individuos que por sus conocimientos u otras causas adquirirían estas obras para estudiarlas y admirar sus bellezas, no se conocían, puede decirse, las producciones más notables del arte musical porque no se ejecutaba en nuestro país más que música italiana, salvo alguna que otra excepción. Hoy ya se conocen en España muchas e importantísimas obras tanto alemanas como franco-alemanas, pero aun estamos todavía bien lejos de conocerlas todas y con la extensión debida.

Los franceses, con esa propiedad que alabo de afrancesarlo todo, han tomado las obras alemanas de más mérito y, traduciéndolas al francés, las han representado o ejecutado siempre y, por esta razón, han estado continuamente más en contacto con los alemanes que nosotros. Los italianos,

más exclusivistas, han hecho esto mismo, algunas veces, y con ciertas y determinadas obras, pero no en bastante número para apropiarse por completo del estilo, aunque siempre las han cantado con letra italiana. Pero nosotros los españoles, ni en español, ni en italiano ni en ningún idioma las hemos oído, y sucede que un español hace más bien alarde de cantar en francés o en inglés que no en su mismo idioma, que tanto se presta para el canto.

La culpa de esto está principalmente en los maestros y compositores españoles que, por no ser de la necesaria talla los unos, los otros por carecer de recursos o medios para enterarse del estado del arte en Europa, y otros, en fin, por diversas causas que no son de este lugar, no han hecho lo que en otras naciones hacen los que se hallan en iguales o idénticas circunstancias. Sobre esto debo llamar la atención de mis comprofesores como uno de los medios de que en España adelante y progrese el arte, procurando dar a conocer las obras de mayor mérito de los más célebres compositores que algunos casi no se conocen en España sino de nombre.

En París hay una gran sociedad de espectáculos todos de música, en donde se cantan oratorios, cantatas, piezas sueltas, orfeones etc., etc. y se da a conocer la mejor y más selecta de la música de todos los países cantado todo en francés. En Madrid se fundaron dichosamente las sociedades de Cuartetos³ y la de Conciertos⁴ y nada más, y para que conozcamos en España tantas obras importantes como en París y en otras ciudades del extranjero se cantan con gran aplauso y entusiasmo del público, es preciso que desechemos la necia preocupación de que el idioma español no se presta para el canto y que demos a conocer en España las obras maestras del extranjero en nuestro propio idioma.

Y con el sólido cimiento que tenemos ya en la educación escolar, gracias a nuestros infatigables maestros que con sus tratados y obras didácticas nos han puesto en esto al nivel de los países más adelantados, creo que muy pronto podríamos no sólo rivalizar con las demás naciones sino también crear nuestro estilo nacional como ha habido en Francia, es decir, crear un estilo que aun en las obras más serias del arte lleve el sello particular de nuestro país; lo cual debe ser la aspiración de todo compositor español y de todo amante del arte en nuestra patria.

Todos sabemos el espíritu de asociación que reina en el extranjero y los buenos resultados que da cuando la asociación es de buena fe y dispuestos los asociados a allanar todos los obstáculos y todas las dificultades que se opongan y que al asociarse se proponen. Así, de este modo, se forman

³ La Sociedad de Cuartetos de Madrid se fundó en 1863.

⁴ La Sociedad de Conciertos de Madrid se fundó en 1866.

asociaciones y orquestas en el extranjero, explotando unos por su cuenta el negocio y ajuntándose individualmente otros; pero todos animados con el mejor deseo y dispuestos a contribuir con todo su talento al buen éxito y desempeño de su cometido y no a salir de cualquier modo del paso como acontece en otras partes. Estas sociedades u orquestas son más o menos numerosas, pero siempre con condiciones suficientes para ejecutar bien todo género de música.

Una de estas orquestas es la que dirige en Viena Eduardo Straus⁵ la cual toca todas o la mayor parte de las noches en los jardines llamados Volks-Garten y tanto esta orquesta como las demás que hay en Viena, se dejan oír todos los días ya sea en jardines públicos, bien en cafés-cantantes o en otros locales o sitios de espectáculos públicos que abundan extraordinariamente en aquella capital; y como repiten mucho las piezas que tocan, bien sean de baile o de cualquier otro género de música, con facilidad se hacen dichas piezas populares y recorren después el mundo entero.

De una de estas orquestas vino la celebridad de Straus⁶ y de sus piezas de baile, siendo los sobrinos de éste los que dirigen hoy la que lleva ese mismo nombre y toca como ya he dicho antes, en Volks-Garten haciendo las delicias de cuantos la oyen. Esta orquesta consta de 42 profesores y, con la gran práctica diaria, se unen tan bien que parece toca un solo individuo y no una orquesta, tal es la costumbre que tienen ya de su director, que el menor movimiento de éste basta para hacer comprender el carácter y el colorido que quiere se dé a lo que se está ejecutando.

La música de baile la toca esta orquesta de una manera admirable, no siguiendo el compás como con un metrónomo o como estamos generalmente acostumbrados a oír la música de baile, sino haciendo también sus ritenutos y accellerandos etc. de modo que resulte variedad en el conjunto, aunque siempre se toque con el mismo ritmo y dando al mismo tiempo un cierto carácter a la manera de ejecutar, que ha hecho célebre a esta orquesta en toda Europa, y con justa razón. Y aunque su especialidad es la música de danza, con la misma maestría y perfección ejecuta todo género de música tanto alemana como francesa o italiana y de todos los géneros y estilos. Pero su repertorio en su mayor parte es alemán, sobre todo muchos arreglos de piezas cortas como la *Serenata* de Schubert, “Adagio” de la *Sonata Patética* de Beethoven y fantasías y potpourris de varias óperas, todo muy bien ensayado y con una exactitud y una precisión que encanta.

⁵ Eduard Strauss (1835-1916). Director de orquesta y compositor austriaco. En 1875 ocupaba el cargo de K.K. Hofballmusikdirektor de la Orquesta que actuaba en los Volksgarten.

⁶ Johann Strauss (Viena 1825-Viena 1899).

Viena posee un gran teatro de Ópera que es una maravilla en su género y que sólo puede ser comparado al teatro de la nueva ópera de París, obra colosal también no sólo en dimensiones, sino también en riqueza arquitectónica y en escultura y pintura. Este gran teatro de Viena, como es natural, está destinado únicamente a la Ópera nacional alemana y allí no se canta más que en idioma alemán, aunque las óperas sean rusas, italianas o francesas, no teniendo por consiguiente acceso a aquel recinto los idiomas extranjeros.

La ópera italiana suele estar en otro teatro, y sólo funciona durante algunos meses de invierno, mientras la Ópera nacional alemana funciona todo el año exceptuando el mes de agosto. Las representaciones de ópera alternan con grandes bailes puestos en escena, lo mismo que las óperas, con un lujo inusitado. El repertorio de ópera es muy variado, cantándose muchas de éstas, tanto antiguas como modernas, que en España no son conocidas ni aun de nombre. El espectáculo empieza en verano y en invierno a las siete de la noche y a veces más temprano cuando la función es larga.

Viena tiene, además, los teatros de ópera cómica y varios de operetas que equivalen a nuestras zarzuelas.

Como se ve, distamos todavía bastante de otras naciones respecto a podernos igualar con ellas en progresos y mejoras musicales, y una de las medidas que a mi modo de ver deberían adoptarse en España para hacer progresar la música española sería el obligar a cada diputación provincial al establecimiento de clases de enseñanza elemental de la música, y lo mismo debería hacerse con los municipios de toda población que pasase de 15 mil almas. Creo que el resultado sería sorprendente, y que se desarrollaría en grande escala el gusto por la música, dándose a este arte la importancia que hoy no tiene en nuestro país, porque conocerían entonces su utilidad y su mérito, y porque sería, en fin, un recurso más para los que a él se dedicasen que serían muchos, porque la profesión sería entonces mucho más lucrativa y, por consiguiente, un poderoso medio de progreso y de civilización para el país.

El arte dramático en Italia puede decirse que atraviesa hoy un período de verdadera decadencia, no existiendo ya en aquel país el estilo puramente italiano, y sí sólo un género vacilante sin ruta fija, y que participa en mucho de la escuela franco-alemana y no poco de la escuela Wagneriana. Lo mismo que en otras naciones, la opinión está allí dividida respecto a la música llamada del porvenir y la que yo llamaría sólida porque va caminando con el gusto y con la corriente del siglo.

Los impresionables y los que no buscan más que sensaciones fuertes y raras en la música, porque no han analizado ni tenido gran práctica en los arcanos de la inspiración ni en el reflejo de ésta al transcribirla al papel, son partidarios de Wagner y de su estilo porque ven y oyen una cosa nueva, y

no se detienen a examinar la parte de belleza que tiene esta novedad, ni la parte que de esta misma belleza debe ser rechazada. Pero los más prácticos y pensadores, o los encanecidos en el arte, se muestran partidarios de lo que en Italia llaman el bel canto, aunque hay también algunos que, como es natural, se colocan en un término medio. Yo, por mi parte, creo que tanto en el género Wagneriano como en todos los géneros o escuelas, hay mucho que debe tenerse en cuenta para aprovecharlo e imitarlo según convenga, pues yo admito que en todos los estilos hay algo de bueno y algo de malo, y que el talento del compositor está principalmente en saber aprovecharse de lo bueno y de lo selecto y escogido, y en saber también desechar lo malo, lo superfluo y lo innecesario en el arte.

El género del porvenir que parece ser el Wagneriano, acabará, yo creo, por desaparecer poco a poco y cuando haya desaparecido su principal campeón, el cual, gracias a un regio protector, ha podido hacer que su estilo haya tomado una importancia que de otro modo jamás hubiera alcanzado. Yo considero a Wagner como un Churriguera músico, o como una excentricidad artística, pero cuyos extravíos han sido hasta cierto punto útiles al arte, no porque deban imitarse, sino porque en ellos debe verse una cierta novedad, aunque emancipada de la verdadera belleza, que es la condición más precisa e indispensable en toda obra de arte.

Hay que tener en cuenta que con la música pasa lo mismo que con las fisonomías, entre las cuales hay algunas que al principio no gustan, pero que con el trato y la costumbre de verlas continuamente, acaban por agradarnos, y vemos belleza allí donde antes veíamos fealdad. En este cambio ¿cuál de las dos cosas ha variado? la fisonomía o el gusto del que lo mira. Este es el punto capital en que el compositor debe detenerse para juzgar con acierto la belleza peculiar de cada estilo.

En cuanto a la educación musical, la base de ella en el compositor es la armonía y el contrapunto, y en esto, lo mismo en Italia que en España que en las demás naciones, los procedimientos son casi los mismos, salvo la más o menos severidad en la práctica. En este ramo tampoco tenemos que envidiar gran cosa a las demás naciones, pues de nuestro Conservatorio de Madrid han salido jóvenes compositores que pueden competir con los que han estudiado en los conservatorios más célebres del extranjero, y podría citar nombres entre los discípulos de los dignos maestros Eslava y Arrieta, pero no lo creo del caso.

Pero lo que en España falta verdaderamente son medios para que el compositor pueda dar a conocer sus obras; en Italia tiene para esto mucha más facilidad, y no dejaré de consignar que no hago memoria de haber oído nunca en los ejercicios del Conservatorio de Madrid ningún trabajo de los alumnos ejecutado por la orquesta, y también debo manifestar el gran placer que experimenté en el Conservatorio de Milán, al ver a un

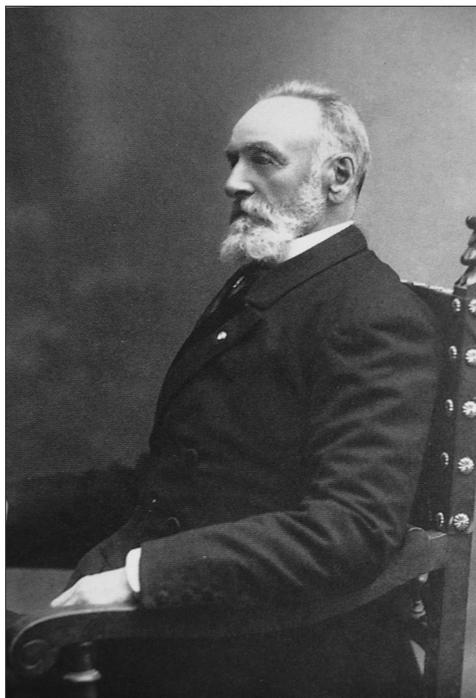
joven de 19 ó 20 años dirigir la orquesta compuesta de compañeros suyos y tocando ésta una overtura (sic) del joven que el público acogió con grandes y merecidos aplausos. El mismo éxito tuvo una romanza para canto con acompañamiento de piano que se ejecutó también compuesta por uno de los alumnos del establecimiento.

En todos los conservatorios del extranjero se da gran importancia a los estudios de historia y literatura musical, y aunque he visto consignados estos estudios en los Estatutos de los conservatorios, no he observado hasta ahora grandes resultados en este ramo, si bien considero que es de la más alta importancia.

En Italia no se puede decir de Verdi ni un pero como vulgarmente se dice, pues todo en este compositor es allí bueno y excelente. ¡Qué envidiable patriotismo y qué distintos somos en España! Yo no entro ahora a hacer apreciaciones sobre Verdi, pero lo consigno así para que cada cual haga sus comentarios. En Italia, los primeros son siempre los italianos y los mejores; en España siempre los últimos los españoles, y esto entra por mucho en nuestro carácter que sacrificamos a veces lo nuestro siendo mejor por galantería a los extraños.

Italia, a pesar de su decadencia artística, conserva todavía el amor propio de una grandeza pasada, y hace cuantos esfuerzos le son posibles por conseguir la supremacía en todas las manifestaciones del arte. Así se observa que conforme llega una orquesta alemana a dar algunos conciertos, se forman en aquel país otras orquestas que hacen excursiones por las provincias, como para demostrar que ellos pueden hacer lo mismo que los extranjeros, aun superarlos si es posible. Este es el verdadero espíritu del país que nosotros deberíamos imitar.

La admiración y el respeto con que miran y cuidan en Italia todo lo que pertenece a las bellas artes se hace también extensivo a la música, y mientras nosotros destruimos, o no edificamos, que es casi lo mismo, en Italia se recompone y se conserva todo con gran veneración y respeto.



Valentín María de Zubiaurre
(Foto: Archivo familiar de Leopoldo Gutiérrez Zubiaurre)

Así como el carácter italiano en general es algo indolente y poco amigo del trabajo material, así en música le gusta también aquel género que comprende con más facilidad y que no necesita de mucha atención para que se le quede grabado en el oído.

La decadencia de la buena escuela de canto en Italia consiste en que no hay buenos maestros, pero, en cambio, en Milán abundan los profesores que se dedican a esta enseñanza sin que los resultados enaltezcan gran cosa la ciencia o el saber de dichos profesores.

En los cafés de las ciudades importantes de la alta Italia no se contentan ya con un piano y un violín, sino que tienen una pequeña orquesta con la que tocan toda clase de música. En otros cafés hay una banda militar completa y algunos tienen un hermoso jardín como el de Coba [café Cova] en Milán, en donde hay una bonita orquesta, aunque no muy numerosa, que tiene días marcados en la semana para dar conciertos, y en estos días se paga media lira (2 reales) por la entrada en el local además del gasto que se haga en el café.

Ya hemos dicho la confusión que existe hoy tanto en las ideas políticas como en las filosóficas y artísticas, y aunque en todos los países hay siempre un cierto número de personas que conservan el buen sentido de las ideas lógicas y razonables, en cambio hay por todas partes una inmensa mayoría que tiende a involucrarlo y a confundirlo todo. Así, pues, está hoy el arte de la música en el mundo, en una confusión y en una conflagración general de ideas que no se sabe en realidad a dónde vamos a parar, pero que hay, no obstante, en todos los países bastante número de artistas de buen criterio y de buen gusto, que son como un dique para que el arte no se extravíe y vaya a parar al caos.

En nuestra España es posible que marchemos por la buena senda si conseguimos mejorar nuestras condiciones artístico-musicales, y si llegamos a crear nuestra Ópera nacional, fin a que deben encaminarse todas las miras del gobierno de la nación, porque habiendo hoy tantos artistas españoles en el teatro italiano, es hasta un deber de honra nacional el crear el espectáculo de la ópera española, mucho más cuando la realización de esta idea había de ser fecunda en grandes resultados porque este espectáculo habría de explotarse necesariamente no solamente en España, sino también en las inmensas regiones de la América española.

II. Roma: Estado actual de la música religiosa y profana; bibliotecas; archivos; obras de maestros españoles

Roma no es hoy respecto a música lo que fue en la antigüedad, por más que se conserven vestigios indelebles de lo que fue allí el arte en otros tiempos, sobre todo en las obras de los grandes maestros, algunas de las cuales

he tenido ocasión de oír. En la música religiosa moderna se observa poco del carácter antiguo, notándose la influencia de la música dramática, aquí en Roma, en donde siempre debió conservarse el sello severo de la antigüedad en las obras musicales, aun cuando la forma que se les diere fuere moderna.

La ejecución de la música religiosa deja algo que desear muchas veces, y en las grandes funciones suele haber dos coros bastante numerosos colocados uno a cada lado del altar a distancia proporcionada. Pero estos coros, suficientes para una regular iglesia, deberían ser cuatro veces más numerosos en San Pedro, porque casi no se oyen al entrar en la Iglesia. El acompañamiento es siempre con órgano y algunos violones y contrabajos, y en cuanto a la música que se canta ordinariamente, no hay diferencia ni contradicción con la que se cantaba en nuestras catedrales antes de la desorganización actual de las capillas.

Sólo en la capilla Sixtina se cantaba sin órgano y con un coro de treinta y dos voces, ocho de cada cuerda, según queda ya dicho. En esta capilla, que no es muy grande, debería ser magnífico el efecto de dichas voces cuando la interpretación era buena según es la fama, pero no he podido apreciar esto porque la capilla Sixtina, como ya lo dejo indicado en otro lugar, está hoy cerrada a causa, según me he informado, de los asuntos políticos de Italia.

Asistí a una función de primer orden en la Iglesia Trinidad de los Peregrinos; la misa era composición del maestro Capoci⁷ uno de los mejores maestros de Roma o el mejor tal vez, según la opinión de algunos. Este maestro desempeña en la actualidad el magisterio de S. Juan de Letrán. El género de esta misa es una mezcla de religioso y profano, porque aunque tiene buenos trozos contrapuntísticos y de imitaciones y algún trozo fugado, domina más el género que llamamos profano o libre. En su mayoría, esta misa se compone de solos, dúos y algún terceto, que tanto en el fondo como en la manera de cantarlos producen a veces la ilusión de que se está en un teatro oyendo música dramática. No obstante esto, domina el buen gusto y cierta tendencia, aunque no muy marcada, hacia la cadencia francesa o franco-alemana.

La voz de contralto estaba escrita en tesitura muy alta para voz de hombre, pues cantaba con frecuencia en las notas La, Si, Do, Re, altas, pero estas notas las daba en falsete, uniéndolas a la voz de pecho entre las notas Fa y Sol de una manera casi imperceptible. El “Gloria” era indeterminado muy

⁷ Gaetano Capocci (1811-1898): organista, compositor y pedagogo italiano. Considerado el máximo responsable del resurgimiento del oratorio clásico, ocupó el puesto de organista en Santa María de Roma, Santa María la Mayor y San Juan de Letrán.

largo. El “Credo” determinado, bastante más corto estaba algo más en carácter, aunque tampoco se hallaba exento de sus dúos y solos del género libre. En esta misa había con frecuencia cadencias teatrales con ritenutos, calderones y fermatas al final de las frases, estilo que parece dominar hoy entre los maestros romanos.

En cuanto a la música puramente de órgano, se conserva algo todavía en Roma del buen género orgánico, haciéndose bastante uso de los pedales, porque la mayor parte de los órganos tienen pedales modernos, que tanto se prestan al buen efecto cuando de ellos no se hace un uso inmoderado.

En las vísperas de San Pedro he oído cantar algunos salmos que me parecieron ser del siglo XVII o principios del XVIII, pero sin que observase en ellos nada de particular, a no ser el estilo, que era algo monótono. Algunos otros salmos que he oído, de estructura moderna, tampoco ofrecían nada de notable, pues, sobre poco más o menos, se canta en Roma como en nuestras catedrales, y nuestra música religiosa en tiempos de mayor auge y resplandor de nuestras antiguas capillas era tan buena por lo menos, o tal vez mejor que la que se canta hoy en Roma.

El acompañamiento siempre es con órgano y bajo numerado, pero haciendo uso de los registros fuertes en los tuttis o cuando cantan a cuatro voces y de los flautados cuando es a solo o a dúo. Algunos de los solos, sin embargo me produjeron muy buen efecto.

La misa en San Pedro del día del Corpus, si bien en estilo del siglo pasado, no ofrecía nada de notable. En la procesión cantaron dos motetes pequeños de Palestrina, alternados y de tonalidad antigua, sin acompañamiento de ningún instrumento, y producían muy buen efecto.

Entre las particularidades que he notado en varias obras de maestros españoles, debo hacer mención del *Vidiacquam*⁸ de Victoria a 4 voces, en cuya obra hace uso este autor de las quintas y octavas ocultas que Eslava prohíbe con mucha razón. Este *Vidiacquam* está muy bien escrito y es de mucho efecto, según mi humilde opinión, pues, a pesar de ser la tonalidad antigua, la modulación armónica está dispuesta con suma habilidad, y nadie encontrará dureza ni mal efecto en ninguno de los giros melódicos y armónicos.

El *Ave Regina Celorum* (sic) del mismo autor es obra de mayor importancia y de muy buen gusto para la época en que fue escrita. Esta obra tiene la particularidad de variar por dos veces del compás $\text{♩} \overline{\text{—}} \overline{\text{—}} \overline{\text{—}}$ al 3/2, cosa poco común en aquellos tiempos en composiciones de este género. Está en Fa mayor y empieza el tiple, que llaman canto sin duda porque lleva el canto, haciendo el tenor nota contra nota, y entrando después el alto y el bajo en imitaciones de las otras dos voces.

⁸ *Vidi aquam.*

El motete *Lamentabatur Jacob* de Cristóbal de Morales es una de las piezas que más se cantaban en la capilla Sixtina. Admira aun hoy día la belleza de este motete y la naturalidad y elegancia con que canta cada voz. En este motete me han llamado la atención las varias elisiones que en él he hallado, debiendo citar las primeras en el compás 33 el segundo tenor, y en el compás 47 el contralto. En algunos pasajes estas elisiones están como anticipaciones. Otra de las obras que he examinado que es digna de mencionarse es la *Misa de difuntos* de Victoria a 4 voces escrita por mandato del Ilmo. Señor Obispo Nicolás Zortiguerra, canónigo de la basílica de San Pedro y prefecto de la capilla Julia en 1724. En la portada del ejemplar que he examinado, se dice que está tomada de un antiguo libro coral y puesta en escritura moderna por Filippo Mattoni cantor de dicha capilla, año 1873. Esta es una obra bellísima y escrita con mucha elegancia, tanto en lo que se refiere al canto de cada voz, como en lo que hace a la modulación armónica en general. Hoy se canta poco porque faltan buenos tiples para su ejecución. El “Liberame” se canta una 3^a menor alta, porque todas las voces están escritas en tesituras bajas. Uno de los versículos del “Dies Irae” acaba en tónica y quinta sin tercera y lo mismo sucede al fin de la obra. Esto lo consigno aquí porque varias veces he presenciado cuestiones sobre el particular sin que ninguno de los contendientes tuviera la seguridad absoluta de lo que defendía. También hay algunas quintas y octavas ocultas marchando el bajo por segundas y otra voz del medio por cuartas y quintas. Esto que hoy no lo aprobamos, no tenía nada de extraño en la época de Victoria*.

En la biblioteca Corsini de Roma he visto una misa titulada *Maria Sua- vit Audiret* de autor anónimo y a 4 voces, que debe ser de un gran efecto. El *Crucifixus* es para 4 tenores y 4 bajos a 8 voces.

Entre los papeles pertenecientes a Palestrina que se hallan en esta biblioteca, he encontrado un motete titulado *Domine non sum dignus* en La menor que, por su estilo, parece ser de Victoria, pero no me atrevo a asegurarlo porque no tengo otro dato que el estilo. La partitura no lleva nombre de autor, y está mezclada entre los papeles de Palestrina. Toda esta música está sin arreglar y en hojas sueltas.

El abate Bainsi en su *Memoria histórica sobre las obras de Palestrina*⁹, dice que tres motetes de Victoria que se creían fuesen de Palestrina, se encuen-

* Las obras anteriormente mencionadas pertenecen al archivo de San Pedro y gracias a la amabilidad del maestro de capilla Sr. Meluni he podido examinarlas. Dichas obras se conservan cuidadosamente en el mencionado archivo.

⁹ Giuseppe Bainsi (Abbate Bainsi, 1775-1884). *Memorie storicocritiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Roma, 1828).

y bastante extenso que escribe el P. Martini al Sr. Tommaso Redi di Siena maestro de capilla de Loreto, acerca de la controversia sobre los dichos cánones. Estos son doce y se halla también en la mencionada carta la interpolación de todos ellos.

En la biblioteca Minerva de Roma he tenido ocasión de examinar las siguientes obras de autores españoles: *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma 1774, del jesuita Eximeno, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, por Arteaga, varias Lamentaciones de Cristóbal Morales, un *Veni Domine* a 6 voces del mismo autor, un *Magnificat* y *Liber Misarum* (grabado) del mismo, una *Misa* de difuntos a 4 voces de Guerrero; un *Magnificat* a 4 voces de Victoria. De David Pérez he encontrado un *Duetto*, *Mio bel nume atino recordati* y de D. José Pintado *Vera idea della Musica e del contrapunto*. Hay además, de Victoria, un *Miserere*, varias *Lamentaciones*, el motete *Vere Languores nostros*, motetes para todas las fiestas del año, oficios, misa a 4 voces de capella, canon ad unisonum, misa *O quam gloriosum est*, Antífona *Pueri Hebraeorum* y el motete *O vos omnes*.

De autores extranjeros existen en dicha biblioteca, una ópera titulada *Conti Doblhof*¹³ de Cimarosa, una *Biografía universal de músicos y Bibliografía general de la música* impresa en París, 1835. De Monteverdi existen misas y salmos a 1,2,3,4,5,6,7 y 8 voces, así como otras misas y salmos de Palestrina, Pergolesi, Paisiello y otros autores extranjeros que son dignos de estudio para conocer el estado y progresos del arte en las diversas épocas de la antigüedad. Se encuentra también la *Historia de la música*¹⁴ del P. Martini así como *Il saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto-fermo* del mismo autor en dos volúmenes. De Scarlatti, Ugolini¹⁵ y Vinci (Leonardo)¹⁶ hay algunas obras religiosas y una ópera seria de este último. De Pedro Vinci¹⁷ existen madrigales a 6 voces y de Zingarelli varias obras dramáticas.

En el volumen n^o 48, que es el que contiene las obras de Palestrina, hay una misa en fuga que es un trabajo admirable en su género. En otra misa a 6 voces llamada *Misa del Papa Marcello*, concluye el "Gloria", primero, la

¹³ Puede tratarse de *I due supposti conti, ossia Lo sposo senza moglie* (Milán, Scala, 10 de octubre de 1784).

¹⁴ Giovanni Battista Martini (1706-1784): *Storia della musica* (3vol. Bolonia, 1757, 1770 y 1781).

¹⁵ Vincenzo Ugolini (1580-1638): maestro de capilla, compositor y profesor de composición italiano. Representante de la escuela de Palestrina publicó varios libros de motetes, salmos y madrigales.

¹⁶ Leonardo Vinci (1690-1730): compositor italiano. Príncipe-maestro de la Capilla Real de Nápoles, fue muy reconocido en su época como compositor de ópera. También escribió oratorios y cantatas de cámara.

¹⁷ Pietro Vinci (1535-1584): compositor y pedagogo italiano. Maestro de capilla de la basílica Sta. María la Mayor de Bergame, destacó como compositor de madrigales. En 1971 se publicó una edición completa de sus obras bajo el título de *Musiche Rinascimentali Siciliane*.

1ª y 4ª voz, y después la 2ª, 3ª y 6ª, terminando por fin la voz sola en la quinta del tono. Hay también un *Miserere* a 12 voces y 3 coros que debe ser de un gran efecto, pero no pude apreciarlo porque no existe la partitura y sí sólo los papeles sueltos.

Una de las curiosidades que contiene esta biblioteca es un tratado de cantollano del maestro Ugolini, copiado en finísimo pergamino y con paisajes preciosos en los principios de capítulo y con un tipo claro y hermoso de letra por el Doctor Tomás de Aquino*. En el catálogo de esta biblioteca se dice que existe una obra de Música griega copiada de un códice cartaginés procedente de la biblioteca Vallicelliana, pero esta copia no la pude ver porque no se pudo encontrar creyéndose haya sido sustraída.

Del español Pablo Serra existe una obra titulada *Introduzione armonica sopra la nuova serie de suoni modulati oggidi e modo direttamente e più facilmente intuonarla*.

En la biblioteca Vallicelliana en San Felipe Neri (Chiesa nuova) existen varias obras griegas que tratan de música, entre ellas un fragmento en pergamino con canto litúrgico griego anterior al siglo X, pero no conociendo yo la lengua griega ni su notación musical no he podido descifrar nada. Además de esta biblioteca, existe en San Felipe Neri un buen archivo musical en el que se conservan los antiguos Oratorios que se cantaban en tiempos de San Felipe su fundador, y otras obras posteriores de mucho mérito. Pero el gobierno italiano se ha incautado de todo y dicho archivo está cerrado y sellado, no habiendo podido por esta razón examinar las obras allí existentes.

Asistí en Roma a la representación de la ópera *Il Trovatore* en un teatro de verano llamado Politeama. La introducción fue ejecutada con más lentitud de lo que estamos acostumbrados en Madrid. La compañía era menos que mediana, y la ejecución de la obra se distinguía sobre todo por el malísimo gusto de las fermatas. La orquesta mediana y con gran desproporción entre la cuerda y el metal, predominando siempre este último, de lo que resultaba que la cuerda apenas se oía en algunos pasajes. Esto, sin embargo, no impidió el que se oyera bien la voz y, a pesar de que cantaron muy mal, el público aplaudió extraordinariamente. Bien es verdad que era público dominguero, fácil de contentar, pero esto mismo demuestra que su oído no está acostumbrado a lo más selecto. La función comenzó a las 6 de la tarde y concluyó después de anochecer. Esta compañía puede compararse a las nuestras de provincias y no a las de primer orden.

Sobre las ruinas del Mausoleo de Argento se ha construido últimamente en Roma un teatro al aire libre que lleva aquel mismo nombre. Este tea-

* Esta noticia de Santo Tomás es errónea, anacrónica.

tro es de verano, pero de grandes condiciones acústicas, a causa sin duda del muro que le rodea y que contiene los asientos de galerías. Además, tiene dos hileras de palcos hacia el fondo de las galerías, las cuales son como los tendidos de una plaza de toros. En Madrid y en otras poblaciones de España podría sacarse gran partido de estos teatros, pues no dudo de que tanto la ópera como la zarzuela se oirían muy bien en un teatro de estas condiciones. Empieza la función a las 5 1/2 de la tarde en verano y en los intermedios toca una banda militar poco numerosa. Las localidades más caras son las sillas colocadas en el lugar de las butacas y cuesta cada una, una peseta.

Los conciertos de orquesta en Roma son de música clásica alemana en su mayor parte. La orquesta es poco numerosa, sobre todo poca cuerda, lo cual hace que el efecto sea pobre. En los conciertos a que he asistido, la ejecución en cuanto al colorido me ha parecido regular, pero indecisa, lo que atribuyo a falta de ensayos. Respecto a la ejecución en general, he notado algunas veces hasta falta de unidad y de seguridad a la medida, y en ciertos trozos poca unidad entre el timbre de los instrumentos. Las trompas tienen una embocadura muy fuerte y es casi general la costumbre de rasgar el sonido lo cual produce muy mal efecto. En resumen, lo que he observado en esto no ofrece nada de particular ni en cuanto a las piezas ni en cuanto a su ejecución.

Por lo que hace a músicas militares, las que he oído en Roma no tienen importancia alguna, pues son poco numerosas y pobres en efecto, las considero inferiores a las francesas.

Como se ve, la música tanto profana como religiosa no está hoy día en Roma a la altura de otras naciones. Sin embargo, allí se encuentra la fuente primitiva, puede decirse, de donde han surgido todos los adelantos del arte, pues habiendo sido la música religiosa el fundamento y el principio del drama lírico que comenzó a manifestarse en el oratorio u ópera sacra creada por San Felipe Neri en 1540, el desarrollo de la música tanto religiosa como profana puede decirse que tuvo en Roma su primitivo origen, debiéndose estudiar allí en los monumentos y documentos históricos que, pertenecientes a la música se conservan en los archivos y bibliotecas, el estado y los progresos del arte en los primitivos tiempos de la iglesia y en la época del renacimiento, trabajo utilísimo y de gran importancia que exigiría de por sí largos años de estudio y muy prolijas y detenidas investigaciones para adquirir datos y noticias positivas.

Aunque he dicho que hoy domina entre los maestros romanos modernos el estilo libre o teatral, esto no es en absoluto sino refiriéndome a ciertos y determinados trozos o pasajes de sus obras en los que se observa algo del género profano, pero siempre procuran en cuanto es posible presentar períodos y piezas enteras de verdadero carácter religioso.

Deseando hallar algunas obras del español Juan del Monte, visité la biblioteca de San Agustín en donde no he podido encontrar nada de este compositor, si bien he visto varias composiciones a 5 voces de Filippo de Monte, impresas en Venecia en año 1581. Este último compositor fue maestro de capilla de Rodolfo II y las obras suyas que he visto están escritas sin división de compás.

En el mismo volumen donde se hallan las obras de Filippo de Monte, he visto también madrigales de Anibal Zoilo¹⁸ y la edición de esta obra dice “reimpresa nuevamente” lo que indica que ya se había hecho antes otra edición.

III. Milán: música religiosa, conservatorio, ejercicios de los alumnos, música dramática, Ricordi y Lucca, Teatro de la Scala, bibliotecas

En Milán se conserva todavía el buen estilo de la música religiosa acomodado en lo posible a los adelantos de la música moderna. La ejecución es en general poco satisfactoria y hasta en las grandes funciones de Iglesia se canta sin orquesta, pero con dos coros acompañados por dos órganos a la manera de como se hace en Roma.

La misa ejecutada el día 15 de agosto en la catedral de Milán, era del buen género religioso, pero la ejecución dejó mucho que desear a causa del mal uso de las voces de tiple, cuya emisión es muy mala hasta llegar al la, siendo las demás notas de pecho y muy abiertas; del la hacia arriba hacen un falsete de un efecto extremadamente duro. Las voces en general valían poco y el contralto lo cantaba un tiple pesado (tiplón), produciendo un mediano efecto.

En la misa mayor del día 8 de setiembre, fiesta de la Catedral, cantaron con los mismos elementos que el 15 de agosto, y la ejecución fue, si se quiere, peor, aunque la misa era de peor gusto y abundaba en trozos de recitado cual si fuera música dramática tenía giros teatrales y fermatas al final de los solos, de modo que sólo se echaba de menos el consabido aplauso cual si se estuviese en el teatro.

Estos efectos no hay duda que producen muy mala impresión en la iglesia y que si bien la expresión de la letra puede dar lugar a efectos patéticos y de gran sentimentalismo, no por esto se debe abusar de la melodía en el templo hasta el punto de hacerla parecer enteramente profana o teatral. Sin embargo, tanto en esta misa como en la anterior, oí trozos de

¹⁸ Annibale Zoilo (1537-1592): compositor italiano del siglo XVI. Maestro de capilla de varias catedrales, realizó con Palestrina la revisión del Gradual Romano (Editio Medicaea). Escribió obras sacras y profanas y destacó como compositor de madrigales.

carácter severo, pero a lo mejor se mezclaban unos pasajes de música dramática que tan mal se avienen con la noble y elevada misión que debe tener la música en el templo.

No obstante este abuso, en Italia se observa que hay un cierto afán por conservar todo aquello que tiene verdaderamente tradición artística; así es que conforme se cierra un convento o se suprime una comunidad religiosa, se recoge cuidadosamente todo lo bueno que allí se encuentra perteneciente al arte y se procura conservarlo cuidadosamente. Así deberíamos hacer en España, y por este camino podríamos llegar indudablemente a formar una gran biblioteca musical con la música de las suprimidas órdenes religiosas y con las muchas obras que existen abandonadas en los archivos de nuestras catedrales. Si esto se hiciese llegaríamos a poseer una gran biblioteca musical que tanta falta está haciendo hoy en España y es posible que ahora con la creación de la Sección de Música en la Academia de Bellas Artes¹⁹ se haga algo en este sentido, con lo que ganaría mucho el arte en nuestra patria.

Milán tiene un magnífico Conservatorio muy bien montado en un espacioso edificio que fue convento; tiene dos grandes claustros, en uno de los cuales están los alumnos y en el otro las alumnas. Su director, el Sr. Marrucato, tuvo la amabilidad de hacerme ver todo el Conservatorio, y quedé encantado de ver el buen orden y la buena disposición de todas las clases y demás dependencias del establecimiento. Asistí a los ejercicios públicos y debo confesar que me han dejado algo que desear los cantantes y los instrumentistas, a excepción de una arpista de la que ya dejo hecha mención al principio de esta Memoria.

La orquesta compuesta de alumnos del Conservatorio hizo, sin embargo, demasiado, pues tocó además de varios acompañamientos, una *overture* (sic) original de uno de los alumnos, la cual era una obra notable.

Debo hacer mención también del solo de violín tocado por uno de los alumnos. La pieza era el andante y final del *Concierto en Fa* de Lalo y lo menciono por lo difícil del allegro y porque es de muy mal gusto. Le acompañaba la orquesta dirigida por un profesor, pues cuando la obra es de algún alumno la dirige el mismo alumno. El público como es natural se entusiasmaba y prodigaba grandes aplausos a los jóvenes ejecutantes.

Creo que a pesar de nuestra decadencia en todo, si nuestro gobierno protegiera la música en España como se protege en Italia, y si las corporaciones populares como ayuntamientos y diputaciones provinciales hiciesen lo mismo, me parece que estaríamos si no por encima de otras naciones, a lo

¹⁹ Por el decreto del 8 de mayo de 1873 se creó la Sección de Música. Compuesta de doce académicos, entre los que se encontraba Valentín de Zubiaurre, la constitución de esta nueva Sección hizo variar los estatutos de la Academia y su denominación por la de "Academia de Bellas Artes de San Fernando".

menos, al nivel de ellas pues así sin protección como nos hallamos, hoy casi podemos decir que estamos tan adelantados como la Italia. Hablo en general, porque la Italia, como tiene muchas grandes poblaciones, siendo cada una de ellas un gran centro musical, por eso brilla y figura allí tanto el arte; pero nosotros, como no tenemos en realidad más que dos centros, que son Madrid y Barcelona, aparece nuestra música en menor proporción, aunque en ciertos ramos estamos tan adelantados o más que en Italia.

El estado de la música dramática en Milán, en cuanto a la ejecución, deja mucho que desear, sobre todo en los teatros de segundo orden. En el teatro DalVerme que es el que sigue en categoría al de la Scala, tuve ocasión de oír *I due Foscari* ejecutado por una compañía que la conceptúo como las de segundo orden de provincias. El barítono era el único que podía tolerarse, el tenor y la soprano detestables, los coros pasables, la orquesta regular, pero muy sobrecargada de metal y como en todas partes en Italia, atacando la nota y rasgándola, lo cual produce un efecto desagradable al oído. El público aplaudió, sin embargo, mucho, porque este público es en general complaciente y se entusiasma con gran facilidad, pero la compañía era tan mala que al fin concluyó por disgustar al público.

En Milán hay una sociedad de cuartetos que tiene una organización muy especial. Es una sociedad anónima que agrupa a los artistas por su cuenta y para un cierto número de funciones; así, sucede que en cada temporada hay variación o cambian los artistas. En las funciones de esta sociedad toman parte los concertistas distinguidos que se hallan de paso en Milán y en este caso, se les hace socios de mérito u honorarios. Cada socio paga por la temporada de invierno de 40 a 50 liras y la concurrencia suele ser muy escogida y numerosa.

La casa editorial Ricordi de la que me he ocupado antes de ahora, posee una hermosa colección de autógrafos originales de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Mercadante, Pedrotti, Cagnoni, Ricci, etc. y esta colección está formada de las más preciosas y conocidas obras de estos maestros, como son *Sonambula*, *Straniera*, *Don Pascuale*, *Lucrecia*, *Ana Bolena*, *Gazza Ladra*, *Italiana in Argel*, *Il turco in Italia*, y de Verdi casi todos sus originales.

Tanto esta casa editorial como la de Luca (sic), con sus vastos talleres e inmensos almacenes de publicaciones de obras musicales, todas de su propiedad, influyen en gran manera en el desarrollo del arte musical en toda Italia, de tal modo que estas dos casas son, puede decirse hoy, los árbitros supremos del arte lírico-dramático en Italia, llegando su influencia hasta la formación del personal de las compañías de ópera, como ya queda indicado en otro lugar de esta Memoria.

La casa Ricordi tiene prensas que pueden hacer tiradas de 50.000 páginas de música en diez horas, y emplea procedimientos especiales para hacer que las planchas se conserven siempre sin que haya necesidad de refundirlas.

Milán es un albergue a donde se retiran los cantantes, ya por vejez, ya porque no tienen voz, ya porque no sirven para la escena; pero todos ellos se convierten en maestros de canto si encuentran discípulos que quieran tomar sus lecciones, y de ahí esa multitud de profesores de canto que hay en Milán, y de la que ya dejo hecha también mención en otro lugar de esta Memoria.

Me cabe, sin embargo, la satisfacción de decir que he visto artistas españoles de primo cartello en Italia en suficiente número para poder formar cuando menos cuatro compañías de ópera nacional española el día que un empresario activo quisiese explotar este género nuevo en nuestro país.

El teatro de la Scala en Milán es un soberbio edificio, construido con mucho gusto y elegancia, y de grandes condiciones acústicas. En el vestíbulo están las estatuas en mármol blanco al natural de Rossini a la derecha entrando, y de Donizetti a la izquierda. Rossini tiene a sus pies una papelera figurando en ella varios volúmenes en los que se lee *Stabat Mater*, *Otello*, *Gazza Ladra* y en unas hojas medio enrolladas, la cavatina de Fígaro en *El Barbero de Sevilla*, con algunos compases del principio muy bien grabados en el mármol. Donizetti tiene un rollo medio abierto en donde se ve el principio de “Spirto gentil” de la *Favorita*.

La orquesta de este teatro es muy buena, y no se nota en ella la superabundancia de metal que he observado en otras grandes orquestas de Italia. Toca con gran precisión e inteligencia y los coros son muy buenos. Como este teatro es el de más veneración para los italianos, el público es más exigente y severo que en otros puntos de Italia. El público italiano en general gusta más de una melodía que le haga sentir, que no de los efectos complicados de esa modulación interminable que la corriente de la época hace sugerir hoy al género lírico-dramático. Por esta razón, en Milán, que está más depurado el gusto, hay alguna exigencia más respecto a este punto.

En todas las principales ciudades de Italia existe cierto espíritu de asociación para la música, el cual hace que los artistas que ejercen los diversos ramos del arte se reúnan y se asocien con el objeto de sacar honra y provecho de sus trabajos. Así es que en todas las ciudades de importancia hay sociedades de orquesta, coros, cuartetos, filarmónicas, etc. algunas con buenos elementos de instrumentistas y cantantes, muchos de estos reclutados entre las clases de aficionados. Por este medio, muchos dan a conocer sus facultades tanto artísticas como vocales, y suelen después dedicarse al teatro. Además, como Italia tiene cuatro conservatorios nacionales y otras muchas instituciones donde se enseña la música, esto hace que la educación musical esté muy generalizada, sobre todo para los cantantes que no necesitan extensos conocimientos en el arte, aparte de los estudios que cada cual haga después sobre su especialidad, según su más o menos entusiasmo o afición al estudio.

Los teatros de ópera en Italia han estado subvencionados por los municipios de los pueblos, pero como estas subvenciones van desapareciendo poco a poco, va también decayendo algo el arte dramático en ciertas localidades, porque las empresas no pueden sufragar los gastos del espectáculo.

Para popularizar la música en un país se necesitan verdaderamente dos cosas; la primera, centros donde se ejecute la buena música, y la segunda, repetir mucho las piezas buenas para que lleguen a popularizarse y a ser conocidas de todos. Ninguna de estas cosas se hace en España si no es en muy pequeña escala, mientras que en Alemania, Francia e Italia se trata por todos los medios de difundir el gusto y la afición por la música haciendo oír con frecuencia las buenas obras modelos, razón por la cual en estos países hay mucha más ilustración musical que no en España, en donde nos falta todavía bastante que hacer para poder igualarnos del todo con aquellas naciones.

La indolencia de carácter de los pueblos meridionales se manifiesta, hasta cierto punto, en la ejecución de las obras musicales. Así, mientras los alemanes interpretan la música con la mayor atención y cuidado posibles procurando adivinar siempre la expresión o el carácter que el autor ha querido dar a la música, los españoles tenemos hasta en esto la natural indolencia de nuestro carácter, que no nos permite ser tan prolijos y minuciosos como los alemanes en la ejecución de las obras. De aquí el que adolezcamos de defectos en la verdadera apreciación e interpretación del arte que aquellos no tienen, a causa de que lo examinan y estudian con mayor prolijidad y detenimiento que nosotros.

En Milán, como en Roma, suele haber alguna que otra vez, funciones de iglesia en las que cantan con orquesta en vez de órgano. Una de estas fiestas en Milán es la de San Carlos Borromeo, en la parroquia de San Carlos, a la que asistí el 8 de Noviembre, habiendo tenido ocasión de oír una misa bastante bien ejecutada, aunque con los defectos capitales que ya dejo señalados al hablar de la ejecución de la música religiosa en Italia.

En Milán hay la costumbre de que cuando muere una persona y deja alguna manda para los asilos de beneficencia y de huérfanos asisten éstos al entierro, y van cantando delante algunos motetes a voces solas, y hacen muy buen efecto, porque para esto escogen las mejores voces*.

En la biblioteca del Conservatorio de Milán he tenido ocasión de ver y de examinar las siguientes obras de autores españoles: *Las revoluciones del teatro italiano* de Arteaga; un *Domine quando veneris* a 3 voces con coros de Pérez [David]; *Matutino de morti* del mismo autor; *Jesu dulcis memoria* motete a 4 voces de Victoria, *Pueri Hebraeorum* a 4 voces del mismo, *O vos omnes*

* Esta noticia es innecesaria.

motete a 4 voces ídem, *Gloria Patri* a 6 voces, ídem, *O quam gloriosum* a 4 voces ídem., *Vere languores* ídem; de Obiols he visto, una ópera en dos actos titulada *Odio e amore* y de Pérez David un *Responsorio de morti*, una misa solemne, un Duetto y un recitativo con aria. En todas estas obras he hallado cosas dignas de estudio y de observación tanto respecto a la forma armónica como a los giros de la melodía y combinaciones del ritmo.

De autores extranjeros he examinado: *Andamenti d armonia*, obra póstuma de Cherubini, la cual es un excelente estudio de ejemplos de armonía, de contrapunto y hasta de imitación. *Veni de Libano sponsa*, motete a 6 voces de Barbieri (milanés)²⁰, el cual es un excelente trabajo de armonía y contrapunto antiguo. De Gonelli²¹ he visto la *Manfredina*, misa a 4 voces con sinfonía, apreciable trabajo con sus trocitos fugados e imitaciones; la sinfonía se reduce a 16 compases de introducción o prelude; de este autor hay también mucha música religiosa. De Meyerbeer hay el *Salmo 91* a ocho voces, grandioso trabajo a voces solas y de un gran efecto, aunque muy largo; se compone de dos coros a 4 voces y con la estructura propia de la música de Meyerbeer, repitiendo de vez en cuando el mismo motivo para dar unidad a la obra. De Zingarelli he visto una *Agonia*²² a 4 voces con orquesta; Esta *Agonia* (de Jesucristo) con letra italiana, nada tiene de notable. De Dussek hay *L'Impostore*, ópera en dos actos bastante bien escrita y que prueba los adelantos de este género de composición en su época. Se acerca algo del primer estilo de Rossini. De Paisiello he visto la célebre ópera *Il Barbieri di Siviglia*, obra bellísima y que no en vano gozaba de gran fama en su época, hasta que Rossini escribió la que admira hoy el mundo entero.

En esta biblioteca existe un preciso ejemplar de la misa titulada *Misa Sex Philippi Rogerii atrebatensis sacelli Regii phonasci musicae Peritissimi aetatis suae facile Principis; A D. Philippum tertium Hispaniarum regem; Matriti; Extypographie regia MDXCVIII* (sic). También hay impresas muchas obras del célebre compositor llamado Orlando Lassus.

Esta biblioteca, que es riquísima en obras de todas clases pertenecientes al arte musical, es de gran utilidad para los alumnos del Conservatorio, que en ella pueden estudiar las obras modelos de los grandes maestros y adquirir conocimientos muy útiles respecto a la práctica y a la historia del arte.

²⁰ Lucio Barbieri (1586-1659): compositor, organista y profesor. Su obra *Il primo libro de motetti* (Venecia, 1620) le aportó una importante reputación como uno de los mejores compositores polifónicos de su época.

²¹ Giuseppe Gonelli (1666-1745): compositor y organista, reconocido por sus composiciones contrapuntísticas.

²² *Le tre ore dell'Agonia del N. S. Ges. Cristo.*

IV. Viena: música religiosa, sociedades, conciertos, conservatorio de música; museo; bibliotecas; música dramática

No se puede poner en duda lo mucho que ha adelantado la música en Alemania en los tiempos modernos, pero a mi modo de ver ha habido varias causas o razones para que así haya sucedido; en primer lugar, la gran afición de este pueblo por la música; después, su carácter reflexivo y estudioso y, por último, los grandes centros musicales que abundan en aquel país, a causa de que cada población de importancia es un centro en donde se cultiva el arte con verdadero amor y entusiasmo.

En Viena se canta en las iglesias mucha música religiosa de Mozart, Haydn, Weber etc. y hasta de Mendelsohn (sic) que era judío. Esta música es buena y su estilo severo, a la par que elegante, pero se acostumbra también cantar algunas arias y solos después de la epístola y en el ofertorio con carácter alguno tanto libre o profano.

La parte de tiple la cantan hermosas voces de mujer y a veces también cantan estas la parte de contralto. ¿Por qué, pues, no se ha de introducir en España esta costumbre cuando es tan necesaria la voz de mujer para la buena ejecución de las obras? Una de las veces que oí cantar un buen coro de mujeres fue en la iglesia parroquial de la Corte o de los Agustinos en donde cantaban las sopranos del teatro; y hay que tener en cuenta que esta iglesia es un convento de frailes. ¿Por qué tenemos pues en España, esa tonta preocupación de no permitir que las mujeres canten en la Iglesia? La mujer es la mitad del género humano, y como tal debe tomar parte con el hombre en las alabanzas del Ser Supremo. Yo, pues, soy partidario de que la mujer debe cantar en la iglesia en vez de la ridícula voz de castrado o del que canta con voz de falsete que generalmente es desagradable.

En Viena, como en todas las grandes capitales menos en Madrid, existe un cierto espíritu de asociación artística, que contribuye en gran manera a la formación de sociedades consagradas exclusivamente al cultivo del arte musical. Así pues, hay en aquella capital muchas sociedades con buenas orquestas, coros y todos los elementos que necesitan para una buena ejecución musical. Estas sociedades se dedican a dar conciertos en jardines públicos y en otros locales destinados al efecto, contribuyendo por este medio a difundir entre todas las clases de la sociedad el buen gusto por la música y sacando los artistas verdadera utilidad y provecho de sus trabajos cotidianos.

El día 20 de setiembre de 1874 fue un día de verdadera satisfacción para mí y al mismo tiempo de tristes reflexiones. Estuve oyendo varias músicas militares que tocaron frente al pabellón principal del palacio de la Exposición. Los músicos eran once, y cada uno de ellos tocaba en un sitio distinto del jardín. Por la noche se reunieron todos y tocaron primero el himno

o marcha de Raduki²³, que el numeroso público aplaudió mucho, y después el himno nacional austriaco que todos conocemos, y que es el “Andante” de uno de los mejores cuartetos de Haydn. Al concluir este himno, el entusiasmo del público no tenía límites, y era de ver aquella muchedumbre aplaudiendo frenéticamente la ejecución de obras musicales interpretadas de la manera más acabada y perfecta. ¿Por qué en España no hemos de hacer lo mismo? ¿Por qué no hemos de inculcar al público ese amor y esa veneración hacia el arte que tanto habla a favor de las naciones civilizadas? Por la noche asistí al teatro de la Ópera nacional y se cantaba *Un ballo in maschera* en idioma alemán porque, como ya he dicho, en el teatro imperial de Viena no se canta más que en alemán, sean las óperas francesas, inglesas, italianas o rusas. ¿Y qué dirán a esto los que sostienen que para la ópera nacional española no deben admitirse óperas traducidas? En todas las naciones de importancia que tienen ópera nacional sucede lo propio que en Viena. ¿Por qué, pues, nosotros no hemos de tener ópera nacional cuando tenemos elementos de sobra para ello? Esta es una pregunta que debe reflexionar el gobierno de la nación y los que profesamos en España el arte músico. El gobierno en realidad no tiene más que hacer decir por medio de un decreto “Se crea la ópera nacional española”: “Todas las óperas que se canten en el teatro de la Ópera nacional desde tal fecha a tal fecha se cantarán en idioma español”. Con esto solo, estaba la ópera española establecida, pues, como ya he dicho antes, he visto en mi viaje por Italia cantantes españoles en número suficiente para formar más de una compañía de primo cartello ¿Cuándo tendremos nosotros el suficiente patriotismo y cuándo sabremos apreciar lo nuestro en todo lo que vale? Una vez decretada la ópera nacional, poco costaría al empresario el hacerse de óperas traducidas al español y de otros escritos en este idioma y que reuniesen las condiciones necesarias. Y llamo la atención de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre este importante asunto y sobre la conveniencia de dirigir una solicitud al gobierno en este sentido a nombre de la misma academia y del arte musical, que reclama esta medida tan justa como necesaria e importante para el prestigio de la música española. Porque no se comprende que una nación que contiene un Conservatorio de música y un gran teatro no dé un paso que tan poco le cuesta para imponer al empresario del teatro de la plaza de Oriente, la condición de que se cante cuando menos un cierto número de óperas españolas todos los años; pues aun suponiendo que no hubiere cantantes españoles, hay muchos italianos que pueden cantar en español, como hay también muchos españoles, ingleses y hasta rusos, que cantan en italiano.

²³ Rákóczy.

En el teatro imperial de la ópera alemana se canta lo mismo el *Roberto el Diablo* que *Las alegres comadres de Windsor*, *Aida*, *Lucrecia*, *Hamlet* y toda clase de óperas, pero todo ello en idioma alemán. ¿Y qué dificultad habría para cantar estas mismas óperas en español, cuando todo el mundo sabe lo mucho que se presta nuestro idioma para el canto?

La orquesta del teatro imperial de Viena es muy buena, y la mejor y más excelente que he visto en mi viaje. La gran seguridad y el aplomo con que toca, la precisión con que ataca tanto la cuerda como el metal, y la manera de producir los matices y de ejecutar los pasajes más delicados y difíciles, hacen que esta orquesta sea reputada como una de las primeras de Europa y comparable musicalmente a la de la Scala de Milán y a la del teatro real de Madrid, no en cuanto a elementos, se entiende, pues, en cuanto a ejecución e interpretación, es aquella muy superior a estas últimas.

En Viena no sólo hay orquestas de hombres sino también de mujeres, las cuales ejecutaban con bastante seguridad y aplomo piezas pertenecientes a todo género de música. Entre las piezas que he oído a esta orquesta del bello sexo, debo citar una *Gavotta* de Luis XIII, esmeradamente arreglada para pequeña orquesta y ejecutada de una manera admirable. Esta orquesta excepcional da sus conciertos en el gran salón del Hotel Tauber.

Austria tiene también cuatro conservatorios muy bien montados. El uno en Viena, el otro en Pest, el otro en Praga y el otro en la Polonia austriaca. Entre las sociedades artísticas que existen en Viena, hay una muy importante llamada de Filarmónicos austriacos o amigos de la música. Esta sociedad se fundó en 1812 con el objeto de fomentar y hacer progresar todos los ramos del arte de allí a poco se estableció el Conservatorio de música que tiene como profesores a los artistas más distinguidos de Viena. La instrucción en este establecimiento es gratuita, pero los alumnos están obligados a asistir por 6 años a las clases a que se dedican y a tomar parte en todos los ejercicios y conciertos del Conservatorio. La sociedad de que he hablado antes está fusionada con el Conservatorio y posee como propiedad suya, además de algunas fincas, una numerosa colección de retratos al óleo de los más célebres compositores tanto alemanes como extranjeros.

También posee un verdadero Museo de objetos raros y curiosos pertenecientes al arte musical, como son una variada colección de instrumentos antiguos, autógrafos, borradores y trozos de papeles de música manuscritos de Mozart, Beethoven, Haydn, etc., medallas con los bustos de estos compositores, un mechón de los cabellos de Mozart, una vista de la casa donde nació Haydn, muchas obras antiguas de música pertenecientes a la Edad Media, y otra porción de objetos curiosísimos. También hay un retrato de Beethoven en yeso de sus últimos tiempos.

Entre las muchas curiosidades de este Museo, es digno de citarse un grabado de mérito que representa a Federico el grande ensayando con su orquesta, en la que él toca la flauta.

También hay autógrafos de Leopoldo I de Austria, a 5 voces y orquesta (violines y bajos). De Fernando III emperador de Austria hay un *Miserere* autógrafo. Del poeta Metastasio: *La partenza*, canzonetta para voz de bajo con acompañamiento de piano. De Gluck existe el autógrafo del 2º coro del aria de *Alceste*. Hay también cartas autógrafas de Haydn, Weber, Cherubini, Beethoven, Mozart, Meyerbeer, Hummel, Mendelsohn (sic), Bartholdy, Méhul, Spontini, Schubert, etc. Por último, este Museo es un arsenal de curiosidades de gran utilidad para la arqueología del arte y para el estudio de la historia de la música en general.

La biblioteca del Conservatorio contiene 30.000 volúmenes próximamente, y tiene un catálogo aparte para cada género de música, además del catálogo general. He encontrado las siguientes obras de autores españoles, advirtiendo que hay también mucha música anónima. De Arteaga, *Rivoluzione del teatro italiano*; del abate Moro motete y dos cánones a varios coros, uno a 48 voces; de Ordóñez, tres sinfonías para pequeña orquesta; Sánchez dos ofertorios; Victoria cuatro motetes, un responsorio y música sagrada para Semana Santa; de Astorga *Stabat Mater* y de Eximeno *Del origen y de las reglas de la música*. Creo que no existen más obras de autores españoles de las ya citadas.

Entre las muchas obras de historia y literatura musical que contiene esta biblioteca debo citar las siguientes: de Alfieri [Pietro], *Saggio storico pratico del canto Gregoriano*; de un anónimo, *Historia de la música*, impresa en Ámsterdam; de Bourdelot, *Historia de la música* impresa en La Haya en 1743²⁴; [Charles] Bourney, *Historia general de la música*, Londres 1789; Bomet *Historia de la música y de sus efectos*, Ámsterdam, 1725; Coussemaker, *Historia de la armonía en la Edad media*, París, 1853²⁵; Fransins *De musicas gravis commentatis*, Berlín, 1840; Kalkbrenner, *Historia de la música*, París, 1802²⁶; Le Conte, *Discurso pronunciado en el Congreso histórico europeo sobre una cuestión musical*, París, 1835; Mosel, *La música en Viena en el siglo X*, Viena, 1842²⁷; Perne, *Noticias del estado del arte musical en la Edad Media*, París²⁸; Schelle, *De la capilla Sixtina*, Viena, 1872; Vasconcellos (portugués), *Arqueología artística*.

²⁴ Pierre Bourdelot (1610-1685): *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent* (1ª ed. París, 1715). La edición a la que se refiere Valentín de Zubiaurre corresponde a la 6ª ed. que fue impresa en La Haya en 4 vols.

²⁵ Edmond Coussemaker (1805-1876): *Histoire de l'harmonie au Moyen Age* (1ª ed., 1852).

²⁶ Christian Kalkbrenner (1755-1806): tiene que referirse a una de las dos obras teóricas que escribió *Theorie der Tonkunst* (1ª ed. de 1789) y *Kurzer Abriss der Geschichte der Tonkunst* (1ª ed., 1792).

²⁷ Ignaz Franz von Mosel: *Die Tonkunst in Wien während der letzten fünf Dezennien* (1818 en *L'Allgemeine Musikalische Zeitung* de Viena. Reimpreso por separado en 1840).

²⁸ François Louis Perne (1772-1832): posiblemente se trata de un artículo, de los muchos que sobre música griega y medieval, publicó bajo la dirección de Fétis en la *Revue Musicale*, vol. I-IX.

De música dramática he visto *La Sofonisba*, ópera de Agneri [Agnelli]; *Amor fra nemici* de Ariosto; *Benvenuto Cellini* de Berlioz, obra llena de mucho movimiento contrapuntístico y poca inspiración; *Le petit Chaperon rouge* de Boieldieu; *L'Asilo d'amore* y la *Tèsta teatrale* de Caldara; *Semiramis* de Catet; *Medea* de Cherubini; *Sancia di Castiglia* de Donizetti; *Giulietta, le lagrime d'una vedova* de Farinelli; ópera antigua que hoy no sirve más que para la historia; *La Médecine sans médecin* de Hérold, obra muy inferior a su ópera *Zampa*; *Amadis* de Lulli (sic); Derensfessette *Prometheus* de Liszt, música wagneriana pero con estructura más regular; *Symphonische Dichtungen* (overtura (sic) con coro) de Liszt, composición extraña y difícil, pero digna de darla a conocer así como algunas otras que tiene hasta el número de nueve; *Loreley*, ópera sin concluir de Mendelsohn (sic); *Ave Maria*, fragmento de *Loreley* y trozo muy original aunque poco melódico, a causa de que las 4 trompas tienen la misma nota Fa desde el principio hasta el fin de la pieza que no es larga; *Libella*, ópera en dos actos de Reissiger²⁹; *La Conjuración*³⁰, ópera en dos actos de Schubert, no ofrece nada de notable ni en la estructura ni en el estilo de las piezas; *Rosamunda* del mismo autor, tiene muy poca o ninguna melodía y es una obra falta de expresión; *Manfredo*, música para un drama, de Schumann, la overture es buena en su género, pero sin expresión melódica; *Inés de Castro*, ópera en dos actos de Zingarelli.

De música religiosa he visto, un *Miserere* y antífona *Tota pulchra* de Barbieri (italiano), un *Stabat Mater* de Astorga, que es un buen trabajo contrapuntístico nada más; todos los trozos están escritos con un b de menos en la clave*; muchos motetes de Bach y la gran misa de *Requiem* de Berlioz. De Beethoven hay dos misas, la una en Do mayor y la otra la llamada *misa solemne en Re*; esta última es un gran trabajo difícil y de mucho efecto; el *cum sanctu spiritu* es una gran fuga donde hay mucha vida, dominando la situación dramática; el *Crucifixus* es un excelente trozo y el *Et vitam* es una pieza del género fugado de mucho mérito; el *Benedictus* es a 4 voces y coro y trabajo muy importante; de Donizetti hay un *Miserere* no largo en el que están manejadas las voces y la orquesta con gran habilidad; un *Miserere* de Caldara y un *Ofertorio* n° 4 *Laudate Dominum* de Cherubini. Hay también una Misa de Requiem y muchísima música religiosa de Haydn, un *Te Deum* de Hummel bastante bueno en el buen estilo religioso, aunque sin grandes efectos ni gran novedad en la instrumentación, Misa VII de Mozart y mucha música religiosa de este gran compositor, *Lauda Sion* gran obra de Mendelsohn (sic) con orquesta y grandes coros, sobresaliendo en ella el cuarteto y un

²⁹ K. G. Reissiger (Belzig 1798-Dresde 1859).

³⁰ *Die Werschworenen*, D. 787.

* Esto es debido a que dichos trozos están escritos en clavetas según queda ya explicado al hablar del motete de Morales.

solo de soprano; tiene siete números, tres motetes del mismo autor para dos sopranos y dos contraltos muy bien escritos, y uno de ellos a dúo; Responsorio *Ciel Matutina*³¹ de Palestrina; gran *Misa en Mi bemol* de Schubert. Lo notable de esta misa es su estilo en general afabordonado y con una buena fuga en el *Cum Sanctu Spiritu* y otra en el *Et vitam venturi*; el *Et incarnatus* y *Benedictus* es con fuga a dos motivos, predominando siempre el género fugado; en muchos trozos parece una obra del siglo XVII por el estilo y la expresión del canto, exceptuando algunos pasajes que son del género moderno, está escrita a gran orquesta y es un excelente trabajo para los aficionados al contrapunto; de su efecto es difícil juzgar sin oírla; un *Te Deum* y un *Requiem* de Weber; este Weber no es el famoso compositor de este nombre que todos conocemos, sino otro del mismo apellido que ha hecho algunas composiciones religiosas de no escaso mérito.

De música instrumental he visto: Sinfonía en Mi bemol de Reisinger, estilo de Mendelshon (sic); Overtura en Mi, Scherzo y Finale de Schumann, obra de poca inspiración pero con buenos efectos sobre todo en el final, *Ungarischer March*, obra original y de efecto compuesta por Schubert e instrumentada por Liszt. Hay además cuatro marchas instrumentadas también por Liszt.

La biblioteca real e imperial de Viena contiene una rica colección de música en la que se pueden ver y admirar multitud de obras desde las primeras tentativas musicales hasta la grande ópera de nuestros días. Encierra además un gran número de obras de teoría musical, historia, literatura de la música etc, y muchas obras antiguas y modernas pertenecientes a la escuela italiana, francesa y alemana. También hay una gran riqueza en obras religiosas de diversas épocas y de los más célebres compositores del mundo. Me extraña, sin embargo, no hallar ninguna obra lírica ni religiosa de los compositores españoles de este siglo, si bien he hallado algunas obras de nuestros antiguos compositores, cuyas obras se encuentran generalmente en todas las bibliotecas importantes del extranjero.

Entre las obras que he visto y examinado, debo citar el *Miserere* de Donizetti a 4 voces y coro, con orquesta, obra bellísima compuesta con la delicadeza de armonía y contrapunto que distinguió siempre a este célebre compositor. Esta obra se cantó por primera vez en la capilla imperial de Viena el viernes santo del año 1843; los trozos más notables son el sexteto del *Liberame* y la fuga final; 6 conciertos de Händel para órgano (harp-sichord) con acompañamiento de violines, oboes, viola y violoncello y algunos de ellos con bajones o fagotes; la famosa *Galatea* del mismo autor

³¹ Responsorio *Stella Matutina*.

(*In Acis und Galatea*) con grandiosos coros. Tanto esta obra como los oratorios de Händel son obras dignas de estudio por la manera desembarazada y fácil como el autor maneja el contrapunto; de Lord Byron hay 12 melodías, de las que tres de ellas están coreadas demostrando este célebre escritor sus profundos conocimientos en el arte de la música; del célebre poeta Metastasio hay dos colecciones de cánones a 3 voces solas, una de 12 cánones y la otra de 36; la melodía es elegante, y se conoce que en una época había la costumbre de cantar estos cánones a tres y cuatro voces; en las provincias vascongadas aun se conserva todavía alguna tradición de estos cánones. De Lully he visto la ópera *Isis* en donde se ve ya establecida la cadencia que llamaremos francesa, y que no ha variado gran cosa desde la época de la impresión de dicha ópera (1677); de Grétry hay la ópera cómica *Guillaume Tell* escrita admirablemente y que demuestra lo adelantada que se hallaba la música en Francia en el pasado siglo; de Bach, la ópera *Amadis de Gaula*³²; de Fernando III emperador, *Himno Redentor*; de Leopoldo I emperador, muchas obras religiosas y dramáticas como son Himnos, Salves, Misas, Salmos de Vísperas, *Dies irae*, *Misa de difuntos*, *Salve deus Bohemia*, y entre los oratorios, *El hijo pródigo*, *San Antonio*, *El sacrificio*, y música *per una comedia nel carnaval*; de Scarlatti el oratorio *San Carissimo*, de Paisiello la *Pasión de Jesucristo*, de Stradella, la ópera *Moro per Amore*. Algunas de estas obras son muy difíciles de hallar porque están manuscritas y sin colocación ni arreglo, así como el catálogo de la música, que no está terminado ni impreso.

Las obras de autores españoles que existen en dicha colección son: de Victoria, Misa *O quam gloriosum* a 4 voces; Réquiem, ídem; *Amorosa* a 5 voces; canciones sacras a 5, 6, 7, 8 y 12 voces; de Morales, misa y motetes a 4 voces; de Pérez *Alessandro indie*, ópera³³, *Vologeso*, ídem, *Andromana* (sic) ídem; solfeos fugados a dos voces; *Lamentaciones* de Jueves Santo, *Matutino de morti* a 5 voces, *Laudate pueri*; de Ortiz, Magnificat, salves, salmos e himnos para completas; de Guerrero *Misa*, *Magnificat*. No creo haya más obras de maestros españoles que las ya mencionadas. Existen también muchos autógrafos de Händel, Martini, Mendelsohn (sic) Bartholdy, Onslow, Reisinger, Schubert, Scarlatti, Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Meysecker, Mochales, Mozart, Weber, Cramer, Chopin, Gretry, Zingarelli, Haydn, Sebastian Bach, Dussek, Gluck, Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi.

Asistí en Viena a la representación del *Maestro de canto de Nürnberg* (sic), ópera en 3 actos de Wagner. Con esta audición me he confirmado en la idea que tenía formada de las obras de este compositor. Que tienen mérito no hay que dudarlos, sobre todo en la parte descriptiva. La obra a que

³² Johann Christian Bach (1735-1782): *Amadis de Gaules*.

³³ *Alessandro nell indie*.

me refiero como ópera en general creo no está en el buen camino, pues parece más bien una comedia con música que no una ópera. En mi concepto, o está de más la música o sobra la letra, pues esta se perjudica a veces con aquella y gustaría más oír esta obra sin el adorno de la música, aunque, a decir verdad, tiene algunas escenas en que el canto toma su verdadero interés e importancia musical. Hay una razón para comprender que gusten en Alemania las óperas de Wagner y es que estas óperas, el mismo efecto harían con música que sin música, pues como Wagner hace que la orquesta toque casi siempre muy piano, la letra se percibe claramente, menos cuando el compositor quiere producir algún efecto de música imitativa o descriptiva, en cuyo caso desaparece la letra entre el torbellino de sonoridades a veces muy propias y adecuadas. Pero como el público sigue con gran interés la marcha y el desarrollo del drama, porque entiende claramente todo lo que el actor va cantando o diciendo, resulta que la música figura como una cosa secundaria.

Respecto a las disonancias y poco escrupulosos procedimientos de que se vale este autor tanto en esta ópera como en otras suyas para producir ciertos efectos como son, por ejemplo, el bullicio o el ruido de una aglomeración de gente, o bien el canto de los pájaros, o cualquier otro efecto análogo, se vale entonces de unos acordes y de unas combinaciones de sonidos tan desagradables para el oído, que no siempre resalta la verdad dramática apareciendo en muchos casos excéntrico y exagerado en la manera de producir el efecto. Yo no diré nada de si estos procedimientos deben o no emplearse en el arte como medios de imitar la verdad, pero sí diré que llevando esto al extremo como lo hace algunas veces Wagner, entonces, la música deja de ser música, y se convierte en ruido insoportable.

Las músicas militares austriacas son las mejores que he oído hasta ahora, pues son numerosas y tocan con gran maestría y precisión. No he observado en ellas el uso de los saxofones a pesar de lo numeroso y variado de sus instrumentos.

La capilla del emperador de Austria a la que pertenecen los artistas más distinguidos de Viena, consta de dos maestros directores, diez y ocho cantantes, y veinte y seis profesores de orquesta.

V. Nápoles: Música religiosa y profana; Teatro Mercadante; Conservatorio; Biblioteca

Tuve ocasión de asistir a una función de iglesia consagrada al Sagrado Corazón de Jesús y en la que oficiaba el Obispo de Nápoles. El estilo del canto era completamente teatral: giros, cadencias, ejecución, fermatas, hasta un andante y cavalletta cual si fuera una pieza dramática. El acompañamiento era con órgano y algunos violones y contrabajos, y la ejecución en

general dejó mucho que desear no obstante haber buenas voces de tiple. La música religiosa en Nápoles está a la misma altura que en los demás centros musicales de Italia, siendo una mezcla de estilo antiguo y música profana moderna.

En el teatro Mercadante, uno de los mejores de Nápoles, tuve ocasión de oír *El barbero de Sevilla* ejecutado por una compañía mediana, aunque había algunas partes que desempeñaban bien su cometido. El público, aunque indulgente, sabía aprovechar cuando una cosa estaba bien o mal hecha, lo que prueba su buen gusto o instinto musical. La orquesta, con buen colorido, y ejecutando algunos trozos con verdadero calor y entusiasmo.

A Nápoles lo conceptúo yo de mejor gusto y mucho más adelantado que Roma en música dramática, pero no así en música religiosa.

Nápoles tiene también un magnífico conservatorio, muy bien montado, en donde se enseña la composición musical y todos los instrumentos en uso hoy en la música moderna, conteniendo además una rica biblioteca compuesta de obras pertenecientes a todos los ramos del arte musical. En esta biblioteca he hallado las siguientes obras de autores españoles; de Eslava (D. Hilarión), *Tratado de armonía* y *Tratado de composición*; de Espadero *Barcarola* para piano; de Giménez (Juan), *Breve tratado del arte mímico aplicado al canto*; de Oliva, algunas arias sueltas; de Pérez David, *Demetrio*, ópera seria en 3 actos, *L'isola* ídem en 1 acto; *Solimano*, ídem en 3 actos; *Siroe*, ídem en 1 acto; seis misas a 4 y ocho voces y algunas a dos coros con acompañamiento de órgano y violones, dos *Credo* a dos coros y orquesta, *Dixit Dominus* a 4 voces, *Magnificat* a 5 voces, *Laudate* a 3 voces, *Menuetto* a dos coros con órgano, *In Exitu Israel* (salmo), *Serenata* a 4 voces, solfeos a 2 voces, *Miserere* a 5 voces, *Lamentaciones* para los oficios de tinieblas a 4 voces con órgano, Responsorios ídem., ídem. y además 34 piezas entre arias y dúos y algunas otras más instrumentadas; de Palma (Fulgencio), motete en Si bemol; de Salinas (José), *Miserere* a dos coros con el bajo numerado; de Torres (Francisco) *Catone*, ópera seria en 3 actos, *Dio d'amore*, terceto. Estas son las obras de autores españoles que he encontrado en esta biblioteca, salvo error de algún nombre que pueda no ser español.

De compositores extranjeros he visto: *L'Olimpiade* de Piccini; *Il Matrimonio Segreto* de Cimarosa; varios borradores y *Salve Regina* para soprano, con violines, violas y bajos de Pergolesi, obra de verdadero mérito; *Ricardo y Zoraida* de Rossini; un *Magnificat* de Durante; *L'Esule di Roma*, *Anna Bolena*, *Lucia*, *Parisina*, *Linda*, *María Padilla*, y otras muchas óperas hasta cuarenta del célebre compositor Donizetti; *Demetrio* de Jommelli; *Andrómaca* de Leo y un *Miserere* de este mismo autor a 8 voces y 2 coros, obra de un gran efecto y de una gran corrección en la armonía y contrapunto; *Il San Alessio* de Landi Stefano, esta es la primera ópera que se imprimió y de cuya edición se conserva un ejemplar en esta biblioteca (1634); está escrita en

notación antigua y estilo contrapuntístico propio de la época; su orquesta se compone de violín 1º, 2º y 3º, arpa e violoncello y Bajo continuo; aunque muy imperfecto, se ve ya el principio de nuestro recitado dramático moderno; *Atalia*, oratorio en 2 actos de Mayer, maestro que fue de Rossini; en esta obra se ve ya el estilo futuro del discípulo de Mayer; *L'apoteosi d'Ercole* de Mercadante; salmo *Memento Domine* a 4 voces de Scarlatti; obra de un gran mérito y digna de estudio.

Existe también en esta biblioteca un hermoso ejemplar del célebre *Tra-tado de contrapunto y fuga* de Sala, impreso a expensas de Fernando IV de Nápoles, 1794; *La caduta de' Decemviri*, 1697 de Scarlati (sic); esta ópera no tiene más orquesta que el cuarteto de cuerda.

Hay también una ópera seria en 2 actos de autor español (anónimo) titulada *Proserpina*; la letra de esta ópera está en castellano y se cree deba ser del siglo XVII; los personajes son: Azucena, Narciso, Jazmín, Maravilla, Rosa, Azahar, Alelí y Amaranto; la sinfonía consta de 52 compases. Existen muchas óperas anónimas de esta misma, época todas manuscritas.

También se conserva el tintero de Scarlatti y las plumas con que escribió Bellini El Pirata, así como el piano que regaló a Cimarosa la emperatriz de Rusia cuando éste último estuvo en aquel país.

En esta biblioteca que consta de unos 4.500 volúmenes, se encuentran todas las óperas que se han cantado en Nápoles desde el año 1811.

Las obras de texto adoptadas por el Conservatorio de Nápoles son: para las clases de composición, Cherubini, Sala, Berlioz, Eslava, Reicha y Durante; para la de armonía, Reicha, Eslava y Matei; para las de canto, Busti, Florimo y García; para piano, Kalkbrenner; violín, Alard y Beriot; oboe, Belpasso; clarín, Sebastián. Todas estas clases se dan de 9 a 12 de la mañana y las tardes para estudiar los alumnos internos. Los martes, jueves y sábados hay clases de conjunto para orquesta, canto, etc. La organización de los estudios es inmejorable y no deja nada que desear en cuanto al método empleado en la enseñanza.

VI. Florencia: Sociedad de cuartetos; Conciertos; Instituto de música; Biblioteca Laurentina; Museo Etrusco; Archivo del Real Instituto de Música

En Florencia existe todavía la Sociedad de cuartetos fundada por Bocherini (sic) y a la que los italianos dan gran importancia. Yo no pude oír estos cuartetos porque no era época de ellos cuando estuve en Florencia, pero sí oí un minueto de aquel célebre compositor tocado por la orquesta que dirige hoy Brizzi, minueto que fue muy aplaudido del público el cual recibe siempre con respeto y veneración las obras del fundador de la Sociedad. En esta orquesta la cuerda era excelente, pero debo confesar que respecto a

orquestas, no tenemos nada que envidiar a las que hasta ahora yo he oído en el extranjero, si se exceptúa únicamente la del teatro imperial de Viena y lo mismo debo decir respecto a los alumnos de nuestro Conservatorio de Madrid, los cuales pueden competir sobre todo, los de la clase de violín del Sr. Monasterio, con los mejores que yo he oído en otros conservatorios.

Los conciertos de la orquesta que dirige hoy Brizzi en Florencia ofrecen el atractivo de las piezas y de las obras que en ellos se ejecutan, las cuales son siempre de los mejores y más afamados compositores; pero en cuanto a la ejecución, esta orquesta compuesta de 64 profesores y creada hace poco, no satisface completamente y se echa de ver algunas veces en ella, la falta de ensayos y de unidad en el conjunto.

El Instituto real de la música en Florencia, es un verdadero conservatorio en donde se enseñan todos los ramos del arte por profesores y maestros distinguidos, teniendo clases de composición, de canto, de conjunto y hasta de historia y literatura de la música. Las obras de texto adoptadas en este establecimiento son: de literatura musical, *Elementos teórico-prácticos de la música* por Alamberti, *Prodomo sobre la restauración del libre canto eclesiástico llamado gregoriano* por Alfieri³⁴, *Saggio sopra l'opera in musica* por Algarotti, *Dissertazione sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo* por Angeloni, *Historia musical* de Angelini, ídem. de Bontempi³⁵, *Il torcanello* de Aron; *La rivoluzione del teatro* de Arteaga y otras muchas obras de este mismo género que sirven para ilustrar e instruir a los alumnos de la clase de historia y literatura musical.

En la clase de armonía desempeñada por el maestro Anigerini, este profesor enseña por su método, teniendo además de consulta otros varios tratados. El maestro Mabellini³⁶, encargado de la clase de composición, enseña por su propio método.

En la visita que hice a la biblioteca Laurentina, tuve ocasión de ver y examinar dos volúmenes muy interesantes: el uno es un códice con canciones y cantos religiosos de Antonio Squarcialupi, Vicente de Arimino, y algún otro perteneciente al siglo XIV, y manuscrito admirablemente en pergamino con viñetas de mucho mérito. El otro, que es algo más pequeño también del siglo XIV, contiene poesías en latín con notas musicales y algunas antífonas; este libro es galicano y está manuscrito en pergamino finísimo lo mismo que el anterior.

En el museo Etrusco existe una tibia que se parece algo a nuestras dulzainas; es de metal y servía para las funciones funerarias en la antigüedad.

³⁴ Pietro Alfieri: *Prodomo sulla restaurazione de'libri di canto ecclesiastico detto gregoriano* (1857).

³⁵ Giovanni Andrea Angellini Bontempi (Perugia 1624-Brufa 1705): *Historia musica, nella quale si ha piena cognitione della teorica e della pratica antica della musica harmonica secondo la dottrina de "Greci"* (Pérousa, 1695).

³⁶ Teodoro Mabellini: profesor de composición del Instituto Real Musical de 1859 a 1887.

Es muy distinta de la que existe en Pompeya.

En el archivo del real instituto de música, existen obras de mucho mérito, tanto prácticas como históricas y de las que citaré algunas, por ser larga la enumeración de todas ellas. En este archivo se conserva la primera ópera cantada en Italia, música de Jacobo Peri, noble florentino, letra de Ottavio Rinuccini, titulada *L'Euridice* y representada en el casamiento de María de Médicis, reina de Francia, impresa en Florencia el año 1606. Tiene algunos trozos de coros a 4 voces y no tiene más acompañamiento que el bajo numerado. Es obra de cortas dimensiones. Está escrita de cierta manera que al cantarla se hacían muchos adornos y variantes, según era costumbre en la época, y en el mismo volumen se hallan dos hojas sueltas manuscritas del Sr. Cassanova, presidente del Instituto*, En *L'histoire de l'harmonie au Moyen Âge* por E. Coussemaker, se habla algo de esta clase de música y de la interpretación de la notación musical usada desde el siglo IX cuando menos.

También tuve ocasión de ver una obra titulada *Antiphonaire de Saint Grégoire* con facsimiles del manuscrito de Saint Gall (siglo VIII) acompañados de noticias históricas, clases de canto, cuadros neumáticos inéditos etc. etc. por S. P. Lambillottes, París, Saint Sulpice n^o 3⁷. Esta obra es interesantísima y necesaria para conocer la historia del arte musical, y tanto ésta como la anterior de Coussemaker, la creo muy conveniente para la clase de Estética que se trata de crear en el Conservatorio de Madrid.

De Pérez David hay una gran misa con orquesta compuesta de violines, oboes, violas, trompas da caza, trombas, violón y bajos. Esta misa, aunque se aparta algo del género severo, demuestra por su estructura la gran fama de que gozó en su época este compositor español; de Victoria hay un *Réquiem* a 4 voces y algunos trozos dignos por todos conceptos de este célebre compositor. Tanto esta misa de *Réquiem* como otras muchas que existen de diversas clases y de distintos autores hasta el número de 750, la mayor parte de ellas de escuela alemana, pertenecían al archivo de la capilla del antiguo Duque de Toscana, así como mucha música de cámara y dramática que es hoy propiedad del Instituto. El archivo contiene próximamente unos 9000 volúmenes entre los que hay 300 introitos, 266 salmos, 124 cantatas, 450 sinfonías a toda orquesta y 296 dúos, tríos, cuartetos y quintetos para cuerda; de Haydn existen Las siete palabras para orquesta, op. 49 y de Mozart hay bastante música religiosa entre motetes, ofertorios, misas etc. etc. de las que no hago mención detallada. Pero no

* Las cuales contienen algunos ejemplos de las variantes que introducían a dicha ópera para su interpretación.

³⁷ Louis Lambillotte: *Antiphonaire de Saint-Grégoire, fac-similé du manuscrit de Saint-Gall* (1851).

debo pasar en silencio un bello motete n° 11 de este gran compositor escrito a toda orquesta y que comienza con un solo de bajo; no conocía este motete y me ha gustado extraordinariamente en el análisis que de él he hecho. Su estilo primitivo ya lo conocemos todos que se confunde algo con el de Haydn y en este motete resalta mucho la manera de este último compositor.

También existen algunos fragmentos en pergamino de canto litúrgico perteneciente al siglo XII. Hay además gran cantidad de música religiosa de los mejores autores, música cuya mayor parte no se conoce hoy en España, pero que se necesitaría para su estudio y análisis mucho más tiempo del que yo puedo disponer.

VII. Pisa: Capilla de la catedral; Baptisterio; Resonancia del sonido; Ecos; Música escrita *ad hoc*.

Poco podré decir de esta importante ciudad de Italia sino es la visita que hice a su célebre catedral, en la que se canta música de estilo puramente religioso. La capilla de música es poco numerosa con sus correspondientes triples de hombres que cantan en falsete.

En el magnífico baptisterio, que no es más que una alta y elegantísima cúpula, hay un eco que prolonga extraordinariamente el sonido. Se puede entonar un acorde arpegiado haciendo más fuerte la primera nota y disminuyendo las otras y se oye todo el acorde por espacio de unos 20 segundos hasta que se va extinguiendo poco a poco. Estuve entonando y modulando algunos acordes arpegiados y siempre hacían un efecto maravilloso.

En la catedral de Florencia resulta también un eco por el estilo del que hay en la catedral de Pisa a causa, sin duda, de lo espacioso de su cúpula. Yo creo que para estas catedrales debería escribirse una música *ad hoc* y cantarla con mucha detención y pausa, porque de otro modo en vez de música resulta un ruido y un bullicio insoportable.

En San Pedro de Roma no se produce este efecto, a causa, sin duda, de lo inmenso del local y porque se necesitaría para ello grandes masas de voces e instrumentos.

VIII. Venecia: Sociedad de Santa Cecilia; Biblioteca de San Marcos; Autores españoles; Obras de literatura musical

Poco he podido averiguar acerca del estado del arte musical en Venecia a causa de mi corta permanencia en esta ciudad de Italia. La sociedad de Santa Cecilia, allí establecida desde hace muchos años, da conciertos anuales en los que se ejecuta música clásica de los mejores autores alemanes e italianos y su organización no deja nada que desear lo mismo en lo

que se refiere a la ejecución como en lo concerniente a la capacidad y aptitud de los artistas que forman la orquesta.

Visité la célebre biblioteca de San Marcos en la que hallé las siguientes obras de autores españoles: de Eximeno *Del origen y de las reglas de la música*, etc. Roma, 1774; de David Pérez, maestro director que fue del teatro S. Juan Crisóstomo (hoy teatro Malibran) a mediados del siglo pasado, las siguientes óperas puestas en música por este autor para la corte de Portugal: *La Didone abbandonada*; *L'Olimpiade*, *Alessandro nell' Indie*, *Artaserse*, *L'Eroe Cinese*, *Il Demofonte*, *Il Siroe*. La letra de todas estas óperas es de Metastasio y fueron escritas del año 1752 al 1755. En el catálogo de los códices italianos de S. Marcos de Venecia clase IV, se encuentran los autógrafos de estas óperas del n^o 204 al 237.

Existe también una gran colección de obras de historia y literatura musical entre las que citaré las dos siguientes que he visto y examinado: *Historia general de la música y disertación sobre la música antigua* por Burney, Londres, 1776³⁸; y *Storia della musica sacra nella capella Ducale a San Marcos in Venecia de 1318 a 1797*, por Caffi.

IX. París: Música religiosa; Organistas; Teatro de la grande ópera; Teatro italiano; Conciertos; Conservatorio; Bibliotecas

La música religiosa, que hasta ahora he oído en las parroquias de París, es de buen estilo religioso, rico en armonía y contrapunto, pero observándose siempre en ella la cadencia propia y característica de la música francesa. El clero en París se interesa mucho por la buena ejecución de la música en el templo y por la pureza del cantollano, lo cual hace que las funciones de Iglesia en aquella capital, no adolezcan de los vicios y defectos que respecto a música religiosa he observado en otras capitales.

Los organistas que he oído son bastante buenos, sin ser grandes notabilidades, pero ejecutan buena música y dan su verdadera expresión al género orgánico. Bien es verdad que los órganos modernos, de los que hay muchos y muy buenos en las parroquias de París, se prestan mucho a la verdadera expresión de la música religiosa. En general, suele haber en las parroquias de alguna importancia dos órganos: el uno pequeño, colocado a un lado del altar mayor hacia el sitio en donde se colocan ordinariamente las voces, y el otro más grande que se halla en el coro. El del altar mayor suele ser a veces un buen armonium.

³⁸ Charles Burney (Shrewsbury 1726-Londres 1814) *A General History from the Earliest Ages to Present Period, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients* (Londres, 1776).

Es indudable el gran adelanto de la música en Francia, así como la preponderancia de que goza hoy la escuela o estilo propio de este país, que tanto impera en el mundo musical. El estilo francés o franco-alemán está llamado, a mi modo de ver, a absorber por completo el género dramático italiano porque, como ya he dicho en otro lugar de esta memoria, dicho estilo va generalizándose en Italia con detrimento de la escuela italiana pura.

En Francia se dispensa gran protección a la música lo mismo que a las demás bellas artes. Además del Conservatorio de música, que existe en París como escuela central, hay multitud de establecimientos en donde se prodiga la enseñanza de este arte civilizador. Hay también en todo el territorio francés una inmensidad de teatros que abrazan desde la grande Ópera nacional hasta el *vaudeville* o sainete con música, estando muchos de ellos subvencionados por el gobierno o por los municipios. ¿Por qué en España no habría de suceder lo mismo destinando nuestros principales teatros a la grande ópera española? ¿Qué hace pues nuestra nación que teniendo un gran teatro no protege la ópera española protegiendo por el contrario la italiana? Yo soy de los que creen que la música no tiene patria y que es un arte universal, pero también creo que el comercio, por ejemplo, u otras industrias y artes, tampoco tienen patria y sin embargo de esto, cada nación trata de proteger su comercio y su industria y procurar por todos los medios dominar en esto a las demás naciones. ¿Por qué, pues, no proteger el arte dramático nacional que tan acreedor es a ello en España y que tan poco costaría a un gobierno ilustrado y previsor el protegerle? Cuestión es ésta que deben meditar muy despacio los que tienen en sus manos los destinos del país y los que deben velar constantemente por el adelanto y progreso de la nación española.

El teatro de la grande Ópera de París es un soberbio edificio, el único tal vez en su género, y con el que sólo puede competir el teatro imperial de la ópera en Viena. La compañía es buena y está compuesta en su generalidad de artistas de grandes facultades, alcanzando el bajo hasta el *Re* profundo, nota que se oía clara y distintamente en todo el teatro. Los coros son también muy buenos, dando el *Si* b los tenores y las tipleas con una facilidad asombrosa. La orquesta, aunque excelente, no me ha parecido muy bien en la ejecución de la ópera *La Juive*; no se oye ni se percibe tanto al oído como las voces, resultando algunas veces un eco parecido al de las iglesias, el cual impide oír distintamente ciertos efectos de la orquestación. Por lo demás, en el teatro pude observar que había momentos en que se oía muy bien hasta el menor detalle de la orquesta mientras había otros en que no se percibía bien el efecto de ciertos instrumentos notándose sobre todo una gran debilidad en los violines.

Los cantantes en Francia, y particularmente los tenores, tienen la costumbre ya muy generalizada de cantar en falsete las notas agudas que no

alcanzan con su voz natural, así es, que con frecuencia dan un Si, Do o Re agudo en falsete y al público no le choca esto, encontrándolo como cosa natural y corriente cuando en Madrid nos parecería esto ridículo y hasta se expondría a ser mal recibido el artista que así obrase.

En el teatro de la grande ópera de París no se cantan más que óperas escritas en francés y como una rarísima excepción alguna ópera traducida. Pero hay otro teatro, llamado teatro Lírico, en el que se ejecutan además de las óperas francesas, otras traducidas al idioma del país. En este último teatro se canta también alguna que otra vez la grande ópera francesa, alternando con otras óperas de menos importancia y con las traducidas del alemán, italiano etc.

El espectáculo de la ópera cómica se halla a gran altura en París, con buenos cantantes para este género, excelentes coros y una magnífica orquesta que ejecuta con gran perfección la música de los distinguidos maestros que se dedican en Francia a escribir para este espectáculo equivalente a nuestra zarzuela en España. Mireille del maestro Gounod, que ha sido la primera obra de este género que he visto en París, es más que una ópera cómica una ópera completa, en la que se ponen a prueba tanto los cantantes, como los coros y la orquesta. En la ejecución de esta obra he tenido ocasión de observar lo muy adelantado que está este país, lo mismo en lo concerniente a compositores que a ejecutantes.

Asistí a una representación del *Poliuto* en el teatro italiano, y confieso que no salí tan satisfecho como esperaba. La compañía era regular y la orquesta no ofrecía nada de notable. Vianesi³⁹ que dirigía la orquesta, no sé por qué razón cambiaba algunos aires en sentido desfavorable para el buen efecto. Por ejemplo, la última cavaletta de la ópera, la llevaba a medio tiempo o *moderato assai*, de manera que desdecía de la situación dramática y variaba por completo el efecto y la expresión dramática de la escena. La concurrencia no era muy numerosa, pues se ha empeñado la empresa de este teatro en no poner en escena más que un cierto número de óperas y el público, como es natural, se va cansando de ver y oír siempre las mismas obras. Creo que en París no progresará mucho la ópera italiana, como no varíen en sentido favorable las condiciones actuales de las representaciones que a mi modo de ver dejan mucho que desear.

En la misma Italia es más variado hoy el repertorio italiano porque cansado ya el público de oír siempre las mismas óperas, admite con agrado las obras nuevas aunque sean inferiores en mérito a las ya oídas porque así se varía el espectáculo y desaparece la monotonía.

³⁹ Auguste Vioane (1837-1908) Tras dirigir en el Covent Garden de Londres, el Metropolitan de Nueva York y S. Petersburgo, en 1887 fue nombrado director de la Ópera de París.

Tengo, sin embargo, la convicción de que ni siquiera la misma senda que hasta ahora ha seguido en el extranjero la ópera italiana evitará la caída o decadencia del teatro italiano fuera de su país, porque no habiendo ya quien reemplace a los Donizetti, Rossini, Bellini, ni aun a Verdi mismo, morirá por consumación este género en aquellas naciones que lo adoptaron desde un principio como base y fundamento del espectáculo de la ópera.

En el teatro Châtelet de París han tratado de dar últimamente algunas representaciones de grande ópera francesa, pero sea porque este teatro está algo distante del centro, ya porque es demasiado grande y exige elementos artísticos con que no contaba la empresa, lo cierto es que no pudo sostener las representaciones y se convirtió otra vez en teatro de ópera cómica como había sido antes. La idea de la empresa era, sin embargo, muy útil y benéfica para el arte, pues se proponía hacer representar las óperas que no podían conseguir ser puestas en escena en el teatro de la grande ópera, pero el proyecto fracasó y cayó por su base porque los elementos no correspondían de ningún modo a la bondad y excelencia del pensamiento.

Los muchos teatros secundarios de ópera cómica y de ópera bufa que existen en París atraen a la mayoría del público, aunque los artistas valen bien poca cosa como cantantes, exceptuando si se quiere a los del teatro de la ópera cómica que son mucho mejores. De modo que es un público especial y escogido el que asiste a las representaciones de la grande ópera porque viene a ser ésta como un manjar fuerte y delicado que no todos pueden digerir, ya porque no tienen el gusto bien formado para poder apreciar todas las bellezas de la grande ópera u ópera seria, ya porque otros espectáculos de índole más insustancial y ligera atraen con preferencia la atención de cierta parte del público.

En el teatro de La Renaissance en París, se cantan operetas bufas, que no dejan de tener alguna importancia bajo el punto de vista musical; bien es verdad que la compañía es mediana y que la orquesta vale bien poca cosa, aunque los coros son algo mejores, observándose no obstante en los coros de este teatro la particularidad de que los tenores cantan siempre con voz nasal o gangosa, produciendo un efecto desagradable al oído y siendo preciso ser francés y estar acostumbrado a ello para no hallar desagrado en ese timbre de voz.

También he observado en París que, tanto en la ópera cómica como en las operetas y óperas bufas, hacen mucho uso los compositores de las coplas o *couplettes* como ellos llaman, repitiendo con la misma música hasta tres estrofas seguidas, modulando casi siempre al modo menor en la segunda frase, y viniendo a parar después de algunas otras modulaciones a la 3ª o quinta del tono para decir la 1ª frase que repiten todos los personajes y hasta el coro cuando se halla en la escena. Casi siempre tienen el mismo

corte estas piezas y no hay opereta u ópera bufa que no tenga diez o doce de estas couplettes que el público acoge siempre con agrado.

El teatro de los Bufos parisiens es un pequeño teatro en el que todo es pequeño, la orquesta, la compañía que vale bien poco, los coros, en fin, todo es diminuto en este teatro en el que he tenido ocasión de observar lo bien organizada que se halla en París la claque o sea lo que nosotros llamamos alabarderos. En una de las funciones a que asistí, me tocó estar detrás del jefe de la Claque y me convencí de que éste era el verdadero director del espectáculo. No había frase de ocho compases que no se aplaudiese cuando éste quería, para lo cual comenzaba a aplaudir haciendo entonces lo mismo los demás individuos de la claque, los cuales cesaban cuando aquel dejaba de batir las palmas. Cuando quería hacer repetir un trozo cualquiera, hacía correr la voz de bis entre los demás individuos a sus órdenes y el trozo se repetía sin que los artistas se hiciesen rogar mucho. Para indicar cuántas veces habían de ser llamados los actores a la escena después de concluido el acto, lo hacía por medio de los dedos señalando a los demás las veces que habían de salir. Por supuesto que todo esto lo hacía la claque porque nadie aplaudía y porque el público se mostraba completamente indiferente.

El teatro de Variedades es algo mayor y de mejor gusto que el de los Bufos, pero la orquesta es pequeña y raquítica como la de allí, y los artistas son por el mismo estilo, aunque las mujeres aventajan algo a los hombres, los cuales parecen no tener la menor idea de lo que es canto. En este teatro he visto una obra de Lecoq y no me ha parecido tan bien escrita ni tan original como la música de Offenbach. Sin embargo, estaba bien ensayada y los artistas hicieron cuanto pudieron por el buen éxito de la obra. En este teatro existe también la claque con la misma organización que en los demás teatros.

Les Porcherons, que es un café-teatro en donde se representan operetas muy malas y peor cantadas con una orquesta raquítica y miserable, es uno de tantos espectáculos como hay en París, en donde la música sirve como elemento secundario para atraer a un público ávido de diversiones frívolas y pasajeras. Tanto este teatro, como los Bufos, Variedades y otros varios que existen de la misma índole, si bien no sirven para el adelanto del arte, proporcionan no obstante grandes ganancias a los empresarios, pues se ven generalmente muy concurridos.

Entre los muchos conciertos que se dan diariamente en París citaré Los conciertos de Arban, que tienen lugar tres veces por semana y en los que se ejecutan piezas de orquesta como overturas (sic), Potpourris, Polkas, Mazurkas, etc. y solos de instrumentos acompañados siempre por la orquesta. En uno de los conciertos a que asistí, tocaron el Andante del Septeto de Mozart, muy mal ejecutado por cierto, pues se conocía que estaba ensa-

yado muy a la ligera. La orquesta es regular, pero para el salón en donde toca puede decirse que es buena en razón al número de profesores de que se compone. La ejecución, en general, no pasa de ser mediana, si bien ejecutan con perfección y delicadeza algunos trozos aunque esto no es lo más común. Los instrumentistas solistas son buenos y hay algunos de ellos muy notables. En los fuertes usa mucho esta orquesta del tambor, bombo y platillos y entonces ya no se oye música, sino un ruido insoportable, y observo que en Francia hay cierta afición a este instrumento del bombo y platillos y que gusta al público en general, porque aquí, como en todas partes, hay muchos que creen que mientras mayor es el ruido mejor es la calidad y el mérito de la música.

Entre las muchas sociedades artísticas que cuenta hoy París, hay una llamada de la Armonía Sacra⁴⁰, creada recientemente por Mr. Lamoureux, vicerrector del Conservatorio de Música. Este distinguido artista ha reunido los elementos del Conservatorio con otros de la grande Ópera, y con otros muchos instrumentistas discípulos también del Conservatorio y ha dado a conocer recientemente en París los Oratorios de Händel que hace un siglo se cantaron por primera vez en dicha capital. El *Judas Macabeo* y el *Mesías* han sido los primeros que se han ejecutado con una buena orquesta, buenos cantantes y numeroso coro. El público ha demostrado con muchos aplausos el buen efecto que le producía la esmerada ejecución de estas obras, bajo la dirección del mismo Mr. Lamoureux. Para mí ha sido una solemnidad el asistir a estos conciertos y admirar en ellos las bellezas de esta música y su perfecta interpretación.

En el antiguo Circo Napoleón tienen lugar los conciertos populares de música clásica dirigidos por Mr. Padeloup, los cuales son, sobre poco más o menos, como los conciertos de la Sociedad de profesores que dirige en Madrid el Sr. Monasterio. Hay, no obstante, alguna diferencia en la forma del programa. La orquesta de Padeloup es buena y ejecuta con bastante precisión y aplomo, pero no por esto la conceptúo superior a la nuestra de Madrid. He observado en ella que tiene 18 primeros violines, 18 segundos, 12 violas, y 10 violones, con otros tantos contrabajos y, sin embargo, se nota una gran sobriedad en el instrumental de metal que en otras orquestas se prodiga demasiado, en desproporción sobre todo con las orquestas de Italia. Oí el Movimiento continuo de Paganini, ejecutado por todos los violines primeros acompañados del cuarteto, y el público aplaudió mucho lo perfecto y esmerado de la ejecución.

La concurrencia que asiste a estos conciertos puede decirse que tiene el mismo gusto o las mismas aficiones que el público distinguido que

⁴⁰ Sociéte d harmonie sacrée, fundada en 1873.

asiste a los conciertos de primavera en el Circo de Madrid, pues las mismas piezas de música producen casi el mismo efecto y el mismo entusiasmo en el público. Lo que prueba que no estamos tan distantes del mundo civilizado en materia de buen gusto y apreciación de las bellezas del arte.

Todos los martes hay conciertos en el bonito teatro llamado Salle Taitbont, dirigidos por Mr. Danbé⁴¹. Esta orquesta es pequeña pues no consta más que de 32 a 34 ejecutantes, pero toca con bastante delicadeza algunos trozos como la *Ronde de nuit des dames capitaines*, piececita de un corte muy original de H. Reber, y la Zarabanda de la ópera de E. Guiraud titulada *Les deux voleurs*. También suele ejecutar piezas o composiciones de algún solista notable, mezclado todo esto con algunas obras a voces solas del siglo XVI y XVII. Y así, de este modo, estos conciertos ofrecen variedad e interés por más de un concepto. Su duración es de poco más de hora y media, y a veces el coro se reduce a 4 voces de hombre únicamente, resultando entonces el efecto algo pobre, aunque la ejecución suele ser más acabada y perfecta. Las principales piezas de orquesta son siempre de música clásica. En uno de los conciertos que asistí tocó como solista Mr. Edouard Reményi⁴², violín solo de S. M. el emperador de Austria.

violín solo de S. M. el emperador de Austria. -
 En los conciertos musicales del teatro Chatelet he tenido ocasión de oír *L'Enfance de Christ* música de Mr. Hector Berlioz. - La orquesta de este concierto es bastante buena, ^{lo más} ~~conviene~~ la composición de la obra de Berlioz ha sido perfecta. ^{esta} ~~esta~~ obra es una obra cívica y pacífica y, por eso, tiene no obstante algunos buenos efectos; uno de ellos es un coro de niños cuyas voces se van alejando ^{oír} ~~oír~~ y los ^{efectos} ~~efectos~~ otros en un dúo de flautas en la 1.^a parte ^{oír} ~~oír~~ un pasaje instrumental de gran efecto en la 2.^a parte. La instrumentación delicada me ha gustado ^{oír} ~~oír~~ demuestra que Berlioz concibe bien ^{oír} ~~oír~~ los efectos de la orquesta. Oír esta obra y algunas otras de compositores franceses que han florecido en este siglo ya no extraña el estilo de Gounod, ni ^{oír} ~~oír~~ tampoco la ^{oír} ~~oír~~ instrumentación de Thomas, por ^{oír} ~~oír~~ se concibe que han tenido buenos modelos ^{oír} ~~oír~~ y ^{oír} ~~oír~~ la buena ejecución viene ya de muy antiguo en Francia. Verdi es un abile ^{oír} ~~oír~~ ^{al} ~~al~~

⁴¹ Jules Danbé (Caen 1840-Vichy 1905): director de orquesta, violinista y compositor.

⁴² Edouard Reményi (1828-1898): Violinista húngaro. En 1860 fue nombrado violín solista de la corte austríaca.

En los conciertos matinales del teatro Châtelet he tenido ocasión de oír *L'enfance du Christ*, oratorio de Mr. Hector Berlioz. La orquesta de estos conciertos es bastante buena, lo mismo que los coros de ambos sexos que no son muy numerosos. La ejecución de la obra de Berlioz ha sido perfecta. Escrita dicha obra con más ciencia y paciencia que genio, tiene no obstante algunos buenos efectos; uno de ellos es un coro de mujeres cuyas voces se van alejando sin que los ejecutantes estén a la vista del público, el otro es un dúo de flautas en la 3ª parte y además un pasaje instrumental de gran efecto en la 2ª parte. La instrumentación delicada me ha gustado mucho y demuestra que Berlioz conocía a fondo los efectos de la orquesta. Oyendo esta obra y algunas otras de compositores franceses que han florecido en este siglo, ya no extraña el estilo de Gounod, ni extraña tampoco la sabia instrumentación de Thomas, porque se conoce que han tenido buenos modelos que imitar y que la buena orquestación viene ya de muy antiguo en Francia. Verdi en su *Aida* imita algo el estilo de Berlioz en este oratorio, tanto en la instrumentación como en el corte de las piezas y en el modo de concluir algunas de ellas. Pero a mi parecer Berlioz manejaba mucho mejor el contrapunto que Verdi.

El Conservatorio de París que es un establecimiento muy bien montado en donde se enseña con gran perfección todos los ramos del arte, posee una rica biblioteca compuesta de unos 36.000 volúmenes en la que se encuentran obras de todos los países y de todas las escuelas, tanto teóricas como prácticas, y de los compositores de más fama y nombradía. De autores españoles existen las siguientes obras: de Morales 4 misas llamadas *Beata Virgine* a 4 y 5 voces, *Magnificat* (octavo tono) a 4 voces, *Lamentabatur Jacob*, motete a 6 voces, *Sancta et immaculata Virgini*, motete a 4 voces, *Verbum iniquum* a 5 voces, de Pérez David hay un volumen que contiene música religiosa de este autor, *Matutino de Morti*, tres motetes concertados: *Videntes Stellam*, *Ave Regina* a 4 voces, *Haec dies quam fecit* a 2 coros, *Memento Domine*, ídem., ídem., *In exitu Israel*, ídem., ídem.; óperas de este autor hay: *Demetrio*, *Ezio*, *Il Farnace*, *Leucippo*, *Solimano*, una cantata y muchas arias italianas. De Pérez Montalbo, *Canto sagrado para el bautismo del conde de París* con acompañamiento de piano, de Victoria *Officium defunctorum* (sic) a 6 voces, salmos a 8 voces: *Dixit Dominus*, *Laudate pueri*, *Laudate Dominum*, *Misa* en 4º tono a 4 voces, *Misa Ave Maria Stella* a 4 voces, *Dies irae* a 5 voces, motete a 6 voces, cinco misas a 4 y 5 voces, motetes a 4 y 5 voces, himnos, *Magnificat* a 4 voces, Oficio de Semana Santa, un volumen con los motetes: *Ave Maria Stella*, *Ave Maria*, *Super flumina Babylonis*, *Alma Redemptori*, *Ave Regina celorum*, *Regina celi letare*, *Salve Regina Mater*, *Magnum misterium*, *Jesus dulcis memoria*, *Pueri hebraeorum*, *O vos homnes*, *Gloria patri* y otras 60 obras religiosas de todo género. Puede decirse que toda la colección de Tomás Luis de Victoria se halla en esta biblioteca.

De Sinibaldo Mas he encontrado: *L'idéographie, mémoire sur la possibilité et la facilité de former une écriture générale au moyen de la musique*; *Sistema musical de la lengua castellana*; de Eslava existen en esta biblioteca todas sus obras pertenecientes a la *Escuela de Composición* y las publicaciones de la *Lyra Sacro Hispana*; faltan el *Museo orgánico*, 1^a parte del tratado de melodía, el tratado de instrumentación y el de los géneros; de Arteaga, *La rivoluzione musicale del teatro italiano*; de Eximeno, *Del origen y de las reglas de la música* y el *Dubbio sopra il saggio fondamentale pratico*, de Zubiaurre, *Don Fernando el Emplazado* ópera en 3 actos, de Guzmán (Jorge de) *Curiosidades del canto llano sacadas de las obras de Cerone*, Madrid, 1709, de García (Manuel) *Ejercicios para la voz con acompañamiento de piano*, *École de Garcia on traité de l'art du chant*, de Viardot García, *Escuela clásica de canto*, colección de piezas escogidas, de Andrevi (Juan)⁴³ *Traité d'harmonie et de composition*, de Azevedo, *Sur le livre intitulé, Critique et littérature musical de M. Sendo*;, Molino, *Méthode complete pour guitare ou Lyre*, op. 33; de Pérez, *Método de guitarra*; de Aguado, *Nuevo método de guitarra*, de Miel, *De la symphonie. Des symphonies de Beethoven et de leur exécution*; Saldoni, *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de música de la Virgen de Montserrat*; de Sanz (Gaspar), *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, 1697, de Serra (Paolo) *Introduzione armonica sopra la nuova serie de suoni modulati etc.*, de Iriarte, *Poema de la música*; Parada y Barreto, *Diccionario de Música*; de Astorga, *Stabat Mater* y 12 *cantatas para soprano*; Cardillo, *Bella sin fin il ciclo e la natura*; Castro (Juan de) *Domine ostende nobis*, motete a 3 voces; Delgado (Vicente) *misa* a 4 voces con coros y orquesta; Díaz, *Le roi candaule*, ópera en 2 actos; de García, *La Mort du Tasse*, ópera en 3 actos; Guerrero, *Misarum* (liber 20, Roma, 1782); este libro contiene ocho misas que se titulan: *Surge propera*, *Ecce sacerdos*, *Puer natus est*, *Iste sanctus*, *Simile est regnum ciel*, *De Beata Virgine*, *Pro difunctis*; Machado, *Misa Solemne* a 4 voces y orquesta; Martini (Vicente) llamado por los italianos *Martinelo spagnolo*: *Agrippina*, ópera en 3 actos, *L'arbore de Diana*, ídem en 2 actos, *Burbero di buon core*, ídem 2 actos, *La cosa rara*, 2 actos, *L'Isola piacevole*, 2 actos, *La capricciosa corretta*, *Il sogno*, cantatas a 3 voces; Ortiz (Diego) *Psalmi quinque ad Visperas* a 4 voces, *Magnificat* (quinto tono) a 4 voces, *Himno* a 4 voces, *Christe Redemptor* a 4 voces, *Regina coeli* a 4 voces y *Resurrexit vient dixit* a 4 voces; Pollice (Ignacio) *L'Ercole Gallicano*, serenata a 3 voces; de Ponce de León, 12 himnos y cantigas y 2 motetes a 3 voces con acompañamiento de órgano; Vento (José de) *Misa* a 6 voces *Super Jesu nostra redemptio*, *Misa*, *In adventum* a 4 voces y *Factum est silentium* a 4 voces.

Como no es posible estudiar y revisar detenidamente todas las obras de esta inmensa biblioteca, he visto y examinado únicamente aquellas

⁴³ Francisco Andrevi (Lérida 1786-Barcelona 1853).

que he creído útiles y convenientes al objeto de mis investigaciones, debiendo citar aquí las siguientes de autores extranjeros, entre las cuales hay algunas que me eran completamente desconocidas.

De Sebastian Bach, *Miserere* a 8 partes; hay que advertir que estas ocho partes comprenden los violines, viola o violetta, como la llama el autor y el bajo continuo; esta obra, que en nuestros días no tendría importancia, está muy bien escrita para su época y en el buen género religioso, con su correspondiente trozo fugado al final, de muy buen efecto. Es del género que he estado acostumbrado a oír cuando fui niño de coro en la capilla de Bilbao bajo la dirección del distinguido maestro D. Nicolás Ledesma⁴⁴. De Bacilly, *L'art de bien chanter, ouvrage très utile même pour la déclamation*; Baumann, *Sinfonía* para grande orquesta; esta obra, que consta de cuatro tiempos, está escrita con corrección pero no creo sea obra de gran efecto; Beethoven, *Ouverture du Roi Etienne*, no es de las mejores obras de este autor, sí es una composición de mucha energía y digna de tocarse siempre que se pueda disponer de una gran orquesta; Berlioz, *L'enfance du Christ*, de esta obra de la que ya me he ocupado en otro lugar de esta Memoria, sólo debo decir que a pesar de los buenos efectos que tiene, no me satisface por completo la manera como están tratadas las voces, de Boccherini, *Stabat Mater*⁴⁵ a 3 voces con acompañamiento de cuarteto y bajo; es un buen trabajo en el verdadero estilo religioso aunque no tiene trozos fugados ni de imitación; Burney, *La musica che si canta annualmente nelle funzioni della Settimana Santa nella cappella pontificia*; este volumen contiene un *Stabat Mater* y un motete a 8 voces solas de Palestrina, un *Miserere* de Bach y otro de Allegri que se cantan el miércoles y viernes Santo de cada año; excuso decir que son obras de primer orden, sobre todo las de Palestrina; Cafaro, *Oratorio per l'invenzione della croce*; este oratorio, como otros muchos de su época, no es más que una ópera con sus recitados simples, sólo que el asunto es místico y los personajes santos, ángeles, etc. etc.; en los concertantes eran poco fuertes en esta época, con frecuencia empieza en tono mayor una pieza y concluye en su relativo menor; David (Félicien) 6 motetes a varias voces que nada ofrecen de notable, sino es el 6º a tres voces, que es algo más interesante y fácil de cantar, aunque sea sin órgano, *Moïse au Sinai*, oratorio dividido en 2 partes; tiene 8 números y en la 2ª parte se halla un trozo de 32 compases que llama el autor sinfonía a imitación de los antiguos compositores; Gabello-*ne Passio per il verne di Santo* (sic), oratorio único en su género es el texto de

⁴⁴ En 1845 Valentín de Zubiaurre ingresó como tiple en la Capilla Musical de la Basílica de Santiago de Bilbao. Allí se inició en el estudio del canto, piano, órgano y armonía, al tiempo que comenzó una relación personal y profesional con el maestro Nicolás Ledesma.

⁴⁵ Valentín de Zubiaurre se refiere a la segunda versión, compuesta en 1780, para tres voces e instrumentos de cuerda. La versión original está escrita para soprano e instrumentos de cuerda.

la Pasión según San Juan y tiene algunos trozos con violines, violas y bajo y la voz a solo, a dúo o al unísono; el resto del texto es recitado con acompañamiento de órgano y no tiene coros; Gade⁴⁶, *Dans les montagnes*, obertura; buena música aunque no de gran inspiración, *Ménage de printemps* (poesía) escrita a 4 voces y gran orquesta, *La nuit Sainte* (ballade) con soprano y bajo cantante obligado y gran orquesta; toda esta música de Gade está muy bien escrita, pero sin gran originalidad; Glinka, *Kamarinskaya*, fantasía para orquesta sobre aires populares rusos; esta fantasía es de un corte elegante y original; “Overtura” de la ópera *Ruslan y Ludmila*; esta obra, aunque no es de gran novedad, tiene no obstante trozos de un gran efecto; Gounod Motetes con orquesta, uno de ellos a solo de mezzo-soprano con coros⁴⁷; estos motetes entre los que está la *Meditación* sobre el primer preludio de Bach, son buenos en el estilo propio y característico de este maestro; el *Jesús de Nazareth* es un motete de verdadera originalidad; Händel, *Historia Pasioni Domine J. Cte*⁴⁸, obra de mucho interés armónico y de un contrapunto muy complicado; el coro hace de pueblo y sólo hay algún que otro dúo, pero repitiendo las dos voces las mismas palabras como si fuese un mismo personaje, Kerjoulou Chant d’église de Stradella; esta es una pieza muy bien arreglada para banda militar; hay un arreglo de este mismo Kerjoulou para música de caballería en el que no figuran más que instrumentos de sax.

De Laffite hay una colección de música religiosa titulada *Motets et chants sacrés, choisis parmi les meilleurs pièces, la plupart inconnus, publiés par les grands compositeurs de musique religieuse depuis le seizième siècle jusqu’à nos jours, transposées au diapason moderne sans changement dans les parts avec accompagnement d’orgue ou de piano*; esta colección es importantísima, consta de dos volúmenes que contienen obras de los más célebres compositores de todas las naciones, siendo todas ellas buenas y dignas de cantarse en grandes conciertos, ya íntegras como allí se hallan, o bien arregladas para coros con acompañamiento de orquesta; de La Rue, *Pater de caelis Deus*, Motete copiado de la biblioteca de Mazarino; este es un motete a 6 voces del siglo XV, muy bien escrito y de mucha extensión; en el mismo volumen donde se halla este motete y copiado de la misma manera, se encuentran hasta 24 motetes de los más célebres autores antiguos, entre los que figuran principalmente, Isaac, Josquin, Senfle y algunos otros, siendo todos los motetes a 4, 5 y 6 voces y sobre poco más o menos de una misma época; de Juan IV de Portugal, *Cruce fidelis* a 4 voix, recueil n° 1 página 4; este es un corto

⁴⁶ Niels Wihlem Gade (Copenhague 1817-Copenhague 1890).

⁴⁷ Se trata de *O salutaris*, publicado en 1856, y perteneciente a la colección *Motets solennels* escrito para mezzosoprano/tenor, y coro/órgano/orquesta.

⁴⁸ *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus (Brockses Passion)*, HWV. 48.

motete del siglo XVII muy bien escrito sobre todo para haber sido escrito por un rey; en este mismo recueil que se titula *Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche von Stephen Lück*, publicado en Trier, año de 1859, hay una infinidad de obras antiguas de primer orden de los compositores más célebres de los siglos XV, XVI y XVII, entre los que figuran algunos de Victoria y un *Miserere* de Allegri a fabordon o poco menos; de Orlando Lassus hay una numerosísima colección de obras religiosas y profanas y además diálogos a 8 voces; de Lemaire, músico de la capilla de Luis XIV, hay también una variada colección de música religiosa y mucha música profana; de Magdeghem *Trésor musical, Collection authentique de musique sacrée et profane des anciens maîtres belges*.

De Mendelssohn existe la *Collection de chorus a 4 voix sans accompagnement*, preciosa reunión de aires y canciones a propósito para coros u orfeones; hay entre estos aires algunos que sobresalen por su mérito sobre los demás como son *Chant de Mai*⁴⁹, *Sur la mer*⁵⁰, *Le printemps precoce*⁵¹ y otros varios escritos todos con la delicadeza que caracteriza a este distinguido maestro; también debo citar la *Chanson de Chasse*⁵² y *Les oiseaux des Bois*⁵³ como de los más bellos y expresivos; *Le Chant de Fête*, escrito para el primer festival de Colonia a 4 voces de hombre, es un gran coro acompañado de otro segundo coro para los tutti; no me atrevo sin embargo a juzgar de su efecto sin oírlo; *Ouverture pour instruments a vent*, es una overture escrita con delicadeza y vigor al mismo tiempo y en un género semi-clásico. *Ouverture* (in C dur) (Trompeten ouverture), op. 181; esta overture me ha gustado mucho y creo sería de gran efecto tocada a grande orquesta tal cual como está escrita; *Ouverture de Concert*, op. 24, también muy bien tratada y de mucha energía y vigor, aunque creo que no tiene grandes efectos, pero que agrada siempre que se toque y ejecute bien; *Kyrie eleison*, op. 23⁵⁴ a 4 voces y gran coro; en realidad es a 8 voces, cuatro de mujer y cuatro de hombre; este *Kyrie* es muy largo y está escrito en un género entre antiguo y moderno, con grandes masas vocales que han de producir muy buen efecto.

En el mismo volumen que contiene esta colección de música religiosa de Mendelssohn, hay también otras varias obras de este mismo autor, todas muy notables como el *Ave Maria*, op. 23, un Magnificat, op. 69 y el *Lauda Sion*, op. 73, obras todas dignas de análisis y estudio.

⁴⁹ *Mailied*, op. 41 n° 5.

⁵⁰ *Auf dem See*, op. 41 n° 6.

⁵¹ *Im Frühling*, op. 9 n° 4.

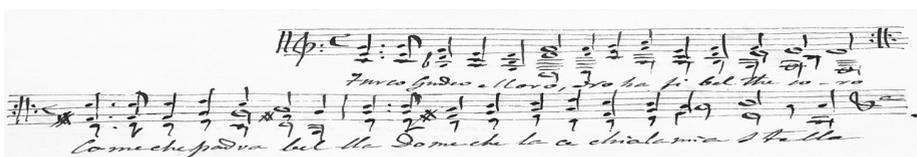
⁵² *Jagdlied*, op. 84 n° 3.

⁵³ *Abschiedslied der Zugvögel*, op. 63 n° 2.

⁵⁴ En el catálogo Mendelssohn, el op. 23 corresponde a *Tres Piezas Sacras: 1. Austiefer Noth*, 2. *Ave Maria*, 3. *Mitten wir im Leben sind*. De los tres Kyries que aparecen en su catálogo, ninguno de ellos presenta número de opus.

Del príncipe de la Moskovia existe una colección titulada *Recueil des morceaux de musique ancienne, executés aux concerts de la Société de Musique vocale religieuse et classique fondée a Paris en 1843 sous le patronage de madames, la duchesse d'Albufera, la princesse de Beauvau, et de Craon, duchesse Talleyrand, etc.* etc.; esta colección se compone de 12 volúmenes que contienen más de 150 piezas de los más célebres compositores antiguos; en algunos de ellos como son el 1^o, 2^o y 5^o se hallan las piezas a voces solas sin acompañamiento y en los demás las que lo tienen; en esta colección se encuentra el aria de Stradella y alguna que otra pieza de las ya conocidas por haberse cantado en los conciertos de Madrid.

De Primavera⁵⁵, he hallado en la misma biblioteca, el 1^o y 2^o *Libro de canciones napolitanas a 3 voces*, impreso en Venecia el año 1570; estas canciones no tienen verdaderamente más mérito que el de la curiosidad, respecto al uso que se hacía en cierta época de la antigüedad de la armonía a varias partes, por lo que creo no esté de más copiar aquí un trozo de una de estas canciones del siglo XV, cuya música y letra dicen así:



Por este trozo se ve el uso que hacían en aquella época de las 5^{as} seguidas y de las falsas relaciones lo que no podía hacer que la música de entonces fuese muy grata y seductora para el oído.

De Rubinstein, existe una pieza humorística titulada *Don Quichotte*, obra que no tiene grandes rasgos de ingenio, pero que es muy original y digna de ser ejecutada y oída; de Schumann, "Overture" para el *Julio Cesar* de Shakespeare en la que no encuentro nada de particular más que el estilo propio y característico de Schumann; *Overture, Scherzo Final*, op. 52, esta obra creo que gustaría más que la anterior, aunque tampoco me satisface por completo a juzgar por el análisis que de ella he hecho; "Overture" de la ópera *Genoveva*; no tiene los rasgos de otras obras de Schumann; *Overture zu Goethe's, Hermann und Dorothea*, op. 136; esta overture me gusta más que las anteriores que no sé qué relación pueda tener con la *Marsellesa*, puesto que desde el compás 18 en adelante y también hacia la mitad de la obra, he observado que hay trozos y frases enteras de este aire patriótico francés; de Stradella, *Canti a voce sola* con acompañamiento de piano por F.

⁵⁵ Giovan Leonardo Primavera (1540-1585): poeta y compositor cuyas napolitanas muestran la influencia de las tradiciones populares. *Il primo libro de canzone napolitane* fue impreso en Venecia en 1565 mientras *Il secondo libro de canzone napolitana* fue impreso un año más tarde.

Halevy; estos cantos son seis y se titulan: 1° *Pianto d'amore*, 2° *Pentimento*, aria, 3° *La pena*, 4° *Non vo piangere*, cantata, 5° *Lamento*, cantata y 6° *Resistenza* arietta; a causa del gran interés con que está puesto el acompañamiento de estas piezas, vienen a ser algunos de estos aires composiciones muy notables, y originales, particularmente el n° 4 *Non vo piangere*, teniendo todos ellos una agradable estructura y estando escritos para voz central, puesto que no pasan del Sol agudo; de Wagner, *Eine Faust Ouverture*; esta pieza es de las más claras de este autor y en ella se notan algunos rasgos melódicos, por lo que creo que su ejecución habría de gustar; está escrita antes del año 1840; de Weber, *Ouverture du Prince Dermognes*, op. 27⁵⁶; es una preciosa overtura que aunque no tiene la importancia de otras de este autor, la creo no obstante a propósito para tocarla en vez de la *Gazza ladra* y otras que estamos tocando y oyendo todos los días; de Werkerlin, *Chorus a deux, trois et quatre parties pour des voix de Jeunes filles*; ésta es una colección de piezas entre las que hay algunas de verdadero mérito como son *Le Renard et les raisins* a 3 y 4 voces, *Le printemps*, *Les cris de Paris* y *Le cou cou*, canciones todas de género, en las que la antepenúltima imita el gusto de los vendedores ambulantes de París; el acompañamiento es para piano, pero susceptible de una fácil orquestación; de Glinka, *Jota aragonesa* orquestada por él mismo; tiene una pequeña introducción y después sobre el tema de la *Jota* están hechas las variaciones con algunos trozos de imitación, todo muy bien arreglado y de un bello efecto en la orquesta; *Souvenir d'une nuit d'été á Madrid*, fantasía sobre motivos y aires españoles; tiene un canto de *Jota* y seguidillas manchegas todo hábilmente combinado; *La vie pour le Czar*, preciosa obertura sin nada de notable pero digna de ser ejecutada.

En esta biblioteca he observado también que hay una mesa dedicada a la lectura de los periódicos musicales que se publican en París, entre los cuales he visto *La nouvelle France chorale*, *Le monde artistique*, *Le Menestrel*, *L'echo des orpheons*, *Le Festival*, *L'art musical* y *La Revue et Gazette musicale*, el más antiguo de los periódicos musicales de París.

Hay también en esta capital otra biblioteca muy importante llamada Biblioteca de Richelieu y en la que se conserva mucha música, la mayor parte de ella perteneciente a compositores franceses. Esta biblioteca es reservada y se necesita para visitarla permiso especial que yo obtuve por medio de la embajada española. Contiene además muchas curiosidades y manuscritos que exigen mucho tiempo y gran prolijidad para estudiarlos y examinarlos debidamente.

Hay un catálogo bien ordenado de donde pueden sacarse noticias interesantes acerca de obras de autores franceses y de otras naciones habiendo

⁵⁶ En el catálogo Weber el op. 27 corresponde a *Der Beherrscher der Geister Ouvertüre*, J.122

yo tomado nota de las siguientes pertenecientes a autores españoles; Fuenllana (Miguel) *Libro de música para vihuela subtítulo Orphenica Lyra*; Pérez-David, *Matutino de mortis*, partición grabada en Londres; Porro, *Colección de preludios o caprichos para la guitarra*; Rimonte (Pedro) *Parnaso español de Madrigales*; Vidal, Jesús Seis sonatas para guitarra con acompañamiento de violín; *Colección de ariettas, romanzas, etc.* para guitarra, *Pot-pourri ou trio concertant pour guitarre et violon*; Ximenes, *Trios pour guitarre, violon et basse*.

En el catálogo a que me refiero hay muchas noticias históricas acerca de las obras que en él se contienen, perteneciendo la mayor parte de estas obras a los siglos XVI, XVII y XVIII, tanto en el género sagrado como en el profano e instrumental. De autores españoles no he encontrado más que las obras que dejo apuntadas, pudiendo ser que haya algún autor que no sea español. Y hago aquí esta advertencia porque no me es posible afirmar en absoluto que todos los autores que cito, tanto de esta biblioteca como de las demás que he visitado en el extranjero, sean todos españoles, debiendo quedar esto para ulteriores investigaciones.

De las obras de autores extranjeros he revisado las siguientes para poder juzgar y apreciar el mérito de ellas según mi particular criterio: *Messa e Salmi dedicati al Reverendissimo Signor Bernardo. Abate del imperiale monasterio a S.S. Udalrico y Afra*; esta obra lleva el lema de “Choro de musica a S.Udalrico”, está escrita a 5 voces, dos violines, tres violas (viola alto, tenor y bajo) y bajo general; cada instrumento toca en la misma cuerda que canta la voz a que corresponde, aunque hay alguna pequeña diferencia en la posición. Está impresa en Augusta, año 1662; *Liberame Domine* a 5 voces, de Albert, con bajo continuo; admirable trabajo en donde domina siempre el género fugado y de imitación; tiene coros que deben ser de un gran efecto y es una obra digna de figurar en todo Conservatorio para estudio y lectura de los alumnos; *Versets des motets chantés devant le Roy en 1703* de Couperin; estos motetes nada tienen de particular, son a dos voces y bajo continuo o sea lo que nosotros llamamos obligado. *Motetes con acompañamiento de canon*, de Banchi; esta obra tiene 3 coros y dos bajos generales; su estilo es contrapuntístico como el de su época 1648, pero no pude apreciar bien su mérito porque no había partitura y sí sólo las voces separadas; *Dauverne trois motetes*, con este título están los motetes de Guido Genauvese (Gia Antonio); son unos motetes a una sola voz y algunos a 2 voces, con la particularidad de que no tienen más acompañamiento que el bajo continuo y un violín; alguna vez tienen un trocito de recitado, lo que yo había ya observado en el canto de algunas Iglesias de Italia; varios motetes de Mr. Charpentier, impresos en 1719; de estos, algunos son a una voz con acompañamiento de órgano y 2 flautas, otros a dos voces y dos violines, y hay uno a voz sola con órgano, para una elevación, el cual me llamó la atención por la letra que empieza, *O Amor! O bonitas!, O charitas!*; de Orlando

Lassus se hallan en esta biblioteca casi todas sus obras, así como las de Leopoldo de Austria; de Gervais hay 45 motetes manuscritos, entre ellos algunos salmos, como un *Magnificat* a 4 voces con acompañamiento de violines, violas y bajos; los violines y violas están escritos en clave de Sol en 1ª línea y Do en 1ª y 2ª las violas; como trabajo contrapuntístico son muy notables estos motetes y serían a propósito para conciertos históricos u otras solemnidades musicales aunque administrándolos en pequeñas dosis porque de otro modo causarían monotonía.

En la obra titulada *Harmonia universal* de Mr. Mersenne, edición de 1637, que se halla en esta biblioteca, hay una composición musical del rey Luis XIII de Francia; y según asegura Hawkins en el tomo 4º de su Historia de la música, este mismo rey compuso también un *De profundis* para que se cantara después de su muerte, cuya obra, parece, ha desaparecido; de Fontejo hay el *Primo libro de Madrigali* y de Rameau *Les consolations de ma vie*, colección de romanzas y aires entre los que hay algunos con bellos pensamientos e ideas melódicas; de Leonardo Vinci hay *La contesa de Numis*, cantata italiana a 6 voces con orquesta de violines, viola, trompas, trombas, bajo y oboes; esta cantata, que puede considerarse casi como una ópera de cortas dimensiones puesto que tiene personajes que son, Apolo, Marte, Pace, Aurea y coro en la última pieza, demuestra los grandes conocimientos que poseía en el arte de la música este célebre pintor⁵⁷; el coro canta siempre al unísono y no hay piezas concertantes ni dúos, y únicamente en la última pieza cantan juntos todos los personajes; esta obra está escrita con gran corrección y esmero para su época (1529); de Van-Dyck hay un concierto de violín con acompañamiento del cuarteto, flautas, trompas y bajo; no sé si es del pintor Van-Dyck, pero si es suyo demuestra en esta obra que era tan hábil violinista y compositor como gran pintor; de Richter, *Ave María* a 8 voces (autógrafo); nada tiene de particular esta obra si no es un trocito fugado al final, al cual llama el autor *contrapunto doppio* y va acompañado de los instrumentos que son violines, viola y bajo con órgano, los cuales tocan unísonos con las voces.

El Conservatorio de París posee también un rico museo de instrumentos antiguos y de objetos raros pertenecientes al arte musical, entre los cuales se hallan el piano donde compuso Boildieu la ópera *Dame Blanche*, el piano de Herold, el de Meyerbeer, el de Clapisson, fundador de otro museo, el que sirvió a Auber para componer la *Mutta di Portici*; una colección de tímpanos húngaros antiguos; el tambor de la reina Pomaré de Tahití; una espineta de tiempo de Francisco I; clave del tiempo de Enrique VIII; colección de instrumentos venecianos; trompa eufonium; serpiente o serpentón de iglesia del siglo XVI; una colección de oboes y flautas dulces de la época

⁵⁷ Valentín de Zubiaurre confunde al pintor con el compositor. Ver nota nº 18.

de Luis XIV; trompeta de cristal; violines y Pochet, preciosa colección de instrumentos de la época de Luis XIV; 2 violines de porcelana y de concha y uno de cobre dorado; órgano regall (sic) del siglo XVI pequeño instrumento con sus fuelles que se puede transportar en un baulito de viaje; tubos de órgano del siglo XIV; carillón de campanillas, especie de pequeño piano de la época de Luis XVI; arpa de la reina M^a Antonieta; otra de la princesa de Lamballe; viola de Bordone o de amor; órgano armonium que el emperador de la China regaló al príncipe imperial el año 1858; colección de violines de violinistas célebres; bajones de todas clases y flûte Bass de la época de Luis XIII; lira del famoso cantor Gaveau de la época de Luis XVI; viellas de la época de Enrique IV; pequeño piano o clave de Beethoven; guitarra de Paganini; Olifont, instrumento hecho de un colmillo de elefante; antiguas trompas de caza; trompas romanas de hierro; instrumentos chinos, indios y negros y también muchos instrumentos americanos; arpa de Birmhan; violines indios y otra multitud de objetos y curiosidades que no menciono porque sería prolija la enumeración de todos ellos, siendo este museo el más completo y el más rico de los que he visto en el extranjero. Hay también un Balafó del Senegal (sic) que viene a ser un instrumento formado de unas cañas atadas en cuadro teniendo por encima unos trozos de madera dura; por debajo de estos trozos hay varias calabazas vacías que son las que hacen producir el sonido; sólo tiene notas en un tono dado y en una orquesta del Casino he visto hacer uso de este raro instrumento con resultado.

Además de los muchos elementos que hay en París para despertar la afición y el amor al estudio de la música, debo hacer mención también a lo muy extendidas que están hoy en Francia las canciones y lo mucho que se cultiva este género en la capital. La canción francesa está hoy muy en voga, casi como la canción española puede decirse que ha muerto del todo; no hay duda de que este género contribuye mucho al desarrollo del gusto y la afición musical en una nación. La multitud de cafés-cantantes que hay en París, y en los que se cantan cada noche 15 ó 20 canciones distintas algunas de ellas nuevas y originales, así como monólogos, canzonettas y operetas en un acto, contribuyen sin duda mucho a popularizar la música entre el pueblo francés por más que las composiciones no valgan gran cosa bajo el punto de vista artístico.

En París hay también varias sociedades corales como por ejemplo la titulada Los hijos de Apolo y la llamada Les enfants de Paris las cuales están compuestas en su mayor parte de obreros y de gente del pueblo, dan sus conciertos semanales en los que toman parte los instrumentos además de los coros para dar así mayor variedad al espectáculo. Estas sociedades son también muy útiles para difundir la afición y el gusto por la música entre el pueblo.

En París tuve ocasión de oír la orquesta de Damas vienesas, que no tiene en realidad importancia alguna y vale bien poco como orquesta. Los instrumentos de metal los tocaban hombres jóvenes. A esta orquesta dirigida por madame Amann, le falta energía, aplomo y decisión. De las piezas que le oí, la más original y la mejor ejecutada fue un coro de una ópera de Gluck, pero que valía bien poco como composición. La pequeña orquesta de damas que oí en Viena me gustó mucho más que ésta, porque tocaba con más brío y tenía una directora de más inteligencia y vigor. Entre éstas de París había una señorita que ejecutó muy bien un concierto de Mendelssohn para violín.

En el teatro de la Gaité asistí a la representación de *Athalie*, drama con música de Mendelssohn. En esta obra representa un papel muy importante la música, pues se cantan grandes coros de ambos sexos y tiene también además solos o arias, dúos y tercetos, pero para voz de mujer únicamente; estos tercetos los cantan una soprano, otra mezzo-soprano y una contralto; ningún hombre toma parte en los solos y ninguno de los actores que declaman tienen canto. Hay un trozo de declamación en el que la orquesta toca y acompaña a este trozo cual si fuese un gran recitado obligado y produce muy buen efecto. La música es de carácter religioso y bien escrita, aunque con tendencia siempre al género instrumental.

En el mismo teatro asistí también a *Le Mariage de Figaro* en 5 actos, música de Mozart. Empieza el baile con el minueto del cuarteto en re menor arreglado para orquesta y, por cierto, que se perdieron todos menos los violines primeros que tocaban solos, sin que el público se diese por advertido de ello. El baile concluía con lo que nosotros llamamos marcha turca y en el programa estaba anunciado con el nombre de baile español!... La ejecución en general fue pésima sobre todo por parte de la orquesta.

En el Cirque d'été aux champs Elyseés asistí a la ejecución del *Mesías*, oratorio de Händel. En la ejecución de esta obra tomaron parte unos 300 ejecutantes entre orquesta y coros de ambos sexos. Además había un buen órgano capaz para una buena iglesia. La ejecución fue regular y en algunas de las piezas, como en la de las sordinas y en un coro de agilidad, el público aplaudió con gran entusiasmo. Esta música de primer orden en su género, me parece no obstante algo monótona para todo un espectáculo que dura más de dos horas y media; oyendo siempre un mismo estilo de música y sin el interés de la acción dramática. Sin embargo, sería muy conveniente que en España se conociese este género de música, procurando ir la introduciendo poco a poco intercalando alguna que otra pieza en los conciertos que se dan en Madrid.

Apéndice

Para ampliar en algún tanto las noticias que quedan consignadas en los capítulos anteriores, creo conveniente añadir aquí algunos datos y observaciones sobre la organización especial dada a la enseñanza de la música en algunos de los Conservatorios que he visitado en el extranjero, para que así de este modo pueda formarse una idea aproximada del adelanto de aquellos establecimientos y de la diferencia que existe entre la organización de nuestra Escuela nacional de música y la de aquellos centros musicales. También añadiré algunos datos referentes a obras de que no he hecho mención en capítulos anteriores, a causa de que me ha sido preciso tomar muchas veces las noticias incompletas, no sólo por la premura del tiempo, sino también por las dificultades que suelen oponer en algunos países a proporcionar datos y noticias a los extranjeros.

Según se deduce del Reglamento orgánico del Conservatorio de Milán, la enseñanza en aquel establecimiento se halla dividida en instrucción artística e instrucción literaria, y ambas subdivididas en instrucción primaria e instrucción superior.

La instrucción artística primaria comprende: Nociones elementales de la música; Lectura musical hablada y cantada; Piano-forte elemental; Elementos de armonía teórica y práctica.

La instrucción artística superior abraza: Composición; Canto; Piano-forte, Arpa, Órgano, Violín y viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta, Oboe, Corno inglés, Clarinete, Fagot, Trompa, Tromba, corneta y fliscorno, Trombón, Declamación, Mímica, Escuela de conjunto y de coro.

La instrucción literaria primaria comprende los siguientes estudios: Instrucción religiosa, Lengua y literatura italiana, Lengua francesa, Aritmética, Geografía e historia patria, Nociones de los deberes y de los derechos de los ciudadanos.

La instrucción literaria superior abraza: Historia y filosofía de la música, Literatura dramática y práctica en su relación con el arte de la música, Historia universal considerada bajo el aspecto del arte.

El número de alumnos no es indeterminado para todas estas clases, pues hay algunas en que no pueden ingresar sino un cierto número de ellos. Así que hay dos clases de composición en las que no pueden admitir más de diez alumnos en cada una; dos de armonía, contrapunto y fuga con catorce alumnos cada una; cuatro de canto a diez alumnos cada una; cuatro de nociones elementales de la música y de la armonía, con número indeterminado de alumnos y de alumnas; una de solfeo con número indeterminado de alumnos; tres de piano-forte con catorce alumnos cada una; una de arpa con diez alumnos; una de órgano ídem.; tres de violín y viola con

diez alumnos cada una; una de violoncello con diez alumnos; una de contrabajo con ídem.; una de flauta, ídem.; oboe, ídem.; clarinete, ídem.; fagot, ídem.; trompa, tromba, trombón etc. ídem.; una clase de declamación con número indeterminado de alumnos y alumnas; otra de historia y filosofía de la música con número indeterminado de alumnos.

Este establecimiento está regido por un Presidente honorario, un Director y un Consejo académico compuesto del presidente, del director y de cuatro personas extrañas al establecimiento, además de tres profesores que forman también parte del consejo.

Los alumnos están divididos en tres categorías, que son alumnos de composición, de canto y de instrumentos y para ser admitidos, sufren un examen de admisión que prueba su idoneidad o aptitud para el ramo del arte a que hayan de dedicarse. La edad para ingresar es de 9 a 11 años, pudiendo haber sus excepciones a juicio del Consejo.

La enseñanza musical en el Instituto de Florencia está dividida en tres secciones principales que son: canto, composición e instrumentos. Este establecimiento está regido, como el de Milán, por un Presidente, un Vice-presidente o director y un Consejo académico, habiendo además tres secciones especiales llamadas sección administrativa, sección de enseñanza y sección académica. Hay clases de canto, de armonía, de composición y de todos los instrumentos usados hoy en la música moderna. También hay establecida una clase de estética e historia de la música y otra de declamación. En este establecimiento, fundado en 1862, han cursado desde dicha época hasta el presente 2.981 alumnos de ambos sexos.

En el Conservatorio de Nápoles, la enseñanza musical está dividida en instrucción musical e instrucción literaria.

La instrucción musical comprende: Nociones elementales de la música, Lectura musical hablada y cantada, Piano-forte, Acompañamiento, Composición, Canto, Arpa, Órgano, Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta, Oboe, Corno inglés, Clarinete, Fagot, Trompa, Tromba, Corneta, Trombón, Oficleide.

La instrucción literaria abraza los siguientes estudios: Gramática italiana, Literatura italiana, Historia, Geografía, Literatura poética y dramática, Historia de la música, Elementos de la lengua y prosodia latinas, Lengua francesa, Caligrafía, Aritmética.

El tiempo máximo marcado para hacer estos estudios es el siguiente: para la composición ocho años; para el piano y el órgano siete; para el arpa siete; para el canto siete; para el violín y viola ocho; violoncello, ocho; instrumentos de viento madera seis; contrabajo, cinco; instrumentos de metal, cinco.

En el Conservatorio de música y declamación de París, uno de los mejor organizados que he visto, la enseñanza musical está dividida en ocho

secciones principales que son: solfeo, canto, declamación lírica, piano y arpa, instrumentos de arco, instrumentos de viento, armonía, órgano y composición y declamación dramática.

La enseñanza del solfeo está dividida en solfeo colectivo y solfeo individual. Hay dos clases de solfeo colectivo y doce de solfeo individual. El número de alumnos en la de solfeo colectivo es ilimitado, pero en las de solfeo individual el número no puede exceder de doce. Hay también una clase de armonía oral y cinco clases de piano: dos destinadas a los hombres y tres a las mujeres. En estas clases el número de alumnos no puede exceder de ocho y dos oyentes. Las clases de canto son ocho, no pudiendo contener cada una más de ocho alumnos y dos oyentes. De declamación lírica hay cuatro clases: dos para la ópera seria y dos para la ópera cómica. De instrumentos de arco hay tres clases de violín, dos de violoncello y una de contrabajo, no pudiendo exceder el número de alumnos de ocho y dos oyentes para cada una. De los demás instrumentos hay una sola clase para cada uno de ellos, no pudiendo exceder tampoco el número de alumnos de ocho y dos oyentes por cada una.

Las clases de armonía escrita son seis: dos para hombres con doce alumnos y cuatro oyentes, dos de armonía escrita y acompañamiento práctico también para hombres, con ocho alumnos y cuatro oyentes, y dos ídem. para mujeres con el mismo número de alumnos y oyentes.

Hay una clase de órgano e improvisación con doce alumnos y dos oyentes.

Las clases de composición son cuatro, debiendo contener cada una doce alumnos y cuatro oyentes. Esta enseñanza está dividida en un curso de contrapunto y fuga y otro de composición ideal.

De declamación dramática hay tres clases, desempeñadas por tres profesores que dan dos lecciones por semana.

Como se ve, por los datos que dejamos consignados, el número de alumnos está limitado en ciertos conservatorios del extranjero para recibir la enseñanza en determinados ramos del arte, lo cual es, a mi modo de ver, el mejor medio que puede adoptarse para que aquella dé los resultados apetecidos; pues no se comprende que un número considerable de alumnos a cargo de un solo profesor, puedan sacar el partido y el provecho que de otro modo obtienen cuando es más reducido el número de los que han de recibir la enseñanza. En nuestra Escuela nacional de música, creo sería muy conveniente el introducir una reforma en este sentido, la cual habría de redundar necesariamente en beneficio tanto de los alumnos como de los profesores.

El Conservatorio de Viena está montado también bajo este mismo principio de restringir el número de los alumnos, para que estos saquen el mayor provecho de la enseñanza. Sin embargo, allí, aunque hay un número determinado de alumnos por cada clase, admiten a todos los que se presentan,

aumentando entonces indefinidamente el número de profesores. Este establecimiento, en el que se recibe una esmerada educación artística y literaria, no es, sin embargo, el que goza de más fama en Austria, pues el Conservatorio de Praga, que el más antiguo en aquel país, es el que goza de mayor prestigio, si bien hoy le va superando el de Viena, no tanto por lo distinguido del profesorado cuanto por el buen orden que se sigue en la enseñanza. Además de que hay allí clases de todos los instrumentos usados hoy en la orquesta moderna, así como también de composición musical, armonía, solfeo, historia, literatura del arte, etc., lo que más fruto hace dar a la enseñanza es la organización de los ejercicios y conciertos que da anualmente el Conservatorio de Viena, en los que toman parte los alumnos más aventajados. En el anuario que publica todos los años este establecimiento, se da cuenta de todas las piezas ejecutadas en los ejercicios y conciertos y se publican los nombres de los alumnos premiados.

En el archivo de la Iglesia Santa María (Chiesa nuova) en Roma se conservaba un tratado de contrapunto del español Escobedo, cuya obra no he podido verla en razón a que con la traslación de la corte de Italia a Roma, es tal el trastorno que ha habido en todas las dependencias del clero y de las iglesias, que muchas obras han sido trasladadas de un punto a otro, y otras no se sabe a dónde han ido a parar a causa de la incautación por el Estado de ciertas riquezas artísticas y literarias pertenecientes al clero.

Ya hago mención en otro lugar de esta memoria de haber visto en Roma en la biblioteca Vallicelliana algunas obras en griego de las que nada he podido sacar en limpio, a causa de no conocer la lengua griega ni la notación musical que en ellas he hallado. Pero creo conveniente presentar aquí los caracteres de dicha notación musical, por si esto puede servir para investigaciones o estudios especiales acerca de la materia. Dichos caracteres son de este modo:



También he visto en la misma biblioteca un extenso volumen titulado *Introducción al arte musical*.

En la obra del P. Martini titulada *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico sopra il canto fermo*, de que también dejo ya hecha mención, se hallan trozos de las mejores composiciones de Palestrina, así como de otros autores españoles y extranjeros como son: un extracto de un *Magnificat* de Diego Ortiz; *Laudate Dominum* a 4 voces de Willaert (flamenco); misa a 6 voces de Animucia, titulada *Gaudent et celis*; *Ave Regina celorum* (sic) a 3 voces de Victoria; *Lauda Jerusalem* a 5 voces de Juan Navarro (sevillano); *Lamentabatur Jacob* a 5 voces de Morales y el *Viduaquam* de Victoria a 4 voces.

Entre las varias obras que el Sr. Meluni, maestro de capilla del Papa, tuvo la amabilidad de darme a conocer en el archivo de San Pedro, debe estar también el *Aec dies* (sic) a 8 voces de David Pérez, obra de gran mérito que se canta todos los años por la Pascua de Resurrección en la basílica de San Pedro y que pertenece a la segunda mitad del siglo pasado. También tuve ocasión de examinar la obra titulada *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella Pontificia* de Andrea Adami, maestro de dicha capilla bajo el pontificado de Clemente XI, impresa en Roma en 1721⁵⁸. En esta obra en la página 164, se halla un magnífico retrato del célebre compositor español Morales.

En el archivo particular propiedad del maestro Orsini [Corsini] en Roma, he tenido también ocasión de ver algunas obras del español Diego Ortiz, algunas de ellas de verdadero mérito.

Además de las obras que cito pertenecientes a la biblioteca del Conservatorio de París he visto, bien las siguientes que versan sobre historia y literatura de la música: Bourdelet, *Histoire de la musique depuis son origine, les progrès de cet art, jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italien et la musique française*; Rustitedt *Ut, Mi, Sol, Re, Fa, La, Tota musica et harmonica aeterna*; Castil-Blaze, *Sur l'opéra française, vérités dures mais utiles*; Celer [Ludovic], *Les origines de l'opéra*; Choron, *Dictionnaire historique des musiciens*; Christianowitsch, *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens avec desins d'instruments et 40 mélodies notées*; Elwart, *Histoire de concerts populaires de musique classique*; Lichtenthal, *Dizionario e Bibliografia della musica*; Millet, *Directoire du chant grégorien*; Bertrand, *De la réforme des études du chant au conservatoire*; Allari, *Dramaturgia*; Alsted, *Methodus Admirandorum, Mathematicorum*; Baodimont, *Conférence sur la théorie de la musique*; Bavor, *Historia de la música*; Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser a Paris*; Boitien, *De l'enseignement populaire de la musique*; Bottée de Toulmon, *Discours sur l'histoire de l'art musical depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours; Documents inédits sur l'histoire de France* (art. Musique); *Notice bibliographique sur les travaux de Guido d'Arezzo*; Kiesewetter, *Galerie der alten Contrapunctisten*; Rosen *Le guide de chasseurs ou methode de trompe de chasse*; Perego, *La regola del canto fermo ambrosiano*; Baini, *Memorie Storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*; Barthelemy, *Entretiens sur l'état de la musique grecque*; Breaulieu [Beaulieu], *Mémoire sur la musique de l'ancienne Grèce, Mémoire sur quelques airs antiques*; Belfort, *Le temple de la musique on essai sur la manière de chanter les psaumes dans le temple avant la captivité de Babylone*; Ortigue, *Dictionnaire liturgique historique et théorique de plainchant et de musique d'église*; Rameau, *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*; Riccoboni, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de*

⁵⁸ Impreso en 1711.

la comédie latine; Vallotti, *Della Scienza Teorica e Pratica della Moderna Musica*, 1779; Vicentino, *L'antica musica ridotta a la moderna prattica*; Villetteau, *Mémoire sur la musique de l'antique Egypte*.

También contiene dicha biblioteca varias colecciones de periódicos muy importantes como son: la del periódico titulado *Journal de Musique*, desde su primer año 1861 hasta 1873; la de *Musikall Zeitung* de Viena, desde 1817 a 1844; *Gazette musical* de Leipzig desde 1799 a 1800; *Handbuch der Musikalischen literatur* (Gran Catálogo de Leipzig) de 1817 a 1863; *Gazzetta musicale de París* desde el año 1834 a 1873; *La France musicale* desde 1838 a 1870; *La France théâtrale* desde 1846 a 1854; *Allg: Musik Zeitung*⁵⁹ Leipzig de 1863 a 1873; *Calendarios de los espectáculos de París*, desde 1751 hasta 1801; *Almanagues de París* (espectáculos) desde 1860 a 1868. *Almanaque imperial* de 1869 a 1873. Estas colecciones son un rico arsenal de noticias curiosas e interesantes relativas a los progresos y adelantos del arte musical en Alemania y Francia.

En un catálogo que publica la librería antigua y moderna de Leo Liepmanussohn de Berlín he hallado las siguientes obras; Colonia, *Intavolatura di chitarra alla spagnuola dove si contengono passacalli; folie etc...*, altre arie alla spagnuola, Milán, 1620; Comettant, *La música, los músicos y los instrumentos de música en los diferentes pueblos del mundo*, con 150 grabados; de Coussemaker, *Misa* del siglo XIII traducida a la notación moderna y precedida de una introducción; *Dramas litúrgicos de la Edad media*, texto y música con la traducción a la música moderna, París, 1861; de Ferandiere, *Arte de tocar la guitarra española por música*, Madrid, 1816; Ferriol y Borceraus (Bartolomé), *Reglas útiles para los aficionados a danzar*, Capua, 1745 (libro raro); de González, *Discurso sobre el estado y el porvenir de la ciencia musical*, Habana, 1853; Kircher, *Musurgia universalis*, Roma, 1650; Salinas, *De musica libri septem* (Salmantica, 1577) in folio, un bello ejemplar (cuesta 52 thaler); Salvador David, *La musique arabe, ses rapports avec la musique Grecque et le chant Grégorien*; Sans Gaspar (aragonés), *Instrucción de música y la guitarra* (libro raro), Zaragoza, 1697.

La tibia que tuve ocasión de ver en Pompeya, y a la que hago referencia en otro lugar de esta memoria, es un instrumento de bronce con muchos agujeros, de los cuales se cierran o se tapan todos menos seis de ellos, que quedan descubiertos, merced a unos anillos o tubos movibles que giran sobre el instrumento, pudiendo estos bajar o subir para variar el lugar de los agujeros que quedan al descubierto. Su forma y tamaño es próximamente como los de una flauta estrecha y larga, y se toca por uno de sus extremos.

⁵⁹ *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

Viena

La ópera *Lohengrin* de Wagner, que también he citado al hablar de la música de este compositor alemán, me ha gustado más de lo que yo esperaba, después de haberla visto representada en el teatro imperial de Viena. Las escenas, sin embargo, son demasiado largas para el carácter meridional y hay poca inspiración y exceso en la manera de modular. La instrumentación es sutil y delicada en muchos pasajes y, por lo mismo, permite oír con gran claridad la palabra en los interminables recitados que tiene la ópera. El género de este recitado sería bueno si no tuviese tanta modulación, pero me agrada no obstante la tendencia a la verdad dramática, aunque para esto se necesita tener más inspiración que Wagner o intercalar unas piezas de efecto musical, que es lo que ha hecho Meyerbeer.

En esta obra hay indudablemente, mucho más interés melódico que en el *Maestro de canto de Nuremberg*, pues puede decirse que es un estilo análogo al que ha empleado Verdi en su ópera *Aida*. En la música imitativa siempre lo hallo bien a Wagner, y a la altura de Meyerbeer o de cualquier otro, pero el continuo modular, haciendo que la música no tenga cadencias, impide el que la pasión y el sentimiento puedan expresarse de modo que cautiven al oído y conmueva al mismo tiempo al corazón. Para que guste este género de música es preciso entender bien la letra, y no como nos sucede en España, que generalmente no sabemos lo que dice el actor sino por los movimientos y ademanes que hace. Lo más característico de Wagner en sus óperas es el que no tengan estructura musical las escenas, sino que sigue la música siempre la acción dramática, casi un continuo recitado obligado.

Esta obra es de gran aparato escénico, y la música juega un papel muy secundario generalmente, aunque alguna vez y por momentos, tiene verdadero interés dramático. En muchas escenas tiene gran semejanza con el *Romeo y Julieta* de Gounod.

Como queda ya demostrado, la música de Wagner gusta principalmente en Alemania por la circunstancia de que ella no impide el que se deje oír perfectamente bien la letra y por consiguiente que el público se entere fácilmente de todo lo que pasa en la escena. Y no hay duda que esta circunstancia es de tal importancia, tratándose del idioma patrio, que ella por sí sola puede contribuir y ha contribuido indudablemente en algunos países a la creación de la ópera nacional. Y prueba de ello es que en todas partes se advierte hoy una tendencia a hacer que en los espectáculos públicos, sea el idioma propio del país y no un idioma extraño, el que sirva para el canto. Esta tendencia y este deseo general que se nota hasta en las naciones más atrasadas, no puede dar otro resultado sino la creación de la ópera nacional en aquellos países que aún no la tienen.

Según *L'Art musical* de 31 de diciembre, periódico que se publica en París, en Constantinopla se ha inaugurado últimamente la ópera nacional turca, con una ópera escrita por dos Beys; y a esta ópera seguirán otras traducidas al turco, empezando por *La Sombre* de Flotow, siguiendo ésta *Les noces de Jeanette* y algunas otras. En Suecia se ha cantado también hace poco una ópera nueva escrita en el idioma sueco y que ha alcanzado un grandísimo éxito, proponiendo aquel país seguir por esta senda. ¿Por qué en España no hemos de hacer lo mismo? ¿Hay por ventura más artistas de ópera suecos que españoles? Londres también se va a construir un inmenso teatro costeado por la municipalidad, en el cual sólo se pondrá ópera italiana durante el verano estando todo el invierno destinado a la ópera inglesa. ¿Qué dirán a esto los que argumentan que no se pueden cantar óperas en español? Inglaterra no tiene de seguro tantos artistas de condiciones como los tiene España, pero indudablemente tiene más patriotismo. ¿Cuándo dispondrá el gobierno español una medida análoga? Es preciso que alguna vez piense en este espectáculo nacional, protegiéndolo sino pecuniariamente, a lo menos decretos y medidas que conduzcan al mismo resultado.

Yo hago un llamamiento a mis comprofesores de toda España a fin de hacer presente al gobierno de la nación, y sobre todo a S. M. el Rey particularmente, por medio de una exposición, la conveniencia y la necesidad de ordenar que en cada año se establezca una temporada de ópera española en el teatro Real, alternando con otras óperas traducidas al español, mientras no tengamos el suficiente número de óperas escritas en nuestro propio idioma.

Fin.
Valentín Zubiaurre