

DISCURSOS LEÍDOS EN LA

Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando

EN LA RECEPCIÓN DEL SEÑOR

D. José Tragó y Arana



7 DE ABRIL DE 1907.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE
SAN FERNANDO

DISCURSOS

LEÍDOS EN LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA

RECEPCIÓN PÚBLICA DE

D. JOSÉ TRAGÓ Y ARANA

el día 7 de Abril de 1907.



MADRID

IMPRESA DE BERNARDO RODRÍGUEZ

BARQUILLO, 8, Y BRAVO MURILLO, 37

1907

DISCURSO

LEÍDO POR

D. JOSÉ TRAGÓ Y ARANA



Señores Académicos:

Tan grande como ha sido vuestra benevolencia señalándome un sitio en la Sección de Música de esta ilustre Academia, lo es hoy mi emoción al venir á ocupar el honroso puesto para el que me habéis designado.

Y si grande es vuestro afecto y grande vuestra voluntad, como profunda es mi emoción, no es menos intensa mi perplejidad; perplejidad que, después de una detenida meditación, se ha convertido en verdadero temor de presentarme ante vosotros.

Nunca pude soñar que un día mi humilde persona llegara á formar parte de esta docta Corporación; y no lo soñé nunca, porque ni antes, ni ahora, ni más tarde, había de suponer que mis escasos méritos fueran suficiencia bastante á escalar las cumbres de la gloria, sancionados por los votos de personalidades tan ilustradas en las Bellas Artes.

Los hombres de extraordinaria valía en los diferentes ramos del saber humano; los hombres que, á su paso por el campo de las Artes, dejan huellas imperecederas de su grandeza evolutiva; los hombres que con su derroche de genio inmenso, arrebatador, se han hecho acreedores á la admiración de las gentes; los privilegiados del talento, y que con él han logrado que se desborde los entusiasmos populares..., á éstos nada tiene de extraño que se les elija en ídolos de las generaciones, á éstos nadie puede discutirles el derecho al encumbramiento de dignidades supremas; pero á mí, modesto soldado de fila en el Arte del Piano, que tan excesivamente me habéis honrado colocándome en tan alto nivel!..

De aquí nace mi temor.

Pero si todo lo que antecede lleva en sí un sello de verdad inconcusa, no es menos cierto que el halago es mal consejero del desinterés, y que yo en este caso me confieso débil, dejándome llevar por ese mismo halago, acatando vuestro acuerdo, más que por mi valer artístico, por un deber de amistad, al que no he podido sustraerme. Y una vez acatado vuestro acuerdo, y una vez que entro á formar parte de esta Academia, me queda un deber que cumplir: el deber del agradecimiento; pero he aquí que, al querer demostrároslo, me encuentro en el apuro más grande de mi vida. Porque, bien lo sabéis, señores Académicos; bien sabéis que yo no soy el artista de la palabra, ni soy el artista de la pluma, ni de la idea, ni del concepto, ni mucho menos de la elocuencia; y no poseyendo ninguna de estas dotes envidiables, no puedo acertar á expresaros lo que siente mi alma en estos instantes, para mí tan solemnes como trascendentales y conmovedores: instantes que quedarán grabados perpetuamente en mi ser, como grabada está la mano de Dios en el destino de los hombres.

Pero si mis palabras no repercuten en vuestro ánimo con toda la fuerza de la gratitud, permitidme entonces que me valga de un símil. Dicen poetas y noveladores (que por su espíritu observador están más cerca de penetrar en el corazón humano) que el amor purísimo, el amor noble y pasional, ese soplo divino que de súbito se enseñorea de las fibras del amante, pierde su delicada grandeza cuando, con frases de relumbrón y floridas retóricas, se desborda en el momento de declarárselo á su amada.

Así, mi lengua, incapaz de expresión agradecida, enmudece; pero dejemos paso al impulso de otro organismo; abramos la válvula del organismo del sentimiento, del corazón: éste es el que os lo agradece; éste es el que os habla.

Aquel artista distinguido cuya vacante me llamáis á ocupar, y cuya ausencia nunca lamentaremos bastante, fué modelo de hombres activos, estudiosos é incansables.

El Ilmo. Sr. D. Ildefonso Jimeno de Lerma, educado musicalmente en la escuela de su insigne padre D. Román, dotado de vasta ilustración, de talento nada común, supo hacer gala de su indiscutible valer, de sus méritos relevantes como ejecutante distinguido y escritor fino y ameno. En años juveniles se presentó como candidato opositor á la plaza de organista, libre á la sazón en la Santa Iglesia Catedral de Santiago de Cuba: el éxito más

completo coronó sus esfuerzos en aquella noble lucha, viéndose designado por el Tribunal calificador para regir tan importante cargo, que por espacio de largo tiempo desempeñó con toda la exactitud, el amor y la inteligencia del hombre celoso de sus deberes y del artista eminente y concienzudo. Más adelante le encontramos al frente del órgano de nuestra Santa Iglesia Catedral, una vez que hubo igualmente obtenido por oposición el artístico y codiciado puesto.

Los hechos enumerados son elocuente testimonio del talento y de la suficiencia que encarnaban en la personalidad de D. Ildefonso Jimeno de Lerma.

Este eximio artista regentó durante muchos años la *clase de Órgano* en nuestro Conservatorio de Música y Declamación, aportando á ella sus útiles enseñanzas y demostrando siempre sus grandes dotes pedagógicas.

En el último período de su vida fué nombrado director del referido Centro oficial, no siendo, ciertamente, en ese difícil y delicado cargo donde menos se manifestaron sus cualidades de *hombre de mundo*, cualidades que le sirvieron para mantener la más exquisita y completa fraternidad entre los dignos profesores, á los que siempre consideró, no como subordinados, sino como amigos y compañeros: él veló por ellos; él supo defender en todo momento sus derechos morales y materiales, teniendo por suprema divisa la dignidad profesional, y entendiendo (con justísima razón) que, considerando y defendiendo á los demás, se considera y se defiende á sí mismo. Desde aquí envío un cariñoso recuerdo á su memoria, y tengo la convicción de que ésta ha de conservarse indeleble en el ánimo de vosotros y en el de todas las personas que tuvimos el honor de conocer y tratar á mi ilustre antecesor.

* * *

Rezan taxativamente los Estatutos de esta docta casa, que el recipiendario habrá de leer en su recepción académica un discurso, y éste, naturalmente, ha de versar sobre [las materias anejas á su profesión y á su arte. Que escriba discursos un artista de profundos conocimientos musicales y que se halle tan familiarizado con la práctica del pentágrama como con la forma literaria, bien está; que diserte sobre un asunto prefijado un literato insigne, un crítico eminente, nada más natural; pero que se vea obligado á acometer esta clase de trabajos quien, como yo, se en-

cuentra ayuno de aquellos conocimientos; quien desconoce en absoluto las galas del lenguaje, las reglas del bien decir, siéndole tan sólo familiar el *teclado*, como único medio de expresión, resulta el trance en extremo apurado, abrumador. Pero como se impone acatar y cumplir lo establecido, lógico es que surja más intenso en mi mente ese único modo de expresión de que antes os hablaba, que á él dedique todos mis esfuerzos; y recomendándome previamente á vuestra benevolencia, pues bien ha de necesitarla mi humilde y modesto trabajo, exponga á vuestra consideración el tema de mi discurso, que es:

Instrumentos de teclado: importancia histórica é influencia que ejercieron en el desarrollo del Arte musical.

Remontándonos á la época de los griegos, encontramos que la música por ellos practicada se reduce á una *homofonía vocal é instrumental*. La primera ocupaba preferente lugar en aquel país; y por lo que refieren los teóricos, la música servía para acompañar la poesía y la danza, formando las tres un solo Arte.

Es un hecho que los poemas épicos *La Iliada*, *La Odisea* y las *Odas* de Píndaro, de Anacreonte y Safo, se cantaban; y aquellos poemas (recitados ó cantados también por los rapsodas) recibían el auxilio de los instrumentos como acompañamiento, ó bien intercalando *preludios*, *interludios* y *postludios*.

En cuanto á las grandes tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, eran más bien una asociación de poesía, mímica y música, donde fácilmente pudiera encontrarse la base del drama musical moderno. El Arte puramente instrumental alcanzó cierto grado de apogeo entre los griegos, siempre, naturalmente, en consonancia con los recursos y elementos de la época. Este Arte se hallaba representado por instrumentos de cuerda (*citarístico*), ó por las flautas (*aulético*).

En las contiendas artísticas que tenían lugar con motivo de las fiestas de Delfos y Olimpia, eran preferidos los instrumentos de cuerda, que ya se usaban desde la más remota antigüedad: la *lira* y la *citara*. Éstos les fueron transmitidos á los griegos por los egipcios ó por los asirios. En los primeros tiempos eran pequeños, y no poseían más que cuatro cuerdas; pero en el transcurso de los años y con los perfeccionamientos realizados, llegaron á tener *diez y ocho*. En estos instrumentos se producía el sonido mediante la acción directa de los dedos, pues el empleo

que más tarde se hizo de los plectros con el mismo objeto, data de una época más reciente.

Los *laúdes*, las *arpas* y los *salterios* eran también muy conocidos en la época griega, pero nunca gozaron del favor é importancia de los ya citados.

El laúd, que conocían por su nombre egipcio, *nabla*, poseía dos cuerdas solamente; en cambio, *la magadis*, análoga al arpa, llegó á tener hasta cuarenta, permitiendo su natural desarrollo ejecutar en *octavas*.

De ahí toma su origen el verbo *magadizar*, que significa doblar un sonido á la *octava*.

En las lides verificadas entre los tañedores griegos se usaron también (además de la lira y la cítara) la flauta, que conocían por el nombre de *aulos*, y una doble, llamada *diaulos*; aquélla gozó de gran consideración entre los habitantes de Grecia, y ya en el año 585 antes de Jesucristo, Sacadas, que fué gran tañedor de *aulos* y compositor de *nomos*, consiguió para el citado instrumento los mismos privilegios que, de tiempo inmemorial, eran reconocidos á la cítara en los juegos *piticos*; por su parte, Terpandro, 676 años antes de Jesucristo, había contribuído al mayor esplendor y desarrollo de la cítara, tanto en el acompañamiento de las voces, cuanto á su importancia como instrumento propiamente dicho.

Era este pueblo tan artista, y concedía á la Música importancia tal, que los oradores, antes de hablar, recurrían á los sonidos de la flauta para prepararse; es decir, un flautista daba el tono al orador, y éste, á su vez, ajustaba su voz á cierto diapason antes de comenzar su peroración ó discurso.

Otros instrumentos de viento eran ya empleados en aquellas remotísimas épocas; pero el que más ha de atraer nuestra atención, á pesar de su humilde origen, es el conocido con el nombre de *siringa*, y al que en los tiempos más antiguos denominaban *flauta de Pan*. Consistía en una serie de tubos de diversa longitud, sin agujeros, no pudiendo dar cada uno de ellos más que un solo sonido. Tenía la afinación de una escala diatónica, oscilando el número de tubos entre siete y nueve, obteniéndose dicho sonido aplicando el instrumento á los labios y soplando, como sencillamente se hace en una llave.

La *siringa* no era un instrumento de Arte, sirviendo solamente de pasatiempo á los pastores en su existencia campestre y solitaria. Sin embargo, en el siglo II antes de Jesucristo aparece

ya (aunque en forma muy primitiva) lo bastante definida para que pueda considerársele como principio fundamental del órgano de nuestros días, pues su construcción consistía en una serie de caños, sin agujeros, de distinto sonido, que se hallaban incrustados sobre una caja, y en los cuales se producía aquél por medio de una corriente de aire generada artificialmente, esto es, aire comprimido con peso de agua, introducido en los caños mediante unos fuelles, mientras el tañedor, abriendo válvulas toscas é imperfectas, dejaba llegar el aire á la embocadura de los caños.

Más tarde, por razones de solidez, el agua fué sustituida con pesos, y el órgano se conservó en esa forma por espacio de algunos siglos.

Como ha podido comprobarse, la Grecia alcanzó un elevadísimo nivel de cultura intelectual. La Música se hallaba en preeminente lugar, y la elevaban á institución del Estado; si no progresó más, debido fué á su carácter marcadamente homófono, puesto que, faltándole elementos, no pudo reasumir en un todo las tendencias musicales de aquella gran nación y su temperamento artístico, de universal renombre.

La cultura griega pasó al pueblo romano; y durante la República y el Imperio, la práctica musical estaba á los primeros confiada. Roma no tenía los finos instintos y el gusto estético tan desarrollado como Grecia. Sus cualidades salientes eran el sentido político y el espíritu guerrero. La Música, en épocas determinadas, no fué tan apreciada, llegando á tal extremo de decadencia, que autores hay que la comparan con la del Asia Menor; puesto que este Arte, llamado divino, lo vulgarizaron hasta convertirlo en canciones eróticas y danzas lascivas durante fiestas y convites; y el hecho de aspirar á grandes artistas músicos los Emperadores Nerón y Heliogábalo, fué una prueba más de la baja condición en que yacía la Música en la Metrópoli del mundo, viniendo, por fin, á parar á manos de los esclavos griegos.

Desde luego, los romanos, á medida que ensanchaban sus conquistas en los pueblos de Oriente, fueron asimilándose su cultura, sus formas artísticas, etc.; pero no parece que llegaran nunca—al menos en cuanto al arte musical se refiere—al grado de ilustración y refinamiento estético que tanto caracterizó al país heleno.

Lento y penoso es el desarrollo musical en los primeros siglos de la Era cristiana; en aquellos tiempos bárbaros y primitivos, de crueles é injustas persecuciones, en los recintos ocultos y apartados empiezan á resonar los cantos homófonos que los primeros cristianos entonan para tributar alabanzas al Señor, ofreciéndose ellos mismos en holocausto de la nueva idea religiosa y redentora.

Pasados los primeros tiempos de zozobras y martirios, hay que dirigir la vista á los monasterios y á los templos, por ser lugares de recogimiento, de meditación y de trabajo, y como tales, terreno propicio donde paulatinamente germina el elemento de libertad de derecho y de educación civilizadora en sus más variados aspectos.

En esos monasterios empiezan á desarrollarse con marcada lentitud las primeras manifestaciones del Arte musical, obra de paciencia y de tenacidad que, poco á poco, nos conduce á las formas toscas y no depuradas del de la Edad Media, que son, á su vez, el punto de partida de nuestro Arte moderno.

En aquellos lejanos siglos, el Arte instrumental aún no existe. Dice Villanis (1): «La Iglesia, que surge, cual ave fénix, de los despojos del odiado mundo pagano, aborrecía, naturalmente, sus recuerdos; y los instrumentos musicales, *memoria nefanda* de los pasados sacrificios y de los estragos consumados en el Circo á compás de sus sonidos, la inspiraban un religioso terror.» Y San Clemente de Alejandría escribe: «Adoptaremos un solo instrumento: la palabra de paz, con la que cantaremos alabanzas al Señor. No el antiguo salterio, ni los timbales, trombas y flautas: y los doctores de la Iglesia prohibían á las vírgenes cristianas el uso y conocimiento de liras y salterios.»

La Iglesia emplea el *modo diatónico*, por ser el más austero y estar más en consonancia con los altos fines de pureza y severidad que han de reflejarse en los cantos religiosos. Los más antiguos de éstos son los salmos procedentes del culto hebraico y melopeas greco-romanas.

San Ambrosio, Obispo de Milán (340-397), adopta cuatro *modos* de los antiguos griegos, que más tarde recibieron el nombre de *auténticos*, y da el suyo al *canto litúrgico*, que modifica, despojándole de ornamentos innecesarios, con el fin de comunicarle cierta sencillez y grandeza, por más que se halle desprovisto del

(1) *L'Arte del Clavicémbalo*.

ritmo y medida que solamente se reflejaban en su acentuación prosódica.

San Gregorio el Grande (540-604) procede más tarde al perfeccionamiento de dicho canto; añade otros cuatro *modos*, que reciben el nombre de *plagales*, y que, agregados á los de San Ambrosio, constituyen definitivamente desde entonces los *ocho tonos* de la Iglesia. Excluye del culto los cantos que no considera oportunos, crea y compone él mismo otros nuevos, y aparece por fin la célebre colección llamada *Antifonario Centon* que, con las naturales modificaciones, aún se usa y conserva en las iglesias católicas.

El *canto gregoriano*, más tarde conocido con el nombre de *canto llano*, quedó así establecido, constituyendo la base fundamental del Arte futuro.

El uso que de él se hacía en todas las iglesias de la cristiandad, no conservó precisamente su primitiva austeridad y pureza, variando notablemente su interpretación en las distintas regiones; pues de una parte, la costumbre adquirida por los *chantres* de lucir sus voces más ó menos potentes, les inclinaba á desnaturalizar el antiguo canto, introduciendo ciertas notas de adorno, de un gusto más ó menos dudoso. Por otro lado, se observaban siempre las deficiencias que una tradición oral, transmitida de siglo en siglo, lleva en sí misma aparejadas; no siendo menor la incertidumbre que continuamente se manifiesta para alcanzar una interpretación lógica y razonada, en la confusa y embrionaria notación de los *neumas*; notación generalmente adoptada en Europa, en los cantos eclesiásticos y en la música profana, desde los tiempos de San Gregorio—ó antes—hasta fines del siglo XII.

Las corrientes musicales poco ó nada se modificaron hasta que los cantores eclesiásticos, como dice muy bien Oulibicheff (1), cansados de salmodiar al unisono y á la octava, ensayaron el combinar intervalos en la forma armónica, que, naturalmente, muy defectuosa en sus comienzos, da lugar á las primeras manifestaciones del contrapunto en aquellas cacofónicas series de *cuartas* y *quintas*, en movimiento *paralelo*, que tanto deleitaron los oídos del monje *Hucbaldo* (840-930) y que recibieron el nombre de *organum* ó *diafonía*.

Esta armonía tosca y antimusical se modificó en el siglo XII,

(1) *Biografía de Mozart*, II volumen.

en los movimientos contrarios y más libres del *discantus*; que consistía en una melodía superpuesta al *canto llano* confiado al tenor; hasta que por fin, en el siglo XIII ó XIV, aparece otra nueva forma más progresiva y artística en el llamado *fa-bordón*, pues las *cuartas* y *quintas* se hallan sustituidas por intervalos de *tercera* y *sexta* que se agregan al *canto llano*.

Este sistema reviste más importancia de lo que podría suponerse, puesto que introduce en la *polifonía* un elemento completamente nuevo; el movimiento paralelo se establece en una forma más musical, y el sentimiento del *acorde*, aunque de modo inconsciente, se manifiesta ya, pues fácilmente se observa en aquellas series de *terceras* y *sextas* la primera inversión del acorde perfecto.

Uno de los hombres que se distinguieron en la primera mitad de la undécima centuria fué el monje *Guido d'Arezzo*, que halló la manera de enseñar con prontitud y claridad el *canto llano* á los niños de coro, valiéndose con tal objeto de las estrofas del *himno* á San Juan Bautista, las cuales presentaban musicalmente una serie regular de sonidos *diatónicos*, y cuyas primeras sílabas coincidían con los nombres *ut, re, mi, fa, sol, la*, de nuestra escala musical moderna.

A él se debe, pues, el comienzo de nuestra *notación*, la transformación de los antiguos *neumas* en notas cuadradas, y los primeros ensayos del *pentagrama*.

En los siglos XII, XIII y XIV poco ostensibles son aún los progresos musicales, por más que las antiguas formas vayan modificándose y se adopte y simultanee ya el movimiento paralelo del *fa-bordón* con el contrario del *discantus* para dar alguna variedad á aquellas primeras composiciones. De una manera insensible se abandona también la monótona uniformidad de los antiguos cantos, buscando algunas combinaciones rítmicas, muy sencillas ciertamente, pero que ya reclaman una medida más exacta, y, por consiguiente, un sistema de notación más moderno, que empieza débilmente á bosquejarse en lo que se llamó *música figurada ó mensurada*.

En estas condiciones aparecieron *Franco* (de Colonia), entre el siglo XII y XIII, y *Marchettus* (de Padua) y *Juan de Muris*, que vivieron en el último y principios del XIV. *Franco* fué el primero en reconocer la consonancia imperfecta, y *per accidens* perfecta de la *tercera* y de la *sexta*. *Marchettus* introdujo el verdadero pasaje cromático, antes de él completamente desconoci-

do; y en *Muris* aparece por vez primera el nombre de una nueva forma musical (la fuga), creyéndose, y con razón, que este nombre no tuviese distinto significado de aquel que constantemente se usó en los siglos XV y XVI para indicar la imitación severa: el *canon*.

Ahora bien; ¿qué obras verdaderamente artísticas hubieran podido exigirse á estos maestros, desconociendo casi en absoluto la armonía, la tonalidad, el acorde y la modulación? La Música aún no había llegado al estado de Arte que emociona el espíritu y deleita el oído, pero al mismo tiempo sus principios se basan en el cálculo y se expresan en cifras. De este elemento, puramente científico, se apoderaron aquellos contrapuntistas, y desarrollándolo hasta el infinito, advirtieron las atracciones de ciertos intervalos entre sí, grados melódicos que contar, marchas múltiples que combinar, etc., etc... Conocían igualmente la antiquísima costumbre de cantar á *coro*, empezando todos juntos, ó bien iniciando uno solo el canto y uniéndosele los demás, después de una pausa más ó menos larga, al unísono ó á la octava.

Este sencillo procedimiento pudo ser muy bien el principio de más complicadas combinaciones, pues nada se oponía á repetir las notas iniciales unas después de las otras. De esta primera manifestación del *canon*, á la *imitación* propiamente dicha, no hay más que un paso, pues en lugar de tratar el motivo al unísono y á la *octava*, podía igualmente hacerse á la *cuarta*, á la *quinta* y á todos los intervalos. Podía también presentársele (invirtiendo el orden de las notas) en sentido contrario y en movimiento retrógrado. Podía empezarse por el fin y terminar por el principio, tratar el motivo por *aumentación* y *disminución*, y someterle, en fin, á mil procedimientos que constituyeron un estilo, que, aun cuando careció de los encantos de las formas melódicas, fué indudablemente un rico y profundo arsenal de fórmulas escolásticas, base sólida y fundamental sobre la que más tarde había de asentarse el verdadero Arte musical.

El *canon* se impuso á los compositores de los siglos XV y XVI como condición *sine qua non* de su celebridad; todos le dedicaron su actividad y talento, desarrollando las formas de la *imitación* hasta lo inconcebible, llegando el abuso de los artificios hasta un punto que desnaturalizó en absoluto el canto severo y reposado de la Iglesia; dando esto lugar á que se escandalizaran los Padres del Concilio de Trento, amenazando con proscribir la música *polifónica* del templo, si en el porvenir no

se ajustaba á la severidad y sencillez majestuosa que convenian al culto religioso.

Los maestros que más se distinguieron en aquellas épocas fueron *Binchois, Dufay, Okeghem, Obrecht, Tinctoris, Gafori*, y sobre todos, *Joaquín des Près*. Pero el compositor más insigne del siglo XVI, y el que supo imprimir á la música religiosa un sello verdaderamente artístico, puro y elevado, fué el divino Palestrina (1514-1594.) Este artista constituye el digno y glorioso remate de un gran período; la armonía consonante adquiere toda su austera sencillez merced á su genio; sus obras, escritas en estilo á *capella*, son digna representación del Arte religioso y síntesis perfecta de la *polifonía* vocal: la melodía, no confiada ya al tenor, como en las de sus antepasados, se destaca diáfana y transparente en la voz más aguda que preside el concierto de las demás voces, y todo aquel artístico conjunto nos desliga de este bajo mundo, elevando nuestro espíritu á regiones más plácidas, ideales y serenas.

Las huellas de tan egregio artista tuvieron sus gloriosos continuadores en *Orlando de Lassus* (1532-1594) y en nuestro célebre compatriota *Victoria* (1540-1608), que con Palestrina forman la gran trinidad, punto culminante del Arte *polifónico* vocal del siglo XVI.

* * *

Es una cosa probada que siempre existió, á más de la música seria (elevada al estado de Arte), otra más vulgar ó popular, más en estado de naturaleza.

Como dice muy bien Mr. Gevaert: «Es raro no encontrar, aun en la tribu más salvaje, algunas melodías rudimentarias y algunos ritmos de danzas.»

Esto nos hace creer que, aparte de la música eclesiástica, existió desde los primeros tiempos del Cristianismo otra más sencilla, más vulgar, pero más en consonancia con los gustos del pueblo. Este siempre dispuso de melodías para cantar el amor, ensalzar el valor de sus héroes y conmemorar sus hazañas y hechos gloriosos.

Además, desde que el mundo es mundo, el ritmo ha sido y es el movimiento impulsivo y característico que obra de una manera poderosa sobre el individuo, excitando su sistema nervioso, poniendo en conmoción todo su ser y arrastrándole con fuerza irresistible hacia esferas para él ignotas y desconocidas.

¿Qué son las danzas sino expansiones musicales del pueblo en movimientos cadenciosos, acusando todas un ritmo bien determinado? El ritmo es el alma de la música, y aplicado á esas primeras manifestaciones populares, ha constituido el preámbulo, el punto de partida de incalculables desarrollos venideros, ejerciendo inmensa influencia en todo el Arte musical.

Desde los primeros tiempos, la música del pueblo se diferenció en dos cosas esencialísimas de la de la Iglesia. Una melodía fácil y espontánea, y el ritmo más determinado en sus líneas generales, fueron la característica de la popular; cualidades ambas desconocidas en la música seria de los teóricos y tratadistas.

Estos no admitían sino las reglas establecidas por la tradición, moviéndose solamente en el estrecho círculo de ciertos convencionalismos y en el de los escasos medios que el Arte de la época les ofrecía.

Los músicos espontáneos, en cambio, sin tener ninguna clase de conocimientos, pero libres de las trabas que éstos imponían á los profesionales, se movían con más libertad, expresaban sus sentimientos con más sinceridad y se distinguían por su tonalidad y por su ritmo.

Es de notar que si bien los músicos de profesión y los teóricos despreciaban á los populares con olímpico desdén, vergonzosamente tenían que recurrir á ellos cuando intentaban dar alguna variedad á sus monótonas melodías.

En cuanto á la existencia de esta música vulgar, es un hecho comprobado desde los primeros siglos de la Edad Media; las siguientes palabras de San Agustín corroboran nuestro aserto. El gran doctor de la Iglesia, escandalizado por aquella música, exclama: «Hay que proscribir esas melodías dramáticas, que destilan un veneno mortal, inspirando amorosos pensamientos.»

Hucbaldo, por otra parte, nos dice que en su tiempo «los tañedores de cítara y flauta, y aun los cantores y cantatrices profanos, ponen en juego todos los recursos de su arte para deleitar al auditorio». Abundando en estas manifestaciones, el Concilio de Toledo intentó desterrar la costumbre de danzas y cantos obscenos en los intervalos de las ceremonias religiosas.

No por esto la música popular detuvo su marcha progresiva, siendo de advertir que en los siglos XII y XIII todo el interés musical reside en ésta más que en las composiciones y escritos de los teóricos, que sólo se ocupaban de la religiosa; no es extraño, pues, que los compositores escribieran ya canciones popula-

res á varias voces, siendo una prueba de ello las cantilenas del siglo XIII y la gran cantidad de canciones que se poseían á fines del XV. El elemento *melodía*, que empieza á vislumbrarse en ellas, siendo su inspiración más fresca y espontánea, comparándolas con las composiciones polifónicas de la Iglesia, habría de influir notablemente en la música del porvenir. De todo esto se deduce, que si bien la música del templo ocupaba el primer lugar, dicho se está que la del pueblo no por eso dejó de hallar un ambiente favorable.

Lo que pudo muy bien suceder es que, siendo los músicos de profesión y los teóricos casi todos eclesiásticos, no creyeron dignos de ser tomados en consideración estos ensayos de música vulgar; esto, al menos, es lo que sucedió á los ejecutantes errabundos, que fueron despreciados y considerados fuera de las leyes en los primeros tiempos de la Edad Media. En el siglo XIII se les arrojó de la iglesia porque el sonido de sus instrumentos profanos turbaba el recogimiento de los fieles, llegando á ser tenidos como gente incapaz de ganarse el sustento de una manera decorosa, y solamente después de constituirse en Corporaciones obtuvieron protección de la ley y una posición más digna y desahogada.

La más antigua Asociación de este género alcanza al año de 1288; los músicos tenían un jefe, que solucionaba sus pleitos, dirigía las compañías, etc., con el nombre de Prefecto de los músicos, Rey de los tañedores. Aún existían restos de estas antiguas y originales colectividades en los últimos años del siglo XVIII.

En esas mismas épocas, los trovadores, nobles caballeros por lo general, apasionados por el *gay-saber*, celebraban en sus versos la belleza de sus damas ó las hazañas de los varones esforzados; iban solos, ó acompañados de un juglar ó menestrel, por los castillos, recitando ó cantando poesías, que se hacían acompañar por algún instrumento.

Es curioso lo que, refiriéndose á esa época interesante, narra un escritor francés: «Se tiene noticia de lo que era la vida de los castillos en el siglo XIII; los señores habían marchado á Palestina para combatir á los infieles; quedando solas las castellanas, buscaron distracción y pasatiempo en la música, que, hasta entonces, habían tenido abandonada; menestres y juglares eran muy bien acogidos, y además de las lecciones que recibían de los trovadores, las nobles damas aprendieron de ellos á cantar y pulsar

los instrumentos. Así se formó un nuevo género de música, especie de *musica di camera*, en la que el *clavicordio* alcanzó todos los honores, siendo este instrumento muy á propósito, por sus pequeñas dimensiones y escaso sonido, para los salones reducidos y para aquella música íntima de la época, para ese género llamado *mundano* que se creó con el instrumento mismo.»

En cuanto á la diferencia que existía en aquellos tiempos —entre la música de los profesionales y la de los populares—, hay matices dignos de observarse, y curiosidades que merecen ser anotadas. Los músicos doctos, preocupados con los tonos eclesiásticos, equiparados en cierto sentido á los antiguos modos griegos, se aferraban en todo lo posible á sus escalas naturales, huyendo de los elementos de la modulación y de todo lo que pudiera modernizar su música, emancipándola de aquel doctrinarismo imperante. Advirtieron, sin embargo, los profesionales, que los instrumentistas no tocaban en ninguno de los tonos establecidos por la Iglesia, empleando casi siempre el de *do mayor*, que por esto mismo le designaron con el nombre de *escala plebeya*. Se observó igualmente que, dada la libertad, y sobre todo el instinto con que éstos procedían para componer sus melodías, empleaban con gran acierto el tono *mayor y menor*; ponían los *bemoles* y *sostenidos* á las notas siempre que la tonalidad lo exigía; se ingeniaban en ciertos recursos de modulación, y de ese modo la idea melódica fluía más clara, interesante y espontánea, de las canciones de estos músicos populares y errabundos. ¿No habían de ejercer gran influencia, aunque indirectamente, en las obras y en el estilo de los doctos?

En el siglo XIII (1240-1287) existió un trovador, cuyo nombre era *Adam de la Halle* (llamado el jorobado de *Arrás*, por el lugar de su nacimiento), que poseyendo ya bastantes conocimientos de la técnica de la composición, creó obras dignas de alabanza é hizo realizar á la música serios progresos en un ambiente más cadencioso y nuevo.

De estos desarrollos de música popular, que iban revistiendo formas más artísticas, unidos al elemento expresivo de la canción y al rítmico de la danza, que paulatinamente se perfeccionan, han de surgir las más diversas manifestaciones del Arte del porvenir.

Durante la época de gran florecimiento de la música polifónico-contrapuntística, alcanzó tanta boga la danza en Europa, que ésta, sobre la base rítmica de los primeros bailables populares,

constituye un gran número de aquéllas en su aspecto más variado, que, á su vez, deja profunda huella en la música instrumental y dramática de nuestro tiempo. Recuérdese que Wagner denominaba á la sinfonía en *la mayor*, de Beethoven, *la apoteosis de la danza*.

Los diversos tipos de las antiguas danzas van bosquejándose cada vez más, hasta asumir personalidad propia en las distintas formas de aquellas lejanas *ciacconas*, *pavanas*, *correntes*, *gagliardas*, *gavotas*, *sarabandas*, *gigas*, *minuettos*, etc., que nos conducen á los primeros ensayos de la música clásica instrumental.

Compuestas en el estilo severo del contrapunto y la imitación, dan forma después á las composiciones designadas con los nombres de *partitas*, *suites*, etc., fundamento, á su vez, ellas mismas, de lo que será más adelante la sonata moderna.

En cuanto á la canción considerada en su aspecto general, grande es su influencia en el desarrollo musical venidero.

Ese canto profano, de factura popular, escrito á varias voces, y que prevaleció en los siglos XV y XVI, aunque compuesto con todos los artificios de la polifonía, constituye un movimiento de adelanto y de emancipación de aquellas formas escolásticas. Va adquiriendo más carácter; un dejo de modernismo se observa ya en las *frótoles* y *villanelas* del siglo XVI, hasta que, fundiéndose la forma artística y profana de la canción, llega á su mayor grado de apogeo en el *madrigal*.

La importancia melódica de la voz más aguda en las composiciones polifónicas se hacía más patente, como lo atestigua el hecho de haber ido sustituyéndose en el siglo XVI el viejo nombre *discantus* por el de *cantus* solamente. Pero el predominio de la melodía en la polifonía se reconoce de una manera definitiva cuando empieza á despertarse el sentimiento armónico considerado en el acorde mismo, cuando aparece como lógica consecuencia el bajo numerado, y sobre todo, cuando surge con fuerza soberana el acompañamiento instrumental.

Mucho antes de que la *monodia florentina* fuese un hecho establecido, había empezado á desarrollarse un verdadero acompañamiento instrumental del canto, ya bastante distinto de la antigua costumbre de reforzar la melodía al unísono. Estos acompañamientos, en los siglos XV y XVI, no eran aún absolutamente independientes de las melodías cantadas; pero se tiene la seguridad de que en esos tiempos, y tal vez antes, existía

el hábito, en cuanto á las composiciones polifónicas se refiere, de confiar una ó dos partes de aquéllas á las voces, mientras las restantes eran suplidas por instrumentos afines á la polifonía vocal, tales como el *laúd* y otros que gozaron de gran estimación. El *laúd*, instrumento de cuerdas punteadas por los dedos, puede considerársele como el predecesor de otros más modernos que de él se derivan, como la *guitarra*, la *mandolina*, etc.

Estuvo en auge desde el siglo XV al XVIII, y las transcripciones de las composiciones vocales á él destinadas venían á representar en la vida musical privada de aquella época, algo análogo á los arreglos para piano á dos y á cuatro manos de las obras vocales y orquestales de nuestros días.

Existían familias completas de *laúdes*, *archilaúdes*, *tiorbas*, etc., no siendo extraño que las canciones vocales, los *madrigales*, y aun las mismas *misas* y *motetes* del siglo XVI, fueran reducidos por aquellos artistas para uno ó varios instrumentos antes citados.

Uno de los compositores más célebres en esa época (1554) fué el español Miguel Fuenllana, en cuyas obras se advierte que la voz superior está reproducida en toda su extensión, mientras que de las restantes que forman el complemento de la polifonía no aparece más que lo estrictamente necesario; lo cual demuestra la importancia que se empezaba á reconocer en la melodía, y la influencia, cada vez más palpable, del acorde.

En las obras originales para *laúd* se nota el sano intento de despojar á la melodía de las trabas del contrapunto, y los preludios que se conservan de aquella época son ya considerados como verdadera música instrumental pura; en ellos campea el verdadero estilo del instrumento, advirtiéndose que las *florituras* de todo género empiezan á usarse con gran profusión contra la imposibilidad de sostener y prolongar los sonidos. Este llegó á su mayor apogeo en aquellos pasados siglos, y su estilo influyó de un modo notable en ciertos compositores del porvenir, pues él nos conduce directamente al ligero, gracioso y elegante que caracteriza las obras de los célebres *clavecinistas* franceses *Couperin* y *Rameau*. Pero antes de abandonar el *laúd*, consagremos unas palabras, no de elogio, sino de justicia, al talento que tanto distinguió á los *laudistas* y *vihuelistas* españoles de los siglos XVI y XVII. Algunos de los más célebres fueron, indudablemente, *Luis Milán*, *Pisador* y otros. En cuanto á las obras del primero, que fué el más importante de todos ellos, acusan

una inspiración poco común y rasgos geniales del mayor interés. Dedicuemos también un recuerdo al *clavicordio*, y penetremos en el país que primeramente inicia en la historia de la música la escuela de los *clavecinistas*, el primero que ve surgir una literatura para los reducidos instrumentos de teclado, los cuales son ya conocidos en los comienzos del siglo XVI en ese gran pueblo que se llama Inglaterra. (Nota A.)

*
* *

La literatura musical de estos primeros instrumentos de teclado revela, sobre todo en sus principios, la influencia del estilo del órgano; sus cultivadores fueron, indudablemente, educados en el gran Arte de la polifonía vocal y en la severa tradición organística; y así como aquélla, al ser trasladada al grandioso y litúrgico instrumento, del que pronto hemos de ocuparnos, adquirió desarrollos gigantescos en la época de un *Bach* y de un *Haëndel*, así el reducido instrumento (llámesele *virginal* ó *espineta*) reflejaba lejanamente los procedimientos severos del órgano y las formas escolásticas en las que habían sido educados estos primeros maestros.

Poco importaba que el sonido de la *virginal*, de la *espineta* ó el *clave*, fuese débil y escaso; poco importaba que sus recursos de mecanismo fuesen aún muy deficientes, puesto que estos grandes contrapuntistas, que pusieron los tesoros de su ciencia y de su inspiración al servicio del Arte religioso, salían de las grandes Catedrales, donde entonaban los himnos de alabanza al Señor, para dotar al minúsculo instrumento de obras sanas, sencillas é inspiradas: obras que en sí mismas llevaban el germen, la savia, el elemento vital que, con la evolución de los tiempos, había de dar cuerpo y forma á la moderna literatura del Piano-forte. Y es lógico que eso sucediese, pues el verdadero arte instrumental, en aquellos momentos, iniciábase de un modo indeciso.

Donde la Música acusaba su más importante desarrollo era en las obras polifónicas de la Iglesia y en los comienzos artísticos del órgano.

Así es que las primeras producciones de estos maestros no son más que piezas trasladadas del instrumento litúrgico al diminuto teclado de la *virginal* y de la *espineta*.

Es un estilo organístico escrito á varias partes, y en el cual las imitaciones entre las voces, las contestaciones, los pasos fuga-

dos y todos los recursos del contrapunto, prevalecen. Esto, al menos, es lo que se observa en las obras de dos músicos célebres: *Tallis* (1540-1585) y *Byrd* (1538-1623), que las produjeron importantes en el Arte religioso, y que, según la opinión de *Oulibicheff*, si algo grande existe en la música eclesiástica, después de *Palestrina*, es ciertamente en las de los dos compositores citados.

A *Byrd* se le considera como el padre de la música inglesa, y Fetis, por su parte, no ha titubeado en designarle como el *PALESTRINA* y el *LASSUS* de Inglaterra.

Así como estos organistas procedían del Arte severo, y en la iglesia daban á conocer sus inspiraciones religiosas, en el gabinete de estudio confiaban sus secretos musicales al reducido teclado de la *virginal* ó la *espineta*; preparaban, paso á paso, las mil evoluciones que había de sufrir el estilo del diminuto instrumento antes de llegar á poseer una literatura bien definida; literatura que, alejándose insensiblemente de la música eclesiástica, de la tradición organística, y abrillantada por los perfeccionamientos futuros, llegaría á ser aquella música ligera, llegaría á constituir aquel arte elegante y mundano, arte galante así llamado, y que caracterizaba tiempos, ya lejanos, comprendidos entre los siglos XVII y XVIII.

Estos instrumentos fueron los confidentes del compositor, pero fueron también los huéspedes del salón elegante y como un objeto más de lujo que denotaba el brillo y el bienestar que imperaban en los palacios y casas señoriales. Ese Arte, á veces, coincidió en ciertos países con momentos de grandes turbulencias políticas, con guerras exterminadoras, con la miseria del pueblo. Las revoluciones del exterior en nada turbaban las veladas voces de la *virginal*, la *espineta* y el *clave*, cuyos ecos se perdían en los ángulos del salón aristocrático, entre los repliegues de ricos tapices de brocado y terciopelo, al murmullo de los jugueteos sonoros de una *giga* vivaracha ó á los acompañados sonos de un *minuetto*.

Así el arte sencillo y moderno del *clave* era muy á propósito para aquellos salones principales, en los que el instrumento constituía un *bibelot* que hacía las delicias de aquellas sociedades frívolas y desocupadas que reflejaban costumbres de determinadas épocas y países. Por lo demás, siendo el Arte, en general, un elemento indispensable de educación y de cultura, donde encuentra ambiente más favorable para su gran desarrollo es en los pueblos que gozan del bienestar público y de una prosperidad cre-

ciente en todos los órdenes de la vida. Esto mismo sucedió en Inglaterra durante el reinado de Isabel de Tudor, en el siglo XVI.

El progreso creciente de aquella nación; la importancia que iba adquiriendo su comercio, cuyas utilidades se traducían en un bien común, despertó en sus naturales la afición á las artes, los goces del espíritu, como emblema ideal de paz y de deleite, en compensación de trabajos más provechosos, aunque no menos prosaicos.

Aquella Soberana, que sentía gran amor por las artes, que se complacía con la Literatura y la Pintura, no sintió menos predilección por la Música, llegando á dominar, de modo notable, la técnica de la *virginal*. Ella da el ejemplo con su protección á los artistas, encariñada siempre con todo lo exquisito, noble y elevado. El pueblo la ama con respeto; los poetas la denominan bella *vestal*; otros, Reina *virginal*, por la predilección que sentía por el citado instrumento, y todos, en fin, la colman de elogios.

En aquel tiempo, la música se consideraba en toda persona distinguida como elemento indispensable; de tal manera, que saber cantar á primera vista, ó tocar el *laúd* ó la *viola*, era común y corriente en las personas de las clases elevadas. Esas tendencias generales y ese grado ya refinado de cultura explican sobradamente que el terreno era propicio para el desarrollo de las producciones inglesas y para la aparición del Arte del teclado en aquel período ya lejano. En tal sentido se adelantó verdaderamente Inglaterra á los demás países, pues mientras que en éstos se mueven aún dentro del contrapunto organístico, se advierte, de una manera marcada, la inclinación de los músicos ingleses hacia el nuevo estilo de la *virginal* y la *espineta*.

Byrd fué el primer compositor que ensanchó los horizontes de la música en los primeros instrumentos de teclado, buscando nuevas formas y procedimientos; observándose que, si bien sus preludios conservan toda la severidad del Arte religioso y del estilo del órgano, recordando las antiguas tonalidades, en cambio crea cuadros musicales muy interesantes cuando se abandona á su fantasía, y tomando los modelos de las danzas, se inspira en el ambiente popular. Muchas de estas composiciones se conservan en la importante obra coleccionada y publicada con el título de *Libro para virginal de la Reina Isabel*.

Es muy de notar la inclinación de esos primeros maestros hacia el género pintoresco y descriptivo; les atrae la imitación de ciertos ruidos peculiares de los animales, como el *cuco*; la

descripción de otros sonidos populares, como el silbido del *vian-dante*.

Byrd se distingue también en la composición de variaciones, creando obras originales y graciosas, dentro de los estrechos límites que le ofrecían aquellos instrumentos é imperfecta digitación de su tiempo. En todas sus composiciones se advierte ya el uso de las notas de adorno (*trinos, grupetos, mordentes, apoyaturas*, etc.), pudiéndosele considerar en ese sentido como precursor del estilo llamado *Ornamentado*. Al nombre glorioso de Byrd podemos unir los de los famosos compositores *Bull* (1563-1628) y *Gibbons* (1583-1625), que se distinguieron notablemente esbozando diversos cuadros de género, en los que el interés de los pasos de agilidad y de elegancia se revela, á pesar de las imperfecciones ya señaladas; debiendo tenerse en cuenta que las condiciones especiales del teclado ya influían de manera muy directa en la mente de estos compositores, pues en sus primeras obras ya despuntan los albores de la música descriptiva.

Aquellos cuadros pintorescos llevan en sí mismos el germen, la semilla de obras que revestirán gran importancia en épocas venideras, pudiéndoselas considerar como precursoras del período romántico y expresivo. Las obras de estos maestros son como los preludios de un gran Arte que lentamente se elabora; y aquellas piececitas, en su insignificancia y sencillez, influirán poderosamente, á no dudarlo, en las mil evoluciones que irá sufriendo el Arte musical. Y según véis, esas primicias artísticas surgen sencillamente en los modestos teclados de la *virginal* y la *espineta*.

El músico más célebre de Inglaterra fué indudablemente *Enrique Purcell* (1658-1695). Este compositor, en su breve existencia, señala un grado de progreso notable en la historia musical de su país. Escribió gran cantidad de obras dramáticas y religiosas, y para el *clave* un sinnúmero de *sonatas, suites*, etc..., en donde se revela como armonista avanzado para su época, y se advierte un estilo más moderno en procedimientos y efectos, buscados, y á veces hallados, con gran fortuna. Artista de grandes vuelos, de gran educación musical, cuando escribe obras religiosas refleja en ellas un eco fiel de la tradición pasada; pero cuando el elemento pintoresco y expresivo invade su mente, entonces crea miniaturas musicales muy interesantes, pues si bien en ellas no aparecen profundos pensamientos, en cambio seducen por la sinceridad, por la gracia y por la fluidez que ema-

na de sus contornos. En estas obras encuentra lugar adecuado el empleo más ó menos frecuente de las notas de adorno, cuyo uso va ya revistiendo los caracteres de una manera especial ó estilo, tanto como compensación de la escasa sonoridad de esos instrumentos, cuanto como fisonomía peculiar que distinguió al Arte delicado del *clave*; y si la existencia de tan famoso compositor no se hubiera extinguido en tan breve plazo, los ecos de su gloria no llegarían tan amortiguados hasta nosotros; en cambio, su fuego creador brillaría refulgente en el rico y dilatado firmamento del Arte musical.

Eso precisamente le estaba reservado á un genio de primera magnitud, que en época no lejana de la muerte de *Purcell* había de surgir en Inglaterra, llenando con su excepcional valía todo el Reino Unido del uno al otro confín; ese gran hombre fué Haëndel (1685-1759).

* * *

Dirijamos nuestras miradas á un país que, por su gran importancia, reinó como soberano en el movimiento musical de distintas épocas. Siendo un hecho comprobado que desde el mayor perfeccionamiento y apogeo de la música religiosa, llevado á feliz término por el genio de *Palestrina* en el siglo XVI, y continuado por los sucesores de aquél hasta los principios del XVIII, en el que aparecen las grandes figuras de *Bach* y *Haëndel*, Italia reina en absoluto dentro de nuestro Arte; y así como en épocas venideras han de dirigirse los músicos á Alemania en busca de consejos y enseñanzas, en el siglo XVII vienen los alemanes á Italia solicitando una dirección autorizada para el desarrollo de sus disposiciones artísticas.

Como ejemplo, puede citarse el caso de los célebres organistas sajones *Jacobo Froberger* y *Juan Gaspar de Kerll*, que fueron por largo tiempo discípulos del gran *Frescobaldi*, en Roma.

Un país que reorganiza y eleva á su mayor grado de esplendor el Arte polifónico vocal; un país que descubre la armonía disonante á principios del siglo XVII; que más tarde ha de crear la *ópera*, después de los ensayos de la *monodia florentina*; que siente la melodía cual ninguno; que canta por instinto; que en él florece la primera y maravillosa escuela de los instrumentos de arco, siendo también la patria de sus famosos constructores, y que en el ambiente del *clave* posee verdaderas lumbreras, como

Scarlatti, digno es, á nuestro entender, de que en él fijemos toda nuestra atención.

Italia es un país en el que siempre ha imperado la sensibilidad y el sentimiento; educados sus hijos en los admirables modelos del gran Arte antiguo, predispuestos en grado sumo á la inmediata percepción de todo elemento de belleza, la concisión y la claridad melódica han sido y son siempre rasgos característicos de ese pueblo, que nació artista.

Discípulos en algún tiempo de aquella falange de maestros flamencos, de ellos aprenden los secretos de la técnica de la composición, se asimilan la ciencia del contrapunto, funden estos valiosos elementos con su modo de ser y de sentir, y se lanzan en pos de nuevas formas artísticas apropiadas á su genio y temperamento. El sello peculiar del compositor italiano es la espontaneidad y la pronta exteriorización de la forma artística, instantáneamente creada en su *psiquis* artística. Podríamos asegurar que la Italia constituye el término medio entre la alegre ligereza y frivolidad que distingue al carácter francés, y las profundas meditaciones ó las nebulosidades melancólicas que son la característica del país germano.

En las obras del *clave* se puede establecer la diferencia de carácter y manera de ser de estos diversos países. Los trabajados preludios, los desarrollos temáticos, la ciencia profunda del contrapunto, trasladada primeramente del estilo polifónico vocal al órgano, y de éste al modesto *clave*, constituyen los rasgos salientes del carácter alemán. El compositor francés crea la obra ligera, espiritual, y siempre distinguida. Sus ideas melódicas se hallan revestidas de mil arabescos sonoros, una diáfana malla de notas de adorno teje y entreteje la frase musical; y tal incremento adquiere esa nueva forma, que, al llegar á la cúspide de su perfeccionamiento, hace las delicias de aquellas elegantes y despreocupadas sociedades de la época de Luis XIV de Francia, instituyendo un verdadero estilo.

El compositor italiano, como término medio, no peca por las profundas lucubraciones del alemán, ni por la brillantez y flexibilidad del francés. Canta tranquilamente reposado, y no olvida que su patria es la de los grandes cantantes; inspirándose, pues, en aquella brillante escuela, crea la obra de arte, rica de melodía, de líneas puras y serenas, y menos recargada de artificios que la de los grandes compositores y clavecinistas franceses.

No hay que olvidar la conexión íntima que guardan entre sí

las diferentes manifestaciones de un mismo Arte y las influencias mutuas que sufren.

El estilo de los grandes cantantes italianos influye poderosamente (en su patria) en el de la *espineta* y el *clave*; el uso de estos primeros instrumentos se propaga continuamente, bien sea como obligado del canto, bien como apoyo del bajo continuo, ó ya en otra forma de acompañamiento. Por otra parte, la brillante cohorte de los grandes violinistas crea el *concerto grosso*, y con él nuevas formas de *virtuosismo* que influyen en el teclado de la *espineta*, que asimilándose las á su vez, repercute en el ambiente musical de otros países. No olvidemos que nos hallamos en la mitad del siglo XVI, y que, por consiguiente, aún había de transcurrir mucho tiempo antes que la literatura del *clave* y los medios de ejecución y de expresión que aquél ofrecía tuviesen personalidad propia y bien definida. Su génesis fué lenta, como sucede á cualquiera otra forma de la actividad humana.

Acontece con los instrumentos lo mismo que en la música vocal. El Arte docto y serio de los profesionales encuentra su puesto adecuado en la Iglesia, y allí representa la música el elemento aristocrático; la democracia del pueblo se entrega á sus gustos favoritos en los lugares públicos, entonando canciones profanas, como instintiva protesta de aquella cansada y absorbente polifonía; así también el órgano, que representa el hierático y grave elemento, canta reposado, ó bien se engolfa en los trabajados preludios, en los desarrollos *temáticos* ó en los *ricercari* y las *fantasias*, antecesores todos del gran arte de la fuga, en contraposición del modesto *clave*, que representa un elemento nuevo de música profana, bien creando aquellos cuadros llenos de expresión y movimiento, ó bien trinando y cantando en aquellas distintas danzas que son las primeras manifestaciones populares de la música instrumental. El *clave*, pues, se halla influido por dos corrientes de diversa naturaleza, y se le podría considerar como lazo de unión entre la música polifónica de la Iglesia, majestuosamente representada por el órgano, y la popular, á su vez representada por aquellas danzas y canciones que tanto influyeron en los desarrollos del Arte musical y en las costumbres de cada época.

Tanta era la fuerza de este género de música, que las danzas populares llegan á penetrar en los palacios, y los sonos cadenciosos y acompasados de sus *sarabandas*, *alemanas*, *pavanas* y *minués*, ponen en movimiento las graves y reposadas parejas de

los grandes señores, en tanto que la gente plebeya se lanza con ardimiento en los ritmos vivos y alegres de un *pasapié*, de una *bourrée* ó una *giga*.

De la combinación y perfeccionamiento de los primeros modelos de las danzas nació la verdadera *suite*, *partita* ó *sonata di camera*, primera forma seria de la música de *clave*; forma que asume carácter propio hacia la segunda mitad del siglo XVII.

Del mayor desarrollo de la *suite*; de la influencia de la *obertura francesa*, en cuanto á la combinación y orden de sus tiempos, ideados primeramente por *Lulli* y variados más tarde por *Alejandro Scarlatti*, y del *concerto grosso*, en lo que se refiere al mayor interés de las partes concertantes, de todos esos elementos reunidos surgen definitivamente en no largo plazo la *sonata* moderna y la *sinfonía*.

Al hablar de los primeros maestros italianos que se distinguieron en la composición de obras adaptadas al pequeño teclado de la *espineta*, no sucede lo mismo que en Inglaterra, cuyos compositores se identificaron en absoluto con la *virginal*, creando un estilo más moderno y muy apropiado á dicho instrumento.

En Italia ocurre lo contrario, pues si bien el elemento popular recorre triunfal su camino, los verdaderos maestros se encuentran aún subyugados por la grandiosa *polifonía vocal*, fuente de sus enseñanzas.

Ahora bien; los progresos se imponen, nuevas tendencias inducen al compositor en busca de otras formas musicales, y todo contribuye al paulatino desarrollo del Arte musical en sus más variados aspectos.

Aquel *madrigal*, forma perfeccionada de la *canción*, es ya un notable perfeccionamiento en determinado sentido. En la música de órgano, los *ricercari*, las *fantasías* y las *toccatas* alcanzan un elevado nivel de progreso en cuanto á sus desarrollos y verdaderas formas artísticas. Los instrumentos de teclado también mejoran poco á poco, así bajo el punto de vista de su fabricación, cuanto por su mecanismo, preludiando á la gloriosa era del *clave*.

Los maestros de la época empiezan á confiar al teclado de la *espineta* sus íntimas confidencias. Primero son aquellas *fantasías* y *toccatas*; más tarde se ingenian en variar un tema escogido, de mil formas y maneras; la *digitación* paulatinamente se perfecciona; los pasos de agilidad van esbozándose de un modo lento, y todos esos coeficientes, reunidos, constituyen los preámbulos de

un Arte más depurado, y de un naciente *virtuosismo* que es producto del Arte italiano y llega á su mayor gloria con *Domenico Scarlatti*.

Los músicos más eminentes de la época de que nos ocupamos fueron *Merulo*, *Andrés* y *Juan Gabrielli*; pero al acercarnos al siglo XVII aparece el compositor y organista más célebre de aquellos tiempos. *Frescobaldi* (1583-1644) fué un músico ilustre que conoció todos los secretos de la técnica de su Arte como ninguno de sus contemporáneos; fué el *Bach* de su tiempo, fué el maestro de la *toccatá*, y en toda su labor artística se advierte el sello de su gran talento.

Aunque educado también en el gran Arte religioso y en el profundo estilo del órgano, como espíritu dúctil y superior, no podían pasar para él desapercibidas las tendencias del siglo y la importancia que iban asumiendo los diminutos instrumentos de teclado. Así, compone para la *espineta*, y más tarde para el *clave*, *canciones*, *caprichos* y *toccatas*, en las cuales se nota ya cierto sabor moderno, alejándose gradualmente de las antiguas tonalidades de la iglesia. El ritmo y el gusto popular se manifiestan de una manera más clara y definida, y en todas sus obras, en fin, se vislumbran destellos de lo que pronto había de ser la música y el estilo del *clave*.

Algunos maestros distinguidos podrían citarse, en la primera mitad del siglo XVII, en cuya producción artística se observan más patentes los perfeccionamientos antes enumerados en cuanto á la forma de la composición y de los rasgos originales y procedimientos, que constituyen un verdadero progreso, y también en cuanto al elemento *virtuosismo*, que descuella cada vez más movido, más independiente, más personal, separándose de aquellas severas formas del órgano, hacia las delicadas, elegantes y ligeras que personifican el estilo de esta música.

Pero todos estos elementos no se completan de una manera definitiva hasta el advenimiento de *Domenico Scarlatti* (1659-1725). Este artista abarca todo un período, representa el pináculo de una época, y debe ser considerado como el rey de los *clavecinistas* italianos. Instruído primeramente por su famoso padre Alejandro, fundador de la escuela Napolitana, fué discípulo á su vez de los distinguidos organistas *Pasquini* (1637-1710) y *Gasparini* (1668-1737). Sus primeras armas las hizo en el teatro; pero éste no era el ambiente adecuado en que se movía con entera libertad su genio creador; más bien hemos de seguirle como

compositor inspiradísimo en la música de *clave*, y como ejecutante sin rival; sus obras respiran una gracia, una ternura, una distinción y vivacidad que asombran; de ellas fluye clara y espontánea la melodía siempre inspirada y caldeada por el sol meridional de su patria. Refiriéndose á nuestro artista, dice *Riemann* lo siguiente: «Las sonatas (1) de este compositor constan de un solo tema presentado en forma de «*lied*» casi siempre homófono, pero adornado con finura sin igual; puede considerársele como uno de los puntos de partida de los C. F. E. *Bach* y *Clementi* en la música moderna de piano. Indudablemente, las obras de *Scarlatti* revisten una gran importancia y son del mayor interés para el pianista; en ellas se revela el compositor genial, el melodista innato, el músico inspirado. Influido siempre por el arte incomparable de los cantantes de su patria, crea la frase concisa, elegante, sin recurrir al uso inmoderado que de las notas de adorno se hacía en la escuela francesa.

Scarlatti representa, además, la personificación más elevada del *virtuosismo* en toda la primera mitad del siglo XVIII; es el punto de partida de la brillante ejecución aplicada al instrumento de teclado, en cuyo sentido ha de influir poderosamente en la moderna escuela de piano, y como tal personificación se le podría considerar como el *Liszt* del *clave*.

Es natural que esos elementos tan desarrollados de mecanismo se reflejasen en sus obras; pues si bien es verdad que compone melodías nobles y reposadas, su facilidad portentosa de ejecución le brinda á acelerar el movimiento, y de ahí que resultasen aquellos *allegros* vivos, aquellos *prestisimos* que fueron la característica de su manera de escribir y de tocar. Á estos movimientos acelerados se prestaba con suma docilidad el *clave*, disimulando con ellos su escaso sonido y la falta de prolongación del mismo. Otro de los rasgos peculiares de este célebre artista consistía en el uso frecuente que hizo de las grandes distancias, con las dos manos cruzadas, en toda la extensión del teclado. Este rasgo genial comunicaba gran brillantez al mecanismo, pero al mismo tiempo resultaba, y aun hoy mismo resulta, de una peligrosa dificultad para la corrección y claridad de la obra ejecutada. Algunas de éstas, abriantadas por un ritmo exuberante

(1) *Diccionario de Música*.—Hay que advertir que las sonatas de *Scarlatti* no guardan afinidad con la forma moderna de la composición citada. Antiguamente se llamaban *sonatas* á las obras instrumentales, en contraposición de las vocales. En cuanto al término de *toccatas*, designaba las obras destinadas á los instrumentos de teclado solamente.

de movimiento y de vida, se estiman, según la opinión de distinguidos escritores, como precursoras del futuro *scherzo* clásico. Pero en otras, complicadas por sus grandes dificultades, reveladoras del gran mecanismo de su autor, el ilustre *Hans Von Bülow*, cree adivinar en ellas al precursor de *Beethoven*.

Es indudable que en la época de *Scarlatti* el estilo del *clave* ostentaba ya su propia personalidad; los medios técnicos de la composición habían avanzado rápidamente; los instrumentos se hallaban asimismo perfeccionados, y como natural consecuencia, la *digitación* es perfecta y el mecanismo se manifiesta en todo su esplendor. Todo esto, unido al genio de *Domenico* como compositor y á su inmensa autoridad como ejecutante, hizo de él una figura de trascendencia y gran relieve en la historia de nuestro Arte.

No miremos, pues, sus obras con cierto desdén en lo que á su dificultad se refiere; muy al contrario, la mayoría de ellas, para decirlas debidamente, exigen tal vez del artista más condiciones de pureza de mecanismo que para abordar otras composiciones del día, cuya interpretación se conceptúa empresa ardua y atrevida.

La personalidad de este gran artista no debe sernos extraña ni indiferente á los españoles, pues residió largo tiempo en Madrid; vino á la corte cuando Fernando VI era Príncipe de Asturias, y una vez que éste subió al Trono, fué nombrado maestro de la Reina y *clavecinista* de su Real Cámara. Permaneció *Scarlatti* veinticinco años en Madrid; algunos creen que murió en esta corte, si bien otros aseguran que regresó á Nápoles, su ciudad natal, y que en ella terminó sus días.

*
* *

Así como hemos hecho una ligera reseña de los maestros ingleses, por ser los que inician la escuela y la literatura de los primeros instrumentos de teclado; del mismo modo que hablamos de Italia por la gran importancia que tuvo en la evolución musical durante los siglos XVI y XVII, oportuno nos parece decir unas palabras acerca del ambiente especial en que se desenvolvía el estilo del *clave* en el país de *Couperin* y *Rameau*.

En Francia, más que en parte alguna, la escuela y fisonomía especial de los minúsculos instrumentos, llámeseles *espineta* ó *clave*, se relaciona directamente con la de los antiguos tañedores de *laúd*.

A fines del siglo XIV, y durante el XV, gozaba de gran fama el citado instrumento en aquella nación; y según ya indicamos en otro lugar, fué el obligado é indispensable para las transcripciones de las obras vocales en determinadas épocas.

Para darnos cuenta exacta de la importancia que tuvo el *laúd*, habría que remontarse á los trovadores y juglares, ó más bien recordar aquellas compañías de ejecutantes errabundos que iban de pueblo en pueblo, de plaza en plaza, tañendo sus instrumentos, siendo ya portadores del germen, de lo que sería más tarde la música del *clave*.

Aquellos primeros tipos de la danza, los primeros ensayos de un género expresivo ó sentimental, el espíritu inquieto y poco profundo que caracterizaba á siglos lejanos, aquel gusto alambicado de lo *bonito*, aquella ligereza y elegancia que constituye el sello especial del carácter francés, y que lo mismo influye en la literatura que en las otras Artes, ya se reflejaba en la escuela de *laúd*, que con sus cualidades y defectos, con sus mil *florituras*, y en su esencia misma, invadirá con el transcurso del tiempo el diminuto teclado del *clave*.

¡Qué diferencia entre estos cuatro países! Inglaterra se inspira en la Naturaleza, y del teclado de la *virginal* surgen los primeros bocetos de una música pintoresca y descriptiva. Italia, impulsada por su alma de artista, canta con amor, y la inspiración melódica brota espontánea. Alemania, en las austeras severidades del órgano, cimenta el gran Arte del porvenir. Francia acaricia la forma, perfecciona lo atildado, crea la obra chispeante, sentimental, expansiva, elegante y siempre distinguida.

Durante largo tiempo estuvo en boga el *laúd*; los ejecutantes eran llamados á la Corte, y en todas partes gozaron de gran consideración; algunos de ellos cultivaron á la vez el instrumento de cuerda y el de teclado, hasta que el segundo fué investido con todos los honores como más aristocrático.

Durante el reinado de Luis XIV, que representa el apogeo de un gran período de refinamiento social y de elevada cultura, el popular *laúd* desaparece definitivamente, cediendo el campo al elegante *clave*.

Así como en todos los países hemos de buscar en los organizados los verdaderos precursores del estilo de aquél, por lo anteriormente expuesto se demuestra que en Francia no acontece exactamente lo mismo, pues el ambiente de aquellos tiempos, y

aun el mismo espíritu popular, no eran los más apropiados para crear una severa y profunda escuela de órgano.

Cierto que los cargos de organista y *clavecinista* de cámara eran anejos á un mismo artista; pero creo, á mi entender, que el segundo debió revestir más importancia que el primero en la época de que nos ocupamos. Además, como el gusto y la educación recibida han de reflejarse en todo, opinamos que el medio ambiente era en Francia muy distinto, comparado con el de otros países.

En Italia domina la tradición del gran Arte polifónico vocal; allí surge un *Frescobaldi*. En Alemania, la vida es austera, de recogimiento; el maestro de capilla vive en su iglesia, y toda su labor á ella se consagra; deben resultar organistas. En Francia sucede todo lo contrario, pues si bien el artista cumple con su deber en el templo, vive más en la Corte; el músico de cámara, el clavecinista, impera.

En los países citados, el dejo del estilo del órgano se refleja en el *clave*. En Francia, tal vez el organista preparaba en éste los puntos fundamentales de su trabajo, para desarrollarlos al día siguiente en aquél. Hemos, pues, de hallar la genealogía artística de *Couperin* en la antigua escuela de *laúd* en primer término, y más tarde en los *clavecinistas* distinguidos que le precedieron en su gloriosa carrera.

Chambonnières (1600-1670) es uno de sus antecesores más directos; está considerado como el iniciador de la escuela de *clave* en su país; fué gran ejecutante y compuso obras de gran interés para el citado instrumento. Todas ellas son graciosas, sencillas y de buen gusto; son piezas de cortas dimensiones, hábilmente adornadas, y en las que ya se anuncia el elemento expresivo y sentimental que adquiere toda su personalidad en la producción artística de *Francisco Couperin* (1668-1733).

Este artista marca un notable progreso en la historia del *clave*, y fué reputado como el más célebre *clavecinista* y compositor de su época.

La familia *Couperin*, en Francia, vino á ser, en términos más modestos, algo semejante á la de *Bach* en Alemania, constituyendo una verdadera dinastía que en el transcurso de doscientos años (de 1630 á 1815) cultivó, de padres á hijos, el Arte musical y sus enseñanzas. En cuanto al artista de quien nos ocupamos, fué denominado por sus compatriotas *Couperin el Grande*.

En sus obras se advierte más que en ningunas otras la profu-

sión de notas de adorno de todas clases, y en ese género llegó al *summum*, constituyendo con él un verdadero estilo por nadie superado.

Mucho se ha discutido acerca del uso y abuso que hacían los antiguos clavecinistas de todas esas *florituras* para disfrazar por medio de su empleo las deficiencias que aquellos instrumentos les ofrecían en cuanto á su débil sonido, su falta de vibración y prolongación, no pudiendo por esta causa apreciarse los matices de claro obscuro, etc.

No sería, pues, del todo indiferente hacer algunas consideraciones en este sentido y examinar si la razón del abuso de aquellos artificios y arabescos era tan sólo debido á las imperfecciones sonoras del instrumento, ó si reconocía otras razones y respondía al espíritu de cada país y á influencias de medio ambiente.

Si en principio nos parece que el escaso sonido obligaba al compositor á emplear con largueza aquellos auxiliares de la sonoridad, lo antedicho no puede ser admitido como fundamental axioma.

Iguales fueron los medios de que dispusieron los clavecinistas de los demás países, y no todos los emplearon de la misma manera. No hay más que hojear ligeramente sus obras para convencerse de este aserto. En efecto, á primera vista se advierte que los italianos son más parcios en la ornamentación que los ingleses; éstos, más que los franceses; de donde se infiere que no era sólo el instrumento lo que inducía al mayor ó menor exceso de ese género de *florituras*.

Es curioso, además, observar en las obras de *clave* que muchas veces notas de larga duración se nos presentan sin ningún adorno, mientras que otras de menos valor aparecen recargadas con un *pincé*, un *grupeto*, etc... No olvidemos que la voz humana es el instrumento por excelencia y que se presta cual ninguno á la frase ligada, amplia y tenida. Pues bien; aquellos cantores de iglesia, aquellos *discantistas*, hacían improvisaciones más ó menos libres con el nombre establecido de contrapunto á la *mente*. Es más: en la gran época de los cantantes de teatro, ese género *florido* se apodera también del gusto del público, de los artistas y de los maestros. El período de la gran *floritura* impera, los cantantes se muestran émulos de los arabescos y agilidades de la flauta, los compositores escriben influidos por esas corrientes, y por fin queda un género especial de canto, llamado ligero. Aún hay más: los grandes violinistas de aquellos tiempos,

desde *Torelli* hasta *Corelli*, *Tartini*, etc..., escriben en ese mismo género florido. ¿Puede admitirse que un instrumento como el violín, instrumento cantante, tuviese necesidad de recurrir á ese relleno de postizos sonoros? De ningún modo. Esto probará una vez más, que si bien era un motivo y una excusa para los clavecinistas el uso, á veces inmoderado, que hacían de las notas de adorno, á causa de las condiciones especiales del instrumento, esta doctrina no puede ser admitida en absoluto, puesto que vemos á los cantantes é instrumentistas de arco contagiados por la misma tendencia, aunque, naturalmente, en menor grado. Prueba todo ello que hay algo que flota en el ambiente, contribuyendo ciertas épocas con su modo de ser. Además, la propensión á la *floritura* tiene muy antiguo origen en nuestro Arte, como lo tiene en la Naturaleza misma: es un signo de vitalidad que el espíritu humano refleja en sus obras.

Si observamos al rudo campesino que entona una canción popular, bien pronto advertiremos que no siempre ó que pocas veces la cantará del mismo modo, pues aquel motivo que despierta en su alma emociones palpitantes adquirirá instintivamente nuevos impulsos de expresión y sentimiento, que se traducirán en *arabescos* de la misma melodía, en giros cadenciosos y apasionados, que comunican á la frase nueva expresión de calor y de vida, exteriorizando así y satisfaciendo un imperioso placer del alma humana. Esto mismo se nota en los autógrafos de la escuela moderna del piano; no hay más que hojear una de las *sonatas* del primer estilo de *Beethoven*; observad un *andante* ó un *adagio*, y veréis que, expuesto el motivo con sencillez, en su desarrollo ya va combinado de modo distinto, dándole variedad con una ornamentación rica y artísticamente empleada. Claro está que en la época de apogeo del piano, por sus condiciones especiales de sonoridad, el abuso de la ornamentación desaparece, por ser ya innecesario. Sin embargo, esa manera perdura hasta que por fin penetra íntimamente en la esencia de la idea musical.

Examinad la obra de *Chopin*, y decidme si las notas adornadas, los *arabescos* y las *filigranas*, no representan un elemento estético de infinita belleza. Pues si esto acontecía con el estilo de una de las más famosas personalidades del piano, no ha de extrañarnos que algunos *clavecinistas* cayesen en el abuso de las *florituras* por las condiciones típicas del instrumento: que aun cuando en los trabajados y severos preludios, eco fiel de las formas escolásticas y profundas de la tradición, podían mostrarse

más parcos en la ornamentación gracias á los movimientos animados, en cambio, cuando el compositor quería traducir un momento descriptivo, cuando deseaba expresar un sentimiento, un estado de alma, entonces tenía que recurrir forzosamente á las percusiones frecuentes de las notas, en todas las formas, para animar la frase melódica nacida al calor de su inspiración genial.

En esto precisamente se distinguen las obras de *Couperin*, cuyo modo de componer, profusamente ornamentado, no obedece al capricho y sí á los requerimientos de la frase musical, pues aquel cúmulo de artificios sonoros transmitidos por el tiempo, al llegar á este célebre artista adquiere con su música la más alta expresión de un estilo y surgen con la misma melodía.

Difícilmente podría separarse ésta de aquéllos sin que pierda la ingenuidad, la gracia y el candor con que fué concebida; buena prueba de ello es el cuidado que tiene *Couperin* de recomendar en el prefacio de sus obras que se observen escrupulosamente esos signos de expresión, las notas de adorno, etc., pues sólo con esa fiel observancia se podrá dar idea exacta del pensamiento del autor.

Este insigne artista coincidió con el reinado de Luis XIV, en el que la elegancia y el refinamiento invaden el espíritu nacional, y las ciencias y las letras alcanzan proporciones tan arraigadas como delicadas y ligeras fueron en sus formas; y no es extraño, pues, que en un pueblo donde tanto dominaba el amor por lo bello, lo atildado, lo artístico, se generalizara de un modo exuberante ese arte por excelencia del *clave*, y penetrando el maestro en el gusto de aquellas corrientes y apoderándose de él, crease cuadros de un sentimentalismo expresivo y pintoresco, cualidades propias de la inspiración y clarividencia de los genios. Además de admirar en *Couperin* al compositor genial y al ejecutante, no hay que olvidar al didáctico y al maestro; su *Método* titulado *L'ART DE TOUCHER LE CLAVECIN*, publicado en el año de 1706 y dedicado á Luis XV, es una de las obras más notables que se escribieron en aquellos tiempos; entre otras cosas interesantes de que trata, sanciona el *glisado* de los dedos de una tecla negra á otra blanca y suministra numerosos ejemplos del empleo del pulgar. Esto, que al presente no tiene ninguna importancia, la tenía, y grande, á principios del siglo XVIII, cuando la digitación era aún imperfecta.

Algo más joven, pero contemporáneo de *Couperin*, floreció en este mismo país el gran compositor *Rameau* (1683-1764). En el

curso de su gloriosa carrera sobresalió como *clavecinista*, organista y verdadero innovador dentro del sistema musical moderno; á él se debe un *Tratado de Armonía*, que publicó en 1722, en el que la teoría de las inversiones de los acordes (instintivamente conocida y rutinariamente practicada) se explica de un modo más claro y comprensible. En sus obras de *clave* se advierten afinidades de parentesco con las de su ilustre émulo *Couperin*, notándose tal vez en ellas más intensidad de expresión, debido á su temperamento dramático; las tendencias y el medio ambiente de su país le sugieren también pequeñas piezas sentimentales y descriptivas, enriquecidas con títulos más ó menos caprichosos, que vienen á ser como los primeros ensayos de una música de programa.

El elemento florido que adorna la melodía, lo emplea con tanta ó más profusión que *Couperin*. De todos modos, ha creado multitud de obras bellísimas, que aun hoy son ejecutadas y estimadas por los pianistas modernos.

En el campo de la Pedagogía fué una eminencia, pues en un *Método* que publicó se encuentran, entre otras cosas interesantes, varios sencillos ejemplos, en los cuales se empieza á practicar el paso del dedo pulgar por debajo de los otros, y viceversa: detalle para aquellos tiempos bastante atrevido, pero de suma importancia en la moderna digitación.

En el período álgido de este eximio artista, las corrientes van manifestándose en otros sentidos, las costumbres se modifican y en todo se advierte un avecinamiento de transición. El sugestivo y coqueto Arte presiente ya los momentos de su decadencia; pues así como el célebre *Rameau* abandona la estancia dorada y aristocrática, en cuya mansión siempre trina y murmura la voz velada del clave, para lanzarse á las luchas del teatro, así también el diminuto y débil instrumento languidece entre melancólicas *pavanas* y tristes *sarabandas*, como el desahuciado que ve acercarse su fin. Días de lucha se aproximan, acontecimientos sociales de la mayor importancia se vislumbran en lontananza, y aquel siglo XVIII, que fué testigo viviente de maestros esclarecidos, cuyas obras maravillaron y maravillan al Orbe, va evolucionando en sus postrimerías hacia el gran Arte instrumental, hacia el Arte supremo de la sinfonía, hacia la escuela brillante y clásica del *piano-forte*.

Avanzando en nuestros juicios y consideraciones al hablar de la música en general, y de las diversas escuelas y estilos del *clave*, tal vez extrañará que no nos hayamos aún ocupado, con el detenimiento que requiere, del primero de los instrumentos: del órgano. Creímos oportuno no tratar de tan interesante materia mientras no hablásemos de Alemania y de sus músicos; pues si bien es verdad que aquél figuraba en la Iglesia desde tiempo inmemorial, su papel era, en cierto modo, secundario, y más bien se empleaba como apoyo de las voces que como instrumento que se destaca con personalidad propia.

Verdaderamente, esa personalidad no empieza á entreverse hasta que aparecen los organistas de la escuela veneciana.

Willaert, como su fundador, en primer término (1480-1562), y á continuación, *Andrés Gabrielli* (1510-1586), *Merulo* (1533-1604) y *Juan Gabrielli* (1557-1612).

El gran organista de *Ferrara*, el famoso *Frescobaldi*, hace avanzar de modo notable la técnica del órgano; pero donde hay que buscar, sobre todo, los trascendentales desarrollos de éste y sus ulteriores influencias en el progreso del Arte, es en los grandes organistas alemanes que precedieron á *Bach* en el espacio de un siglo; es decir, en los *Scheidt*, los *Buxtehude*, los *Pachelbell*, los *Reinken*, que vivieron en el transcurso del siglo XVII.

Estos artistas hacen dar pasos gigantescos al grandioso instrumento, y preparan, con su insistente labor, la era gloriosísima del Arte organístico, en cuya cúspide hemos de venerar las obras del inmortal *Juan Sebastián*.

Hay que tener en cuenta que su complicado mecanismo no fué obra de un día, y que si bien en los siglos XVI y XVII se poseían ya excelentes ejemplares, en los anteriores eran aún muy poco aptos para hacer surgir una literatura y estilo apropiado á sus condiciones peculiares, como sucedió después en épocas más progresivas.

Recordaremos el empleo que del órgano se hacía en las iglesias de Roma durante la época *palestriniana*, que lo fué de perfeccionamiento de la polifonía vocal. En las obras de aquel autor célebre, escritas en estilo á *capella*, el órgano apenas tomaba parte, siendo tan sólo empleado en los *preludios*, *interludios* y *postludios*.

Estos principios modestos del que más tarde ha de llamarse el Rey de los instrumentos, irán ampliándose paulatinamente á medida que sus recursos van progresando por la habilidad de los

constructores, al mismo tiempo que las conquistas realizadas por el Arte musical han de asignarle en breve plazo el puesto de honor que por derecho propio le corresponde.

Refiriéndose al particular, *Riemann* nos dice (1): «Las composiciones para órgano de los comienzos del siglo XVI son más bien vocales, aunque variadas y adornadas con pasos de agilidad y *fiorituras*; y aun en las mismas *fugadas* de los dos *Gabrielli* se observan idénticas tendencias, á pesar de los pasajes de mecanismo que en ellas se emplean con gran profusión.»

Los organistas más famosos de esa época fueron los citados *Willaert*, *Merulo*, los *Gabrielli* y otros que perfeccionaron las formas musicales de los *ricercari*, las *fantasías* y *toccatas* y dieron un nuevo impulso á la música de órgano, siendo su más noble representante en Italia *Frescobaldi*.

La regeneración operada por Palestrina en la música eclesiástica; su manera de tratar las voces, su arte severo del contrapunto, y las líneas esbozadas por sus antecesores organistas, fueron los elementos de que se valió el maestro de *Ferrara*, desarrollándolos en sus obras é imprimiéndoles con su genio un sello más nuevo, más avanzado. En las *fantasías*, *canzone*, *toccatas*, y en toda su producción en general, la armonización es rica, los contrapuntos dobles llegan á su mayor grado, y la suya es ya verdadera obra de órgano.

En cuanto á la *fuga*, última consecuencia de los artificios canónicos de la escuela flamenca y la forma más severa y elevada de nuestro Arte, alcanza tal relieve con *Frescobaldi*, que se le considera como el inventor, ó por lo menos su perfeccionador. La *fuga*, sin embargo, recibe su forma real y definitiva con los organistas alemanes antes citados, y su complemento, belleza y su más acabada perfección artística con *J. S. Bach*.

Indudablemente, todos los adelantos que va realizando el órgano son otras tantas pruebas de la influencia del teclado en el desenvolvimiento y progreso de nuestro Arte musical; así observamos que este Arte abarca dos grandes períodos, que conviene no confundir. El primero es el *vocal*, que se desarrolla muy lentamente hasta llegar á los tiempos del célebre maestro de capilla de Roma. El segundo, el que hace marchar al Arte, de conquista en conquista, hacia mundos desconocidos, es el *instrumental*. Palestrina cierra un gran período: pone á contribución los materiales á

(1) *Historia Universal de la Música*.

él legados por la laboriosa y paciente falange de los contrapuntistas franco-belgas; los considera como elementos valiosísimos para llegar á un gran fin, y asimilándolos á su genio creador, á sus cualidades innatas de *melodista* italiano, surge la obra divina y el estilo polifónico vocal dice su última palabra. El Arte ha llegado á gran altura, altura que no podría ser superada sin la intervención inmediata del elemento instrumental, porque la polifonía era ya incapaz de dilatar sus horizontes dentro del círculo relativamente limitado de las voces.

Donde hallaremos la verdadera influencia del teclado en los grandes progresos musicales, es, á nuestro modo de ver, en el grandioso arte alemán. Hay que buscar esa influencia en el *coral*, es decir, cuando aquella severa y trascendental polifonía vocal se traslada al órgano, y con los recursos del litúrgico instrumento se ensancha y esparce por los fecundos, pero aún ignorados campos, del Arte instrumental del porvenir.

Hay que seguir al órgano paso á paso; su vida y su historia son como la vida y la historia de la música misma; debemos considerarle como el instrumento polifónico por excelencia, el más apto para la gran improvisación; pues sus múltiples recursos, sus teclados, los diversos timbres de sus registros, los *pedaliers*, etcétera, son otros tantos estímulos, poderosos acicates, que despiertan la inteligencia del ejecutante en busca de nuevos y amplios ideales.

Las formas más profundas y aquilatadas de la composición, la *fuga*, por ejemplo, adquiere en aquél su definitiva personalidad.

La polifonía del órgano ejerce su natural influencia en la familia de los instrumentos de *arco*, como el violín y el violoncello, creando un estilo nuevo, estilo severo, puro, elegante y jamás por nadie superado; se traslada al diminuto *clave*, y con él ve la luz esa forma polifónica ligada que es como la aurora de la escuela moderna de *piano*. Así demostramos una vez más la valiosa importancia del teclado en la constante evolución musical; pues bien, todo es debido al órgano, á los organistas alemanes, y sobre todo á la gran figura de *Juan Sebastián Bach*, epílogo glorioso de un período y punto de partida de la música instrumental moderna. Ciertamente hoy no existiera ésta sin el inmenso genio de aquel coloso.

Todos los progresos de los organistas alemanes, toda la grandeza de la música de *Bach*, tienen por base el *coral*.

Dejemos hablar sobre esta interesante materia al sabio *Schweitzer* (1): «La única forma de presentación y ejecución del coral que los maestros alemanes del siglo XVI practicaban, era valiéndose exclusivamente del *coro*. El órgano servía todo lo más para sostener la armonía; pero hacia la mitad del siguiente siglo éste sustituye á aquél y asume la dirección del *coral*. Los perfeccionamientos del instrumento invitaban, por otra parte, á introducir innovación tal, que rápidamente hizo fortuna; pues esa inversión de empleos tuvo á su vez la mayor influencia en el arte del órgano, encontrándose por ese solo hecho la *polifonía* vocal definitivamente á él trasladada. Por primera vez se percata entonces de que el órgano no es más que un *coro* al que solamente le faltan las palabras. Es, pues, una nueva noción de su estilo que se elabora. *Samuel Scheidt* tiene plena conciencia de haber descubierto el verdadero estilo organístico, estilo bien diferente por cierto del de los maestros italianos. Compárese la obra de estos dos contemporáneos, *Scheidt* y *Frescobaldi*: el segundo alcanza más celebridad; pero si el camino recorrido por la escuela italiana llega con este autor á su apogeo, no es menos cierto que aun cuando tuviera después sucesores tan renombrados como Gaspar de Kerll, Muffat y otros, con ellos se inicia una marcada decadencia, brillante si se quiere, pero decadencia al fin.

»En Alemania, al contrario, la verdadera importancia del órgano comienza cuando reemplaza al *coro* en el acompañamiento del *coral*; éste llevaba en sí el vuelo vigoroso que de repente se manifestó en el arte alemán, y al mismo tiempo los gérmenes de un desarrollo ilimitado, mientras que los textos gregorianos no ofrecían al Arte nuevos elementos de expansión y de vida. Primeramente, el acompañamiento del *coral* y los preludios desarrollados con sus motivos imponían á los organistas la solución de multitud de problemas técnicos, cosa que no acaecía en otros países. En segundo lugar, las melodías del coral eran modernas, en el sentido que poseían una forma bien determinada y un ritmo muy marcado, que exigían, naturalmente, el contrapunto y se plegaban á todas las exigencias de una medida rigurosa. Los cantos gregorianos, en cambio, arabescos, fugaces é impalpables, eran rebeldes por naturaleza á esa medida y á la polifonía; el *coral*, además, se prestaba maravillosamente á las armonizaciones de las tonalidades modernas, que, preparadas en la segunda

(1) *Juan S. Bach. El músico poeta.*

mitad del siglo XVII y realizadas por el descubrimiento del *temperamento igual* de los instrumentos en el año 1651, fueron inauguradas de una manera tan grandiosa en la música de *Bach*.»

Las palabras que acabamos de transcribir del profundo doctor en Teología y hábil artista, constituyen la prueba más convincente del influjo que tuvo el *coral* en Alemania en el gran estilo del sagrado instrumento, y como natural consecuencia, en los inmensos desarrollos musicales llevados á cabo por aquellos organistas que precedieron á *Bach*, y cuyos nombres son: *Scheidt* (1587-1654), *Pachelbell* (1653-1706), *Reinken* (1623-1722), *Buxtehude* (1637-1674), *Böhm* (1671-1734) y *Kuhnau* (1660-1722).

Ya hemos visto la importancia que como compositor alcanzó *Scheidt* en la primera mitad del siglo XVII, pues los grandes progresos del mecanismo del órgano empiezan con él; además, adaptó el coral á éste de una manera acabada y artística.

Pero todos los perfeccionamientos del susodicho instrumento, los grandes corales *fugados* de *Pachelbell*, la soberana maestría y ejecución de *Reinken*; las formas más depuradas de las fantasías sobre motivos del *coral* de *Buxtehude*, y su gran talento de organista; los rasgos de brillantez, de colorido y fogosidad reflejados en las obras de *Böhm*; el elemento estético y las tendencias á la música descriptiva que se advierten en *Kuhnau*, etc.: todos esos elementos valiosísimos, todos los incalculables adelantos realizados por los citados maestros, tenían que aquilatarse, fundirse y unificarse en un extraordinario artista, en un nuevo Mesías, que, apareciendo repentinamente en el mundo del Arte musical, crease la obra imperecedera, como guía y modelo de las generaciones venideras, y como idealizada síntesis de todo lo hecho por sus antecesores.

Juan Sebastián Bach nace en el año de 1685 y deja de existir en 1750; con él y con el coloso Haendel, que vino al mundo en el mismo año y en población no lejana á la suya, queda definitivamente reconocida y asegurada la supremacía musical de Alemania *urbis et orbe*.

La familia *Bach*, que representa una verdadera dinastía, se extiende en este país desde los últimos años del siglo XVI, en que se tiene noticia de *Veit Bach*, hasta *Guillermo Federico Ernesto*, nieto de Juan Sebastián, que murió el año 1845.

Hubo un tiempo en que el puesto de organista se hallaba vinculado, en varias poblaciones á la vez, por individuos de esta excepcional familia; no hay que repetir que el más célebre de

todos fué el ya citado *Juan Sebastián*, en cuya obra queda eternamente grabada la huella de su genio, pues en este maestro, no sólo hay que admirar al técnico profundo, si que también al poeta, al artista extraordinario é inmortal. En sus manos, todo aquel arsenal de conocimientos y elementos técnicos se ensancha, se idealiza; aquella polifonía vocal, trasladada al órgano, se engrandece de manera gigantesca. El hombre que así siente y piensa, forzosamente había de elevarse á las más altas regiones del ideal; compositor de música religiosa por su cargo, hombre creyente en sumó grado, escala las cumbres de aquella incomparable música y crea esas admirables *Pasiones*, esa *Misa en si menor*, gigantesca catedral de los sonidos.

Si pasamos á otro terreno, nos ofrece *fugas* colosales por sus motivos profundos, nobles y majestuosos, y no menos admirables por el perfeccionamiento de la forma y las proporciones armónicas del conjunto.

En vena de improvisar, y queriendo hacer alarde de sus inmensas facultades de organista, adopta como motivo la melodía de un *coral*, y presentándola de mil maneras, surgen esos preludios y fantasías, únicos, en los cuales palpita una pasión y un sentimiento que asombran.

Este artista extraordinario contribuye además, con su genio, al planteamiento de las nuevas tonalidades (según hemos visto ya), una vez que la ciencia acústica fué aplicada á la música práctica moderna.

Bien sabéis que en los primeros siglos fueron solamente empleados los tonos de Iglesia, los sonidos naturales. En períodos de relativo progreso empezó á usarse con parsimonia de las *alteraciones*. Primeramente se *bemolizó* la nota *si*; más tarde, otros intervalos de tono recibieron matices de sonidos intermedios.

La aparición de los instrumentos de teclado fué un hecho que aceleró en cierto modo el *temperamento igual*, pues si bien es verdad que la afinación de los antiguos *clavicordios* y *espinetas* no presentaba la normal sucesión de la *escala*, los progresos musicales son más ostensibles en la época del *clave*, y éste contribuye poderosamente en la evolución de la tonalidad. Además, la ingeniosa disposición del teclado, su estructura especial, etc., determinaron un movimiento de avance en tal sentido, porque aunque se trató de disponer en dos partes las teclas que correspondían á los *sostenidos* y los *bemoles*, equiparándolos á la anti-

gua tonalidad, de los mil ensayos y combinaciones que se practicaron resultó todo lo contrario, y aquélla se modeló en el teclado del *clave*, que precipitó fatalmente la adopción del temperamento *igual* en la *octava de doce semitonos*.

El modesto instrumento influyó, pues, notablemente (gracias á sus especiales condiciones) en dos hechos importantísimos, que son la base del Arte musical moderno: en el *cromatismo* y en el *temperamento*.

Aquella polifonía admirable que se amplía y perfecciona en las obras de *Bach* invade el teclado del *clave*, y nace esa obra colosal del estilo severo y ligado, piedra angular del mecanismo moderno, á manera de *antiguo testamento* del pianista, que es bautizada con el nombre del *Clave bien atemperado*, y que lo constituye esa notabilísima colección de cuarenta y ocho *preludios* y *fugas*, compuestos y adaptados á los doce *semitonos* de nuestra escala actual.

Al inaugurar *Bach* aquel estilo polifónico como consecuencia del temperamento *igual* y de los progresos mecánicos de los instrumentos, los medios materiales de la ejecución tenían también que variar.

Así es que el maestro adopta una posición de manos ya parecida á la moderna: sus dedos se hallan más curvados; el paso del pulgar es un hecho definitivamente adoptado; el empleo de las diversas tonalidades lleva en sí mismo aparejado el constante uso de las *alteraciones*, de las teclas negras; en esas condiciones se impone la continua aplicación de los dedos pulgar y meñique, pues los otros han de avanzar dentro del teclado para herir á aquéllas. Ciertamente que no se desterrará en absoluto el sistema antiguo, que obligaba á pasar los dedos largos unos sobre otros, siendo á veces imprescindible en esa música ligada escrita á varias partes concertantes.

Otro detalle importantísimo que aporta *Bach* al mecanismo del piano, y que tiene su origen en el órgano, consiste en el *doigté* de sustitución, tan necesario en el estilo ligado. Todas estas cosas, que podrían parecernos nimias ó pueriles, han sido de la mayor trascendencia para el mecanismo del instrumento tal como hoy le conocemos.

En cuanto á sus obras, ¿qué he de decir yo? Que con su genio se asimila el estilo y la manera de los compositores de los demás países; hace un estudio detenido de los italianos *Vivaldi*, *Legrenzi*, *Corelli* y *Scarlatti*, y de los franceses *Couperin* y *Ra-*

meau, y de este modo funde la severidad del espíritu alemán con la melodía italiana y la fluidez y elegancia del país francés, rehaciendo y embelleciendo los conciertos de *Vivaldi*, y componiendo las *suites* francesas, melódicas en extremo, y ornamentadas con una distinción y sobriedad exquisitas.

Pero si queréis admirar el genio de *Bach* en toda su plenitud, no citaré más que una obra: hojead la FANTASÍA CROMÁTICA; admirad ese modelo de expresión honda y profunda, aquellos *recitados* saturados de sentimiento y poesía, aquellos alardes de armonización, y toda la vida, en fin, que brota de aquellas páginas, y me diréis si ese gran preludio, y la *fuga* colosal que le sirve de epílogo, no es la obra de un genio, obra de imponderable grandeza á través de todos los siglos.

Bach empleó con preferencia el *clave* para la composición de sus obras; pues aunque alcanzó y probó el piano que *Silbermann* construyó para Federico *el Grande*, obteniendo con él un éxito inmenso, comprendió que para éste aún no había llegado la hora de imponerse.

Con los andares del tiempo, las antiguas formas severas, aunque siempre conservadas por tradición, se sustituyen insensiblemente por pensamientos menos austeros, más delicados; el sentimiento de la frase, las ideas expresivas y melódicas se imponen cada vez más. En estas condiciones y medio ambiente aparece en el mundo musical uno de los hijos más célebres de *Juan Sebastián*: *Carlos Felipe Manuel Bach* (1714-1788). Inspirado y formado en la escuela de su padre, sigue sus huellas como organista, como compositor, clavecinista, etc.; posee una ciencia profunda, pero su temperamento le lleva por distinto camino; las formas elegantes y ligeras cautivan su espíritu delicado, y crea infinidad de obras graciosas y expresivas que revelan su conocimiento del gran Arte, pero resultando en ellas más patente el encanto de la melodía en un sentido más moderno.

Otro de sus títulos de gloria es el concerniente á la estructura, al plan definitivo de nuestra sonata y de la sinfonía, llevado á feliz término por su genio. He aquí otro hecho importantísimo para el porvenir del Arte musical, hecho debido á un organista y clavecinista célebre.

Su talento como ejecutante fué proverbial; todos los que le oían quedaban maravillados de la profunda expresión que obtenía del *clavicordio* y del *clave*. El piano propiamente dicho no debió serle tampoco desconocido, puesto que su padre conoció ya

el fabricado por *Silbermann*. Se cree, pues, que sus últimas obras las escribió para el instrumento naciente.

Los progresos que *C. F. M. Bach* llevó á cabo dentro del Arte instrumental, su plan de la sonata, su forma lógica, sus desarrollos artísticamente combinados, su fraseología, en fin, causaron grande impresión en dos hombres del genio de *Haydn* y *Mozart*.

Estos insignes maestros estudiaron detenidamente aquellos procedimientos tan naturales y artísticos, siendo el arranque para que, á su vez, produjeran obras más amplias, más expresivas, más desarrolladas, pero siempre dentro de la forma establecida por aquel compositor.

* * *

Al llegar á este momento histórico, que podemos considerar como el lazo de unión entre el *clave* y el *piano*, grandes son las conquistas realizadas por el Arte para que diferentes tendencias no empiecen á manifestarse en uno ó en otro sentido, según el temperamento de cada artista y su educación musical. Además, hay que tener en cuenta el ambiente de cada país, las influencias de la raza, y una porción de causas y concausas que, obrando directamente en el individuo, determinan sus ideales de bien distinta manera; estas disposiciones especiales se manifiestan en sus obras y señalan diversas orientaciones, que, poco á poco, más claramente definidas, dan lugar á la creación de diferentes escuelas, influyendo á su vez en el nuevo estilo *pianístico*. En general, todos los grandes organistas, desde *Frescobaldi*, elaboraron, tal vez inconscientemente, en los teclados del órgano, los primeros materiales de la escuela seria y ligada del nuevo instrumento.

Aquel estilo severo, contrapuntístico; aquellas profundidades de la idea y de la forma, que constantemente ponen de relieve un pensamiento noble y elevado, se desarrollan de una manera grandiosa en la obra de un *Bach*, y da por resultado el fundamento de la más antigua *escuela de piano*.

Siguiendo un camino opuesto, nos encontramos con otro grupo de artistas que sintetizan su pensamiento en otra forma; estos *clavecinistas*, menos organistas, y por consiguiente sus obras no tan amplias y profundas, se mueven en otro ambiente, respiran brisas más suaves, y la frase se manifiesta más encantadora, más sencilla y expresiva. Se inspiran en asuntos pintorescos, descriptivos, y crean obras de reducidas dimensiones, pero que influyen á su vez en el estilo de aquellos organis-

tas, suavizando y aligerando sus procedimientos artísticos, imprimiendo en ellos cierto dejo de gracia, de soltura y expansión melódica. ¿No podrían ser los cuadros psicológicos, sentimentales y expresivos, de *Couperin* y *Rameau*, precursores, aunque lejanos, de las adorables fantasías, de las piezas tiernas y románticas de un *Schumann*?

Y aquel prurito de adornar la melodía con mil *florituras* de todo género, costumbre que tanto caracterizó á esos autores, y que, aunque de una manera más moderada, siempre subsiste como indudable elemento de belleza, ¿no pudo también ser precursor de esas filigranas elegantes y delicadas que esmaltan y avaloran la frase en la obra de un *Chopin*? Pues aún existe otra tendencia: la de los ejecutantes de la brillantez y la bravura que se inicia con *Scarlatti*. Todo lo dicho anteriormente podríamos sintetizarlo de la siguiente manera: del gran arte de *J. S. Bach* y del influjo ejercido por su hijo *Carlos Felipe Manuel*, creador de nuestra *sonata* (forma la más adecuada para toda manifestación de la música instrumental), surgen las grandes figuras de *Haydn* (1732-1809) y *Mozart* (1756-1791), como iniciadores de la escuela clásica del piano; escuela más tarde continuada por *Beethoven*, y después por *Schubert*, *Mendelssohn*, *Weber*, *Schumann* y por todos los que podríamos denominar *compositores pianistas*.

La otra rama parte también de los dos *Bach*, pero sufriendo la influencia de la gran personalidad de *Scarlatti*. Teniendo por punto de mira el instrumento en su esencia misma, y tratando de amalgamar el elemento armónico y melódico de *Haydn* y *Mozart* con la brillantez y bravura del *clavecinista* napolitano, aparece *Clementi* (1752-1832), el primer «virtuoso» del piano, como verdadero apóstol de la escuela tradicional del instrumento, que es continuada á su vez por *Dusseck* (1736-1799), *Cramer* (1771-1858), *Field* (1782-1837), *Hummel* (1778-1837), *Kalkbrenner* (1788-1849), etc., es decir, por los *pianistas compositores*.

Nos hallamos, pues, en el período de transición del *clave* al *piano*; ésta no se operó de un modo rápido; fué lenta y penosa, como todo lo que constituye novedad y modificación en los gustos de una época; *Haydn*, *Mozart*, *Clementi* y otros *clavecinistas* célebres, antes de adoptar el nuevo instrumento lo examinaron detenidamente, siendo objeto de animadas controversias para su definitiva adopción. El *clave* seguía prevaleciendo y más de una voz autorizada se elevaba en su defensa; recuérdese la frase de *Voltaire* asegurando que el piano era un *instrumento de caldere-*

ro que jamás podría destronar al majestuoso clave. Sin embargo, los grandes artistas, sin abandonar por completo al segundo, no dejaban de fijar su atención en el primero (1).

Los primeros pianos eran ciertamente imperfectos: la extensión del teclado no pasaba de *cinco octavas*, la flexibilidad del mecanismo dejaba mucho que desear, el sonido resultaba acre, débil, si bien los fabricantes se afanaban en corregir esas deficiencias, mejorando la resonancia y vibración de las cuerdas, dotando al teclado de mayor extensión, de cualidades sonoras para el fraseo y dúctiles para la ejecución, hasta conseguir los grandes perfeccionamientos. Es, pues, un hecho cierto que á fines del siglo XVIII el piano pudo ya reemplazar de un modo definitivo al caduco clave. Claro que su estado naciente llevaba consigo, como hemos dicho, la imperfección natural; pero no es menos cierto que á medida que éste evolucionaba, la manera de escribir de los compositores sufría sus lógicas modificaciones.

Dice *Méreaux* (2): «En la primera época del nuevo instrumento, los compositores ponían en el encabezamiento de sus obras: *para el clave ó el piano*; aún subsiste el primero. Después decían: *para el piano ó el clave*; no queda más que un recuerdo para el último; más tarde afirman rotundamente: *para el piano*. Es un adiós definitivo al *clave* y la sanción soberana del piano.»

En estas condiciones nos encontramos con las grandes figuras de *Haydn*, *Mozart* y *Clementi*; es indudable que la ventaja de poder graduar el sonido con que les brinda este instrumento influyó en ellos en la manera de tratar la melodía, haciéndola más cantable y expresiva. Los pasajes de mecanismo también se amplían y transforman, así como el uso atinado de los pedales ha de cooperar igualmente á un resultado más artístico. ¿No había de proporcionar este hermoso conjunto elementos importantísimos para el compositor? Con la producción de los autores citados aún no llegamos á esos estados de pasión, á esos dolores infinitos que se advierten en otros compositores que vendrán después.

(1) El piano, aunque sucesor de la *virginal*, la *espineta* y el *clave*, no tiene el mismo origen; éstos son instrumentos de cuerdas punteadas mediante la acción de los *martinetes*, y las plumas de cuervo que se hallan colocadas en la parte superior de estos mismos *martinetes*; por lo tanto, se les designó con el nombre de *instrumentos emplumados*. El origen del piano es el *clavicordio*, por la percusión, ó tal vez otros más primitivos, como son el *tímpano* y el *címbalo* italianos, cuyas cuerdas, tendidas sobre un puentecillo ó caballete, eran percutidas por ligeras baquetillas ó mazos de madera: he aquí su origen, ó sea el sistema de las cuerdas golpeadas por los macillos que las ponen en vibración, y de ahí el nombre del instrumento, *piano forte* á *martillos*.

(2) *Los clavecinistas*.

La vida de *Haydn* es tranquila; una paz patriarcal y bienhechora inunda su alma; en sus obras predomina siempre la gracia, el candor, la ternura y la ingenuidad; bien merece el padre de la sinfonía moderna ser estudiado por los pianistas, pues sus páginas son modelo de elegancia y bien decir.

Mozart da pasos de gigante; el piano se moderniza en sus manos; este hombre extraordinario todo lo abarca; su mirada de águila se posa constantemente en las altas cimas del Arte musical; en él predomina la elegancia, la gracia, la profundidad, la corrección más exquisita, pues en todas sus creaciones fué perfecto. Así como este maestro es el iniciador de una escuela pianística en el sentido musical (gracias á su genio creador), así *Clementi* es el verdadero patriarca del piano, el glorioso representante y el punto de partida de la escuela moderna del teclado en cuanto á la parte instrumental y á todo lo que se relaciona con los progresos de la técnica del instrumento mismo.

No ha de entenderse por esto que *Clementi* no fuese un compositor ilustre; muy al contrario; pues habiendo sido formado en la buena tradición, sus grandes conocimientos adquiridos los puso siempre al servicio de la idea musical, que si bien no se distinguió por la profundidad, en cambio su temperamento italiano le sugiere melodías nobles, inspiradas é interesantes. Sus sonatas y conciertos merecieron la completa aprobación de *C. F. M. Bach*, *Mozart* y otros grandes compositores.

No es de extrañar la influencia que ejerciera este último en las obras de *Clementi*, dadas las amistosas relaciones que los unieron en Viena y los torneos que á menudo se celebraban para admirar el gran mérito de estos maravillosos ejecutantes, á los que ellos se prestaban gustosos, pues sabido es que en aquellas famosas y artísticas lides jamás hubo vencedores ni vencidos.

Clementi fué esencialmente instrumentista; y considerado en ese sentido, su gran escuela del estilo ligado es la fuente donde han bebido sus enseñanzas todos los grandes pianistas. Heredero de la brillantez y bravura de *Scarlatti*, amplía y perfecciona esas cualidades. Su célebre obra *Gradus ad Parnassum* será siempre un rico arsenal de toda clase de fórmulas técnicas, y constituye la base del mecanismo moderno.

Además, á causa de su larga existencia, fué el testigo de dos épocas de distinta naturaleza, épocas de transición y de sucesivas transformaciones, tanto en la manera de escribir como en lo que atañe al progresivo perfeccionamiento del piano, pues éste, á su

muerte, había ya alcanzado un considerable grado de florecimiento. Sus obras, á la vez, han variado completamente en procedimientos de mecanismo; abundan ya las notas dobles, la dificultad material se halla más repartida en las dos manos, resueñan con más amplitud las partes extremas del teclado. En circunstancias tales, el empleo de las florituras también se simplifica y se concreta; buena prueba de ello es que Clementi, dándose cuenta de las cualidades sonoras del piano, despoja á la frase del cúmulo de artificios que usaban los clavecinistas; y de aquel uso y abuso pasado sólo sobreviven tres: la *apoyatura*, el *grupeto* y el *trino*. Estas son las notas de adorno que más se advierten en las obras de su época, y cuyo uso sigue imponiéndose como verdadera ley. Quiere decir que aquella pobreza de los *claves* y aun de los primitivos pianos, aquel inconveniente insuperable que se oponía á las diversas gradaciones del sonido, ahora desaparece; el ejecutante puede matizarle, ondularle y variarle á su capricho. Nos encontramos ya con un organismo dotado de músculos, de fibras, de nervios, que vive y siente, poniendo de relieve sus cualidades sonoras traducidas en frases ya graciosas y ligeras, ya sentimentales y expresivas, ó ya sublimes, apasionadas, arrebatadoras.

En resumen: el piano posee un alma; el piano canta.

En esta ocasión aparece la figura de un hombre de excepcional é inmensa magnitud, cuyo paso por el mundo señala el desarrollo decisivo, el perfeccionamiento más acabado de la música instrumental, el del más insigne representante de la música pura (que es tal vez la manifestación más elevada de nuestro Arte), el genio más profundo de la sinfonía, del concierto, la sonata, etc., el maravillosísimo continuador de *Haydn* y *Mozart*: el extraordinario *Beethoven* (1770-1827). En sus primeras obras encontramos todavía la influencia de estos dos grandes artistas; pero donde empieza á destacarse su vigorosa personalidad es en las del segundo estilo, hasta llegar á las últimas sonatas de piano (de la op. 106 á la 111), que pertenecen al tercero, el más grandioso y personal del maestro, el que coincide precisamente con el defecto físico auditivo que tanto amargó sus días.

Todos los estados de alma, todos los sentimientos, se hallan claramente definidos en la producción de *Beethoven*. Así como la obra de *Bach* es más objetiva, más pura y serena, como alta representación de la música religiosa; así como en *Haydn* es el candor y la ingenuidad, y en *Mozart* la exquisita sensibilidad y

la honda tristeza contenida, en *Beethoven* es el alma conmovedora que se rebela, es el desbordamiento de la pasión: lo alegre, lo triste, lo dramático y aun lo trágico, se manifiesta en su obra; ésta es más subjetiva, más humana.

En la sinfonía desaparece el *minuetto*, ceremonioso y reposado; en su lugar crea el *scherzó*, que es un signo de virilidad. En cuanto á sus obras de piano, ¿qué son las *sonatas* sino magníficas sinfonías adaptadas al teclado? ¿Qué son éstas, á su vez, sino espléndidas sonatas de la orquesta? ¿Recordáis los primeros compases del *adagio* de la *Appassionata*? ¿Se puede pedir un canto más bello, más sonoro y prolongado? ¡Cuánto ha cambiado ya el instrumento! Aquello es un órgano. ¿Queréis una prueba más de lo susceptible que es el *piano*? Mirad y admirad la *arietta* de la sonata (op. 111), de ese modelo sublime de inspiración. El tema lo constituyen cuatro acordes, expuestos sencillamente, que el teclado murmura de una manera tenue é ideal; luego, se ensancha la frase, y vuelve á presentarse de mil maneras, envuelta en sutilísimos *arabescos*, no á la manera pobre y antigua, sino elevándose al género de la variación más artística y acabada, remontándose á las misteriosas esferas de la fantasía, excediéndose á sí mismo y á su tiempo y anunciando la época del más puro y sugestivo romanticismo. ¡Qué paleta tan rica! ¡Cómo describe los diversos estados de su alma con aquella variedad de tonos y colores! ¡Cómo pasa de los momentos serenos y apacibles, cantados en *andantes* y *adagios* inmortales, á los en que su ser elabora tempestades de fuego y de pasión, pugnando por romper los diques de lo terreno y humano, para elevarse á inaccesibles alturas donde alcanzar no puede la mirada del hombre! Ese es *Beethoven*. En el *piano* vertió el maestro raudales inagotables de su inspiración; y si alguien dudase del influjo que ejerció en su mente, bastaría citar ese monumento de las treinta y dos *sonatas*, que me atrevería á calificar con el nombre de EVANGELIOS DEL PIANISTA.

Descendamos de esas grandes cimas del Arte, refrenemos el vuelo y penetremos en las intimidades de un hombre eminente por más de un concepto, y que si bien fué compositor de valía, le podemos considerar, en términos concretos, como gran representante del piano en la acepción técnica é instrumental. Este gran artista fué *Hummel* (1778-1837), compositor, pianista é improvisador, contemporáneo de *Beethoven* y discípulo muy querido de *Mozart*.

Hummel es, después de *Clementi*, la personalidad más saliente de la escuela moderna del piano. Músico de gran saber, de grandes condiciones técnicas como pianista, é influido por las enseñanzas y las obras de su glorioso maestro, en las suyas se revela, si no una gran inspiración, la diafanidad de la frase *mozartiana*, tratada con elementos más nuevos. Este ilustre artista enriquece el instrumento con multitud de fórmulas originales de mecanismo, que hacen vibrar al teclado de una manera amplia y sonora en toda su extensión.

En los momentos en que nos hallamos, el piano es ya reflejo fiel de la idea del compositor. Sea cual fuere la tendencia de éste, ya como representante del arte genuinamente instrumental, ya deserte de este campo por sus aptitudes lírico-dramáticas, en él encontrará un eco de su inspiración. Así acontece con *Weber* (1786-1826), ilustre campeón de la ópera alemana, al par que gran pianista. En sus obras se entrevé una gran personalidad, lo mismo en cuanto á la melodía, vibrante y apasionada, como en lo que se refiere á los pasajes de mecanismo, que denotan una gran originalidad y brillantez.

Lo mismo sucede con *Schubert* (1797-1828), músico sentimental dotado de una personalidad artística extraordinaria. Su genio brota espontáneo, su inspiración se forja y se caldea en las brisas de su patria; contemporáneo de *Beethoven*, apenas se conocen: el autor de las nueve sinfonías mora en las olímpicas esferas del Arte; el autor de la canción vive entre el pueblo, y canta, canta siempre, vertiendo en sus cantos torrentes de melodía.

La forma idealizada por *Schubert* en el «*lied*», encuentra en el piano su eco poético, elegante y artístico en los *momentos musicales* y en los *impromptus*, en esas adorables piezas de cortas dimensiones que son á su vez el origen de las *romanzas sin palabras* de *Mendelssohn* y de las *fantasías* y *miniaturas* de *Schumann*, verdaderas florecillas perfumadas del vasto y rico jardín de la literatura del *piano*.

Mendelssohn (1809-1847) tiene que ser considerado bajo dos aspectos diferentes: como compositor fino, sentimental y elegante, y como gran pianista. La forma del *scherzo*, sobre todo, alcanza en sus manos el desarrollo más artístico é ideal; aquellas ideas ligeras, elegantes y juguetonas, parecen cinceladas por un ritmo vívido, saliente y seductor. Considerado bajo el segundo punto de vista, supo realzar con sus originales procedimientos las cualidades de sonoridad y brillantez del *piano*. En la obra de

Mendelssohn, la influencia del arpeggio es extraordinaria; una de las notas características de su manera de componer consiste en las ingeniosas disposiciones armónicas, que divide entre las dos manos en forma arpegiada, al mismo tiempo que los *bajos fundamentales* suenan claros y penetrantes, sosteniendo y marcando la base del conjunto. Es una fórmula nueva que permite destacar la melodía á través de vaporosos encajes sonoros de la mayor distinción.

Schumann (1810-1856) es una de las naturalezas más poéticas que puedan encontrarse en el Arte musical, en el que fué genuino representante de las tendencias románticas que tanto influyeron en la literatura durante su época. Propagador del buen gusto, de las verdaderas formas artísticas, con tal motivo sostiene luchas empeñadísimas en la *prensa* como esforzado paladín de lo bueno, de lo bello y de lo verdadero. Oculta su nombre con los seudónimos de *Eusebius* y *Florestan*, y clama contra aquellos *filisteos* que en Arte representan la rutina, lo anticuado y el amaneramiento. Estas luchas le sugieren valiosos elementos para crear obras musicales interesantísimas.

El combate expresado en el último número de su «Carnaval», en aquella marcha entre los *Davidsbündler* y los *filisteos*, es una protesta viril de lo hermoso, de lo bello, de lo grande y sublime, contra lo frágil, caduco y deleznable.

Schumann es un romántico por excelencia, un soñador; aquellas nebulosidades germánicas reviven y dan forma real á la obra infinitamente triste y melancólica del gran compositor.

En las de extensión limitada no reconoce rival: en las *Davidsbündlertünze*, las *Novelletes*, la *Kreislariana* y otras, según él mismo refiere, se refleja el estado de su alma, bajo la impresión del recuerdo indeleble del bien amado, por el ansia inmensa de unir su suerte á la de su Clara adorada. ¡Pobre *Schumann*! ¡Qué triste fin le tenía reservado el destino! Su concierto en *la menor* es digno de *Beethoven*; su personalidad se destaca portentosa en todas sus obras; los medios técnicos de mecanismo y los procedimientos son originales, como todo lo que emana del genio; la melodía es siempre ideal y encantadora; los ritmos, nuevos y distinguidos; la armonización, rica y exuberante. Hemos de advertir que al llegar á la producción artística de este autor (juntamente con *Chopin*), no tan sólo cambia la naturaleza de la melodía, revistiendo una forma más poética, más incisiva, más penetrante, sino que la armonización también se modifica, apare-

ciendo más vaga, más fluida, más transparente, como natural consecuencia de la melodía misma.

Esta peculiar armonización podrá tal vez haber perdido la grandiosa sencillez que la caracterizaba en las obras antiguas; podrá igualmente haberse en ella desvanecido la pureza y severidad clásicas de la línea griega; pero, en cambio, sus contornos se hallan más acusados, el conjunto tiene más colorido, es más vibrante y más adecuado á la frase melancólica y doliente del compositor. La manera de construir (digámoslo así) de este maestro es de una grandiosidad extraordinaria; el estilo es amplio y armonioso; los acordes, llenos y robustos, representan un gran papel en su obra; el teclado resuena plétórico de riqueza armónica, sobre la que siempre flota la frase bella y entristecida ó el canto viril y apasionado. El *piano* canta conmovido é inspirado por aquellas adorables melodías de las *piezas románticas*, de los *Papillons*, de sus *fantasías* y de tantas otras joyas de la literatura del instrumento.

Chopin (1809-1842) es el hermano en genio y talento de *Schumann*, es el *poeta del piano*. Su aparición en el mundo del Arte fué una verdadera revelación.

Oigamos á *Rubinstein* (1): «Todos los grandes músicos han dado lo mejor de su alma al piano; pero *Chopin* es el rapsoda, el genio del instrumento. Lo trágico, lo romántico, lo lírico, lo heroico, lo dramático, lo fantástico, el brío, la cordialidad, el ensueño, la grandeza, la sencillez: todos esos matices se hallan en su obra.»

Indudablemente, *Chopin* fué único, así considerado como compositor cuanto como pianista. No procede de nadie, cual acontece con los más grandes artistas; es educado por dos únicos maestros que amorosamente cultivan el fructífero terreno que más tarde habrá de producir aquella sensible y privilegiada naturaleza musical. A los veinte años vuela por su propio esfuerzo, remontándose hasta los más elevados ideales, en alas de su instinto creador; brota espontáneo, cual flor esplendorosa fecundizada al calor del sentimiento patrio, sentimiento avivado por los recuerdos de aquellos ritmos originales, de aquellas danzas características del país polaco.

En la obra de *Chopin* (como dice muy bien el inolvidable *Rubinstein*), todos los matices encuentran su expresión más acabada. Sin embargo, su genio es eminentemente elegíaco: alguna

(1) *La música y sus representantes.*

vez se encuentran en él rasgos de energía; pero su verdadera inclinación es la suprema elegancia, la tristeza esfumada de melancólica poesía. Si queremos encontrar el parentesco de su producción artística con la de sus antepasados, pocos puntos de contacto hallaremos seguramente. *Field* creó el *nocturno*, pero, ¡qué inmensidad no le separa del de *Chopin*! El eco lejano de aquellos adornos y jugueteos sonoros de los clavecinistas, aún se percibe en las obras de piano de algunos de los compositores más ilustres, en la forma rica y variada que el instrumento permite. Tal sistema es empleado por *Hummel* y algunos más; pero media un abismo entre esto y lo que *Chopin* realiza en su delicada labor.

Los arabescos son el sello peculiar del gran compositor polaco; pero esos arabescos se asemejan á caladas filigranas, á encajes sutilísimos que cobijan la frase ideal y la abrillantan y enriquecen en su pristina belleza. El estilo del gran maestro es tan poético, tan seductor, tan penetrante, que el pianista se halla rápidamente sugestionado por el encanto, y no acierta á abandonar aquel *oasis* de arte purísimo que le encadena á su pesar. Siempre es el bardo ideal que canta según los afectos ó dolores que conmueven su alma, lo mismo en los melancólicos *nocturnos*, en las tristes *baladas*, en las elegantes *mazurkas*, en los *valeses* cadenciosos, en las rítmicas y brillantes *polonesas*, como en los cantos lúgubres que brotan de su alma lacerada con el recuerdo de la pérdida de su amada Polonia.

Toda la originalidad que se refleja en la obra del compositor, corre parejas con el estilo del ejecutante. *Chopin* fué un pianista inmenso; la escuela creada por él fué de un rico, nuevo y variado tecnicismo; nueva como maestro eximio de *piano*; nueva en la manera de pulsar el instrumento, en la de obtener el sonido, que modelaba cual pasta dúctil y sonora, como pudiera hacer con el barro el cincel de genial escultor.

Como todo lo nuevo y atrevido, su método de enseñanza fué un alarde de sorpresas que atemorizaba á los artistas de su tiempo. La figura de este grande hombre es inmortal, pues mientras exista y palpite un corazón y un alma enamorada de la poesía, las obras de *Chopin* no pueden desaparecer.

No logramos la fortuna de gozar de aquellos rasgos geniales que constituían su manera especial y única como pianista; pero estuvimos en relaciones directas con personas de su intimidad, y, gracias á ellas, conservamos un retrato artístico de aquel estilo melancólico, soñador y elegante cual ninguno. En lo que al

eminentísimo maestro de piano se refiere, me alcanza un lejano parentesco con el autor de las *baladas* y las *polonesas*; y es para mí un título de gloria que ostento, puesto que por mediación de tercera (1) persona bebí en sus admirables enseñanzas, habiendo sido, por espacio de cuatro años, discípulo de uno de los más considerados y queridos de tan egregio pianista compositor.

En nuestra progresión ascendente, hemos, por fin, llegado á la cúspide gloriosa del *piano*; cuando el desarrollo y perfeccionamiento del mecanismo es más trascendental, gracias al inmenso talento y á las condiciones excepcionales del artista genial y extraordinario, que siempre será considerado como el primer pianista del mundo. Este fué *Franz Liszt* (1811-1886). Todos los procedimientos creados por sus antepasados se elevan al *summum* en sus obras.

Jamás las vibraciones del piano resonaron de un modo tan exuberante; los zarpazos del león le arrancan sonoridades hasta entonces ignoradas; las manos del titán caen sobre el teclado, y aquel cuerpo inerte, compuesto de *cuerdas*, *macillos*, *palancas*, *escapes*, *apagadores*, *pedales*, etc., se va animando por el sople vivificador del Arte.

A los impulsos generadores del artista, revive, como alentado por un alma mágica y sonora; y vertiendo torrentes de armonía, el *piano* canta, el *piano* gime, el *piano* se agiganta de una manera inconcebible, hasta rayar en los linderos de la orquesta.

Liszt no ha sido tan sólo el pianista sin rival; fué, además, un gran músico y compositor de altos vuelos; su vida es una constante odisea; tiene algo de novelesco y de aventurero; del mismo modo que su alma se metamorfosea con el transcurso del tiempo, también se modifica su naturaleza varonil, revelándonos bajo distintos aspectos, según las impresiones recibidas por aquella imaginación fogosa, romántica y mística á la vez. Pero siempre, á través de esas múltiples metamorfosis, se conserva incólume é inmaculada el alma del artista; siempre prevalece el paladín enamorado de las ideas nobles y elevadas, el campeón esforzado de toda causa grande y justa (2).

(1) Mr. Georges Mathias, profesor á la sazón del Conservatorio de París.

(2) Uno de los rasgos nobilísimos que retratan á *Liszt*, es el referente al monumento que se proyectaba erigir á *Beethoven* en su ciudad natal. El ilustre pianista, con motivo tan justificado, organiza varios *conciertos* en *Bonn*, en los cuales, no solamente pone á contribución su gran talento de ejecutante y de director de orquesta, con el objeto de allegar fondos para este acto, sino que añade liberalmente de su propio peculio respetable cantidad, que aún faltaba, para que el citado proyecto se convirtiese en realidad en brevísimo plazo.

¡Cuánto no hizo *Liszt* por los grandes maestros, exponiendo á la luz del día (gracias á sus artísticas interpretaciones) infinitas obras que en su época eran casi desconocidas, y refundiendo algunas de ellas en admirables adaptaciones para piano y orquesta, comunicándoles una vida y brillantez que antes no poseían! ¿Quién fué el adivinador más perspicaz del genio de *Wagner* y el más acérrimo defensor de sus admirables dramas líricos sino *Liszt*? Indudablemente, es un músico-artista extraordinario el que, al recibir la partición de la *Walkyria*, se compenetra rápidamente del plan de la obra, de sus bellezas, desarrollos, complicada instrumentación, etc..., comunicando *ipso facto*, razonado y lógico parecer á su ilustre autor. Y *Lohengrin* se dió al público por primera vez en *Weimar*, en el mes de Agosto de 1850, bajo su dirección.

Para comprender la importancia del compositor, hojead sus obras de piano: todos los alardes de la técnica moderna, las grandes impetuosidades de la sonoridad, y hasta las *formas orquestales*, tienen cabida en el teclado. Lo mismo cuando examinamos las *rapsodias húngaras*, en las que palpita todo el fuego de su exuberante juventud, y los estudios de ejecución trascendental, síntesis acabada de todas las dificultades del piano, que si en un orden de ideas más elevado observamos sus dos leyendas de *San Francisco de Asís* y el *de Paúl*, en las que aparece la idea mística y el elemento descriptivo, hasta que, por fin, nos remontamos á la notabilísima *sonata en si menor*, obra profunda de estudio y de inspiración en la que se revela de manera notoria y palpable su gran talento musical. Dócil y sumiso, á todo se presta el piano en las manos de *Liszt*; el teclado recorre la gama completa de tonos y colores, merced al genio del artista.

¿Queréis oír algunas páginas del arte severo y grandioso de *Bach*? Pues admirad las soberbias adaptaciones de sus *fugas* de órgano: aquella rica polifonía, en sus múltiples y complicadas combinaciones, revive en nuestro instrumento con toda su diáfana y resplandeciente belleza. ¿No habéis oído á *Paganini*? Pues bien; *Liszt*, subyugado por la mágica habilidad del legendario violinista, transcribe sus estudios (entre ellos el tan conocido con el título de *La Clochette*) y acomete una empresa semejante á la que *Bach* realizó con los conciertos de *Vivaldi*, variando, refundiendo y comunicando á esos estudios un interés artístico que no ostentaban en la versión original. Por ende, dota al piano de nuevos elementos de mecanismo y arranca á la

parte aguda de aquél, torbellinos de notas, *cascadas* de sonidos cristalinos, que causan asombro y admiración. ¿Deseáis admirar en el teclado el reflejo vivo de un arte sugestivo y apasionado? Trasladañ á él ese poema del amor más intenso que denominan *Muerte de Iseo*, y el instrumento se encargará de reproducir la honda emoción estética que experimentasteis en el teatro al oír aquella página inmortal é imperecedera.

¿No es cierto que en toda esta progresiva evolución artística el *piano* representa, más ó menos indirectamente, un importantísimo papel? Lo que se necesita es que aparezca un artista como *Liszt*, excepcional, para que exija imperiosamente al instrumento todos los misterios armónicos y sublimes que en sí encierra. Del pianista, ¿qué hemos de decir?... Fué único. *Thalberg* (1812-1871) y otras celebridades fueron insuperables é insustituíbles ejecutando sus propias obras. Hoy el ambiente es distinto: el pianista, lejos de constituir un retroceso (como algunos creen), es más músico; su educación es generalmente más completa y se halla obligado á interpretar las obras de todos los autores, tanto antiguos como modernos; esto es precisamente lo que hasta nuestros días han hecho como nadie *Liszt* y *Rubinstein*.

En época ya avanzada de su vida, *Liszt*, el mago del teclado, se retiró á *Weimar*, en cuya población desempeñó los cargos de maestro de capilla y director de orquesta. Allí se dedicó preferentemente á la composición y á la enseñanza de ésta y del piano, ejerciendo no poca influencia por su talento y autoridad en las corrientes musicales de Alemania. *Weimar* fué en su tiempo una nueva *Meca* musical, á la que acudían presurosos, jóvenes artistas en demanda de auxilios y consejos al gran maestro. Y aquella brillante descendencia que *Liszt* nos lega á modo de estela luminosa, se halló dignísimamente representada por los grandes artistas *Raff*, *Rubinstein*, *Hans von Bulów*, *Tausig* y algunos más. El continuador más famoso de la brillante época que acabamos de reseñar, fué un pianista colosal; tuve la suerte de alcanzarle y oírle; algunos de vosotros seguramente habrá tenido igual fortuna; por mi parte, puedo asegurar que aún conservo y conservaré mientras viva su recuerdo, puesto que en mi ánimo produjo quizá la emoción más profunda que puedo haber sentido en mi vida. Ese recuerdo, en este para mí solemne momento, resurge más intenso en mi mente y me hace pronunciar su nombre con profundísimo respeto; habréis sospechado sin duda á quien me refiero: á *Anton Rubinstein* (1830-1894).

Es un hecho indiscutible que hoy existen pianistas admirables, dignos de ser imitados por todos los que al teclado se dedican; es igualmente evidente que los *Henselt*, los *Bulöw*, los *Tausig* y otros, fueron eminentísimos ejecutantes; pero es absolutamente incuestionable que hasta ahora nadie ha superado al artista ruso, que representa el final de un glorioso período en el arte de tocar el piano. *Rubinstein* fué, además, un compositor fecundo que escribió obras interesantes en todos los géneros. Como ejecutante fué el unico continuador de *Liszt*, su único rival. ¡Qué interpretaciones tan geniales las suyas! En cada estilo, en cada autor, era un pianista distinto. ¡Qué gracia, qué ingenuidad en las obras de los clavecinistas! ¡Qué severidad, qué matices tan claros en la polifonía de las *fugas* de *Bach*! ¡De qué manera tan ideal decía los *rondós* de *Mozart*! ¡Qué cambio tan radical se operaba en él cuando abordaba las *sonatas* de *Beethoven*! Aquellas sublimes páginas se transformaban con su genio en épicos poemas del gran Arte instrumental. *Beethoven* es todo fuego y pasión; así lo comprendió *Rubinstein*, y huyendo de un falso clasicismo tan correcto como frío, supo imprimir en ellas tal intensidad de calor y vida, que su alma, por la ejecución genial, se enlazaba con el alma creadora del inmarcesible maestro.

Lo mismo sucedía cuando ejecutaba obras de *Schubert*, *Schumann*, *Chopin* y otros autores; las interpretaciones de aquellos momentos musicales, de los *impromptus*, de los *estudios sinfónicos*, del *Carnaval*, de los *nocturnos*, los *valses*, las *baladas* y las *polonesas*, han quedado como modelos.

Los que no tuvieron la dicha de oír al pianista moscovita no pueden formarse una idea aproximada de aquel arte supremo, que hoy ya no existe.

*
* *

Manifiesta se halla la influencia de los instrumentos de teclado en el desarrollo del Arte musical; el órgano, en primer lugar, como reflejo fiel de la escuela severa, de la gran tradición, de profundas enseñanzas; instrumento en el que se desenvuelve hasta lo infinito la polifonía antigua y moderna, que perfecciona y sanciona las formas más elevadas de la composición; instrumento para la improvisación cual ninguno, la gran representación de la música religiosa. Después aparece el piano con pretensiones á primera vista más modestas, pero cuyo desarrollo é influencia ulteriores se manifiestan y patentizan en las tendencias

musicales venideras. El órgano, á pesar de su grandiosidad, no se presta al estilo expresivo, ó, por lo menos, la expresión se limita (aun en los de mayores dimensiones) al *crescendo* y *diminuendo* que se obtienen por la acción inmediata de un *pedal*. La intensidad del sonido no puede modificarse sino por grados y mediante la *adición* ó *supresión* de ciertos juegos ó pasando de un teclado á otro. El ritmo tiene que sufrir necesariamente, pues si bien los recursos de aquel instrumento son múltiples y complejos, el sonido es demasiado uniforme por naturaleza para destacar los acentos rítmicos. El órgano es lo más grandioso, lo más adecuado para la santidad del sitio y del culto á que se le destina, pero no se halla exento de cierta rigidez. Su misión es nobilísima; en cuanto á su estructura musical, es como el símbolo de algo muy elevado, de lo divino, pero por eso mismo su estilo es impersonal.

Nunca puede decirse de los organistas que éste tenga mejor sonido que aquél, que uno ú otro cante mejor en su instrumento; eso no era posible en el órgano, y eso es precisamente lo que caracteriza y da importancia al piano moderno.

Uno de los rasgos más salientes de éste es la cualidad maleable de su sonido, cualidad que permite establecer la gran diferencia que existe en el estilo y manera de ejecutar de varios grandes pianistas, aunque todos posean una técnica semejante por su extenso desarrollo.

Desde el momento de los grandes perfeccionamientos del piano-forte, todo cambia en absoluto en su manera de ser y en su literatura musical: el piano frasea, el piano modifica á voluntad la intensidad del sonido, es triste en los momentos de tristeza, apasionado cuando la frase lo exige, posee ya mil variados matices de claro obscuro; el piano, por fin, convive entre los mortales, es más humano que el órgano, más flexible, más personal.

¿Qué mejoras tan gigantescas no se han producido desde la época del primitivo *clavicordio* á nuestros días!

El diminuto instrumento, que podía fácilmente soportarse en las rodillas y que se transportaba cómodamente en viaje, podría ser muy útil para la finura y perfección del tacto, podría ser susceptible de cierta expresión en el fraseo (cualidades ambas atestiguadas por *J. S. Bach*); pero, ¡cuántas deficiencias no ocultaba! ¡Con cuánto mimo había que tratarle para que sus débiles láminas de cobre no se alterasen! ¡Qué pronto se le adulteraba el sonido si el ataque de los dedos no era muy suave y gra-

duado! ¡Qué diferencia tan enorme de la potencia sonora de las *espinetas* y los *claves*, de la técnica de un *Bach* y sus sucesores, á las impetuosidades y apasionamientos de los *Liszt* y *Rubinstein* de la época actual!

Hay que recordar aquellos remotos tiempos cuando *Couperin*, encontrándose en la cámara de Luis XIV con excelentes instrumentistas de arco, les confiaba las melodías de sus piezas, reservándose tan sólo el modesto papel de acompañante, para apreciar la inmensa distancia que separa los citados instrumentos del *gran cola* de nuestros días.

Los tiempos son otros: tendencias é ideales de diversa índole invaden los espíritus; ya desfilaron por el mundo aquellas refinadas y frívolas sociedades que se extasiaban con las voces veladas y temerosas del lujoso *clave*; aquel arte galante y mundano casi yace en el olvido, y sólo es exhumado de vez en cuando á guisa de recuerdo arqueológico.

El piano hace su aparición en la escena del Arte en días de lucha, de inquietudes populares, de pasiones turbulentas que agitan y conmueven los cerebros en busca de ideales y tiempos de *democracia*, siendo el portavoz de las ideas dolientes y apasionadas de los maestros modernos. Su puesto exclusivo, en el porvenir, no será tan sólo el aristocrático salón, sino la *sala* de conciertos; el escenario de un gran teatro en donde nutrida multitud se entusiasma y aplaude ante la mágica ejecución del artista de nuestro tiempo, que ofrece al público, como en rápido y variado cinematógrafo, las primicias, las manifestaciones geniales revividas por el teclado de todo un gran Arte que se extiende desde *Bach* hasta nuestros días.

A pesar de lo que acabamos de manifestar, no le faltan, ciertamente, sistemáticos detractores al piano y á los que á él consagran su talento é inteligencia; pero el pianista que se halla animado por el fuego sagrado del verdadero Arte, ése posa su mirada en lo alto, se inspira en la sana tradición, y coadyuva como el que más al logro de un fin artístico y elevado dentro de la gran familia musical.

Ese *virtuosismo* del que hoy tanto se habla, conviene tener en cuenta que el mismo Arte le reclama, considerando que para interpretar una *fuga* de *Bach* con todos sus requisitos, para decir con claridad y corrección una sencilla sonata de *Mozart*, y para abordar las de *Beethoven* (sobre todo las últimas), no es solamente necesario, sino indispensable, el gran *virtuosismo*. Ya habéis

visto cómo sin salirnos del terreno de lo clásico, éste se nos impone con fuerza abrumadora.

Claro que nos referimos al *virtuosismo* artístico, el que puesto al servicio de la idea musical la comunica inspiración, vida y sentimiento.

La gran importancia del piano se halla palpablemente demostrada por el solo hecho de haber sido pianistas todos los compositores de primer orden. Es más: alguno de esos gloriosos maestros podría haberse mostrado más ó menos parco en este género de música. Nada de eso; pues así escriban óperas, sinfonías, obras religiosas, *di camera*, etc..., el piano sale siempre favorecido con multitud de producciones, en las cuales el compositor confía sus más tiernos y delicados pensamientos al teclado.

Tal vez á esto podría objetarse que *Wagner* no fué pianista ni escribió para el instrumento, á lo cual yo replicaría: cierto que el maestro de *Bayreuth* compuso escasas obras para piano, pero consta de manera indudable que lo poseía suficientemente para dar á conocer en sus tertulias nocturnas las composiciones que durante el día brotaban de su cerebro, y que no eran, precisamente, ejercicios para principiantes.

¿Y qué diríamos del piano al servicio de la improvisación? Los grandes organistas desarrollaban en los teclados del órgano una idea con todas las galas que les ofrecía el arte del *contrapunto* y de la *fuga*; sus improvisaciones se desenvolvían austeras y patriarcales; pero el piano señala nuevo rumbo al maestro moderno. *Beethoven* improvisa, y el piano se doblega á su genio por los múltiples medios de que ya dispone, exteriorizando maravillosamente aquellas tempestades que chocan y se agitan en su interior, aquellos lamentos de dolor que se escapan de su pecho.

¡Qué importancia tan grande asume este instrumento en la lenta y paulatina evolución musical! ¡De qué manera tan prodigiosa influye en la obra moderna del compositor! Ved, si no, cómo cambia el plan de aquélla, los desarrollos que abarca, cuando los recursos ofrecidos se hallan en consonancia con la inspiración.

A medida que el piano se perfecciona, ¿no véis cómo van desapareciendo aquellas superfluidades y artificios sonoros de que tanto abusaron los antiguos? ¿No véis cómo la frase también se modifica? Esta es más amplia, la idea más profunda, la línea melódica no se pierde, como anteriormente, en constantes solu-

ciones de continuidad, sino que se percibe clara y ligada, no desapareciendo hasta expresar *todo lo que tiene que decir*: estas son cualidades del piano moderno.

El teclado es también un eficaz auxiliar en el estudio de la armonía y de la composición. Parangonemos dos discípulos consagrados á estas importantes materias; ambos poseen disposiciones afines para las mismas; el que practica este instrumento abarcará más pronto el conjunto de los acordes, el concierto artístico de las voces, la inmensa masa de la instrumentación, y, en fin, toda la polifonía; en cambio, el que desconoce sus grandes secretos armónicos caminará, á mi entender, de una manera más vaga en la consecución de sus fines.

El piano es, además, el instrumento *solista* por excelencia; se basta á sí propio para reasumir toda la historia de la música, para interesar al gran público con su literatura musical; literatura inagotable y riquísima cual ninguna. A veces, sin embargo, abandona su soledad y reclama puesto de honor en el *cuarteto* de instrumentos de *arco*; entonces, el verdadero artista empasta el sonido del piano con la cuerda, y lucha con el *violín* y el *violoncelo*, no solamente por sus facilidades de mecanismo y de brillantez, sino en lo que al fraseo se refiere, pues sus medios de sonoridad le permiten dar la réplica de un modo intenso y expresivo á sus dignos compañeros. A veces, deseoso de remontarse á las sublimidades del Arte, se traslada al Teatro, y, haciendo alarde de sus elementos de fuerza y resistencia, bajo las garras de león de un *Liszt* ó de un *Rubinstein*, adquiere proporciones tan gigantescas, que en las grandes creaciones musicales lucha soberanamente y de igual á igual con la orquesta.

Terminaré estas afirmaciones mías con fragmentos de una carta del gran Liszt, en las que se manifiesta lo siguiente: «Tal vez ese sentimiento misterioso que me impulsa al piano puede ser causa de mis ilusiones en todo lo que se refiere á su importancia, que considero muy grande; el piano ocupa, á mi modo de ver, el primer puesto en la jerarquía de los instrumentos; es generalmente el más cultivado, el más popular de todos; esa importancia y popularidad las debe en parte á la potencia armónica que exclusivamente posee, y como consecuencia de esa potencia, á la facultad de reasumir y concentrar en sí mismo el Arte entero. En el espacio de siete *octavas* abarca toda la extensión de una orquesta, y los diez dedos de un solo hombre bastan á expresar las armonías producidas con la cooperación de un

conjunto de más de cien ejecutantes. Con su ayuda, y por su mediación, se difunden infinitas obras, que permanecerían tal vez ignoradas del gran público ante la imposibilidad de reunir una orquesta.

»El piano representa, en cuanto á la composición, lo que el grabado al cuadro: la multiplica, la transmite á todos, y si no puede traducir (digámoslo así) su colorido, da una idea general del claro oscuro.»

Esto dice *Liszt*. Yo uno mi modesto voto al del glorioso é inmortal maestro, y creo firmemente que mientras la música continúe ocupando el puesto de Arte bello que por derecho propio le corresponde, mientras las leyes profundas y trascendentales de la armonía sigan rigiendo sabiamente nuestro Arte; mientras la inventiva del compositor necesite un eco fiel é inmediato de su inspiración, inspiración concebida en esa misteriosa red de la sensibilidad y el sentimiento; mientras esto suceda, el piano, resumen de todos los instrumentos de teclado, lejos de desaparecer, continuará ocupando un lugar preeminente en la jerarquía de los instrumentos, y no menos preeminente, por cierto, en el constante y sucesivo desarrollo del Arte musical.

HE DICHO.



APÉNDICE ⁽¹⁾

NOTA A

El *clavicordio*, la *virginal*, la *espineta* y el *clave* se derivan del órgano en cuanto al teclado se refiere, si bien por la calidad de su sonido podrían remontar su origen á otros más antiguos, como la *lira*, la *cítara*, el *psalterio* y el *laúd*.

El *monocordio* de los gabinetes de física y su *congénere* el *helicón*, de Aristides Quintiliano (año II de Jesucristo), compuesto de cuatro cuerdas divisibles por puentecillos ó caballetes, figuran, sin duda alguna, entre sus predecesores primitivos.

Del siglo XIII al XIV datan los primeros ensayos de aplicación del teclado á los instrumentos de cuerdas que se *punteaban* con los dedos ó *percutían* con los plectros. Estos dos sistemas, de *percusión* ó *punteo*, dieron lugar á la formación de instrumentos parecidos, aunque de índole bien diferente: el *clavicordio*, que representa á los primeros, y la *virginal*, la *espineta* y el *clave*, á los segundos.

El clavicordio afecta la forma de una caja armónica rectangular, y podía colocarse sobre una mesa y en las rodillas.

El teclado llegó á alcanzar la extensión de cuatro *octavas*, consistiendo su mecanismo interior en una lámina de cobre fija en la extremidad de cada tecla y debajo precisamente de la cuerda que debe *percutir*.

Todavía en el siglo XVI tenía menor número de cuerdas que de teclas, pues aún no se había pensado en aplicarlas en número igual al de las notas del teclado. Este perfeccionamiento no llegó hasta principios del siglo XVIII; mientras tanto, las láminas de cobre dividían las cuerdas en partes alicuotas, modificando su longitud y variando el sonido.

El clavicordio era, pues, un instrumento de percusión.

Se empleó durante largo tiempo en Alemania, por su fácil manejo, y sobre todo por las ventajas que su práctica reportaba; sus condiciones especiales contribuían á perfeccionar el tacto. J. S. Bach sentía por él gran predilección; y el *Dr. Burney*, refiriéndose á la visita que hizo

(1) La mayoría de los datos históricos se han tomado de las obras siguientes: *L'Arte del clavicémbalo*, de L. A. Villanis; *Les clavecinistes*, de A. Méreaux.

á Carlos Felipe Manuel Bach en Hamburgo, y habiendo oído pulsar el citado instrumento á este ilustre artista, se muestra maravillado de la intensidad de expresión que de él obtenía. *En los pasajes lentos y patéticos—dice—, cuando ejecutaba notas de larga duración, arrancaba lamentos de dolor que solamente consentía el clavicordio.*

Sin embargo, su sonoridad era débil, escasa y tan sólo asequible en los pequeños salones.

Las láminas de cobre ofrecían, es cierto, la ventaja de aumentar ó disminuir relativamente el sonido; así se obtenía una semejanza de fuerte piano, cierta expresión en el fraseo; pero, en cambio, existía el inconveniente de que si la presión de los dedos sobre las teclas no era muy calculada, las láminas ó lengüetas se alteraban de un modo rápido, desnaturalizando la calidad del sonido y su afinación. Estos inconvenientes se modificaron con el mecanismo adoptado en la *virginal* y en la *espineta*.

El primero afecta también la forma rectangular, mientras que la del segundo es casi triangular y se parece más al moderno piano forte de cola.

En estos dos modelos, las cuerdas son punteadas por una pluma de cuervo cortada en triángulo, adherida á una lengüeta de resorte, encajada ésta á su vez en la parte superior de unos pequeños trozos de madera delgados y lisos, llamados *martinetes* (*Sautereaux*). Cada cuerda dispone de uno de estos martinetes, que se dirigen perpendicularmente al teclado, que los pone en movimiento. Además, cada uno de ellos se halla provisto en su extremidad de un fragmento de paño, con el objeto de apagar las vibraciones de las cuerdas cuando los dedos abandonan las teclas.

El *clavicordio*, la *virginal* y la *espineta* se hallaron en auge hasta fines del siglo XVI y principios del XVII, época en que empieza á manifestarse con personalidad propia el *clave*, que viene á ser una *espineta* perfeccionada y de mayores dimensiones; ésta disponía de una sola cuerda para cada tecla, limitándose la extensión de su teclado á cuatro *octavas*, mientras que aquél (que presenta igualmente la forma de nuestro piano de cola) posee cinco; es más capaz, para cada nota dispone de dos cuerdas al unísono, y estas son más largas: he aquí la principal diferencia que los separa.

Los primeros claves, del célebre constructor de Amberes, *Hans Ruckers*, fueron construídos á fines del siglo XVI. Introdujo en ellos después grandes mejoras; una de ellas fué, á imitación del órgano, adoptar un segundo teclado, con el objeto de producir ciertos matices de claro obscuro, haciendo oír tres cuerdas en uno de ellos y una sola en el otro. Nuevos perfeccionamientos dotaron al clave de apagadores, cuyo mecanismo consistía en interceptar á voluntad las vibraciones de las cuerdas, y de varios pedales, que modificaron la intensidad del sonido en toda la extensión del teclado.

Más tarde se construyeron otros que imitaban el sonido del *lavíd*, de

la *mandolina*, del *arpa*, etc..., llegándose á adoptar hasta tres teclados, y aun se imaginó colocar un *buffet* ó caja de órgano debajo de uno de ellos, ingeniándose de manera que los caños comunicasen con el clave; de este modo podían oirse juntos ó separados los dos instrumentos.

A pesar de todos estos esfuerzos, la diversidad de matices no se obtenía en aquél. No se halló otro medio de aumentar ó disminuir el sonido (aparte de los recursos que ofrecían los dos teclados) que hacer avanzar ó retroceder sucesivamente, con el auxilio de resortes especiales, las diferentes filas de *martinetes*, con el fin de ponerlos fuera del alcance de las cuerdas, ó bien con el de aproximarles á ellas.

En busca siempre de nuevos derroteros, los ingleses encontraron un nuevo sistema, que consistía en una especie de cubierta dividida en tablillas ó listones delgados bien unidos, cuyo aparato se colocaba encima de las cuerdas, y por medio de un pedal *ad hoc* se separaba ó se aproximaba á ellas, para reforzar ó disminuir el sonido.

Todas estas innovaciones no consiguieron obtener del clave lo que el clave no podía dar. Algo más de sonoridad poseía con relación al clavicordio, pero se prestaba menos á la poesía del fraseo; de ahí la necesidad en que se veía el compositor de buscar una expresión más ó menos fiel, refugiándose en aquel laberinto de notas de adorno, combinadas de mil formas, con el propósito de disfrazar en lo posible la escasez y pobreza del sonido y producir cierto efecto de amplitud y prolongación del mismo. En cambio, se prestaba mucho mejor para hacer resaltar con la mayor claridad los pasajes de soltura, de elegancia y de velocidad.

Es curioso advertir que en ciertos lejanos siglos, y á causa de la imperfección del temperamento, pocos eran los tonos adoptados en los teclados de los órganos y en los de los demás instrumentos de que venimos haciendo mención, escribiéndose en las tonalidades menos alteradas y haciendo muy poco uso de las teclas negras.

La extensión limitada de las *virginales* y *espinetas* inducía asimismo á economizar en lo posible el número de las notas; de ahí que las teclas más graves se afinasen de modo que no presentaban la verdadera y normal sucesión de la *escala*, sino unos cuantos bajos fundamentales imprescindibles en el estrecho círculo de los tonos entonces en uso, y que constituían la base y sostén de la armonía.

Por otra parte, la digitación que se empleó en los instrumentos mencionados y en los primeros tiempos del *clave* fué muy deficiente, debido, á no dudarlo, á las reducidas dimensiones de las teclas, que con dificultad hubieran podido ser heridas por el pulgar sin obligar á los otros dedos á adquirir posiciones en extremo defectuosas.

Habiendo sido medida en una *espineta* la distancia que existe entre el límite exterior de una tecla y el punto de apoyo sobre el que la misma oscila, pudo comprobarse que esa distancia era de 47 milímetros solamente. Dada una brevedad semejante en el brazo de la palanca, se comprende que los dedos debían aplicarse á la extremidad de las teclas, so pena de

apoyar en el fiel de la misma palanca, interceptando el libre movimiento de báscula de aquéllas.

Era, pues, necesario limitar la digitación á los dedos más largos, evitando el empleo del pulgar y meñique, que habrían obligado al ejecutante á exceder con los otros el pequeño campo de acción. Además, en las teclas blancas, el punto de apoyo se hallaba precisamente en la parte media inferior de las mismas. Si en estas especiales condiciones de construcción se hubiese hecho uso del dedo pulgar, los otros, aunque muy replegados, habrían avanzado demasiado en el interior de las teclas, superando el punto de apoyo ó sostén de las mismas, y comprometiendo, sin duda alguna, la ligereza y facilidad necesarias en la ejecución. Es de notar también que la altura de los primeros teclados obligaba al ejecutante á posiciones tales, que sus codos se hallaban bastante más bajos que la mano, siendo esta una nueva ocasión para descuidar el uso del pulgar y meñique, los cuales permanecían fuera del teclado.

He aquí tal vez los principales motivos de la imperfecta digitación de aquellos lejanos tiempos.

Con los progresos venideros, los *clavicordios*, las *virginales* y las *espinetas* se enriquecen con nuevos elementos; el *clave* de dos teclados adquiere mayores dimensiones; los perfeccionamientos se hacen más patentes; las necesidades son otras; entonces la digitación antigua es insuficiente, y esto da lugar á continuas innovaciones, que lentamente caminan hacia el perfecto *doigté* de nuestros días.

El aristocrático *clave* se mantuvo soberano hasta fines del siglo XVIII, en que otro instrumento se impone de una manera definitiva por sus cualidades excepcionales, reflejadas en su mecanismo perfecto, en la amplitud y pureza del sonido, modificable en los diversos grados de fuerza y de dulzura, en la variedad de timbres y en todo lo que contribuye al desarrollo más artístico y aquilatado de las formas musicales: ese instrumento es el PIANO.



CONTESTACIÓN

DEL ILMO. SEÑOR

D. EMILIO SERRANO Y RUIZ



Señores Académicos:

Agradecido quedo por vuestro acuerdo, mandato que con gusto obedezco, designándome para dar la bienvenida al eminente artista D. José Tragó y Arana. Y si á primera vista no encontré el por qué de ser yo el elegido, después de meditar un poco di con la razón, y aun me pareció acertada.

La razón que tuvisteis fué, sin duda, la de dar mayor brillos al recibimiento del nuevo Académico, estableciendo mayor distancia entre el discurso de ingreso y su contestación. Abrillantar su mérito es avalorar la elección.

Por eso, el más humilde de vuestros talentos debía contestar; porque para dar idea de vuestro valer, si esto no estuviese de sobra demostrado, otro, yo no, sería el designado. Pero, además de vuestra oportunidad, hay otro factor importante: mi criterio, que está de acuerdo en agrandar aún más esta distancia.

Acto es éste en que yo creo que el encargado de apadrinar, ó de hacer los honores de la casa al recipiendario, debe encontrar bueno cuanto su ahijado diga, de no haberle advertido de antemano la diversidad de criterio en el asunto que trata; porque en privado es cariñosa advertencia lo que en público puede ser acerba crítica, y mucho más no conociendo el que ingresa la contestación, haciéndose en día de fiesta, en que todo debe ser cariño y cortesía para él, y principalmente llevando la autorizada voz de la Academia. Otra condición esencial han de llenar, á mi modo de ver, estas peroraciones: la de ser cortas, para calmar la natural impaciencia que todos nosotros tenemos de abrazar lo más pronto posible al nuevo compañero.

Atendiendo á esta nuestra impaciencia y á mi criterio de no analizar, sino aplaudir, la oración del Sr. Tragó—que, por otra

parte, esto es lo que merece, siendo su discurso libro que puede y debe servir de consulta á los que quieran conocer á fondo la historia del piano y su influencia en el Arte musical—, paso á enumerar los méritos de mi apadrinado, pues si bien los que conocéis son tantos que os han bastado para hacer su elección, su modestia ha omitido muchos que yo tengo obligación y el mayor gusto en hacer públicos.

Pero antes séame permitido decir que la satisfacción que estas Corporaciones experimentan al traer á su seno á un nuevo compañero, se ve entristecida recordando al que ya no es, al que se perdió para siempre, á aquel á quien sustituye hoy el señor Tragó, al excelente amigo, al que fué docto Académico, buen organista y director del Conservatorio: á D. Ildefonso Jimeno de Lerma.

.....
Sólida base tuvo la brillante carrera artística del Sr. Tragó en la concienzuda enseñanza recibida en nuestra Escuela Nacional, bajo la acertada dirección del sabio profesor D. Eduardo Compta, en cuya clase obtuvo el primer premio de Piano en los concursos públicos de 1870, á los catorce años de edad, pues que Tragó nació en 25 de Septiembre de 1856.

Muy luego pasó á París, en cuyo Conservatorio ingresó, por oposición, en las poquísimas plazas que reservan á los extranjeros, y apenas llegado; prueba inequívoca de que, si van allí á buscar mayores conocimientos y universal renombre, lo principal lo llevan hecho de su patria.

Desde el primer momento se conquistó el nuevo alumno el cariño de su profesor, M. Mathias, y su aplicación y buenas disposiciones consiguieron el primero de los primeros premios en los concursos de Piano de 1877.

Muchos recordáis, sin duda, los brillantes conciertos dados, ya tocando á solo, ya en los cuartetos que con Arbós tuvieron lugar en el antiguo Salón Romero, interpretando en unos y otros las obras clásicas más importantes y más difíciles de interpretación y mecanismo.

Sin hacer mención de las capitales de Francia y Portugal en donde se ha dado á conocer, los más importantes conciertos, y en los que mayor renombre alcanzara, fueron los de París en la Sala Pleyel y en los populares que dirigía Pasdeloup. También fueron muy notables los de Madrid en el Teatro Español.

Este artista de tan sumo valer ha tenido un gran enemigo en

su modestia, rayana en timidez, que, sin duda, influyó en que se dedicase á la enseñanza.

Tragó era un concertista que estaba en primera línea, no tuvo más que aplausos como virtuoso; y su cariño á la familia, la desconfianza en lo que todos teníamos seguridad—en su mérito—y la circunstancia de estar vacante la plaza de profesor de Piano del Conservatorio, la insistencia de los que querían tenerle á su lado, la unánime votación del Jurado calificador, en unión de la pública opinión, le dejaron entre nosotros, en bien de la enseñanza—es verdad—, de su familia, de sus amigos, de su país, pero en perjuicio suyo. No porque haya obtenido menos aplausos, no porque haya logrado menos caudales, creo yo que su satisfacción puede ser menor dedicándose á la enseñanza: el deber cumplido produce satisfacción inmensa, aun cuando nadie lo reconozca; pero es que si la enseñanza, en general, está poco estimada, entre nosotros, la musical se menosprecia injustamente.

Causa pena oír hablar en nuestro país de Arte en general, y en particular de la Música, á hombres que por sus profesiones ó carreras debieran tener nociones de todo ú ocultar su injustificada ignorancia.

Es cierto que la necesidad del goce producido por los sonidos se siente menos, en general, en los pueblos meridionales. Son pueblos que se asocian difícilmente; y la armonía se forma con la asociación, lo mismo en los sonidos que en las ideas. Por eso son los Estados los que reglamentan sus teatros, como sus exposiciones; nunca las individualidades.

Tanto, que se podría decir: Dime qué reglamentación tienen las ciencias y las artes, para saber cómo está gobernado el país.

Los pueblos meridionales cantan por naturaleza é instinto, como canta el pájaro, sin asociarse á nadie, sin que exista armonía entre ellos: es decir, separadamente.

Eso fué el Arte musical en Italia; eso sería en Francia sin la protección del Estado. En una y en otra nación se ve palpablemente. Sin la dominación austriaca, que llevó los grandes maestros á Milán y—más que eso—la organización de sus teatros, no hubiesen existido maestros como los de la buena época italiana, que hace un paréntesis al llegar á Verdi, y que no sabemos cuándo se cerrará en lo que atañe á la conquista de nuestro tiempo, esto es, en la polifonía, pues que la melodía, en cambio, ha sido y es el patrimonio de los pueblos del Mediodía.

La Música no es arte de las muchedumbres más que cuando

se las da como cosa juzgada; pero la adivinación de la belleza artística de este arte exquisito no les es dado gozarla más que á las naturalezas delicadas y finas. No es arte vinculado en ninguna clase social, como no lo está la verdadera educación—muy diferente, como todos sabéis, del formulismo que la exterioriza—. Aquel que se extasía contemplando la Naturaleza, un grabado, un cuadro, una escultura ó un edificio; aquel que sabe tratar con la delicadeza que merecen á una mujer y á un niño, como seres que Dios envía para llenar de poesía y de arte la vida; aquél, cualquiera que sea la clase social á que pertenezca, ó cualquiera que sea la educación recibida, es quien puede sentir, con la costumbre de oír, la obra musical.

El hombre de posición humilde, si no se deleita con la obra de arte, la respeta; las colectividades, que rugen para demostrar que no les gusta, van á buscar la lucha, que debe estar muy lejos de los templos artísticos.

El Arte musical, como todas las artes, tiene asiento lógico y natural en los pueblos que, como Alemania, sienten lo ideal. España tuvo idealismo en otros tiempos, y en lo que era posible demostrarlo, mostró el Arte musical—como la Arquitectura y la Pintura—su preponderancia: en la iglesia. Antes y después de esta época, las canciones populares, base para que España tuviese, no una manifestación melódica de este arte, sino varias, por la distinta procedencia de sus cantos, hicieron sentir su influjo, en momento poético, con los trovadores de diferentes regiones, que no parecía sino que fuesen de patrias distintas, por los asuntos que trataban y cómo eran cantados. En estas diferentes épocas llegó hasta donde podía llegar, en lo que es instinto y natural disposición para las artes; pero lo que no puede hacer el individuo ni las colectividades artísticas es erigir templos ni construir teatros, y mucho menos sostener los gastos que ocasionan las obras musicales, de gran importancia moral y material para las colectividades después, pero que en el primer momento son pocos los que las pueden gustar como naturaleza y cultura; porque la educación del sentimiento, que se pierde, como la inocencia, en un instante, cuesta mucho tiempo conseguirla.

Yo no sé—y expongo con temor la idea, por ser atrevida—si las grandes conquistas que los pueblos realizan son perjudiciales para la Poesía y la Música; creo que son artes que se producen y desarrollan en la intimidad, y cuando se exhiben como espec-

táculo, los grandes pueblos, que pueden pagar más, las presentan mejor, pero ni las producen ni las cultivan convenientemente.

En fiesta familiar comenzó el gran desarrollo musical en Alemania, reuniéndose en determinado día los Bach, verdaderos patriarcas de este arte, que así conservaron la unidad de la familia y el amor á la Música; con la asociación de ideas entre sus conciudadanos, que á su vez la propagaban más lejos, y los sonidos, que transmitían la vibración aérea en todas direcciones, iba ensanchándose el Arte musical en el país, que, unido ya en la religión del hogar, unido quedó para la defensa de la patria. La palabra amorosa daba paso al grito de guerra en nuestros bailes populares; la leyenda sencilla sostenía la fe y el respeto en el hogar; la poesía y la música la propagaban los trovadores: así se hizo la unidad de la patria española, que había de desmembrarse con la monótona y antiartística cadencia de la guajira y el tango. La palabra y la música, en esta clase de canciones bailadas, van unidas dando vueltas: aquélla, con el retruécano continuo; ésta, con la repetición del mismo giro, envueltos en un ritmo salvaje por lo rudo y tenaz.

Perdonad, señores Académicos, esta digresión; porque si se dice, sin saberlo decir y sin querer, lo que se siente, yo puedo repetir la frase de Boito en el *Otello*: *Ho l'anina piena di quest' amplesso*; y los compositores españoles, únicos que podemos apreciar el gran mérito de muchos de nuestros compañeros—aun cuando no siempre se declare—, nos apenamos viendo cómo se pierde el fruto, no sólo por falta de exportación, sino todavía más y principalmente porque hay quien prefiere los frutos criados exóticamente en otro país, á los que naturalmente se producen en terreno apropiado en su patria.

Y volviendo á ocuparnos de nuestro querido compañero, diré que lo que él haya perdido particularmente de honores y peculio en la azarosa vida del concertista, nosotros lo hemos ganado teniendo aquí dedicándose á la humilde, honrosa, desinteresada y misericordiosa tarea de la enseñanza. Un sinnúmero de profesores notables que pululan por España y América, esparciendo su escuela exquisita, son discípulos de Tragó; habiendo también cumplido asimismo con el deber de todo español que á la enseñanza se dedica, de traer y de difundir en su patria los conocimientos que adquiriera en el extranjero. Esto es lo que los Estados se proponen pensionando á los naturales de sus naciones para que amplíen sus enseñanzas fuera de su país.

Yo soy de los que creen que nadie hace nada exclusivamente pensando en la patria. Pero el hombre tiene el instinto del cumplimiento de su deber, que, si lo realiza, puede beneficiar á su familia, á la sociedad en que vive ó á la nación entera. Y este deber, sin duda, se cumple mejor, como es natural, produciendo para esta familia, esta sociedad ó esta nación. Hasta tal punto, que los países que marchan á la cabeza de la civilización son aquellos que no han descubierto los secretos del suyo, asimilándose, en cambio, todos los del extranjero; discípulos éstos que antes los han matado que negar á sus maestros, como es frecuente, para no publicar su ingratitud.

El artista que brilla con su personal talento en el extranjero hace mucho para sí, pero poco ó nada para su patria. Merece mayor aplauso por ser nuestro, pero no agradecimiento. ¿Qué gratitud debe el padre al hijo á quien educó de tan excelente manera que es la admiración de todos, si este hijo no le contraccambia con una caricia, con una satisfacción ni con una peseta? Mandad vuestros hombres de ciencia, vuestros artistas, vuestros obreros, en primer término, á otros países apropiados á sus aficiones y enseñanzas, después de conocer como el primero de entre nosotros la técnica de su ciencia, arte ú oficio, para que puedan aprovechar antes y mejor; pero imponiéndoles la obligación de que vuelvan aquí á pagar la deuda que contrajeron con su patria, devolviéndola con creces, en inteligencia, lo que ella les adelantó en cariño y en recursos para hacerlos eminentes.

Aun cuando un español que fuera de nosotros viviera dejara á España su fortuna é intereses todos, á pesar de esto habría robado sin intención, tal vez sin saberlo, á su país, un capital acumulado por una sociedad formada con inteligencias españolas.

Allá los particulares, soños ó asociados, pagando en buen oro, estando el cambio bajo ó alto, á los artistas extranjeros. Pero para lo que no hay derecho, porque se paga con el dinero de los que riegan el suelo español con el sudor de su frente, es para que el Estado lo haga en los espectáculos del país. Si de solaz necesita el público, y ese solaz se paga con los gajes del trabajo español, al obrero español hay que devolvérselo en industria y arte españoles convertido.

Tragó no estuvo pensionado por el Estado; se bastó su propio padre para darle la cultura artística que todos admiramos. Sus aficiones principalmente se encaminaron al estudio del piano, por más que tiene conocimientos generales é importantes en el

Arte musical; pudo seguir dando conciertos, y se dedicó á la enseñanza por el medio ambiente en que ha vivido, por su modestia, por el temor—más ficticio que real—en sus fuerzas físicas para resistir la lucha diaria con el público. Pero, como antes decía, refiriéndome á las condiciones de su carácter, á él han podido perjudicarlo en sus intereses, nunca en su fama, y menos teniendo la satisfacción de haber servido á su país.

Tragó concertista nos hubiera hecho exclamar: «Ese artista tan festejado es español», como en aquel tiempo decíamos. Ahora diremos, y quiera Dios que sea durante muchos años: «Esos grandes pianistas que pueblan España, y otros que en el extranjero viven, son discípulos del sabio maestro que se llama D. José Tragó.»

Y yo, á mi vez, digo á los señores Académicos: —Este es el notable profesor del Conservatorio de Madrid; éste es el nuevo Académico. Abrazadle; éste es desde hoy nuestro compañero; sea bienvenido.

HE DICHO.



IMPRESA Y LITOGRAFIA

BERNARDO RODRIGUEZ

8, BARQUILLO, 8. - Madrid