

Música

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL

EXCMO. SR. CONDE DE MORPHY

EL DÍA 18 DE DICIEMBRE DE 1892



MADRID

IMPRESA Y FUNDICIÓN DE MANUEL TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

Don Evaristo. S

1892

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL

EXCMO. SR. CONDE DE MORPHY

EL DÍA 18 DE DICIEMBRE DE 1892



MADRID

IMPRESA Y FUNDICIÓN DE MANUEL TELLO

IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.

Don Evaristo, S

1892

DISCURSO

DEL

EXCMO. SR. CONDE DE MORPHY

SEÑORES:

Pocos son los hombres afortunados que consiguen llegar á este puesto en aquella feliz edad de la vida en que lo futuro parece no presentar límite alguno á la ilusión ó al deseo. Casi siempre, aquél que honrásteis eligiéndolo para participe en vuestros trabajos, ha entrado ya en el período de reflexión y madurez; período triste, en el que los años y la conciencia de la realidad hacen comprender que esta ceremonia tiene significación más alta que la de la propia vanagloria ó satisfacción personal, porque el que ingresa en tan ilustre Corporación adquiere el deber de cooperar con todas sus fuerzas al engrandecimiento y prosperidad del Arte, y especialmente del Arte nacional.

En las dos épocas de mi vida en que he tenido la honra y la felicidad de ejercer la noble profesión de compositor de música (viviendo con el fruto de mi trabajo), no hubiera podido aspirar á la alta dignidad que me habéis concedido. Joven aún, fuera de mi patria y con escasa notoriedad, nunca me hubiera atrevido tampoco á aspirar á ello.

Desde el momento en que volví á España en circunstancias de todos conocidas, comprendí que debía sacrificar mis sueños y aspiraciones de artista al cumplimiento de un deber sagrado impuesto por la gratitud y por el

patriotismo. Si, cediendo á la cariñosa invitación de algunos amigos, me atrevi á presentar mi candidatura ante esta docta Academia, no fué por creer que tenia títulos artísticos para ello, sino en la esperanza de que lo poco que sé y valgo pudiera servir á los que, más felices que yo, entraban ahora en el palenque artístico deseando realizar su ideal; que si yo renuncié al mío al volver á mi patria, ya podéis suponer que la terrible catástrofe que todos lamentamos, la muerte de aquél á quien había consagrado toda mi inteligencia y toda mi vida, no ha dejado en mi alma lugar donde puedan abrigarse vanidosas aspiraciones ó estímulos de amor propio. Mi patriotismo y mi buen deseo de colaborar en vuestras arduas tareas en cuanto mis débiles fuerzas lo permitan, son los únicos títulos que pueden justificar, señores Académicos, la benevolencia con que me habéis honrado. Recibid, pues, las gracias que os doy desde el fondo de mi alma, y no veáis en mí un ilustre compositor, sino un hombre amante del Arte español y deseoso en ayudaros en cuanto pueda y sepa á su prosperidad y grandeza.

I.

Cumpliendo con los Estatutos, debe el Académico electo leer un discurso sobre un tema artístico relacionado á la Sección á que pertenece. Confieso francamente que he vacilado mucho tiempo en la elección del asunto que he de tratar en el humilde trabajo que os presento. Terminado y presentado en Noviembre de 1888, no podía yo imaginar que mi fraternal amigo, el eminente crítico D. Manuel Cañete, encargado de contestarme, había de morir sin tener el placer de darme hoy el abrazo de feli-

citación. Otro ilustre Académico, también amigo mío de la infancia, D. Mariano Vázquez, ha tenido la bondad de encargarse de la contestación. Al darle gracias por tan señalada prueba de afecto, cumplo con un deber de gratitud y amistad consagrando un cariñoso recuerdo al célebre crítico y docto Académico, el inolvidable amigo cuyo enérgico carácter y clarísimo juicio estaban á la altura de cualidades morales é intelectuales que habéis podido apreciar y que tan alto puesto le conquistaron en el campo literario. Mi situación es tan difícil, señores Académicos, que sólo confiado en vuestra benevolencia me atrevo á arrostrarla; y puesto que la merced que me otorgásteis me obliga á coadyuvar en vuestras tareas en pro del Arte en general y especialmente de la música en España, este mismo deber me traza la senda que debo seguir y me indica como necesaria la profesión de fe artística, no porque me haga la ilusión de que mi opinión particular pueda tener influencia alguna en la marcha y porvenir del Arte, sino porque abrigo la creencia de que ciertas corrientes que actualmente parecen dominar el mundo intelectual son peligrosas, y en vez del brillante resultado que se prometen sus adeptos, sólo han de conducir á los que las sigan al abismo, donde caen los que confunden la originalidad con la extravagancia.

En el presente discurso me propongo hacer algunas observaciones sobre la naturaleza de la música y sus medios de expresión, tema que forzosamente me ha de llevar á tratar algunas cuestiones de Estética musical en relación á la de las demás Bellas Artes, procurando por tal medio, no sólo dar más claridad á mis ideas, sino facilitar su comprensión á los que, siendo artistas, no cultivan la práctica musical. Si consigo entretener vuestra atención con lo poco que me han enseñado los años, los

viajes y el estudio, me consideraré feliz, y espero que comprendereis mi vehemente deseo de corresponder en cuanto mis cortos medios permiten á la honra señaladísima que me dispensáis en este día tan memorable de mi vida.

II.

Antes de entrar á tratar del tema de mi discurso, permitidme cumplir el sagrado deber de traer á vuestra memoria los méritos y servicios de D. Antonio Romero y Andía, ilustre profesor y editor de música que me precedió en este puesto.

Naturaleza enérgica é infatigable, fué Romero uno de esos hombres de quien se puede asegurar al principio de su carrera que han de llegar á ocupar posición preeminente por el propio esfuerzo, que es el mejor y más eficaz de los protectores. Luchando con las dificultades de la vida desde muy joven, vémosle á los diez y siete años ocupando la modesta plaza de requinto en el cuarto regimiento de la Guardia Real de Infantería, donde combatió como valiente en la primera guerra civil, y en 1836 ya está Romero al frente de una orquesta como director. En 1841 llega al puesto de músico mayor de la Guardia Real de Infantería. En 1844 entra como clarinete en la Capilla Real por oposición, y en la música del Real Cuerpo de Alabarderos en 1848. Publica su método de clarinete, el más notable de los escritos en España, y en 1849 obtiene por oposición la plaza de profesor de este instrumento en el Conservatorio de Madrid. Dedicóse entonces á perfeccionar el clarinete, presentando el resultado de sus trabajos en la Exposición de Viena de 1873 y en la de París de 1878. Dedicóse

también al oboe, y comenzó en 1854 el comercio de instrumentos militares y de orquesta, que amplió luego al de pianos y órganos, fundando por fin la importante casa editorial que lleva su nombre y edificando el primer Salón para conciertos que ha existido en Madrid. Condecorado con varias cruces nacionales y extranjerías, tuvo el honor de ser uno de los doce Académicos nombrados por el Gobierno al crear la Sección de Música en la Real Academia de San Fernando.

No sólo fué Romero profesor y ejecutante admirable en el clarinete y en el oboe, sino que además estudió la composición con D. José Guelbenzu y D. Hilarión Es-lava, dejando varias piezas escritas para los instrumentos en que tanto sobresalía, además de los métodos de solfeo, clarinete, trompa y fagot.

Su actividad y su constancia en el trabajo eran proverbiales, y su amor al Arte está bien demostrado con la fundación de su Sala de conciertos, empresa arriesgada en Madrid, donde el movimiento musical es tan pequeño. Todos los que nos honramos con su amistad recordaremos siempre, al par que el mérito del artista, la afabilidad y excelentes condiciones de carácter del amigo.

III.

NATURALEZA Y MEDIOS DE EXPRESIÓN DE LA MÚSICA.

UNIDAD DEL ARTE.

Sin entrar á examinar los diversos sistemas creados por filósofos y estéticos en el estudio de lo bello, desde Sócrates y Platón hasta Schelling, Hoegel, Vischer, Trahn-dorf, Kahler y demás modernos alemanes que han con-

siderado la estética como ciencia independiente, cumple grandemente á mi propósito fijar bien el criterio de la moderna crítica respecto al Arte y á las Bellas Artes, puesto que de ello depende cuanto he de decirnos respecto á la música.

Procuraré hablar con la mayor claridad y concisión que me sea posible, huyendo de la vaguedad y del tecnicismo exagerado, que pueden convertir en áridas y enojosas, cuestiones que de suyo debieran ser agradables.

Dividieron los griegos las Bellas Artes en plásticas ó apotelestéticas y prácticas ó músicas, es decir, en términos más claros, en figurativas y expresivas, comprendiendo en el primer grupo la arquitectura, escultura y pintura, y en el segundo, la música, la poesía y la orquéstica ó danza. Esta clasificación establece diferencias especiales. En las artes que llamamos plásticas, la obra, al salir de manos del artista, se presenta completa, sea edificio, cuadro ó estatua. En las expresivas, músicas ó prácticas, necesita un intérprete, lector, cantor, actor ó danzante. En las primeras, la materia que sirve para la interpretación de lo bello, es inerte: piedra, metal, madera ó color. En las segundas, es elemento vivo: la cuerda pulsada por la mano, la voz, la palabra, el aliento ó el movimiento del cuerpo humano. Si la expresión de lo bello se manifiesta en estado de reposo, su elemento es el espacio, y tendremos el cuadro, la estatua ó el edificio; si, por el contrario, se manifiesta en estado de movimiento, su elemento será el tiempo, al cual corresponden la danza ú orquéstica, la música y la poesía. Las artes plásticas las consideraban sometidas á la ley de la simetría, y las músicas á la del ritmo. Consideraban como subjetivas la arquitectura y la música; como objetivas la es-

cultura y la danza, y como objetivo-subjetivas la pintura y la poesía; pero la compenetración de ideas religiosas, filosóficas y artísticas en aquella admirable civilización, aún imperfectamente conocida, era causa bastante para que los hombres del mundo antiguo no pudieran sintetizar la idea de Arte tan claramente como lo ha hecho la estética moderna afirmando su unidad, su armonía con los elementos del dualismo humano, la relación de su proceso histórico con el de la cultura del espíritu, concluyendo por establecer que las Bellas Artes pueden considerarse como formas diversas de expresar el sentimiento de lo bello, fin principal del Arte y elemento indispensable á toda civilización digna de tal nombre.

Considerado de esta manera, dividió Hoegel el Arte en tres períodos: simbólico, en que la materia domina sobre la idea; clásico, en que reina perfecta armonía entre ambos elementos, y romántico, en que la idea domina sobre la forma, clasificación que arranca de la historia misma del Arte y que establece la gradación, generalmente aceptada ya, de arquitectura, escultura, pintura, música y poesía.

Sin embargo, por muy bella que sea la teoría hegeliana que determina la gradación de las artes con arreglo á la historia de la cultura y al predominio de la idea sobre la forma, hay que observar que, despertado el sentimiento poético en el hombre, las manifestaciones artísticas destinadas á satisfacer sus necesidades espirituales ó físicas, han debido ser simultáneas. Si las unas lo han hecho arquitecto y pintor, las otras le han inspirado el himno religioso ó el canto guerrero en que han coincidido la poesía y la música.

Sin reconocer, pues, como rigurosamente exacta la

clasificación de Hoegel, la estética moderna afirma la unidad del Arte en sus diversas manifestaciones, procediendo de lo material á lo espiritual, desde la arquitectura, que emplea la piedra como elemento físico para la realización del pensamiento, hasta la música y la poesía, que emplean el sonido y la palabra como elementos casi inmatrimales de la idea.

En este concepto, dijo Novalis su conocida frase:

«La música es arquitectura de sonidos, y la arquitectura es música de piedras.»

Aceptado este criterio, hay que deducir sus lógicas consecuencias. La poesía, en cuanto al fondo, es común á todas las Bellas Artes, y puede considerarse como la llave ó lazo de su unidad; porque ¿qué podrán crear el arquitecto, el pintor ni el músico, si carecen de sentimiento poético para expresar el asunto que han de tratar? No puede llamarse artista aquél que no es poeta, y siéndolo, debe comprender la belleza en las obras de sus compañeros cultivadores de otras artes, aun desconociendo el tecnicismo peculiar á ellas.

Permitidme, pues, señores Académicos, proclamar en este sagrado recinto, aunque con voz desautorizada, no sólo la unidad del Arte, sino la superioridad de la doctrina espiritualista, como dos grandes fuerzas destinadas en lo porvenir á regenerar, como lo han hecho en lo pasado, las vivas fuentes de inspiración, de donde, tras periodos de obscuridad ó de lucha, brotan esas obras inmortales que resisten á los cambios de opinión y á los veleidosos caprichos de la moda.

Aunque muy ligeramente, como lo exige la índole de este trabajo, me propongo examinar si la compenetración de la ley estética es tal en todas las Bellas Artes que pueda deducirse de tal estudio que el elemento moral é

intelectual y el sentimiento subjetivo del artista son la base principal de la belleza y la mejor fuente de inspiración.

Empezaré por mencionar la teoría, hoy por fortuna desautorizada, que establece como única regla y guía la imitación de la naturaleza.

Ni aun tratándose de las artes figurativas puede decirse exactamente que el ceño adusto imita la cólera, que la risa imita la alegría, las lágrimas el dolor; y al copiar el artista la expresión de estos sentimientos, lo que hace es expresarlos por sus rasgos característicos, traduciéndolos con arreglo á un ideal de belleza interna por poder creador de su organización artística en relación con el mundo exterior. Del mismo modo el pintor que traduce sobre el lienzo la impresión que recibe de una flor ó de una planta, no la imita tan realmente como la florista que artificialmente la fabrica, y que, por mucha que sea su habilidad, no hará nunca una obra de arte; y buena prueba de ello es que si se propusiera á esta ilustre Academia la instalación en un Museo de pintura de una sala de cuadros de flores artificiales, ¿la aprobaría? Seguramente que no, porque echaría de menos el elemento esencialmente artístico, la interpretación de la naturaleza hecha por el alma del pintor. La Venus de Médicis imita menos el natural que cualquiera de las que existen en los gabinetes de figuras de cera. La estatua es bella; pero démosle el color de la carne, y habrá perdido mucho de su belleza ideal; si además le ponemos ojos de cristal, pelo y pestañas y articulaciones que imiten el movimiento, quedará convertida en un muñeco digno de figurar en la tienda de un ortopédico. Cuanto más nos acerquemos á la grosera imitación realista, más nos alejaremos de la belleza.

¿No os parece, pues, señores Académicos (y perdonadme que á tanto me atreva), que podríamos definir el Arte diciendo que *es la interpretación de lo bello, moral, intelectual ó físico, realizada por medio de sus signos más expresivos ó característicos con arreglo á formas ideales del yo artístico?*

Entiéndase, sin embargo, que, al afirmar esta doctrina, no rechazo la tendencia naturalista de las artes figurativas, y particularmente de la pintura, porque la moderna teoría del impresionismo es esencialmente espiritualista y subjetiva, toda vez que el pintor copia los objetos como los ve, como los siente, no como realmente son. Si el artista escoge modelos que tienen, no la belleza ideal, sino la de carácter, y al traducirla al lienzo resulta un cuadro admirable, ¿no prueba esto que su instinto pictórico ha sabido prescindir de los detalles de exagerado realismo, fijándose en aquéllos que han de hacer valer la maestría de la ejecución? Un ejemplo hará más clara esta idea. El cuadro de Velázquez, conocido con el nombre de *Los Borrachos*, hubiera sido asunto para que un pintor vulgar hiciera una obra groseramente realista. El buen gusto del gran maestro ha sabido dar á aquel lienzo toda la expresión, toda la gracia y valentía de nuestra literatura picaresca: por eso al contemplarlo no sabemos qué admirar más, si la ingeniosa disposición y vitalidad de las figuras, ó la ejecución magistralmente terminada del trabajo pictórico que nos presenta la verdad con carácter realista y sin grosera interpretación de repugnante fealdad.

La belleza existe en la naturaleza, sin duda alguna; pero existe para el que no tiene alma de artista, como la luz para el ciego de nacimiento. Donde el criterio vulgar sólo ve prosa, encuentra el alma del artista la inspi-

ración y la expresión de la belleza, y la hace sentir y comprender á los que no la voían. ¿No es esta prueba evidente de que la centella creadora procede del *yo artístico* y no del mundo exterior? ¿No es evidente también la unidad del Arte, y no pueden, por lo tanto, considerarse los que lo cultivan como hermanos que se entienden, á pesar de vivir en distintos países?

Admitida esta unidad en cuanto al fondo, bien puede afirmarse que, respecto á la forma de realizar el pensamiento artístico, existe también la analogía y relaciones que son resultado de la interpretación, no de la imitación de la naturaleza. Veamos los medios de expresión de las Bellas Artes: en las figurativas, la línea, el bulto ó relieve, el claro obscuro, el color, la proporción, el ritmo, la simetría, son los más esenciales; y en las expresivas, la palabra, el verso, el ritmo, el acento, la melodía, la armonía y el colorido instrumental. Del examen de estos elementos se deduce que si en arquitectura, por ejemplo, el medio de expresión más poderoso es la línea exterior del edificio y el ritmo y ponderación de todas sus partes, en pintura lo serán el dibujo que precisa la forma del objeto y la actitud ó expresión del cuerpo y del rostro humanos, el claro obscuro y el color. La música cuenta en primer término, como elemento expresivo, la melodía, es decir, el dibujo de la idea musical, á cuyo auxilio vienen la armonía, que es como si dijéramos el claro obscuro de la música, y la instrumentación, que puede compararse al color, de cuya observación podemos deducir que en todo trabajo artístico el elemento más espiritual es precisamente el más expresivo.

IV.

MÚSICA INSTRUMENTAL.

Establecida la primacía de la idea musical, de la melodía que es el dibujo de esta idea, examinemos su relación con el sentimiento que expresa, es decir, examinemos la tan debatida cuestión de la expresión musical.

Sobre ninguna otra creo que se hayan dicho más disparates en serio ó en broma. No ha faltado quien, negando toda facultad expresiva á la música, ha afirmado que, sin el auxilio de la palabra, no es más que un kaleidóscopo del sonido, un recreo puramente físico. Otros han creído decir un chiste asegurando que no se canta sino aquello que no vale la pena de ser dicho en prosa ó verso, y, por último, es aún numerosa la secta que pretende que la música es el ruido más frecuente y más caro de nuestra ponderada civilización. Dicen, por el contrario, los partidarios del divino Arte que empieza la música donde acaba la palabra; que sólo ella puede, con su auxilio y sin él, expresar las infinitas gradaciones del sentimiento, y que en la escala artística ascendente, y dentro de su esfera de acción, ofrece mayor variedad que todas sus hermanas, inclusa la poesía.

Para juzgar de tan diversos paroceros, hay que tener presente, ante todo, que, ejerciendo su acción sobre el sentimiento por medio del sonido, la música exige, para ser comprendida, cierta finura de organización física, cierta educación del sentimiento y de la sensibilidad, sin cuyos requisitos no se perciben más efectos que los propios de la sonoridad ó del ritmo; y además conviene consignar que filósofos, sabios, estéticos refinados y aficio-

nados entusiastas, al hablar de la música, suelen generalizar sus apreciaciones haciéndolas extensivas á la música vocal é instrumental, cuando las condiciones de ambas son tan diferentes, que la primera puede considerarse, empleando el criterio y tecnicismo modernos y con relación á la instrumental, como objetiva, mientras que la música sin el auxilio de la palabra es en absoluto subjetiva, y, por consiguiente, difiere esencialmente de la otra en el efecto y en la manera de producirlo. Los medios ideales de expresión son, por tanto, radicalmente distintos. En la música vocal, el compositor se inspira en el sentido concreto de la palabra, y en la instrumental en su propia idea ó sentimiento.

En la música instrumental no han cambiado los fundamentos estéticos, ni han sufrido las reformas iniciadas en la música dramática. Las grandes creaciones de la escuela alemana, desde Haydn hasta Schumann, brillan con espléndido fulgor en la cumbre excelsa del Arte; pero no puede negarse que la perfección y grandeza de aquellas obras, el temor de no llegar á tanta altura y, sobre todo, el deseo de novedad, han impulsado á los compositores modernos por un camino que desnaturaliza la índole y condiciones de la música pura, de la música instrumental. Con los nombres de oda, de poema sinfónico, de *suite* ú otros semejantes, se ha querido dar á este género realismo y color impropios de su naturaleza. La música sin el auxilio de la palabra, la música instrumental, es esencialmente subjetiva, y los fenómenos del mundo exterior, las escenas pintorescas, los detalles característicos del asunto tratado por el compositor, no pueden constituir el fondo, la base de una composición de este género. Precisamente el encanto que ofrecen los diferentes tipos y combinaciones instrumentales, desde la so-

nata, el trío, el cuarteto, hasta la sinfonía inclusive, consisten en la vaguedad de expresión que, sin describir ni detallar, transmite las ideas y sentimientos del autor á sus oyentes.

En la música pura, la armonía y la instrumentación que, como dije, pueden compararse al claro obscuro y color de la pintura, deben contribuir á realzar la belleza de la idea; pero á condición de que ésta exprese con dibujo musical característico lo que se quiere decir por medio del sonido sin auxilio de la palabra, sin querer detallar más de lo que permite la índole del género. Si la idea, el dibujo, brota de la misteriosa fuente de la inspiración y se desarrolla con los medios que da la verdadera ciencia musical, se produce entonces un efecto complejo, mediante el cual se deleita el alma con la belleza melódica, goza el oído de la riqueza y variedad de la armonía y la inteligencia á su vez recibe un placer puramente intelectual, admirando el plan y distribución de la obra y la estructura, proporción y enlace de las ideas principales y de los episodios que producen la variedad dentro de la unidad. Que la música pura, sin el auxilio de la palabra, no produzca efecto alguno á los sordos del oído ó del entendimiento, no es cosa que deba admirarnos, porque también es muy grande el número de ciegos en las artes figurativas, y todos sabéis, señores Académicos, que el círculo de los iniciados en el conocimiento de la belleza ha sido, es y será probablemente siempre pequeño, como en el orden moral lo es también el de los que conocen y adoran las otras dos grandes deidades hermanas de la Belleza: la Virtud y la Verdad.

Todas las artes exigen para su inteligencia cierta preparación anterior; y para confirmar esta afirmación, válgame el ejemplo siguiente.

Supongamos un cuadro que represente á Prometeo encadenado á la roca y devorado por el buitre como castigo de haber querido robar el fuego sagrado. Es evidente que para aquél que ignore la fábula, no habrá nunca en tal representación pictórica más que un hombre desnudo sujeto á una peña y desesperado de que un pájaro muy grande le pique sin poderse defender. Pues esto mismo sucede cuando un oyente, careciendo de educación necesaria, no oye en una sinfonía más que el sonido de los instrumentos y los efectos materiales de sonoridad, ó cuando, por efecto de un prejuicio arraigado en su ánimo, no quiere adquirir los conocimientos necesarios para saber oír. Muchos son, por desgracia, los que menosprecian la música instrumental, privándose voluntariamente de goces purísimos y duraderos.

Recuerdo á este propósito la anécdota de aquel pintor chino llegado á París, de quien nos cuenta con chispeante ingenio el escritor francés Mery que habiéndose prestado á que el célebre Ingres hiciera su retrato, en el momento de empezar la sesión decía al intérprete: «Estoy seguro de que este joven pintor bárbaro, bajo pretexto de perspectiva, me hará una pierna más corta que otra; y bajo pretexto de claro obscuro, me pondrá la mitad de la cara negra.» Tan difícil me parece convertir este chino á la pintura europea, como hacer comprender la música instrumental á aquellos sordos intelectuales que la consideran como el ruido más caro y frecuente. Concretemos, pues, la cuestión en la forma siguiente.

¿Existe la expresión musical sin el auxilio de la palabra?

Habrá quien juzgue ociosa esta pregunta, porque lo es ciertamente para los iniciados en el divino Arte; pero

ya he dicho que son muchos los que dudan ó no creen en la expresión musical sin el auxilio de la palabra, sobre todo en los países latinos donde es más popular la música de ópera y donde se califica este género instrumental de *sabio*, que vale tanto como fastidioso, y no por hombres pertenecientes al *vulgan pecus*, sino por artistas, poetas, pintores, literatos, cuya educación les permite gozar de las bellezas de las demás artes.

Examinemos primeramente si no sólo los sonidos, sino hasta los ruidos, difieren esencialmente unos de otros, hasta el punto de tener carácter propio y de impresionar diferentemente nuestra sensibilidad. El ruido del mar embravecido, ó el de una poderosa catarata, ó de furioso vendaval, ¿se parecen al del mismo mar en calma, ó al de un riachuelo, ó al de suave vientecillo de una mañana de primavera? Evidentemente no, como tampoco se parecen las impresiones producidas en nuestra sensibilidad por estos ruidos de la naturaleza. Pues si pasamos al sonido, el efecto de ciertos instrumentos ¿depende, como dicen algunos, de la idea formada por la costumbre que les da carácter determinado, ó por el contrario, se crearon ó se escogieron aquellos instrumentos porque respondían al sentimiento que con ellos se trataba de expresar? La campana que repica ó que dobla, las trompetas ó tambores en la marcha ó en la guerra, el caramillo, el oboe en el campo, el trombón ó el bajón en la iglesia, las guitarras y bandurrias en los cantos y fiestas populares, ¿no están en perfecta armonía con los usos á que se aplican y las situaciones en que se emplean? ¿Quién podrá sentir alegría, aunque nunca hubiera oído campanas, al oír doblar ó al toque de ánimas? ¿Quién podrá considerar como una manifestación de dolor, aun cuando no supiera de qué se trata,

el repique de campanas de una gran fiesta religiosa? ¿Puede hallarse instrumento cuyos sonidos respondan mejor al carácter religioso que el órgano? ¿Por qué, cuando en la iglesia calla este instrumento y empieza la orquesta, sentimos una impresión de extrañeza como si aquella sonoridad no fuera tan propia de aquel sitio como la anterior? Luego es evidente que el sonido y aun el ruido tienen fisonomía propia é impresionan diferentemente nuestra sensibilidad, y que si queremos despertar el entusiasmo guerrero, no escogeremos los mismos instrumentos ni buscaremos la misma idea melódica que para una escena pastoril.

Pues con ser verdades, llamadas de Pero Grullo, éstas que voy diciendo, hay, sin embargo, quien no reconoce sus lógicas consecuencias; porque si una idea musical puede variar tanto por la tonalidad, por el dibujo melódico, por la armonía, por el ritmo y el compás, por el acento y por el timbre del instrumento que lo interpreta, ¿cómo puede asegurarse que el límite de la expresión en la música instrumental sea tan reducido como han querido suponer sus enemigos?

Precisamente porque su esfera de acción es vaga é indeterminada, es mucho más extensa en la música instrumental que en la vocal. En esta última, como ya dije antes y debo repetir ahora, el compositor, limitado por la palabra, no puede decir otra cosa con la música sin que resulte contrasentido, ni puede, como en la puramente instrumental, recorrer las infinitas fases del sentimiento con matices tan varios y delicados como no puede alcanzar la palabra. Los que suponen que la expresión musical está limitada con el modo mayor y el tiempo acelerado para la alegría y con el menor y el compás lento para la tristeza, desconocen por completo la índole de la

música instrumental, y ó pertenecen á la secta de los sordos y ciegos de que hablé antes, ó, completamente novicios en música, no tienen aún las condiciones necesarias para saber oír.

Preguntad si no á cualquiera de mis ilustres compañeros de Sección si creen que expresa lo mismo el primer tiempo del quinteto en *sol menor* de Mozart, que la marcha fúnebre de la sinfonía heroica de Beethoven. Seguro estoy de que á tal pregunta contestarian con cierta sonrisa burlona y que no probaría gran confianza en la inteligencia musical del que la hiciera. Ambas composiciones están en modo menor, con movimiento lento y con profundo colorido de tristeza. En cambio, el admirable adagio, segundo tiempo del quinteto de Mozart, está en modo mayor, y, sin embargo, tiene también el mismo tétrico colorido.

Esto nos prueba que la analogía y relación entre la inspiración artística, los medios de realizarla y el efecto por ella producido, son un misterio que se resiste al análisis, y no sólo en la música, sino en todas las artes. En la arquitectura, por ejemplo, ¿por qué la egipcia nos parece imponente, sombría; la griega bella, sonriente, luminosa; la romana grandiosa, pero menos fina que la griega; la ojival mística, y la del renacimiento elegante? ¿No responde cada uno de estos géneros al espíritu que los inspiró, á un ideal de su tiempo, á un tipo de belleza que nosotros comprendemos por la educación artística, y sin necesidad, para juzgar del carácter concreto de la obra, de más afirmaciones ni comentarios que la obra misma?

Cuando Estrabón nos dice que al esculpir Fidias la cabeza colosal de Júpiter, cuya copia se ha descubierto en Otricoli, no había hallado modelo mejor para la expre-

sión que el que veía en su imaginación al leer el conocido pasaje de *La Iliada* de Homero, no podemos dudar de que la inspiración del poeta ha sido origen de la del escultor, y de que en arte tan realista como la escultura ha nacido la belleza, más que de la copia ó estudio del mundo físico exterior, de la centella divina, de la inspiración transmitida por el alma del poeta al alma, y no á la mano ni al cincel del escultor. ¿Qué razón hay, pues, para conceder á la línea, al busto, al relieve, al claro obscuro ó al color mayor facultad expresiva que al sonido, el más inmaterial de los elementos propios para expresar los afectos humanos?

Preciso es creer que por ser la música arte tan nuevo y poco conocido en su parte técnica, pueden decir, no sólo sus enemigos, sino hasta sus partidarios, errores que se acreditan como verdades, y que tratándose de otro asunto caerían por tierra ante el buen sentido. Se discute y aun se niega la facultad expresiva de la música sin palabras, cuando hace ya cerca de un siglo que gran parte de tres generaciones de hombres que jamás se han visto ni puesto en comunicación, pertenecientes á diversas razas y países, interpretan del mismo modo las obras instrumentales de Haydn, Mozart y Beethoven, y el público que los oye, también perteneciente á diversas nacionalidades, recibe la misma impresión y juzga la obra con el mismo criterio respecto á su carácter y expresión, sin necesidad de más comentario que la obra misma. Pues ¿qué prueba mayor puede darse de la expresión de aquella música que este hecho tan conocido y tan indiscutible? Si hay gentes que no sienten ni piensan lo mismo, no será lógico suponer que la causa es su imperfección orgánica ó la falta de educación previa necesaria para saber oír.

¿Y cuál es el efecto producido por la música instrumental? ¿Cómo puede transmitirse el pensamiento, la idea del compositor al oyente, sólo por medio del sonido y sin el auxilio de la palabra? Analizando atentamente el fenómeno fisiológico y psicológico de la audición musical, vemos que el oído recibe la sensación del sonido, la cual, como fenómeno puramente físico, no puede variar más que en la relación de intensidad, de diapason de la nota, mayor ó menor rapidez de los sonidos que forman la frase musical, timbre del instrumento que la ejecuta y modo mayor ó menor del tono. Estos accidentes, puramente externos, originan y dan vida en el alma del oyente á una impresión puramente moral, á una disposición especial del espíritu que hace brotar ciertas ideas é impresiones relacionadas con otras anteriores; con recuerdos alegres ó tristes; con aspiraciones del alma; con imágenes fantásticas; con acentos de ira, de desesperación, de resignación, de esperanza; con todos los innumerables estados de la pasión y creaciones de la fantasía. Quien no ha sentido todo esto al oír las obras maestras, sinfonías ó cuartetos de Beethoven, Mozart, Mendelssohn y tantos otros, no puede decir que conoce los efectos peculiares á la música pura.

Ahora bien: ¿qué ley preside á estas analogías? Misterio insondable que nadie penetrará jamás; pero ¿es razón esto para negar el hecho, cuando vemos idéntico misterio en las más comunes manifestaciones de la vida, en el gesto, por ejemplo? ¿Por qué en todo tiempo y país es signo de mando alargar el brazo señalando con el dedo índice? ¿Por qué se implora perdón juntando ambas manos por las palmas, y por qué también se atribuye á los colores marcada impresión, dando al blanco la pureza, al negro el dolor, al rosa la alegría y la juventud, y, en

fin, por qué hay fisonomías y voces que nos son completamente simpáticas y otras que nos producen profundo desagrado? Misterios todos que difícilmente la ciencia podrá desentrañar por mucho que adelante. El genio, sin proceder por método analítico y por el maravilloso y delicado instinto de la inspiración, adivina esas analogías misteriosas entre el mundo material y moral, entre la sensación y el sentimiento ó la idea, y al crear la melodía, es decir, el dibujo del pensamiento musical, siente la armonía que exige; y fundiendo en el mismo crisol la belleza del fondo y la de la forma, presenta á nuestra admiración el oro puro, es decir, esas obras inmortales, en que nada sobra, en que nada falta y que parecen fáciles de imitar á los que creen que el análisis es fuente segura de inspiración. De otro modo, y si bastaran la voluntad y la inteligencia para crear obras maestras, ¿serían tan raras las que sobreviven á un éxito pasajero?

La música instrumental no llega fácilmente á alcanzar la popularidad de la vocal, y sobre todo de la dramática; porque no sólo exige mayor cultura y educación, sino cierto fondo propio de sentimiento y poesía que es base necesaria para disfrutar de tan delicado placer artístico. Su acción, aunque puramente subjetiva, origina un goce bastante complejo, puesto que es físico para el oído; espiritual, ó por mejor decir, sentimental para el sentimiento, é intelectual para la inteligencia, por la atención prestada á lo que hemos llamado belleza arquitectural de la música. Este efecto especial, cuando va acompañado de una representación escénica que deleita la vista además, constituye la especie de éxtasis ó arrobamiento peculiar á los partidarios de las últimas óperas de Wagner, los cuales, al escuchar la música del Júpiter

ter de Bayreuth, disfrutan más bien del goce propio de la música pura que del característico de la dramática, en que la voz humana no puede menos de ser el principal elemento. Mientras la música instrumental, la música pura, conserva sus condiciones subjetivas, ni determina ni describe, porque para eso recurre al auxilio de la palabra; pero sin necesidad de ella produce sobre la sensibilidad y la imaginación impresiones tan profundas y variadas, que puede asegurarse que su esfera de acción es más lata que la de la música vocal.

No solamente creo en la variedad y riqueza de expresión de este género, sino que me atrevo á afirmar aquí, donde tengo la seguridad de que muchos han de pensar como yo, que el movimiento romántico del siglo XIX, ilustrado por los nombres de Chateaubriand, Lamartine, Víctor Hugo, Musset, Goethe, Schiller, Heine, Byron y tantos otros, ha tenido su desarrollo y complemento en las obras de Beethoven, Schubert, Mendelsohn, Chopin, Schumann y demás músicos de la escuela romántica. El romanticismo, resultado complejo de una lucha de ideas y sentimientos, no podía encontrar completa expresión en la poesía ó en la palabra. Apelo al testimonio de cuantos conozcan los autores citados. Todas las aspiraciones, las tempestades psicológicas del alma de Byron ó de Schiller, ¿no están en las obras de Beethoven ó de Schumann? Todas las amarguras y delicadezas de Heine, ¿no están en las de Chopin, como el lirismo de Lamartine en las de Schubert ó en las de Mendelsohn? El género creado por el autor de Lara, eminentemente romántico, respondía á las ideas de su tiempo y tiene puntos de contacto con el de Beethoven; pero el admirador y discípulo de Platón vivió en más elevada esfera moral é intelectual que el vate inglés, y éste no pudo elevarse

á las altas cimas del Arte y de la Idea, donde se forjaron las colosales sinfonías de Beethoven:

Reasumiendo lo dicho, vemos que la música instrumental, sin el auxilio de la palabra, es esencialmente subjetiva, y cuenta como elementos expresivos la Melodía, el Ritmo, la Harmonía y la Instrumentación. Vemos que dentro de su esfera de acción puede expresar el sentimiento ó la idea del compositor, si no de una manera concreta, con gran intensidad de expresión y rica variedad de matices.

Examinemos ahora la naturaleza y medios de expresión de la música unida á la palabra, de la música vocal.

V.

La unión de la música con la palabra es antiquísima; precede seguramente á la invención y empleo de todo instrumento músico, y forma, por decirlo así, la traba- zón ó fondo de la historia musical, no sólo porque la voz humana es el instrumento por excelencia, sino porque, gracias á ella y á la transmisión oral, los cantos sa- grados y profanos se han transmitido de una á otra ge- neración, y de un pueblo y de una civilización á otros completamente distintos.

Lo poco que he podido estudiar de la historia de la música, me hace creer, contra lo que se ha venido sos- teniendo hasta hace poco tiempo, que la melodía popu- lar, y comprendo en tal denominación las monodías re- ligiosas que interpretan un texto sagrado, ha tratado siempre de ser expresiva; porque el hombre no eleva la voz ni toca un instrumento sino á impulso de un sen- timiento, siquiera sea tan grosero como el producido por

el tambor primitivo que con su ritmo le excita al baile.

La música ha dejado de ser expresiva cuando en los siglos medios el Arte escolástico, refugiado en el templo, empezó á sentar las bases de la polifonía, es decir, de la combinación de las voces que iban esbozando insintivamente intervalos harmónicos sobre la base de una melodía de canto llano, de donde nació el nombre de contrapunto, *punctum contra punctum*. Durante este período vemos completamente separados los dos elementos escolástico y popular. El arte de los juglares, trovadores y demás músicos considerados como ignorantes, tienden en sus producciones á la expresión por medio de la melodía, aunque de manera imperfecta y casi siempre dentro de la tonalidad del canto llano, mientras que el arte oficial, es decir, los compositores que escriben para la Iglesia, precinden en general del elemento expresivo, dedicándose más bien al contrapunto ó combinación de las voces, sentando así las bases de la armonía y de la música modernas. Poco á poco los géneros se van mezclando: los maestros de capilla escriben, sirviéndoles de tema, canciones populares, á veces libres y obscenas, llegando á poner en peligro la existencia de la música en el templo, hasta que las obras del gran Palestrina, siguiendo la tradición de nuestro ilustre y aún no bastante apreciado compatriota Cristóbal de Morales, restablecen la pureza de este género en beneficio del culto y del arte.

El desarrollo principal de la música se debe, por lo tanto, á la voz humana, ya sea que se considere su parte científica y escolástica, ó ya la artística y expresiva, de tal modo, que cuando los adelantos industriales trajeron la perfección de los diversos instrumentos, la altura á que había llegado la parte científica de la música

con la práctica de los coros de voces á muchas partes, permitió emplearlos en la polifonía instrumental, siguiendo las reglas de armonía ya establecidas y con la variedad y riqueza de expresión que caracterizan la música moderna.

Desde el momento que la unión de la música con la palabra tuvo por objeto la expresión de afectos ó sentimientos determinados, cambió la índole del arte músico y cambiaron las obras de los compositores, tomando carácter objetivo en la música vocal, puesto que debían sujetarse á lo expresado por la palabra. Esta ley de expresión pasó de la melodía popular al madrigal, y de éste á la ópera ó drama lírico, tipo el más complejo é importante de la música vocal y el único de que habré de tratar para no alargar más este estudio; tampoco entraré en la enojosa cuestión de si la música y la palabra se perjudican mutuamente, ó cuál de las dos debe tener mayor importancia en el drama lírico: sería demasiado largo y no quiero abusar de vuestra benevolencia; pero no puedo menos de examinar, siquiera sea ligeramente, las bases de la ficción teatral, de la representación escénica, para deducir cuál es la naturaleza y los medios de expresión de la música en el género dramático.

La representación escénica ni es posible ni puede ser bella más que admitiendo la verdad relativa, artística, convencional, sobre que se han basado hasta ahora los espectáculos de este género en todos los pueblos del mundo. Para aquél que adopte el criterio de un realismo exagerado, todo es falso y absurdo en el teatro. La sala, las luces artificiales, el tablado, las decoraciones, el hablar en verso, el tiempo transcurrido de un acto á otro y mil circunstancias y detalles, son inadmisibles sin el mutuo acuerdo de la ficción entre el público y el

autor. Las condiciones del drama hablado son completamente distintas de las del drama lírico ó cantado. En el primero, el autor para nada necesita de la música y le basta la palabra para desarrollar su idea, no sólo en la expresión de sentimientos y pasiones, sino también en el campo puramente intelectual del pensamiento y de la razón, terreno vedado á la música, sobre todo á la vocal. Alguna vez, cuando se ha querido dar mayor poesía á una situación, el músico ha venido en auxilio del poeta con fragmentos instrumentales ó vocales, coros, bailes, marchas, etc.; pero quedando siempre la parte musical en segundo término, como detalle, y siendo habladas las escenas culminantes de la obra. Á este género pertenecen los intermedios escritos por Beethoven, Weber, Mendelsohn, Meyerbeer y otros muchos; pero tratándose del drama lírico, la base de la convención entre el público y el autor es que los personajes van, no á hablar, sino á cantar. Que el canto es un medio natural y espontáneo de expresar el sentimiento, nos lo dice la riquísima colección de melodías populares que sin cesar se renuevan en todos los pueblos del mundo, y no se puede negar que, embellecido y ennoblecido por tantas generaciones de grandes artistas, el arte del canto, hoy en decadencia, llegó á tal grado de perfección, que sus medios expresivos fueron una mina inagotable para los compositores. Si es cierto que lo que se llama virtuosidad produjo resabios de mal gusto, allí están, en cambio, las obras de Mozart, de Beethoven, de Gluck, de Haendel y de tantos otros que demuestran cómo se puede escribir buena música vocal sin caer en las exageraciones de la ópera-concierto. El canto es, pues, el elemento principal de expresión del drama lírico, y la palabra cantada, sujeta á buena prosodia y con música adecuada

á la situación, al sentimiento y al personaje, el medio más poderoso de que dispone el compositor para conmover al público; pero el canto expresivo no puede existir sin melodía, ni ésta es posible sin el ritmo interior del dibujo musical que, ligado á la prosodia de la palabra, forma el elemento primordial de la expresión.

Todo el que recuerde una melodía que exprese bien lo que se canta, habrá observado la íntima unión entre la letra y la música, que llega hasta hacernos creer que no se puede hallar otra melodía para aquellas palabras; y viceversa, con las mismas palabras no se puede cantar otra música. Podrían citarse muchos ejemplos de este género, no sólo en los grandes maestros italianos, sino en los alemanes antiguos y modernos; pero el hecho es tan evidente, que todos cuantos me oyen deben de haberlo observado.

Todos conocéis la historia del nacimiento de la ópera. En Florencia, y en un círculo de hombres instruídos, y como todos los del Renacimiento amantes de la literatura y arte del mundo antiguo, nació la ópera ó drama lírico, debiéndose la iniciativa de esta creación más bien á los hombres de letras que á los músicos. ¡Coincidencia extraña y que no he visto señalada por ningún historiador musical! Los florentinos se proponen imitar la tragedia griega; la reforma de Gluck sigue el mismo ideal, y, por último, Wagner sienta sobre la misma base la transformación del drama lírico, sin que el resultado de los tres sistemas ofrezca la mayor analogía, puesto que en nada se parece la música de Caccini y Peri á la de Gluck, ni la de éstos á la de Wagner, y lo que es más extraño, sin que en realidad ninguna de las obras compuestas en los tres períodos tenga semejanza con lo que los modernos estudios nos enseñan que pudo ser la tra-

gedia griega. Cacini, Peri, Monteverdi, Cavalli y otros muchos ilustres compositores, fueron transformando poco á poco el estilo del canto, usando la declamación y dando el primer lugar á la voz del personaje y á la expresión dramática de su situación. En este camino trabajaron los compositores de las Escuelas veneciana, romana, napolitana y otras menos importantes; pero la supremacía de los cantantes; su mal gusto, aplaudido por el público, y la debilidad de los compositores, transformaron la imitación de la tragedia griega en la ópera-concierto, espectáculo en el que sólo tiene importancia la habilidad del cantante; y tal fué la dominación de éstos, que Rossini, no pudiendo evitar el abuso de la agilidad vocal en los adornos, tomó el partido de notarlos, exigiendo su exacta ejecución en vez de dejarlos á voluntad del artista.

Coincidió después el movimiento romántico con la aparición de Bellini, Donizetti y Verdi, y, sin perder su carácter especial, la ópera italiana se acercó más á las condiciones del verdadero drama lírico, llegando entonces á su apogeo, seguido de rápido descenso, tanto respecto á compositores como á sus intérpretes.

La falta de tiempo y de espacio no me permite decir más sobre la ópera italiana, cuya historia viene á cerrar la aparición del gran reformista alemán Wagner, restableciendo las doctrinas de Gluck y de los compositores de la Escuela francesa, aunque con grandes diferencias en el fondo y en la forma.

VI.

LA REFORMA WAGNERIANA.

Ya comprenderéis, señores Académicos, que el tema que acabo de enunciar exigiría por sí solo, no un discurso, sino un libro bastante voluminoso. No temáis, pues, que entre á tratar la *cuestión batallona*, como vulgarmente se dice; pero al tratar de la naturaleza de la música y de sus medios de expresión en el género dramático, no es posible prescindir de la reforma más capital é importante llevada á cabo por el autor de *Parsifal*. Me figuro que en este momento la misma pregunta asoma á todos los labios. ¿Soy entusiasta ó enemigo de Wagner? Ni lo uno ni lo otro: pertenezco al número de los que creen que no hay razón alguna para juzgar de otro modo al Júpiter de Bayreuth que á los demás compositores: Beethoven, Mozart, Gluck, etc.; como ellos, fué hombre y sujeto á la flaqueza humana; cometió errores, y si hay que admirarle como grande artista y como el cerebro más poderoso de cuantos se han dedicado á la música, no por esto me parece sensato remontar con el entusiasmo hasta los tiempos mitológicos de Apolo y de Orfeo, para ver en la figura de Wagner al Mesías, al Profeta destinado á regenerar la sociedad moderna por medio del drama musical mitológico, afirmando «que así como el género humano atravesó las tinieblas de la Edad Media guiado por la luz del Cristianismo, del mismo modo el siglo xx creará un nuevo estado social creado por el Arte, única religión posible en lo porve-

nir. » Son sus propias palabras y se las oí pronunciar en el discurso que, según su costumbre, dirigió á sus oyentes después de dirigir personalmente la orquesta en un concierto en la Musik-Vereins Saal de Viena. He tenido el honor de conocer personalmente al gran maestro, y el hombre era tan interesante ó más que el artista que empecé á conocer y estudiar desde 1857. He oído en Viena ó en Bayreuth casi todas sus obras; y si por partidario se entiende al admirador de las innumerables bellezas que encierran sus obras literarias y musicales, no creo que nadie me supere en admiración; pero si para ser admitido en el misterioso círculo de los iniciados se necesita suscribir á todas las extravagancias de sus libros de estética ó prepararse para oír su trilogía con ayuno ó baños calientes de pies, según estilo de los fervorosos devotos de Bayreuth, declaro que no me siento con fuerzas para tal sacrificio. Declaro también, sin embargo, que considero á Wagner como un prodigio sin ejemplar; porque un hombre que, según confesión propia, empieza tarde el estudio serio de arte tan difícil; que al mismo tiempo escribe sobre Filosofía y sobre Estética, creando con anterioridad á sus obras el sistema sobre que se han de basar; que no pudiendo ó no queriendo estudiar la ciencia musical tradicional tal como la encuentra, crea todo cuanto necesita para su fin, con sello personal, poderoso, característico, desde la Dramática á la Instrumentación y la Harmonía, me parece un fenómeno tan extraordinario, que no creo haya existido ni se vuelva á repetir en la Historia de la música, ni creo tampoco que artista alguno haya perseguido más levantado ideal; pero si son ciertas las ideas antes enunciadas al hablar de la naturaleza y medios de expresión de la música en el género dramático, Wagner se ha

equivocado en el punto más esencial de su reforma dando á los instrumentos la misión que pertenece á la voz humana. La idea de la imitación de la tragedia griega fué de Cacini, Peri y Monteverde, y aun algunos de los detalles de realización, porque hay páginas en el prólogo de *Le Nuove Musiche*, de Cacini, que parecen escritas por el ilustre compositor alemán. La reforma de Gluck en su prólogo del *Alceste* me parece, sí, menos transcendental, más clara y práctica, y creo, asociando mi humilde opinión á la de muchos ilustres compositores contemporáneos, que la verdadera reforma y la influencia universal de Wagner residen principalmente en la Harmonía y la Instrumentación, donde no es posible prescindir de lo hecho por él sin quedar anticuado. La reforma de Wagner ha sido una consecuencia natural del desarrollo histórico de la música italiana, que después de haber llevado á todas partes los elementos de vida propia, ha desaparecido poco á poco del teatro, para dar lugar á las obras de compositores indígenas. Hoy puede decirse que no hay nacionalidades musicales con carácter propio en el terreno artístico donde se funden todos los estilos, mientras que en el de la práctica musical cada país vive ó tiende á vivir de sus propios elementos.

En nuestros días, la música presenta cierto carácter homogéneo semejante al que tuvo en el siglo xvi, cuando la harmonía consonante llevó el arte músico religioso á su mayor grado de esplendor. En la melodía popular y en las obras basadas sobre ella, se ha conservado el sello característico de cada país; pero en el drama lírico no es posible encontrar hoy, entre el compuesto por un alemán y el escrito por un italiano, la diferencia que existe, por ejemplo, entre *Euryanthe*, de Weber, y *Lu-*

erecia Borgia, de Donizetti. ¿Cómo clasificar la música de Meyerbeer? ¿como italiana, como alemana ó como francesa? De todo tiene, y desde su apogeo á hoy, todos los compositores han seguido el mismo camino.

No quiere decir esto, sin embargo, que la homogeneidad sea tan absoluta que las diversas escuelas y países no tengan su carácter ó tipo musical propio; pero la individualidad, más que en la forma exterior, está en el fondo, en la manera de sentir, de pensar y de comprender el argumento ó el personaje. Tomemos dos asuntos como el Cid y Juana de Arco. Para un compositor francés de talento, Rodrigo de Vivar es el joven guerrero en toda la fuerza de la vida y de la belleza; carácter exuberante, llegando hasta fanfarrón; en una palabra, un tenor heróico. Dadle el mismo asunto á un músico español, conocedor de nuestro *Romancero*, y verá en el personaje un sello de austeridad y de fiereza que brota del seno mismo de la tradición nacional. El compositor alemán, comprendiendo á Schiller, hará de Juana de Arco una débil mujer, mandando y subyugando los feroces guerreros que la rodean, por el prestigio moral de la fe en la milagrosa misión de que se cree investida, mientras que para Mermet, francés, la doncella de Orleans ha sido una especie de heroína de Zaragoza.

Wagner ha querido crear la ópera alemana basándola sobre los mitos y fábulas de la Edad Media, creyendo responder al gusto, al ideal de su público; ha escrito la música según un sistema preconcebido y explicado anteriormente en sus obras de estética; ha fundado en Bayreuth un teatro y una serie de representaciones destinadas, según él, á ejercer una influencia superior á la que el Arte ha ejercido hasta aquí, y ha obtenido durante

muchos años el éxito mayor á que se puede aspirar. Todo es cierto, indiscutible; pero no lo es menos que su obra es eminentemente local, y que en Wagner el hombre y el artista son tan únicos, inimitables, que nadie podrá seguirle en su mismo camino, porque es un hecho, un fenómeno que no se repetirá probablemente. No puede, por lo tanto, decirse que ha creado una escuela nueva, universal y susceptible de desarrollo. Su misión está cumplida y es importantísima, aún más en el orden puramente musical que en el estético.

Lo que Wagner ha realizado en Alemania se convierte en aspiración general en todos los países de Europa que no tienen ó no creen tener ópera nacional. Rusia, Hungría, Inglaterra y España intentan vivir con elementos musicales propios, y tienen razón. Ya tenemos ópera cómica nacional con nuestra zarzuela, con repertorio más variado y personal que el de la ópera francesa: ¿por qué no le hemos de tener también en el drama lírico, cuando se han acumulado tantos elementos y cuando los triunfos obtenidos por los *Amantes de Teruel* y por *García*, del maestro Bretón, prueban que el público no es tan indiferente ni tan hostil como se dijo á este género? ¿Acaso nos faltan elementos para llegar á este fin? Por eso creo que los compositores españoles, estudiando y asimilándose las conquistas técnicas del gran reformador alemán, deben tratar de conservar las tradiciones y espíritu del Arte nacional, y pocos pueblos pueden gloriarse de tener mayores elementos que el nuestro, tanto en la leyenda como en la historia, para emplearlos en el drama lírico.

Poetas, pintores, escultores, arquitectos y músicos que me escucháis, conocedores de la historia patria y de su suelo, desde las empinadas cumbres del Pirineo hasta las

ardientes playas fronterizas del África; que habéis estudiado sus monumentos, desde la sombría Basílica de las montañas asturianas hasta las maravillosas construcciones árabes de Córdoba y de Granada; que habéis penetrado en los hogares del pueblo, oyendo cantar al amor de la lumbre la leyenda ó el romance; que habéis presenciado sus fiestas y sus bailes, ya sobre el verde pradó de aquella tierra húmeda y nebulosa, donde suena la rústica gaita y el grave son de la *danza prima*, ya en el morisco patio andaluz ó en la era castellana en las estrelladas noches del estío, decidme si no hay en todos estos recuerdos, en todos estos cuadros y otros mil que pasarán por vuestra imaginación, como pasan por la mía, algo que yo no sé definir, pero que no se siente más que en España; algo que está íntimamente unido con el espíritu que informa nuestro arte, nuestro teatro, nuestro *Romance-ro*, nuestra pintura; algo que no ha tenido aún su completo desarrollo, sobre todo en el teatro y en el drama lírico, donde tan poderosa vida pueden tener las creaciones de la fantasía. Pero este sueño no se realizará si deslumbrados los jóvenes compositores se olvidan, no sólo de las gloriosas tradiciones y principios que caracterizan nuestro pasado artístico, sino de aquellas eternas verdades estéticas, cuyo desconocimiento conduce al abismo. Ese peligro corren los que quieran seguir en absoluto los pasos de Wagner, figura extraordinaria que no puede tener discípulos ni imitadores, porque dejan tras sí un abismo donde sucumbirán los que quieran seguirle.

Precisamente porque su genio y su influencia son grandes, el peligro de la atracción es mayor. Por eso me he atrevido con mi débil voz á dar la señal de alarma para decir á los jóvenes compositores: «Admirad las obras del

gran compositor; estudiadlas; aprovechad los numerosos elementos de novedad que contienen y que, en efecto, han de formar la música futura; pero no queráis imitar ni al dramaturgo, porque su obra es local y característica de su país, ni el estilo musical de sus últimas obras, porque sin aquellos asuntos y sin los medios de Wagner no es posible acometer tal empresa. Por el camino trazado por Haydn, pueden pasar y subir adelante Mozart y Beethoven. Tratar de seguir el sendero de Wagner para ir más allá que él, no me parece posible; pero creo, sin embargo, que sabiendo utilizar muchas de sus reformas, el arte músico puede perfeccionar el drama lírico, guardando cada país la tradición de su pasado.»

Para concluir, y sintetizando en breves palabras lo dicho en este discurso, creo que así como no puede crearse la belleza en poesía por medio de la palabra si la agrupación de ellas no responde á un pensamiento, á una idea, á una imagen nacida en la mente del poeta, del mismo modo en las artes figurativas y en la música será indispensable que el pensamiento del artista tome forma por medio de la línea, del dibujo; y en música por la melodía, que es el diseño de la idea musical, porque sin pensamiento, sin dibujo y sin melodía, podrá haber brillantes onomatopeyas, efectos de color, contrastes de sonoridad y de timbres; pero resultará un fuego sin llama, un cuerpo sin espíritu, porque la idea, la línea, la melodía, son la esencia misma de esa creación; son la luz, el destello, la centella inflamada de la inspiración que brota con fuerza inconsciente del fondo del alma humana, procedente de aquel manantial divino que da la vida á todo lo creado.

Por eso la inspiración será siempre un misterio y el genio un don del cielo; por eso el Arte será eternamen-

te el único medio para expresar esa aspiración de las almas de poeta que desde Platón aspiran á un mundo ideal, á una esfera superior donde no existe el error ni las tinieblas ni el mal; donde todo es eterno: la Luz, la Verdad, el Amor, la Paz, la Bondad y la Belleza.

HE DICHO.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. MARIANO VÁZQUEZ

ACADÉMICO DE NÚMERO

SEÑORES:

No era yo el designado en un principio para llevar la voz de la Academia en el solemne acto que hoy celebramos para dar posesión de la plaza de Académico de número al señor Conde de Morphy. Al presentar su discurso de entrada, nuestro ilustre compañero, D. Manuel Cañete, pidió y obtuvo el encargo de contestar en nombre de la Corporación, alegando en pro de su demanda los lazos de amistad fraternal que le unían desde remota fecha con el Académico electo; lazos que recibieron fuerza y consistencia á través de no pocas vicisitudes y vaivenes de la fortuna contraria. Tan noble empeño, no cumplido tan pronto como solicitaba el deseo, por obstáculos que nacen á cada paso en la vida laboriosa del escritor, quedó sin realizar. La muerte nos arrebató con mano despiadada al insigne literato, dejando en nuestras filas un vacío no fácil de llenar, y haciendo que recayese sobre mí la misión de apadrinar al señor Conde de Morphy en el acto de su recepción.

Si la falta del Sr. Cañete se ha hecho sensible desde el primer momento, hoy lo será con nuevo motivo viéndose reemplazada su palabra elocuente, su frase correcta, su doctrina copiosa y su instrucción no común, por mi poco autorizada palabra, mi desaliño natural y lo escaso de mis facultades literarias, que tan atrás se quedan de

lo que el auditorio y la ocasión reclaman con tan justo derecho. Siempre se suele decir en estos casos, y el recurso va estando ya tan gastado que no habrá quizá quien lo admita, que el deber obliga; pero yo afirmo que en el caso presente sólo el deber me trae á este sitio, por más que yo estime y ponga en su punto el honor que se me hace, y gracias que pueda soportar su peso apoyándome en vuestra benevolencia, señores Académicos, y en la indulgencia bondadosa del público que me escucha.

En una condición, sin embargo, me atrevo á competir con D. Manuel Cañete, y es en la singular amistad que me une desde la juventud con el nuevo Académico; amistad que nació al impulso de nuestro amor al arte músico, y se afirmó con el trato constante al calor del hogar tranquilo en que se deslizaron los primeros años del señor Morphy. En aquella época de la vida en que el pasado es muda historia, el presente no preocupa y el porvenir se extiende á nuestra vista poblado de sueños y halagueñas promesas; en aquellos años de juventud alegre y descuidada, comenzamos á comunicar nuestras impresiones y juicios sobre la música, estudiando las obras maestras, buscando la belleza en todas ellas y procurando razonar el entusiasmo para sacar enseñanza provechosa de lo que leíamos y sentíamos.

El padre del Conde de Morphy, renombrado jurisconsulto que en Madrid ejerció su profesión con alta estima, quiso que su hijo estudiase la carrera del Derecho, sin desaprobando por esto las aficiones musicales que desde edad muy temprana se hicieron patentes. Estudió, pues, simultáneamente las leyes y la música; tomó el grado de Licenciado, y mientras llegaban la edad y madurez que la toga exige, siguió con entusiasmo las lecciones de

harmonía bajo la dirección del Profesor de esta enseñanza en el Conservatorio, D. Francisco de Asís Gil.

La inopinada muerte de D. José Morphy, acaecida prematuramente cuando su naturaleza privilegiada le brindaba al parecer largos años de vida, vino á iniciar á su hijo en las luchas serias de la existencia y á plantear el problema, siempre incierto, del porvenir. En aquella crisis, el joven se encontró indeciso y vacilante entre las dos carreras que habían ocupado los años de su juventud. Había que tomar una resolución; decidirse por uno ú otro camino. El arte de la música venció en la contienda con el arte del foro, y el Sr. Morphy resolvió marchar á Bruselas á perfeccionar y completar sus estudios bajo la dirección del ilustre y sabio músico Sr. Fetis, que á la sazón regía y gobernaba con notoria fama el centro de enseñanza musical de la capital belga.

Trabajó tan asiduamente y con tanto aprovechamiento, que al concluir el segundo año, que era el de 1864, compuso una cantata, titulada *Cántico de Moisés*, sobre el texto latino *Cantemus Domino*, etc., para coros, orquesta y órgano, dedicándola al actual Rey de Bélgica, entonces Duque de Brabante. El Sr. Fetis, interesado por el discípulo que ya estimaba, contribuyó con su influencia y proporcionó los medios para que la obra se ejecutase en la Sala ducal con el gran órgano, la orquesta y coros de la catedral de Santa Gúdula y juntamente la Sociedad lírica, que era entonces la más notable de Bélgica. Se reunieron 300 ejecutantes; la obra fué muy aplaudida, y el joven compositor pudo decir que la fortuna había acompañado sus primeros pasos.

Á esta obra siguieron otras varias, entre ellas los coros á voces solas, titulados *Los Trapenses*, *Serenata española* y *Los Almogávares*, con algunos más, que fueron

ejecutados por la Sociedad lírica en los conciertos de la misma. El éxito alcanzado por estas composiciones hizo que fuesen adquiridas por un editor, siendo estímulo poderoso además para el Sr. Morphy la promesa de un libreto de ópera, en dos actos, para el teatro de *La Monnaie*. Al propio tiempo el Sr. Fetis le instaba para que se quedase en Bruselas trabajando á su lado, y no hay duda que este ventajoso ofrecimiento hubiera sido aceptado con efusión; pero el destino, que llamaba por otros caminos al Conde de Morphy, vino á cambiar la perspectiva artística y las ilusiones del compositor por un cargo oficial, honroso hasta el punto de no ser renunciable, y de empeño bastante para no vacilar en el sacrificio de las más arraigadas aficiones. El Sr. Morphy dejó la Bélgica y se vino á Madrid para ocupar el puesto de Gentilhombre al lado del Príncipe de Asturias D. Alfonso. El augusto niño cobró afecto entrañable al joven, que vino á ser su constante compañero, adivinando en él, con su precoz instinto, un alma leal á toda prueba, y un corazón recto incapaz de dolo ni engaño.

La revolución de 1868 les separó, y el artista se acogió, entre los huracanes de la borrasca, al arte que pocos años antes había abandonado, pero al que siempre consagró culto en lo íntimo de su corazón. En Octubre de este mismo año de 68 marchó á París, decidido á emprender de nuevo su carrera de artista. Apenas instalado en la capital de Francia, entre otras personas notables, conoció al Sr. Gevaert, grande amigo de la España y de los españoles, desde que pasó en Madrid una temporada en fecha ya algo remota. Era por aquella época Director artístico del teatro de la Grande Ópera, y habiendo cobrado singular afecto al Sr. Morphy, le animó á trabajar; examinó con interés las obras escritas por éste du-

ranle la estancia en Bélgica, y singularmente los estudios é investigaciones sobre los libros de vihuela y guitarra españoles. El Sr. Gevaert, competentísimo y entusiasta por todo lo que toca á la arqueología musical, le instó para que continuase la obra comenzada; le facilitó los materiales que él mismo tenía reunidos acerca del asunto, ofreciendo además escribir un prólogo cuando llegase el momento de la publicación. Alentado Morphy con la excitación del que tan altas pruebas ha dado de su raro saber en estudios histórico-musicales, continuó sus trabajos estudiando cuantos libros existen de este género en las bibliotecas de París, y más tarde en las de Bruselas, Viena, Dresde y Madrid, sobre todo en la riquísima que el Sr. Barbieri posee, la más completa del mundo en libros de música españoles. El resultado de esta labor prolija ha sido una suma de datos bastante para llenar tres ó cuatro volúmenes, que esperamos ver publicados algún día para ilustración de nuestra historia musical en el siglo xvi, y reivindicación de lo que nos pertenece en el movimiento de aquel período en que el verdadero arte músico empezó á vivir.

No se limitó á esto la actividad de producción del señor Morphy. En este tiempo escribió buen número de obras de diverso género, de las que citaré, entre otras, una *Sonata* para piano y violín, y la *Serenata española* para canto y piano, ejecutadas ambas en un concierto organizado por el autor en la Sala Herz, y publicadas después de adquirida la propiedad por el editor Gerard, de París. A esta misma época pertenece la *Sonatina* para piano á cuatro manos, que figuró con aplauso en diferentes programas de conciertos, y fué publicada por la casa Durand, de París, y la de Romero, de Madrid.

La Sociedad de literatos y artistas que el Sr. Morphy

frecuentaba en París, poco á poco le fué abriendo camino y le proporcionó ocasión de dar feliz empleo á las aspiraciones del compositor, con una obra de importancia bastante á colmar sus deseos. Entre los hombres notables, con los cuales contrajo amistad, se contaba Theophile Gautier, el cual, interesado por Morphy y á la demanda de Gevaert, escribió con destino á la Grande Ópera el libreto de un baile en dos actos titulado *Un Mariage à Seville*, cuya música se encargó Morphy de componer. Concluida la partición y presentada á la dirección del teatro, fué admitida, dándose orden de preparar vestuario y decoraciones para empezar los ensayos en breve plazo. El compositor veía cerca el momento de darse á conocer en el primer teatro de París, asociado su nombre al de uno de los literatos más afamados de Francia. Del éxito de esta tentativa podía derivar un porvenir de gloria y de fortuna.

Mas, por desdicha, ruidosísimos acontecimientos dieron al traste con las esperanzas del compositor y con todos los planes fundados, al parecer, en tan sólidos cimientos. Corría el año 1870, y en aquellos días vino á sacar de quicio á la Francia entera y á conmover la mundo todo la declaración de la guerra franco-prusiana, Morphy tuvo que salir de París para librar á su enferma y anciana madre de los estragos de la guerra; vino á Madrid, y los trabajos musicales sufrieron forzosa y perjudicial interrupción. Cuando, firmada la paz, volvió Morphy á París, Theophile Gautier había muerto; sus herederos pusieron dificultades á la publicación de la obra inédita, y las llaves del teatro de la Ópera habían pasado á otras manos. Forzoso era volver á empezar, y no faltaban para ello bríos y entereza al joven compositor.

Pero estaba escrito que la vida del Conde de Morphy tomara otros rumbos, como ya se había significado en situación anterior y análoga.

Cuando menos lo esperaba recibió una comunicación en virtud de la cual se le confiaba el encargo de dirigir la educación del Príncipe D. Alfonso, con el que debía reunirse en el Colegio Teresiano de Viena. Morphy, leal ante todo, puso la orden sobre su cabeza, colgó la pluma de compositor y se encaminó á la capital de Austria á desempeñar su honrosa misión, gozoso de poder ser útil al excelso Príncipe que amaba con cariño profundo. La música dejó de ser el objeto exclusivo de sus estudios; pero en los ratos que la asiduidad reclamada por su nuevo y delicado cargo le dejaban libre, estudiaba en las bibliotecas de Viena, y completaba con datos numerosos é interesantes su trabajo sobre los libros de vihuela y tablatura. También se ocupó allí en la composición de una ópera en tres actos, poema de Gastón Hirsch, titulada *Lizzie*, que hoy tiene concluida, y en escribir algunas piezas para la famosa orquesta de Eduardo Strauss.

Proclamado Rey de España D. Alfonso XII, vino á Madrid el Conde de Morphy en calidad de Secretario particular del joven Monarca; y aunque el amor por el arte de la música nunca ha menguado en él, las múltiples ocupaciones de su cargo ya no le dieron espacio ni sosiego para dedicarse á trabajos prácticos que requieren independencia de espíritu y concentración de facultades. La música continúa siendo, sin embargo, el encanto de su hogar doméstico, y grato reposo á las fatigas y preocupaciones de la vida, más hondas é invasoras cuanto más cerca se vive del torbellino de los negocios.

Hemos seguido paso á paso, si bien someramente, las

vicisitudes y circunstancias de la carrera musical del Conde de Morphy. Nuestro ánimo ha sido traer á la memoria de todos los méritos artísticos que le han llamado á ocupar un sillón en nuestra Academia. En el Sr. Morphy existen dos personalidades: la del alto empleo que ejerce hace ya largo tiempo, y la del músico compositor; no es extraño que la primera, por su importancia social, haya eclipsado en cierto modo la segunda; ésta, sin embargo, existe, atestiguada por las obras aplaudidas y publicadas, y por el hecho de haber demandado el compositor al arte músico los medios de vivir en periodos de tiempo bastante prolongados.

Pero hay algo más perentorio y elocuente que todo lo relatado por mí. El discurso que acabáis de oír, señores Académicos, pone en claro y da medida sobrada de los conocimientos que posee el Conde de Morphy en el arte y filosofía de la música. El asunto elegido, aunque tan vasto y de horizontes tan dilatados, ha sido desarrollado con tal riqueza de datos y tan copiosa doctrina, que muy pocas espigas podrán recogerse en el segado campo. No obstante, para cumplir con la costumbre y con la misión que se me ha confiado, añadiré algunas observaciones acerca de la ópera en Italia, procurando que sean pocas y breves, compensando de este modo lo que les falte de oportuno é interesante.

Entre las manifestaciones del arte de la música, ninguna tan popular ni tan discutida como la ópera. Desde la *Euridice*, de Peri, representada el año 1600 en Florencia, y que está considerada como la primera tragedia lírica, hasta nuestros días, no ha faltado nunca el favor del público á este espectáculo. Ninguno ha encontrado simpatía tan general en todos los países, y en cerca de tres siglos que lleva de existencia los compositores más

esclarecidos han trabajado con el mayor ahinco para llevarlo á la perfección. Como ha observado con rara sagacidad el Sr. Morphy en su discurso, el ideal de los florentinos al crear el drama cantado era resucitar la tragedia griega, realzando la declamación de los versos con la entonación musical, y al mismo fin tendía la reforma de Gluck en el siglo pasado, y lo mismo pretenden los nuevos reformadores. El primer intento dió origen al recitado, que fué, puede decirse, la base de la ópera hasta el siglo XVIII. Aun en este tiempo los dramas de Metastasio confían al recitado toda la parte de acción, siendo las arias una especie de comentario ó ampliación de la escena antecedente, de tal suerte que, aun suprimidas éstas, nada sufriría la inteligencia del asunto. Pero estando el interés musical en las arias, que contenían el verdadero discurso musical, con su forma definida, y existiendo la melodía por sí aparte de las palabras, de aquí que la atención se fijara casi exclusivamente en esta parte de la composición, quedando en segundo término el resto, que, sin embargo, llevaba en sí toda la trama y el desarrollo de accidentes y caracteres. Estas circunstancias trajeron fatalmente el primer escollo en que tropezó el progreso del drama musical. Los cantantes, envanecidos con la preponderancia que les daba esta exhibición en primer término, y el mérito real que muchos alcanzaban en el ejercicio del canto, se hicieron los tiranos del compositor y del público; se impusieron con sus gorjeos portentosos y sus voces excepcionales, y la ópera no fué más que lo que quisieron que fuese el *primo uomo* y la *prima donna*. Exigieron del maestro aquellos largos preludios de las arias, contra-sentido absurdo las más de las veces, para tener tiempo de pasear la escena, saludar á los espectadores amigos

(que por su parte se mostraban satisfechos de tal distinción), limpiar la garganta con desenfado inculto y hasta tomar un polvo de rapé. Después, en el curso del aria, haciendo hincapié en la vocal que les era más favorable, viniera ó no á cuento con el sentido de las palabras (que nunca venía), se entregaban á los ejercicios más estu-
pendos de garganta, con arpegios, escalas y picados, he-
chos, sí, á la perfección, pero siendo el ultraje más per-
fecto al arte y al simple buen juicio. Sus libertades con
el público llegaban á lo inconcebible, y se cuenta de uno
de estos cantantes que gustaba salir muy ajustado de tra-
je á la escena; pero necesitando en el curso del aria dar
más ensanche á los pulmones y más holgura á la gar-
ganta, iba soltando lazos y corchetes, teniendo que es-
capar al fin para corregir entre bastidores el peligroso
desorden del traje. Añádase á lo dicho la circunstancia
de que en la ópera sería no cantaba generalmente más
que un tenor; los demás papeles varoniles eran desem-
peñados por sopranos ó sopranistas. ¡Qué ilusión ni pro-
piedad habían de resultar con semejantes disfraces!

Al amparo del público que llenaba las salas de espec-
táculos para oír á sus artistas favoritos y otra cosa no
anhelaba sino escucharlos en las arias y cavatinas en
que más lucieran sus primores, la ópera sería se estacio-
nó en esta forma amanerada. El asunto dramático no
era más que un pretexto para enfilear esta serie de arias,
y aun el orden en que se sucedían estaba sujeto á la ca-
tegoría de los cantantes. ¡Guay si el poeta faltaba á la
regla de que las primeras arias fuesen las del *primo uo-
mo* y la *prima donna*! El músico, por su parte, se guar-
daba muy bien de escribir pasos de *bravura* ó agilidad
para las partes secundarias. Este privilegio estaba reser-
vado al *primo uomo* y á la *prima donna* y algunas raras

veces al tenor, al cual se confiaban de preferencia los papeles de padre ó de anciano. A la *segunda donna* tocaba generalmente cantar un aria sencilla, sin adornos ni alardes de garganta, para empezar el acto segundo, dando lugar de este modo á que el público se colocara en sus asientos y estuviese en situación de escuchar con recogimiento á las estrellas de primera magnitud. Asimismo era canon indiscutible que si había un duo, había de ser cantado por el *primo uomo* y la *prima donna*, y suceda lo que suceda del argumento, pues ya hemos dicho que todo estaba supeditado al lucimiento y prerrogativas de estos cantantes, y no había más drama ni más arte que su capricho y todo cedía ante su omnimodo poder.

Como planta natural que brota espontáneamente y que débil al principio busca el abrigo de otra más fuerte, nació la ópera bufa al lado de la ópera seria. Con el modesto nombre de *intermezzo* empezó á vivir, ocupando, como lo indica esta denominación, el espacio entre los actos de la ópera seria. En los comienzos se reducía el *intermedio* á una breve escena cómica entre dos personajes, y su objeto era, á más de entretener al público y hacerle descansar de las emociones fuertes del drama, dar tiempo á que los actores de la ópera cambiasen de traje y los maquinistas preparasen las decoraciones. Para ello el *intermedio* se representaba en una decoración corta, que dejaba libre casi por completo el palco escénico, como solemos ver en las comedias de magia ó en aquéllas que requieren cambios frecuentes y aparatosos de escena. La modestia de estas pequeñas farsas no fué obstáculo para que se produjesen obras notables llenas de vida y de chiste; cuadros encantadores fiel trasunto de la verdad, pues tal era su principal objeto al presentar en escena tipos y sucesos conocidos de todo el mun-

do, á semejanza de lo que sucedía en España con los entremeses y sainetes, que aun hoy conservan toda su frescura, cuando la mayoría de las obras de alto vuelo y grandes pretensiones literarias, escritas en aquella época, ha envejecido por completo. La perfección de estas obrillas ligeras llegó á su punto en *La Serva padrona*, de Pergolèse, modelo inimitable en el cual la gracia, la oportunidad y el buen arte se ostentan á porfía, sin que la sencillez de los medios empleados amengüe el interés que aún despierta esta obra maestra, tipo acabado en su género.

La importancia que fué adquiriendo el *intermedio* hizo ver el inconveniente de mezclar en una misma representación dos géneros tan distintos y dos acciones teatrales opuestas. Además, el *intermedio* había empezado á ensanchar su cuadro, y ya no se trataba de una escena entre dos personajes, sino de una verdadera acción dramática en que intervenían hasta cinco ó más personas. Por consiguiente, las dimensiones de la pieza pasaban los límites de un intermedio, y se hizo imposible la representación intercalada de ambas piezas. El *intermedio* se emancipó, dando origen á la ópera bufa, que empezó una marcha franca y desembarazada, libre de las trabas que aprisionaban la ópera seria, esclava de su *primo uomo* y su *prima donna* y del amaneramiento que el público, extraviado por el mal gusto, le imponía.

En la ópera bufa no sucedía nada de esto. Los cantantes encargados de representarla, modestos al par que llenos de habilidad para interpretar los tipos cómicos de la comedia, dejaban al poeta y al músico que dispusiesen las situaciones, la distribución de las escenas y el orden de las piezas según su libre inspiración. De aquí que las cosas empezaran á llamarse por su nombre: el personaje hombre era un hombre; las mujeres ocupaban su

lugar natural; los timbres de las voces iban conformes con el carácter del personaje, y quedó para uso exclusivo de la ópera seria el absurdo de oír cantar á Alejandro, Ulises, Aquiles y otros héroes y forzados campeones con voz femenina.

La ópera bufa siguió su desarrollo progresivo, enriqueciendo y dando variedad al estilo con la nueva forma que dió á las introducciones, piezas en que intervenían diversos personajes y que daban color é interés á la exposición del asunto, y con las piezas concertantes y los finales compuestos de varias escenas, en que la música caracteriza la entrada de los personajes, concluyendo con un conjunto animado que sintetiza la situación y cierra el cuadro con interés siempre creciente. Prolijo, cuando no imposible, sería el citar la multitud de obras maestras que en este terreno produjo la ópera bufa desde Guglielmi, Generali y Cimarosa hasta Rossini, más que todos ilustre, pero á quien no ceden los citados y otros en inventiva, en oportunidad de contrastes, en combinaciones vocales y en brío, ya que también tienen el raro mérito de haber roturado el camino que el maestro de Pésaro recorrió triunfalmente más tarde. Tal vez sea de lamentar el brillo irresistible y fascinador de la obra *rossiniana*, que sumió en la obscuridad obras y genios que no debieron desaparecer de la escena del mundo. Muy de otro modo sucedería si el arte de la música pudiera tener museos como la pintura y la escultura; si sus producciones pudiesen estar expuestas á la admiración de las generaciones que se suceden, facilitando de este modo el estudio del origen, desarrollo y progreso de las diferentes formas y manifestaciones del arte. Entonces cada autor tendría la parte de gloria que legítimamente le correspondiera, sin que le fuera dado al continuador

afortunado apropiársela; la juventud respetaría lo que hoy, por falta de conocimiento, desdeña, y, por último, no se llegaría al exclusivismo de no estimar y dar por bueno más que el reducido número de obras que en cada período de tiempo está en hoga. Estúdiense uno cualquiera, y veremos que siempre hay en juego dos docenas de óperas que se cantan en todos los teatros del mundo, con muy pocas excepciones, y que son las únicas que los cantantes de cada época tienen en su repertorio. Gastadas éstas, por repetirlas hasta el hastío, las particiones van al panteón de una biblioteca, como los cuerpos muertos á los nichos de un cementerio; el polvo va poco á poco borrando los rótulos, y gracias si algún diccionario registra la noticia seca de que hubo en tal fecha un autor y una obra apellidados esto ó lo otro.

Como dijimos antes, la absoluta preponderancia de los cantantes en la ópera seria dió origen á los vicios y amaneramientos que convirtieron el espectáculo en una suma de convencionalismos que destruían toda verdad é ilusión. Alguna compensación hallaron, sin embargo, estos males con la perfección que alcanzó por entonces el arte del canto, llevada por los sopranistas á extraordinaria altura, y á ser prez de la Italia hasta los tiempos que alcanzamos, por desgracia de completa decadencia. Los artistas cantores de todos los países necesitaban ir á Italia para adquirir el secreto de lo que desde entonces se llamó *bel canto*: allí aprendían el arte de dar á la melodía la elasticidad, el color y los matices; allí, en fin, se educaban las voces, cuya correcta emisión apenas era conocida fuera de aquel país, maestro en todo lo que toca á las Bellas Artes. Disculpable es, por lo tanto, que los italianos se mostrasen orgullosos de sus artistas cantantes y disparasen dardos satíricos contra los de otros

países, y sobre todo contra los franceses, que sobresalían más bien como actores.

En una ópera bufa de Anfossi, titulada *I Viaggiatori felici*, representada en 1782, se hallan las siguientes palabras en un recitado:

- GIANOTO. ¿Volete dunque sentire una gran scena,
 Un morsó sorprendente di Lulli
 Che cantaba Legró (1) nel gran Parigi?
- PANBRAZIO. ¿Chi è questo Legró?
- GIANOTO. E il primo attore
 de la Grand' Operá.
- PANBRAZIO. ¿Musico bravo?...!
- GIANOTO. Attor, attor, che in Francia
 Musici no ci sono.

A este recitado sigue un aria en que Gianoto describe de manera donosa una representación en la Grande Ópera.

A más de la ventaja que en la disposición más desembarazada y libre del asunto llevaba la ópera bufa á la seria, tenía otra de gran valía y grandísima importancia para el efecto musical. Ésta era el empleo de la voz de bajo, rechazada por ruda y poco flexible para la ópera seria. Además de la variedad producida por el contraste de los timbres, las piezas de conjunto necesitan una base que sustente con firmeza el edificio harmónico, y ésta no puede ser otra que la voz más grave de las que produce la garganta humana. Los compositores la utilizaron con singular destreza, le confiaron los papeles cómicos y crearon el personaje llamado *bufo*, alma de la ópera cómica, cen-

(1) Legró (1739-1793) fué un artista francés de gran renombre como actor y cómo cantante.

tro de la trama del asunto y regocijo de todo el público.

Incalculable es el número de arias bufas que ha producido la vena de los compositores italianos, muchas de ellas obras maestras de esa franca alegría y gracia natural que tanto abundan en Italia. Si los libretos de las óperas bufas son en general disparatados, descosidos é insulsos, nunca faltan en ellos la gracia del diálogo y el derroche del chiste, con la invención de caracteres cómicos y peripecias del mismo género. Los asuntos se reducen por lo común á industrias y embrollos de amantes que se quieren casar á despecho de sus padres ó tutores, y de ahí la criada pizpireta y fecunda en tramas agudas, y el criado ingenioso y listo que todo lo acomoda, ó torpe y desmañado que siempre paga los vidrios rotos. Los compositores sabían sacar partido de estos elementos y produjeron obras en las que el tiempo no ha hecho mélla, porque son el espejo de la verdad. Hoy muchas de ellas se podrían reproducir sin tocar una nota, tal y como se representaron el siglo pasado. Por el contrario, dudo mucho que se hallase una ópera seria anterior á las de Paër, Mayr y Rossini que resista la reaparición ante un público moderno. Los autores más célebres del siglo XVIII son inferiores á ellos mismos cuando escriben obras en el género serio: *Il Matrimonio secreto*, de Cimarosa, no ha perdido su juventud y frescura, y en cambio *Gli Oraszi*, escrita años después y que valió al autor fama y aplausos, no resiste la simple lectura sin fastidio, salvo algunas páginas en que el estilo se vigoriza y toma color.

No cabe duda ninguna de que el verdadero arte de la ópera estaba en las obras cómicas, y á éstas debió el drama lírico sus progresos más notables. De ellas tomó las piezas concertantes, la libertad de forma en todas, los finales de asombrosa arquitectura, el empleo de la voz

de bajo indispensable para caracterizar ciertos papeles, y, sobre todo, tomó la sinceridad y verdad de la expresión, viciada y obscurecida en la ópera seria por rutinas, convencionalismos y extravío del sentido estético. En recompensa de tantos beneficios, la ópera seria ha acaparado en su provecho compositores y público: los primeros no escriben música bufa, y el segundo no tan sólo desapetece lo nuevo, sino que menosprecia lo antiguo. Una sola ópera representa en el repertorio actual el género bufo; una sola y única joya que se llama *El Barbero de Sevilla*, conservada entre las obras militantes más por costumbre que por amor y respeto al pasado, ó quizá también porque sirve de ocasión á ciertas cantantes de género brillante y florido para lucir los primores de la garganta, y aun esto haciendo hincapié en una pieza que se intercala invariablemente á gusto y elección de la cantante; pieza rellena de aquellos pasajes y escarceos que más ponen de relieve las aptitudes excepcionales de la artista. No se cuida, por supuesto, de que lo intercalado se relacione y encaje en el estilo de la ópera; el público no hace alto en el anacronismo que casi siempre resulta, y aplaude á rabiarse las *volatas* y *arpeggios* de Rosina, cantante y profetisa á la vez.

Este eclipse de la ópera bufa esperamos que no será eterno. El tiempo volverá por los fueros de esta manifestación de la belleza, y se acabará por reconocer que todos los géneros son buenos cuando los vivifica el soplo de la verdadera inspiración. Hoy la música dramática adolece de sobra de filosofía, no de aquélla que regula la congruencia que debe existir entre las palabras, las situaciones y el carácter de los personajes con la música, sino de la que pide á un arte de pura imaginación significaciones abstractas ó pintura de cosas materiales. De esto mismo

nace la preferencia que hoy se da al poema sinfónico en la música instrumental, indicio palpable de pobreza, puesto que el programa obligado limita los horizontes que la música pura ofrece al oyente, cuya imaginación puede tender el vuelo sin obstáculo de ideas preconcebidas. Los grandes maestros de la música sinfónica se contentaban con dar un número ó el nombre del tono á sus obras monumentales, dejando al sentimiento de cada uno soñar la historia que en ellas se relata, ya sea de dolores infinitos, hazañas de héroes ó alegrías tranquilas del hogar. Muy justo y laudable es que se procure desterrar del drama lírico la vulgaridad y el amaneramiento; pero no se debe exagerar el sistema hasta el punto de rechazar toda obra que no se ajuste á las teorías intransigentes de los partidarios de la nueva escuela. El ruidoso clamoreo de éstos; las excomuniones lanzadas contra todo compositor que no reniegue del pasado, y el afán en todos de usar el mismo estilo, han dado por lamentable resultado hacer tabla rasa del carácter nacional de la música, y ya no hay italianos, franceses, alemanes ni rusos: todos procuran hablar el mismo idioma, que entre los adocenados se convierte en una jerga ininteligible y ridícula.

Numerosos ejemplos pudieran citarse; pero me asalta el temor de haber cansado sobradamente la atención del auditorio y abusado de la prerrogativa que hoy se me concede de hablar en nombre de la Academia. Cumpliré, pues, lo más grato de mi encargo, dando la bienvenida al nuevo Académico en nombre de la Corporación. Ésta espera hallar en él un compañero asíduo que la ayude en sus trabajos y sea un centinela más que vele por la conservación, aumento y prestigio de las Bellas Artes.

HE DICHO.

