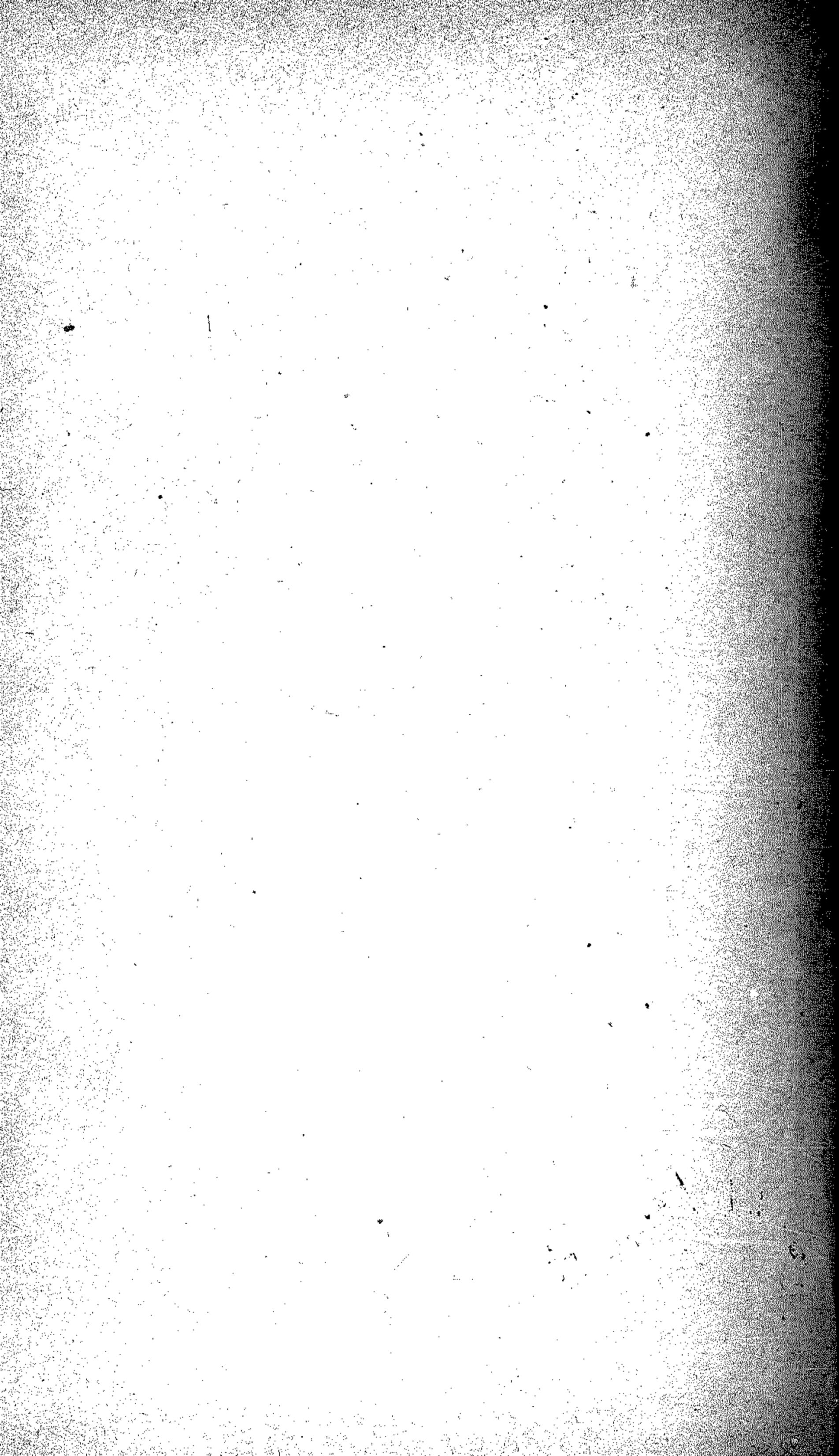


À TRAVÈS DEL ARTE



48-128

Á TRAVÉS DEL ARTE

APUNTES MUSICALES

POR

C. MARTÍNEZ RÜCKER

Maestro compositor, Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica,
Caballero de la de Carlos III, Director honorario de la Academia de Santa
Cecilia de Córdoba, colaborador de varias publicaciones musicales
de España y el extranjero, etc, etc.



G. Martinez Rücker

CÓRDOBA

IMPRENTA Y LIBRERÍA DEL DIARIO

Letrados 18 y San Fernando 34

Teléfonos 13 y 37

1897

Reg. n.º 7.381

Reg. de la Prop. Int.

ES PROPIEDAD.

*Queda hecho el depósito
que marca la ley.*

AL EXCMO. É ILMO. SEÑOR

Don Rodolfo del Castillo y Quartielles,

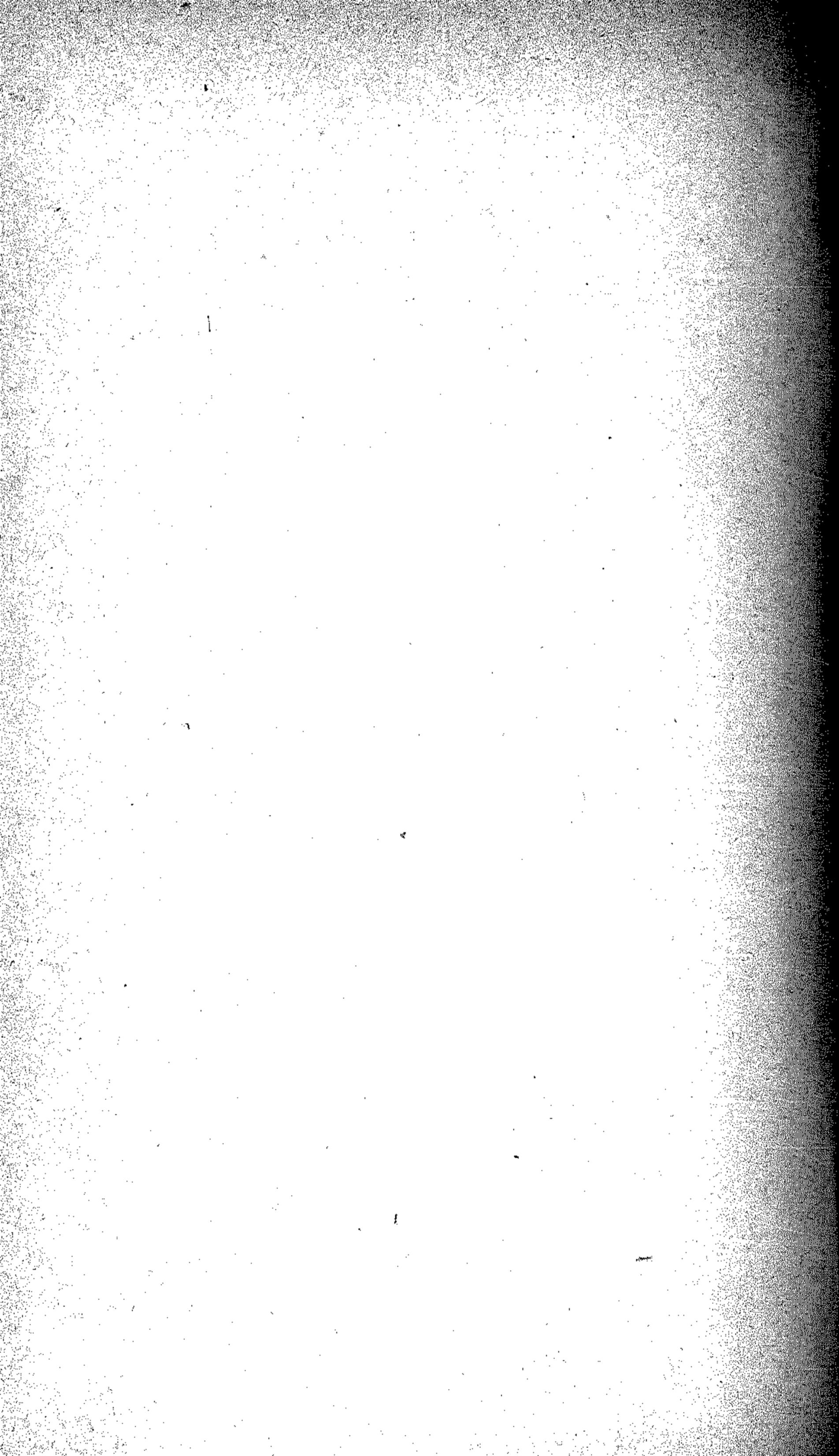
Distinguido Doctor:

Á V., tan notable oftalmólogo como entusiasta amateur de mi arte, le dedico estos ligeros APUNTES MUSICALES, no tan solo por las deferencias de que le soy deudor, sino también como público testimonio de verdadera estima.

Si V. acepta tan modestísimo trabajo, se verán colmados los deseos de su leal amigo

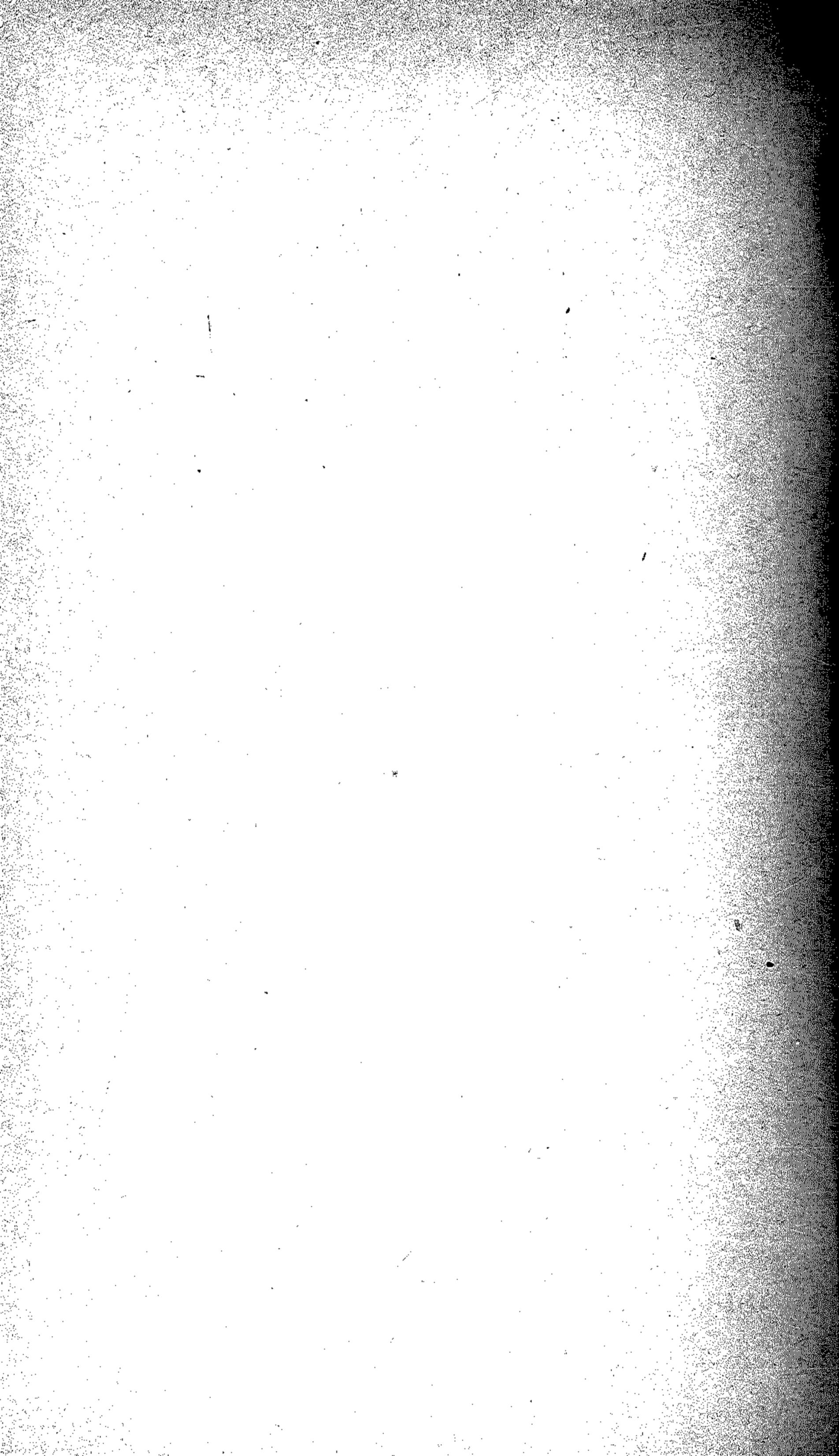
Q. L. B. L. M.

C. Martínez Piñero.



Son las ciencias y las artes las que nos enseñan y nos hacen vislumbrar una vida mejor.

BEETHOVEN.



AL LECTOR

En este modesto é insignificante trabajo, no nos hemos propuesto decir nada nuevo, ni nos ha guiado la vana pretensión de querer ilustrar con él á los compositores y eruditos en el arte musical. Los artistas de mérito, los críticos eminentes, nada podrán aprender de nuestra incompleta labor. Tan solo nos ha animado á coleccionar y dar á luz estos ligeros apuntes, el deseo de ser útil á los músicos modestos que, fervientes adoradores de su arte, anhelan ilustrarse en su historia y seguir el rápido progreso, el constante perfeccionamiento de tan sobrehumano lenguaje. Podrá también merecer alguna atención de aquellas personas, para quienes no es un ruido indiferente y sin objeto las sublimes creaciones de

los clásicos y que asisten con marcado interés á las audiciones de una obra religiosa, de un concierto, ó de un drama lírico.

Empresa es harto difícil para nosotros, dada la insuficiencia de nuestra pluma, pero confiamos en la benevolencia de los lectores, á los que rogamos escusen nuestra audacia, teniendo en cuenta como única disculpa, el amor vivísimo y el culto que siempre hemos profesado al divino atte.

C. MARTÍNEZ RÜCKER.

EL IDEAL EN EL ARTE

En las diversas manifestaciones de la actividad humana; en su marcha al través de los siglos y de las civilizaciones, podemos observar que el hombre persigue siempre un ideal, buscando el bien en la moral, la verdad en la ciencia ó la belleza en las artes.

El realismo fué, á no dudar, el primer procedimiento del espíritu humano. Las admirables creaciones de la naturaleza, el magnífico espectáculo que ofrecía ante sus ojos el mundo material, asombraron al hombre y hubo de pasar algún tiempo para que estudiándose á sí propio, descubriera un ideal, una concepción de la belleza, que le impulsara á realizar sus creaciones, alejándolas de la servil imitación.

El ideal es esa tendencia indefinible que nos impulsa hácia lo absoluto y que se refleja en la conciencia como la luz en el azogado cristal, haciéndonos vislumbrar lo justo, lo bello, lo bueno, lo infinito.

El ideal proporciona al artista la potencia creadora que le hace concebir obras más bellas que las puramente materiales.

Si la misión de las artes plásticas, por ejemplo, consistiera tan solo en la reproducción exacta de los objetos y de los hechos, el pintor ó el escultor no serían otra cosa que un obrero más ó menos inteligente, más ó menos hábil, pero no un artista creador.

Es cierto que en todas las épocas, en la literatura como en las bellas artes, se ha abusado de lo inverosímil; pero, ¿por qué no disculpar á los que se han propuesto con ello, dando rienda suelta á los caprichos de su imaginación, embellecer ó endulzar un poco la vida humana?

En la más espiritual de todas las artes, en aquella cuyo dominio comienza donde el de la palabra termina, en la música en fin, no cabe expresar ideas ó sentimientos definidos psicológicamente.

Beethoven lo ha dicho: «En todo lo que es espiritual, hay algo de eterno, de infinito, de impalpable. La música es el lazo que une la vida del alma á la vida de los sentidos; ella es la única introducción incorporeal al mundo superior del saber; de ese mundo que abarca al hombre, pero que este no puede á su vez abarcarlo.»

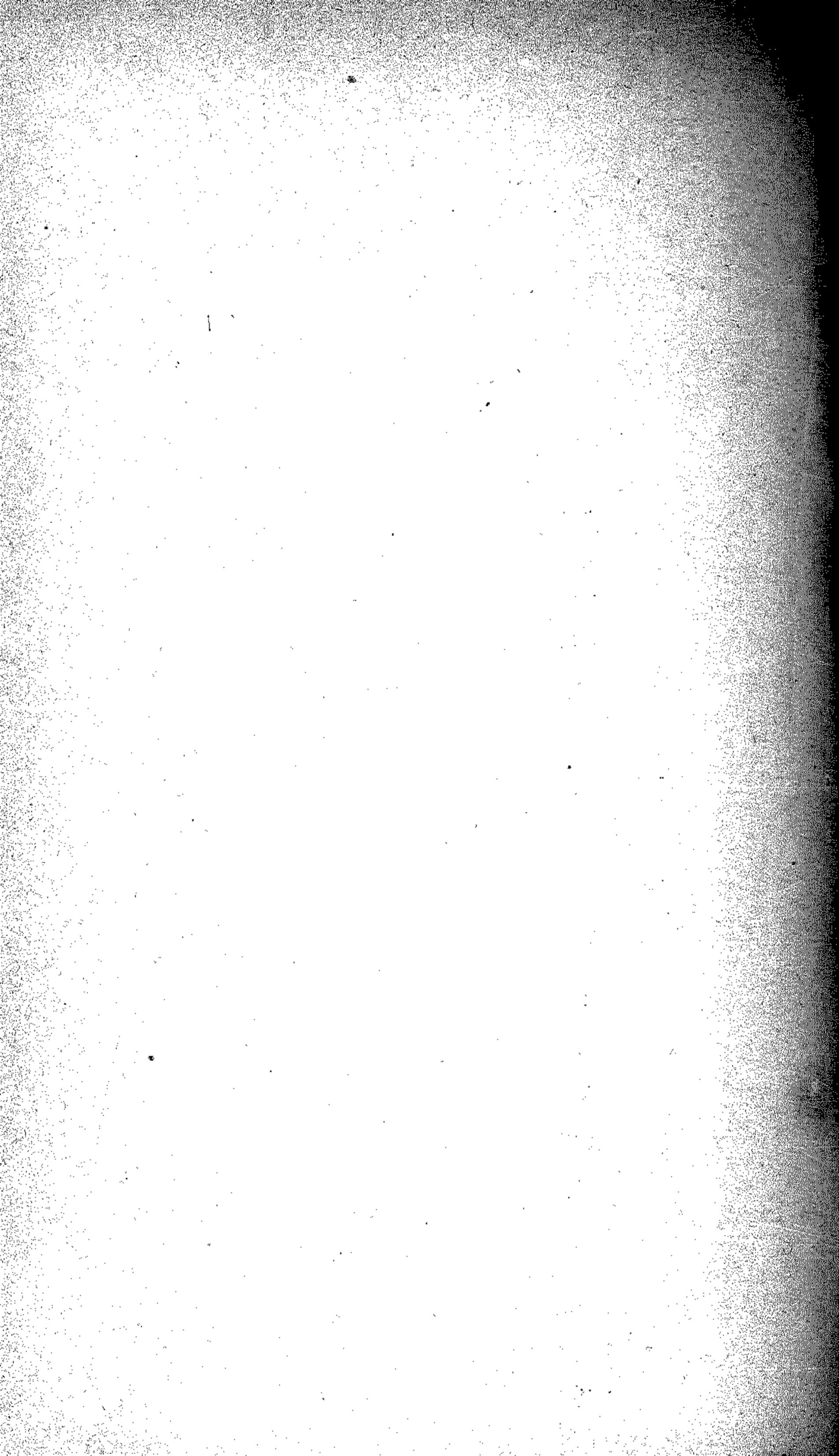
En la música tan solo puede explicarse el realismo, como imitación material de determinados ruidos de la naturaleza. De estas imitaciones se encuentran en la sublime sinfonía *Pastoral* de Beetho-

ven, y en la leyenda dramática *La damnation de Faust* de Berlioz.

Suprimiendo el ideal en el bello arte de los sonidos, este sucumbiría puesto que, como ya hemos dicho, es un lenguaje superior al de la palabra. Sus diseños puramente musicales, armoniosos y brillantes, *nos hacen vislumbrar otra vida mejor.*

El ideal, pues, existe en todas las manifestaciones intelectuales, y muy especialmente en las artes.

El hombre no vive tan solo la vida material. Si en el alimento con que nutre á su organismo, halla el medio de recobrar el vigor físico, en la religión como en la moral, en las ciencias como en las artes, se encuentra siempre encadenado por una misteriosa afinidad al ideal, que allá en lo más recóndito del alma le indica, como certera brújula, el camino de lo bueno, de lo bello y de lo justo.



ORÍGEN DE LA MÚSICA

SU INFLUENCIA

La música, según Villanis, manifiesta, entre todas las artes, el movimiento vibratorio del universo en sus más sensibles formas.

El gran matemático Pitágoras, observaba que el movimiento de los cuerpos celestes, á través del espacio, producía una armonía inefable que se llamó *harmonía de las esferas*.

En la naturaleza también podemos observar ese mismo movimiento precursor de los sonidos armoniosos; el ruido que produce el batir de las olas, el viento que hace gemir las elevadas copas de los árboles, y aún en el ser humano, el ritmo con que palpita el corazón, no son más que efectos sonoros que se graban en el alma, desarrollando nuestras facultades estéticas.

En los sonidos que producen las corrientes del aire, encontró el hombre los primeros elementos de la música; más tarde, el talento y el génio creador,

dió impulso á un arte que hoy merece la categoría de ciencia.

La observación perseverante y el estudio, fueron poco á poco fijando leyes y preceptos, apareciendo distintas teorías que indicaban el progreso del arte universal, progreso hermoso que hoy denota un periodo de esplendor brillante, que se traduce en obras admirables de imperecedera memoria.

Kepler nos hace observar la analogía que existe entre las leyes del sonido y las de la luz: demuestra que, del mismo modo que los rayos luminosos descompuestos por el prisma producen múltiples combinaciones de efectos variados, también la escala primitiva descompuesta en siete sonidos, igualmente afectan nuestro organismo con emociones diversas, más ó menos acentuadas, según la sensibilidad nerviosa del individuo.

El gérmen de la música palpita en la misma naturaleza y por ende es un arte tan antiguo como el hombre; es un lenguaje espontáneo, íntimo, puramente psicológico, que satura el alma de goces supremos, de dichas inefables, que solazan el espíritu humano.

* * *

Como la más hermosa de las bellas artes, como el idioma universal que todos entendemos, como el medio de comunicación que más nos impresiona, podemos considerar á la música, ya que desde el comienzo de los tiempos y en todas las edades, ha sido

elemento de cultura y ha contribuido con su valiosísimo apoyo á perpetuar tradiciones, recuerdos ó hechos siempre importantes para la historia de la humanidad.

Ella habla á todos los hombres, á todas las inteligencias, al par que recrea el espíritu; mitiga ó excita todas las pasiones, dando desarrollo á nuestros sentimientos; nos habla al corazón, á la mente; mueve á la risa ó al llanto y se asocia de modo admirable á la poesía y á lo dramático, presentando entónces una forma y una expresión que subyuga nuestro ánimo, produciendo los más sorprendentes efectos, á la vez que predispone el espíritu á los goces más puros y deleitables.

Entrad en el templo y la vereis asociada al mayor esplendor de las sagradas fiestas; unas veces sencilla y severa en el canto coral, y otras adornada de todas sus galas, magestuosa, imponente, con todos sus elementos vocales é instrumentales, traducida en hermosos himnos que ensalzan al Creador, inspirando devoción, piedad, arrepentimiento, amor supremo, formas todas con que el hombre se pone en íntima correspondencia con Dios, queriendo descubrir y alcanzar las venturosas dichas que se apartan de la materia.

Descendiendo de la sublime esfera en que se rinde culto al Divino Hacedor, vengamos á la vida real, y en todas partes, en el drama lírico, en la música puramente instrumental, en los cantares del pueblo, encontrareis al arte de los sonidos ejercitando su be-

néfico influjo de civilización y conservando indelebles en nuestra alma los pensamientos, afectos y pasiones de los hombres.

En todos los tiempos y lugares, aún por aquellas razas sin cultura que se hallan sumergidas en estado de barbarie, se rinde tributo á este divino arte, que despierta sus sentimientos, que une sus voluntades, que las asocia al par que las instruye, contribuyendo, en fin, á que se cumpla la ley ineludible del progreso.

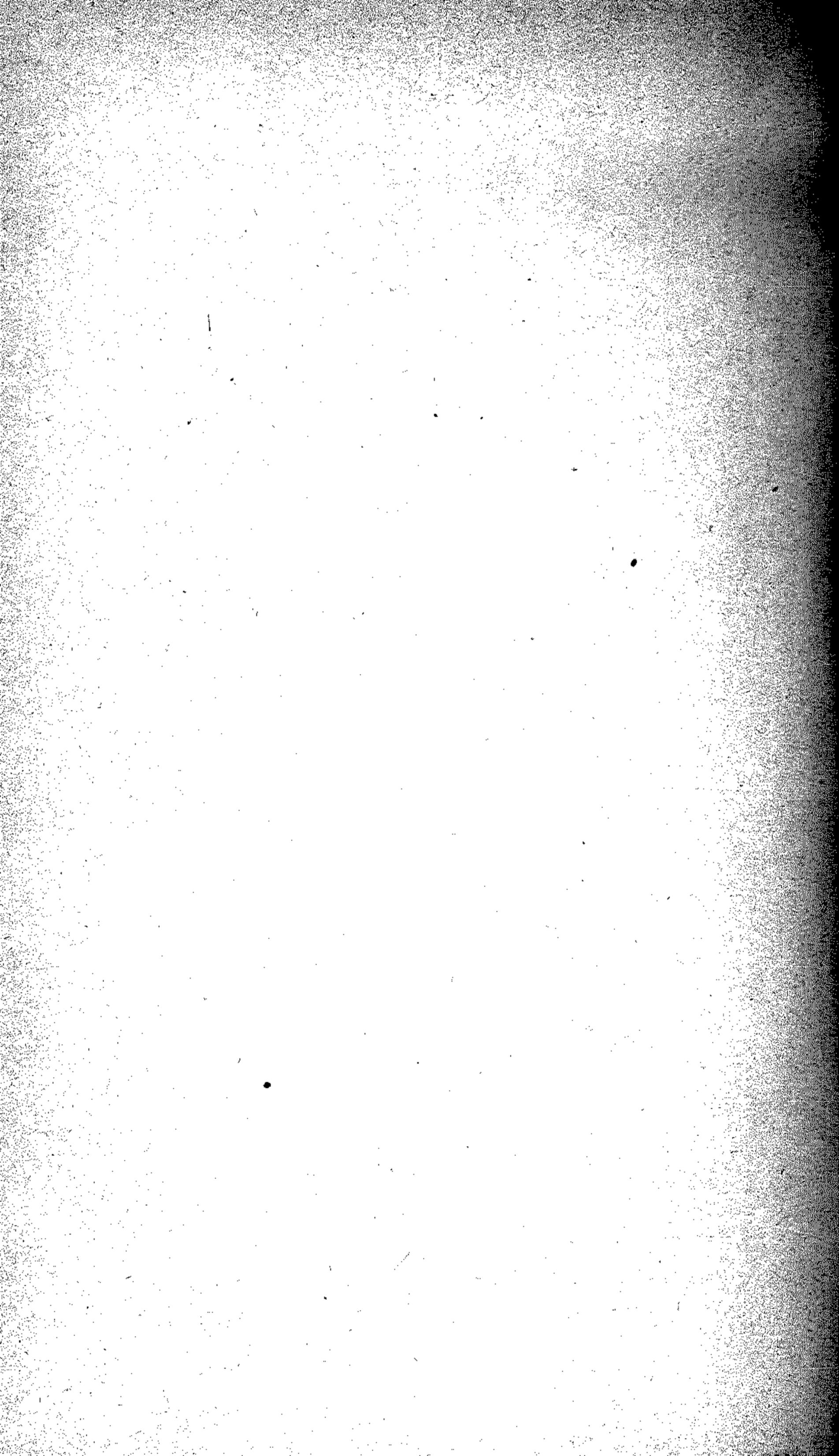
Si bien es cierto que las relaciones de los sonidos no afectan en igual forma á los pueblos de razas diferentes, porque, según el célebre historiador musical «Fetis,» *lo que encanta á unos, es incomprendible y desagrada á los otros; esta razón no obedece sino á causas fisiológicas; á la configuración del cerebro, que en todos los individuos del planeta no tiene las mismas dimensiones.*

Sin embargo, lo mismo el hombre que piensa y discurre con talento, como aquel cuyas facultades intelectuales se hallan en embrión, ambos sienten el poderoso influjo de la música, recreáanse con ella, y así, no es extraño que cada pueblo tenga sus cantos especiales, en armonía con sus sentimientos, cantos que les recuerdan su historia, los accidentes de su vida, que se perpetúan de generación en generación.

Las tonalidades de la música árabe, persa y griega, en sus primeros tiempos, se basan en principios que hoy rechaza nuestro sistema musical europeo y nuestra escala diatónica, con la cual han producido

los grandes maestros las más puras é inspiradas melodías. Aquellos pueblos, en su instinto diferente y en condiciones bien diversas, gustan de sus tonalidades con pequeños intervalos (que nuestro oído no puede soportar) y descubren dentro de este sistema, bellezas y efectos admirables.

Reconozcamos, pues, que si bien entre nosotros la música es un arte elevado que ha adquirido inmenso desarrollo desde mediados del pasado siglo, se ha cultivado siempre por todos los pueblos con formas más ó menos primitivas, con tonalidades diversas; pero aun así, constantemente ha servido de vínculo social y ha contribuido no poco en nuestra vieja Europa á colocarnos á la altura de civilización en que por fortuna nos encontramos.



EFECTOS DE LA MÚSICA

La música produce en el hombre efectos verdaderamente sorprendentes, por las fuertes emociones que provoca en los distintos temperamentos, desarrollando en él grandes afecciones morales que han contribuido á que lleve á cabo hechos extraordinarios que la historia consigna.

¿Quién no conoce la maravillosa influencia psicológica que ejercen los sonidos musicales en las facultades estéticas de la humanidad? Desde su origen hasta nuestros días son innumerables los prodigios operados por este potente y expresivo lenguaje de la pasión y del sentimiento, que nos ofrece tan puros goces, impresionando nuestro corazón y nuestro organismo, endulzando nuestra existencia y ayudándonos á soportar con resignación y calma las desilusiones y achaques de la ancianidad.

Así como los versos del viejo Homero hacían llorar á Scipión delante de las ruinas de Cartago, así también, los himnos del Partenón y los coros de Eurípide, con sus colosales masas de sonido, inflamaban el valor de los antiguos griegos que, llenos

de entusiasmo y excitados por los cantos guerreros que les impulsaban á pelear, conseguían sus más grandes victorias.

Los romanos emplearon como principal ornamento en los báquicos festines de los césares, esas enormes masas corales, las que, con sus sorprendentes efectos de sonoridad, seducían las facultades psicológicas y fisiológicas de aquellas generaciones, despertándoles ideas voluptuosas.

En los repugnantes espectáculos de los circos, donde millares de cristianos fueron inmolados al furor del fanatismo pagano, un verdadero ejército de cantantes acompañados de flautas y *buccines*, (1) ejecutaban monótonas salmodias que producían entusiasmo en el pueblo romano, constituyendo uno de los principales elementos que daban vida á las sangrientas luchas de los gladiadores ó á las suntuosas fiestas de Augusto y de Nerón.

Cuando la religión católica, libre de las persecuciones de que era objeto, introdujo en la liturgia el arte musical, éste fué transformándose poco á poco al aparecer la armonía simultánea, la diversidad de ritmos y el complicado engranaje del contrapunto, pudiendo decirse que, desde esta fecha, data su época de renacimiento.

No siendo nuestro objeto extendernos en citar anécdotas más ó menos dudosas de aquellos remo-

(1) Nombre que los romanos daban á un instrumento de metal, de forma curva, y del que se deriva la trompa moderna.

tos tiempos, nos limitaremos á transcribir ejemplos más modernos que nos ofrecen por su veracidad la mejor prueba de la extraordinaria influencia que provoca en el hombre la más hermosa de las bellas artes.

Como ejemplo curiosísimo, podemos citar el siguiente episodio.—El célebre compositor Stradella, que floreció en el siglo diez y siete, frecuentaba las casas más distinguidas de Venecia; los aficionados á la música, disputábanse el honor de recibir sus lecciones. Entre sus muchos discípulos se encontraba una jóven romana llamada Hortensia, que mantenía relaciones amorosas con un noble veneciano: Stradella se prendó de su hermosura, y en breve fué preferido por ella á su rival. Concertaron fugarse de la poética ciudad del Adriático y una noche huyeron, embarcados, para Roma, donde se presentaron como recién casados. El noble veneciano, furioso al saber la fuga de la enamorada pareja, loco de celos y deseando tomar una pronta y terrible venganza, buscó dos asesinos con los que contratara por la suma de trescientas pistolas, la muerte de Stradella y su amante. Los criminales recorrieron varias ciudades de Italia hasta descubrir el paradero; y llegando á Roma la tarde en que Stradella ejecutaba un *oratorio* suyo en la iglesia de San Juan de Letrán, concertaron llevar á cabo su terrible misión, cuando el célebre músico y su amante salieran del templo: á éste objeto penetraron en él para no perder de vista á sus víctimas; más apenas oyeron la

deliciosa voz de Stradella, impresionáronse vivamente y sugestionados por un efecto inexplicable que despertaba remordimientos en sus corazones, cambiaron como por milagro su furor en piedad y al verle salir con Hortensia, se acercaron á él y después de felicitarle por su *oratorio*, hubieron de confesarle la misión que tenían de asesinarle así como á su amada, para vengar al noble veneciano; pero que, impresionados por los encantos de su música, habían renunciado á obedecerle, pues no querían quitar la vida á un génio que era la admiración de toda la Italia.

Pudiéramos dar á conocer hechos innumerables y verídicos que relatan distintos historiadores musicales, y que no son menos interesantes que el que acabamos de mencionar.

Los reyes y los Papas, subyugados por la impresión del divino arte de los sonidos, han dispensado siempre grandes honores á los más eminentes músicos. Lulli tuvo extraordinario valimiento en la corte de Luis XIV; las sencillas y deliciosas melodías de sus óperas, seducían á aquel poderoso monarca, que experimentaba dulces emociones al escuchar las inspiradas obras del creador del drama musical en Francia.

El más admirable cantante del siglo XVIII, Carlos Broschi, conocido por Farinelli, gozó en nuestro país de un favor sin límites en los reinados de Felipe V y Fernando VI. Sabido es que, al comenzar su reinado este último monarca, fué atacado de una

profunda melancolía que le hacía esquivar de toda clase de trato. Puestos en práctica todos los medios imaginables para sacarle de aquel estado de postración, recurrieron al talento de Farinelli. Este se hizo oír delante de su magestad, que, emocionado por la voz melodiosa del prodigioso cantante, no tardó en curar de su melancolía, empezando desde entonces para Farinelli la gran influencia que tuvo en la corte de España.

La célebre cantante Malibran al escuchar por primera vez en el conservatorio de París la sinfonía en *do menor* de Beethoven, fué atacada de una violenta convulsión.

Berlioz reseña de la siguiente manera los efectos que experimentaba durante la audición de las obras que constituían para él un verdadero culto. «A más de las afecciones morales que este arte desarrolla en mí, en la ejecución de determinados trozos musicales, mis fuerzas vitales me parece se redoblan; siento un placer delicioso en el que para nada impera el razonamiento; la emoción aumenta en razón directa con la energía, y lo elevado de las ideas del autor, produciéndome enseguida una extraña agitación de la sangre; mis arterias laten con violencia; las lágrimas, que casi siempre me anuncian el fin del paroxismo, en otras ocasiones me indican un estado progresivo que pasa aún más allá, y en este caso experimento contracciones espasmódicas de los músculos, temblor en todos los miembros, adormecimiento total de piés y manos, parálisis parcial de

los nervios de la visión y de la audición, no veo, no oigo á penas: vértigos... desvanecimientos...»

Es indudable que sensaciones experimentadas con tanta violencia como nos describe Berlioz, son muy raras; pero es innegable que los efectos que la música produce fueron en aumento á medida que esta ha progresado.

La maravillosa transformación que ha sufrido la música desde mediados del siglo anterior, se debe á la delicada sensibilidad de grandes maestros como Haydn, Mozart ó Beethoven, los que con el producto de su inmenso genio han despertado en las últimas generaciones emociones de risa ó de llanto, de estática admiración ó de entusiasmo, efectos todos que tan solo el arte de los sonidos produce de una manera general, porque lleno siempre de vida en sus diversas manifestaciones, es el que más directamente nos habla al corazón.

LA MÚSICA COMO ELEMENTO EDUCATIVO

Siendo la música elemento indiscutible de civilización y progreso, todo lo que tienda á divulgar y popularizar su desarrollo, despertando el sentimiento artístico desde la infancia, ha de contribuir como poderosa palanca á realizar el sentido moral de un pueblo.

En los albores de la vida, en la edad sublime de la inocencia, cuando los tiernos cerebros se afanan por decifrar el idioma de los hombres, justo es que también se les enseñe el lenguaje de los ángeles, lenguaje hermoso y elevado al cual todos recurrimos cuando la palabra no basta para la expresión de nuestros sentimientos, porque él tan solo es capaz de producir en el alma las más grandes y generosas emociones.

El gérmen de la música reside incuestionablemente en el hombre, y por eso vemos que los niños, cuando apenas saben hablar, demuestran sus impresiones de satisfacción con cantos instintivos más ó menos armoniosos ó melódicos.

Grande es su influencia en los seres animados, especialmente en el hombre, y maravillosos son sus efectos fisiológicos y psicológicos. Las grandes alegrías y los grandes dolores, los gemidos, los sollozos dilascerantes de la humanidad, tienen su compás, su ritmo, su melodía y se revelan con cantos espontáneos.

Si extraordinaria es en nosotros la acción fisiológica del arte musical, no lo es menos su influencia moral. Terpando con sus melodías sofoca una sedición y calma los espíritus irritados y prontos á practicar toda clase de excesos; Tyrteo, enviado como general por los atenienses á los lacedonios, les despierta el valor y les inspira el desprecio á la muerte con sus marchas guerreras. Polybio atribuye á la música las buenas costumbres de los arcadios y demuestra que la crueldad de otros pueblos era debida á que no la cultivaron.

En las más antiguas tradiciones, en la historia de todos los pueblos y en muchas biografías de músicos célebres, encontramos innumerables casos que poder relatar y que demuestran de un modo incontestable los efectos moralizadores del bello arte de los sonidos.

La música favorece el trabajo intelectual así como el funcionalismo de la memoria, y de todos es sabido que en las escuelas se emplea el canto para que los pequeños estudiantes puedan con más facilidad retener palabras difíciles, nombres propios ó lecciones complicadas.

También ejerce su benéfico influjo en determinadas enfermedades, como lo comprueba su empleo terapéutico desde los más remotos tiempos.

Esculapio trataba ciertas dolencias haciendo oír cantos agradables á sus enfermos; y sin recurrir á fechas lejanas, Casimiro Pinel y otros distinguidos médicos preconizan mucho la música en el tratamiento de la locura, como uno de los mejores medios conocidos para su curación.

En el hospital de Saint-Luc (Inglaterra), en el Asilo de dementes de Burdeos, en el de Tolosa, en el de San Juan de Dios de Lyon y en otros muchos ha dado magníficos resultados en el tratamiento de alienación mental; y en nuestro propio país, en el manicomio de San Baudilio de Llobregat de Barcelona, se emplea la música como agente terapéutico, y existe en dicho establecimiento una orquesta organizada toda de enfermos, incluso su director.

Si distinguidos fisiólogos y médicos de saber profundo han reconocido que el arte de que tratamos ejerce un poder real en nuestros sentidos y en nuestras facultades intelectuales, si las armoniosas notas de tan sobrehumano lenguaje tienen el maravilloso poder de curar determinadas dolencias que afligen á la humanidad, de reprimir las pasiones más violentas, de producir las emociones más dulces ¿por qué no ha de ser su provechosa enseñanza obligatoria durante la niñez, dado los beneficios que nos reporta, tanto en el orden fisiológico como en el moral?

En la vieja Alemania más que en ninguno otro país, la educación musical tiene una gran importancia hoy día y no consiste tan solo como entre nosotros en ejercitar los dedos transformando al músico en grotesco autómata. Del lado allá del Rhin es verdaderamente edificante el ver cómo todo escolar adquiere conocimientos, más ó menos elementales, de armonía, y sabido es también con la perseverancia, el entusiasmo y corrección con que los jóvenes de aquel Imperio estudian é interpretan de memoria las complicadas fugas de Bach ó las inmortales sonatas de los clásicos.

La música constituye también el consuelo, la relativa felicidad de los desventurados ciegos que bendicen á los que, inspirados de la caridad santa, la introdujeron en sus escuelas, como fundamento de su incompleta educación.

De esperar es que, así como en algunos asilos, la música irá paulatinamente penetrando en todas las escuelas é infiltrará insensiblemente en las tiernas inteligencias de los niños los primeros rudimentos de un lenguaje que, según Alighieri, *constituye con la luz la esencia del paraíso*, y al repercutir en nuestros oídos penetra directamente en el corazón.

No creemos, sin embargo, que todos deban dedicarse en absoluto á cultivar el arte de los sonidos; nuestro juicio se limita á proponer se desarrolle el gusto artístico, dotando á nuestra juventud de una cierta cultura musical, generalizando su enseñanza en los centros de educación.

Con ello encontrará el niño fuerza para vencer las primeras contrariedades de la vida; el adulto goce tranquilo en medio del continuo batallar de las pasiones; el anciano dulces recuerdos, un lenitivo, un consuelo á su achacosa vida, y todos, en fin, en el estudio de un arte tan sublime, aprenderán el dominio moralizador que en la humanidad ejerce la más espiritual de las bellas artes.

NOTACIÓN DE LA ESCALA

Muchos y variados han sido los sistemas de notación musical; pero considerando tarea hartó pesada ocuparnos detenidamente de ellos, hemos de limitarnos á dar á conocer el origen de las notas de la escala dentro del nuestro, cuya invención se atribuye á Guido, monge benedictino nacido en Arezzo, ciudad de Toscana, en 995 y al cual debe el arte no pocas innovaciones. Muy joven aún, entró en el monasterio de Pomposa, ducado de Ferrara, en donde se dedicó con ardor al estudio del canto llano, única melodía en uso en aquella época.

Dotado de gran espíritu práctico, su nombre goza de justa celebridad en la historia de la música, desde hace unos ochocientos años y sus obras didácticas, fueron las más éstendidas durante la Edad Media. Abandonando Guido las teorías entonces en boga, para la lectura musical (lo que hoy llamamos solfeo), persuadido de la necesidad de un buen mé-

todo que familiarizase al discípulo la entonación, pronto consiguió lo que deseaba y los notables éxitos obtenidos, vinieron á demostrarle las grandes ventajas y superioridad de su sistema de enseñanza. Los discípulos de Guido, apenas necesitaban algunos meses para solfear á primera vista, lo que hasta él ningún maestro había podido conseguir de sus alumnos, sino al cabo de no pocos años de estudio.

Dejó varias obras, en las cuales trató de reunir todas las reglas del arte, siendo la más notable, *Micrologus de disciplina artes musicae*, pero lo que más popularidad le dió, fué la invención de los nombres con que aún hoy son conocidas las seis primeras notas de la música.

Buscando una regla fija é invariable, la cual se pudiera sin dificultad retener en la memoria, advirtió que en el himno de San Juan Bautista, tan en boga en aquel tiempo, la primera sílaba de cada verso formaba una progresión diatónica ascendente que equivalía á las notas designadas por las letras C, D, E, F, G, A, en el sistema gregoriano, y cuyos versos son los siguientes:

« *Ut* queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Salve polluti
Labii reatum

SANCTE JOANNES.,,

El procedimiento de que se valía su autor para fijar los nombres de las notas á sus discípulos, consistía en hacerles repetir el canto de este himno, hasta que el sonido de la primera sílaba de cada verso, les quedaba perfectamente grabado en la memoria, y de este modo les era facilísimo el encontrar después la entonación á cada nota que se presentase en cualquier trozo de música.

No habiendo Guido utilizado el último verso «Sancte Joannes», quedaba la séptima nota (B. del sistema gregoriano), sin nombre en su método de *solmisación*.

Aun cuando parece facilísimo, los discípulos de Guido no se atrevieron á darle un nombre; pero más tarde, cuando el *hexacordo* fué sustituido por el *heptacordo*, quedó la escala constituida con el sistema de notación de Guido d'Arezzo y completada con la nota *si*; debiendo hacer constar, en honor del célebre fraile de Pomposa, que, la sílaba *si* fué formada con la primera letra de las dos últimas palabras del citado himno de San Juan: *Sancte Joannes*.

Una vez así formada la escala, transcurrieron bastantes años, hasta que en 1673, Juan María Boncini, propuso que la primera nota *Ut* se denominase *do* en lo sucesivo, por la dificultad que aquella sílaba ofrecía en el solfeo, especialmente en pasajes de alguna rapidez.

Los ingleses y alemanes no aceptaron nunca nuestro sistema de notación para la escala y aún conservan el llamado gregoriano.

Desde el tiempo de Guido, y gracias á sus estudios é innovaciones, la música hizo grandes adelantos, debiendo considerarse á éste ilustre campeón del progreso, como al padre de los maestros y el que primero aplicara la ciencia al arte musical.

MELODIA-HARMONIA-INSTRUMENTACIÓN

Los principales elementos que constituyen un arte, cuyas infinitas combinaciones de sonidos conmueven á los que tienen la fortuna de estar dotados de organización especial, denomínanse: melodía, armonía é instrumentación.

El simbólico lenguaje, que llamamos música, consta de estos tres principales factores, de los cuales, la melodía es el parto del génio; un dón de la naturaleza y por lo tanto, pertenece toda entera á la imaginación. La melodía es: *una série de sonidos bien ordenados*, el fruto de la inspiración, no el cálculo de la ciencia. Se compone de *frases* subdivididas en *fragmentos* y miembros. Las *frases* se determinan por medio de las *cadencias* y una sucesión de *frases*, constituyen un periodo musical.

En el estilo polifónico, compuesto de diversas melodías entrelazadas simultáneamente, la simetría de los períodos desaparece por completo, formando uno solo, lo cual hace que este género de música se torne incomprensible para la generalidad.

La facultad de componer una melodía que transporte al que la oye á las mas altas regiones del ideal; el sentimiento estético que á esta se le imprima marcará el grado de génio del artista. Cualquiera persona medianamente organizada, puede crear una melodía más ó menos perfecta y variada. Los cantos populares, llenos siempre de belleza y de originalidad, con sus frases, en ocasiones poco simétricas, han suministrado al músico que ha sabido apreciarlos, un gran caudal para desarrollar determinadas composiciones.

* * *

La armonía es un *efecto producido por diferentes sonidos simultáneos ó arpegiados*. El modo de encadenar estos grupos de sonidos, que dan por resultado los acordes, y la combinación sucesiva de los mismos, constituyen esta ciencia. Sus procedimientos y sus reglas, son suficientemente conocidos y explicados por los tratadistas y pueden aprenderse, pero también, como la melodía, necesita el que la cultiva, cierto grado de imaginación.

La armonía desempeña importantísimo papel en la música moderna é independiente de la idea melódica, representa *un arte dentro del arte*. Era completamente ignorada de los antiguos y por las obras que la liturgia cristiana ha conservado, no cabe duda que esta ciencia data de la Edad Media, época en que comenzaron á intentarse los primeros ensayos para la combinación de los sonidos simultáneos. Finalmente, el tratado de armonía publica-

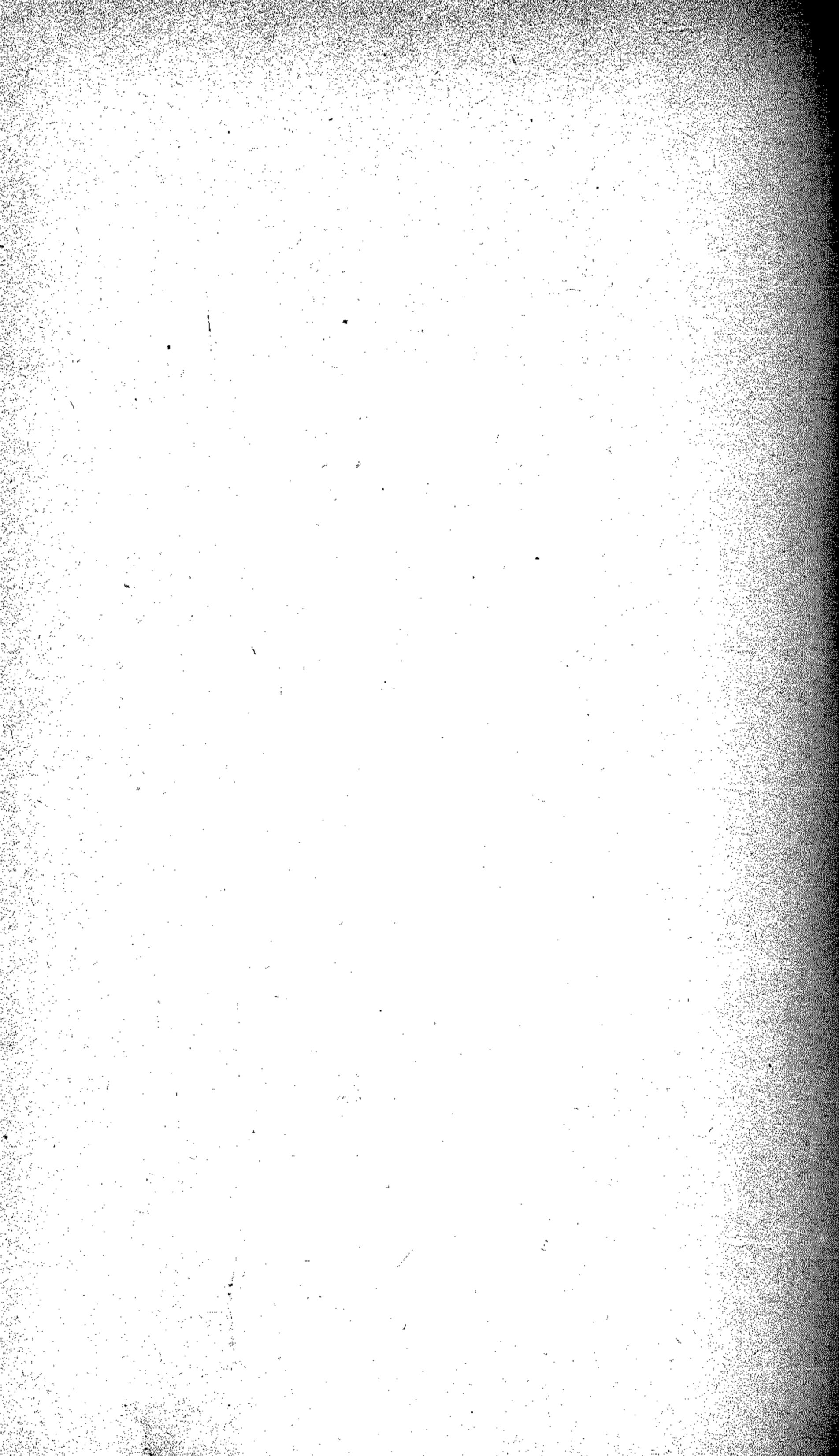
do en 1722 por el célebre teórico francés Juan Felipe Rameau, vino á fijar las leyes de este elemento del arte que tanto desenvolvimiento ha adquirido en los últimos tiempos.

* * *

Si la música es la primera de las artes imaginativas, se debe en parte al género puramente instrumental. Unido al génio creador de grandes maestros, la instrumentación no tiene límites en sus innumerables efectos. Ella es para el arte musical lo que el color á la pintura y, como dice Lavoix: «la orquesta proporciona al compositor una rica paleta de donde puede tomar sin tasa para realzar el dibujo melódico.» Las diferentes maneras de agrupar los instrumentos, de modificar sus sonidos, las mil combinaciones á que estos se prestan por su diversidad de timbres, dan al músico un ancho campo que cultivar.

Los asombrosos progresos que la instrumentación moderna ha alcanzado, exigen muchos conocimientos y mucha práctica en la forma de tratar á las familias sonoras que, con sus médios de expresión y su diversidad de color, componen la moderna orquesta.

He aquí lijeramente bosquejados, los tres poderosos médios de acción, los riquísimos materiales de que dispone el músico actual, para coadyuvar al engrandecimiento de su arte.



EL DIAPASÓN

Aun cuando mucho se ha escrito y debatido sobre tan importante materia musical, es lo cierto que el diapasón no es todavía una nota fija é invariable, y hasta hace algunos años tan sólo se determinaba por el uso tradicional.

Cuando los progresos acústicos efectuados en la mitad del siglo anterior permitieron apreciar con exactitud los sonidos, se observó que el diapasón fluctúa entre 820 y 850 vibraciones por segundo. Sucesivas observaciones demostraron que éste fué progresivamente elevándose durante la primera mitad del siglo actual en los principales teatros líricos de Europa. El maestro Sarti comprobó en 1796 que en San Petersburgo regía el de 872 vibraciones; Wiepradt, en Berlín, el año de 1806, lo observó en 861; en la ópera de París, Dronet encontró que daba 846 en 1810; en Viena era de 890 en 1833, y últimamente, en Milán, marcaba el *corista* 893 vibraciones en 1845.

Como ven nuestros lectores, la más completa

confusión y disparidad reinó siempre con respecto á la unidad del diapasón, no llegando nunca á unificarse ni constituir la base de la tonalidad que debiera regular el arte musical en el mundo civilizado.

Lissajous, en 1857, encontró los siguientes diapasones en las más importantes ciudades de Europa donde mayor culto se rinde al arte de los sonidos:

Opera de París.	896
Opera de Berlín.. . . .	897
San Petersburgo.	903
Teatro de San Carlos, en Nápoles.. . . .	890
Scala de Milán.	903
Londres.	910

Atribúyese, no sin fundamento, ésta elevación, siempre creciente del diapason, á los constructores de instrumentos, pues éstos, en su deseo de obtener mayor brillantez en la sonoridad de las flautas, oboes y clarinetes, han ido poco á poco subiéndolos de tono, obligando con ello á que todos los instrumentos de cuerda fuesen afinados por aquellos.

Berlioz, en sus estudios musicales *A travers chants*, demuestra que el diapason subió en el transcurso de un siglo, nada menos que un tono, y explica por ésto la poca duración de muchas excelentes voces y la dificultad con que se tropezaba para ejecutar algunas partituras de Handel y Gluck, los músicos encargados de los instrumentos de metal, hasta que fué fijado el diapason llamado normal en 1858.

El *sol* agudo de la trompa en *sol*, por ejemplo,

llegó á ser impracticable, porque resultando un tono alto, era de gran dificultad, aun para el mejor profesor de éste difícil instrumento.

La falta de unidad, la elevación constante del diapasón, no dejó de preocupar en distintas épocas á eminentes físicos y artistas. Sauveur, en el pasado siglo, propuso se adoptase un *do* ₃ con 512 vibraciones. Un congreso de físicos alemanes, celebrado en Stuttgart, en el año de 1834, estableció el *la* ₃ con 880 vibraciones. En 1858, el ministro de Estado de Francia, persuadido del mal que ocasionaba á los cantantes la elevación progresiva del diapasón en los teatros líricos de aquel país, encargó á los físicos Despretz, Lissajous y de los músicos Auber, Halevy, Meyerbeer, Berlioz, Rossini y Thomas que estudiaran tan importante asunto y establecieran un diapasón único y fijo. Esta reunión de eminentes sábios y músicos ilustres, después de detenido exámen, propuso al gobierno el diapasón de 870 vibraciones al segundo, el cual fué aceptado inmediatamente de una manera oficial por los teatros subvencionados, conservatorios, bandas militares y por todos los establecimientos líricos que dependían del Estado francés.

Puesto un freno al continuo elevarse del diapasón, por Francia, no tardó mucho tiempo en gozarse de sus ventajas, en varias naciones de Europa. España lo ha adoptado en el Conservatorio de Madrid y en el Teatro Real, y el vecino Reino Lusitano, lo ha establecido tambien en San Carlos de

Lisboa, si bien en las demás orquestas y bandas de estos dos estados, prevalece aún el antiguo diapason italiano, que resulta un cuarto de tono más alto que el normal.

Italia, considerando también la unidad del *corista* de urgente é indiscutible necesidad, se ocupó con mucho interés de este asunto en el congreso de músicos italianos celebrado en Milán en Junio de 1881, compuesto de los maestros Bazzini, Boito, Faccio, Perelli, Andreoli, Franchi-Verney y Filippi y, después de muchas discusiones, lo fijaron en 864 vibraciones al segundo correspondiente al *la* ₃, que resulta algo más bajo que el normal de los franceses.

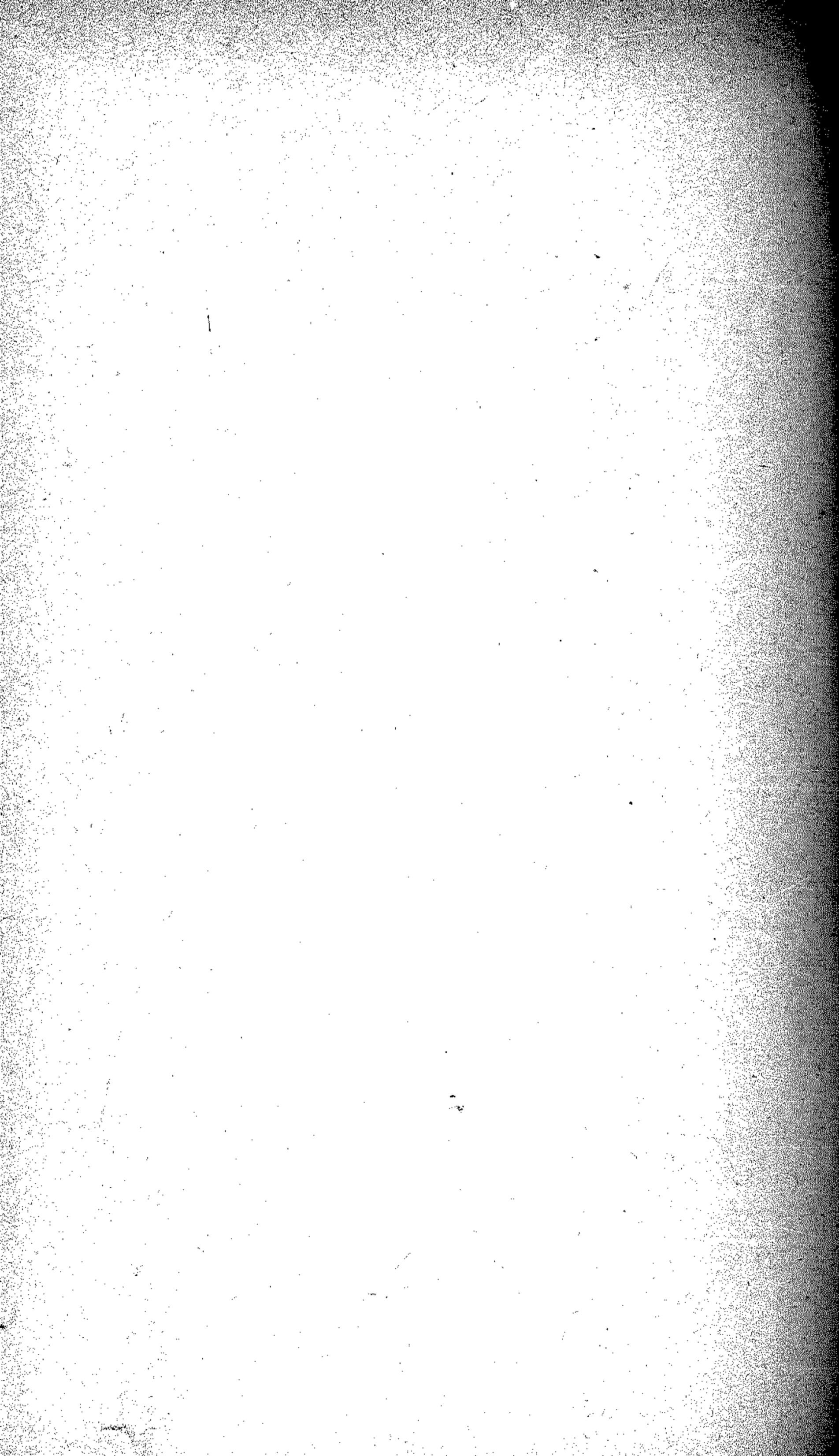
Creemos supérfluo, después de exponer los anteriores datos, seguir demostrando que el importantísimo problema de la uniformidad del diapason, está muy léjos de haberse resuelto, pues si bien vemos que en diferentes países los físicos, los artistas y hasta los gobiernos se han ocupado con interés de este asunto, ha habido disparidad de opiniones y cada nación ha adoptado un regulador tonal más ó menos agudo, regulador que tampoco todos los centros musicales y teatros han tenido en cuenta.

No hemos de detenernos en analizar las razones más ó menos científicas ó prácticas que guiaron á eminentes sábios y músicos de Francia é Italia para resolver la unidad del diapason, pues nos consideramos incompetentes para fallar sobre tan difícil problema; pero no obstante, insistimos en que el arte musical exige se tome un acuerdo para salir de este verdadero caos.

Por lo que hemos podido comprobar en las orquestas de la mayor parte de nuestras provincias, estas sostienen un diapasón de un cuarto de tono más alto que el normal francés, que obliga á los cantantes á forzar la extensión de sus respectivas voces, lo que no pueden todos resistir, dando por resultado la poca duración que se observa en la mayor parte de los que se dedican al arte del canto.

Otras de las poderosas razones que demandan un general acuerdo sobre el problema que nos ocupa, es la imperfecta ejecución y afinación que se advierte en nuestras orquestas y bandas, dependiendo, á no dudar, de la variedad de diapasones con que están contruidos los instrumentos que las componen.

Si la música es el único idioma que debemos considerar cosmopolita, se hace indispensable que se adopte un solo diapasón, para lo cual debiera celebrarse un congreso internacional compuesto de hombres ilustres en la física y el arte que, despues de estudiar el asunto con el detenimiento que merece, determinasen el número exacto de vibraciones de un *la*, único y fijo que rigiese invariablemente en todo el mundo musical.



LA MÚSICA RELIGIOSA

EN NUESTROS TEMPLOS

Es ciertamente de lamentar que en nuestras iglesias no se cultive ya (salvo rara excepción), la sublime música polifónica, ó las grandes creaciones que, inspiradas en los modelos de severo estilo que legaron Marcello y Palestrina, han hecho inmortales los nombres de Sarti, Pergolesi, Cherubini, Mercadante, Eslava y tantos otros compositores ilustres.

Por desgracia, la verdadera música sacra, la llamada á formar parte del sagrado culto, con sus melodías sencillas y grandiosas, su armonía pura y variada, con bellas modulaciones, en las que casi siempre domina el género diatónico, de contrapunto elegante, lleno de imitaciones, de pausado ritmo y complicadas fugas, esa música en fin, digna de la casa del Señor y que es el más hermoso lenguaje con que el hombre se dirige á Dios, triste es decirlo, yace olvidada en el polvo de los archivos de nuestras viejas catedrales.

Al tratar de estudiar las causas que han influido

para tal abandono, debemos declarar ante todo, que no es nuestro ánimo culpar á los maestros de capilla de tamaño *delito artístico*; pues si bien es verdad que desde mediados del presente siglo, hubo algunos que han escrito ó hecho ejecutar en sus capillas música de corte teatral, grotesca ó insensata, indigna de la grandiosidad y del carácter místico que debe reinar en las sagradas ceremonias religiosas, en cambio los más han intentado hacer oír hermosas partituras.

Maestro de capilla fué el célebre Eslava, el más ilustre de nuestros compositores de música sacra; Andreví, Ledesma, Balius y tantos otros que nos han legado inmortales obras de un sabor religioso indiscutible y de factura irreprochable.

Si existen, pues, grandes creaciones musicales que invitan al hombre á la oración y le hacen elevar su pensamiento hasta Dios, obligándole á asistir á las sagradas fiestas con todo el recogimiento y el fervor religioso de un asceta, envolviéndole en un ambiente de espiritualismo y haciéndole olvidar toda idea mezquina, toda pasión mundana, ¿por qué no se ha de cultivar en los templos música que ejerce tan benéfica influencia?... ¿A qué obedece que se vaya ésta excluyendo para reemplazarla con obras de estilo esencialmente opuesto, demostrando con ello una completa ignorancia de las cosas sagradas y de la liturgia?... ¿Al espíritu del siglo?... ¿A la falta absoluta de criterio musical? Nos parece que á ésto tan sólo podrá achacarse el actual estado de decadencia.

Nuestro pueblo, por desgracia, no imprime ya á las solemnidades religiosas el sello místico que en otros tiempos, y de aquí que el indiferentismo con que hoy se mira todo lo que se relaciona con la religión, ha creado una falta de criterio en materia de música religiosa, hasta el extremo de no poder soportar la audición de composiciones de género severo y de estilo litúrgico, no comprendiendo el carácter de magestuosidad y grandeza que encierran.

Las artes son siempre la fiel espresión de la común tendencia, y por ésto hoy se ejecuta música alegre ó brillante, de corte teatral, de carácter profano, con pasajes de bravura, golpes de bombo ó variaciones de cornetín. Nada de gravedad, nada de contrapunto nutrido, nada de género fugado.

Los que se extasían con tan amanerado género, no comprenden que la música religiosa no se escribe para deleitar el oído simplemente, pues su fin es más grande, más sublime, más noble y elevado.

En el drama lírico, en los cantos populares, en toda la música profana, se desarrollan humanas pasiones; es el hombre que habla al hombre: en la religiosa, deben reprimirse éstas, pues no debe existir nada material, nada mundano; es el hombre que habla con Dios.

Sin embargo, muchas veces hemos oído ejecutar obras escritas expresamente para cantar los textos sagrados en las iglesias católicas, que nos han demostrado, las aberraciones de sus autores, su falta de buen gusto y la completa ignorancia del sentido filosófico y expresivo que en ellas debiera reinar.

Nos describe Berlioz, en uno de sus artículos musicales, un *O salutaris*, en que el autor hacía cantar las palabras *Da robur fers auxilium* con una frase musical vigorosa y enérgica, lo cual resultaba un contrasentido indisculpable en el compositor. El *O Salutaris*, es una plegaria en que el cristiano implora á Dios la fuerza; es un ser que se siente débil y suplica, y su voz al exclamar *Da robur*, debe ser humilde, dulce, sollozando, lejos de prorrumpir en acentos de energía.

Como éste ejemplo, pudiéramos citar infinitos, en los que el texto latino y el carácter de la frase musical, pugnan abiertamente en el más lamentable anacronismo; pero renunciemos á ello, por no hacer interminable nuestro artículo.

No habremos de ocuparnos tampoco de las innumerables ocasiones que en los templos nos ha sorprendido la ejecución de trozos de música lírico-dramática, sublimes creaciones que hicieron inmortales los nombres de ilustres maestros; pero que fueron concebidas al calor de un arte bien mundano, y lejos de inspirar devoción, huelgan en el sagrado recinto.

Y si ésto acontece en los templos donde mayor culto se rinde al Ser Supremo, ¿qué no habremos escuchado en las iglesias parroquiales, conventos y en aquellas que tan sólo permanecen abiertas por la piedad de los fieles?

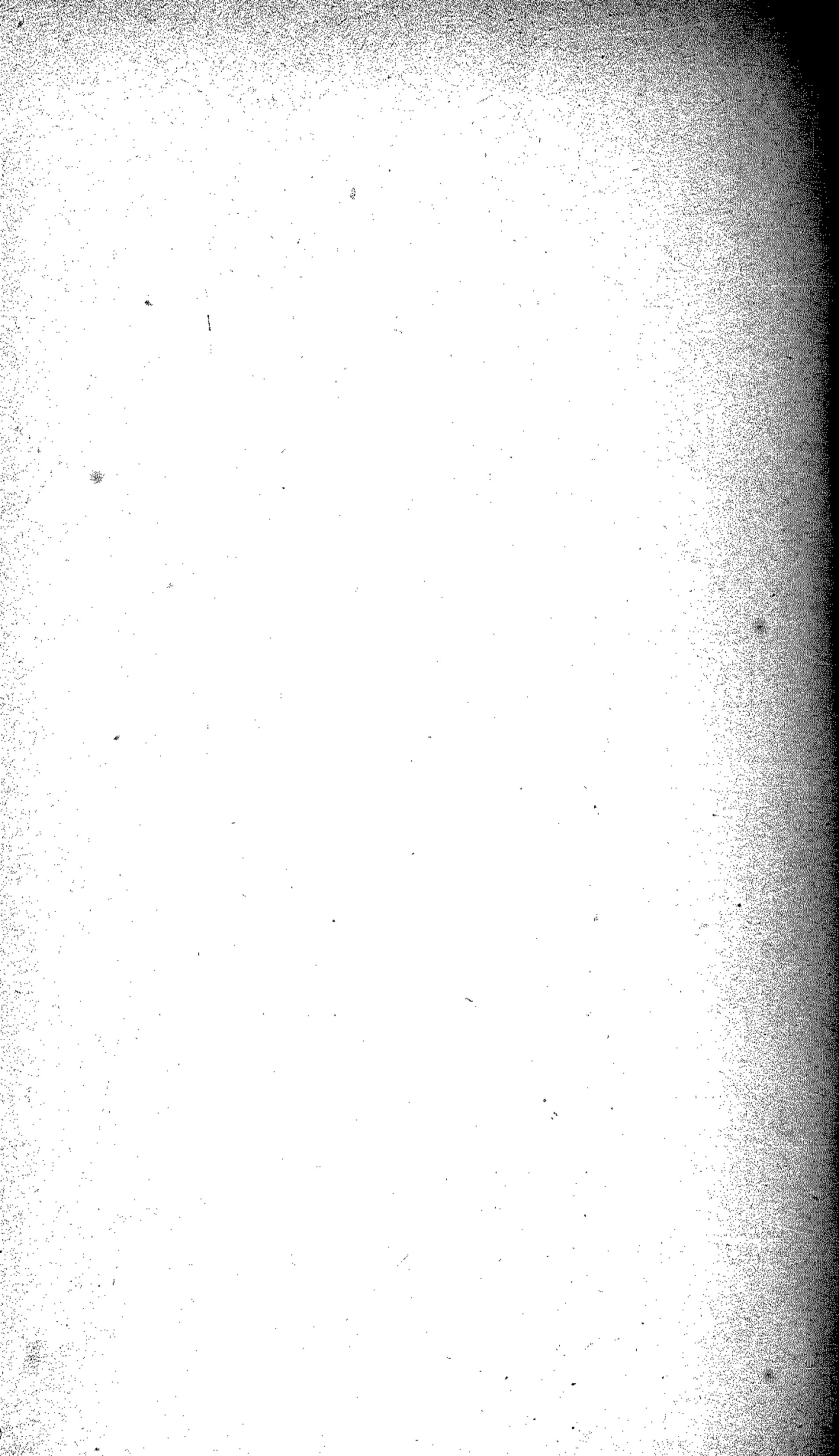
Allí, fragmentos de zarzuela, danzas, cantos populares repercuten, en abigarrado consorcio, hacien-

do olvidar, al más creyente, toda idea piadosa, apartando de su imaginación la fe que le animara á dirigir fervientes oraciones al Altísimo.

La falta de voces é instrumentistas que se advierte en las capillas de nuestras basílicas, por la escasez de recursos de los cabildos, podrá ser óbice para la ejecución de composiciones que reclamen grandes elementos; pero no para que, con un recto criterio músico, se escojan obras que, aunque estén desde luego fuera de la estóica tonalidad eclesiástica, sean inspiradas en la música *palestriniana*, base de la grandeza del arte musical cristiano.

No hace mucho tiempo, y para remediar el actual estado de cosas, Su Santidad León XIII redactó, de sábio modo, una encíclica, la que, por desgracia, no vemos haya dado aún el fruto que era de esperar.

Terminamos éste modesto trabajo, declarando que, al hablar de una parte tan importante de la liturgia católica, con mayor entusiasmo que competencia, no hemos tenido la petulancia de exponer ideas nuevas y tan sólo nos ha movido el deseo de contribuir á que el arte musical sacro recobre en nuestros templos la expresión genuina del sentimiento religioso.



LA PRIMERA ÓPERA

Artista mediocre, pero entusiasta por la mas bella de las artes, por ese paradisiáco lenguaje que las diversas razas cultivan con distintas tonalidades; por ese idioma universal tan antiguo como el hombre y que contribuye á su civilización y cultura, hablándole al corazón ó á la mente, cuando las rapidísimas ondas circulares que se producen al tañido de un instrumento ó al articulado sonido de privilegiada garganta, repercuten en sus oidos é impresionan su cerebro: aunque humilde músico, repito, he de bosquejar con la tosca forma del que rara vez vertió sus pobres ideas fuera del pentágrama, el origen de la ópera, los primeros ensayos de un ignorado artista, que al estudiar la manera de adoptar la música á la palabra, imitando el antiguo

recitado de la tragedia griega, creó una de las manifestaciones mas sublimes del arte.

La música, desde los más remotos tiempos, se mezcló siempre en las representaciones escénicas, en coros, cantatas, prólogos, madrigales, y lentamente fué ganando terreno hasta los últimos años del siglo XVI, época en que apareció el primer drama lírico.

A la antigua ciudad de los Médicis; á la pátria de Lulli y Cherubini, á la hermosa Florencia, cabe el orgullo de ser la cuna del noble Giacomo Peri, del erudito compositor que trabajó sin descanso por el progreso del arte, consagrándose al estudio de la declamación musical; del que en unión de una pléyade de aficionados florentinos, constituyó una sociedad ó academia que remediase el desacuerdo existente entre la música y la poesía.

Debido á la beneficosa influencia de esta academia y á la valiosísima protección del gran Duque de Toscana Fernando I, Peri en unión del poeta Ottavio Rinuccini, escribieron su primera ópera *Euridice*, obra que fué representada públicamente el año 1600, dedicada á María de Médicis, en ocasión de sus bodas con Enrique IV, rey de Francia.

No hemos de detenernos en analizar este primer ensayo, fruto de un hombre que, sintiéndose superior á los artistas que le rodeaban, dió el paso decisivo en la creación del drama musical, que fué acogido por sus contemporáneos con gran aplauso y admiración.

Es cierto que en la ópera *Euridice* se encuentran melodías poco simétricas, armonías poco variadas, ritmo no acentuado, coros escritos á cuatro y cinco partes reales, que resultaban demasiado escolásticos, instrumentación rudimentaria, combinada para la deficiente orquesta de aquellos tiempos, compuesta tan solo de *clavicémbalo, tiorbe, chitarrone y lira*; ¿pero á qué perderse en escudriñar la factura de esta primitiva ópera, si los elementos con que contaba el arte en los comienzos del siglo XVII no eran bastantes á producir bellezas ni efectos dramáticos entonces desconocidos?

Al relatar un hecho de trascendencia suma para la historia de la música, fundados en los datos que nos ofrece Fetis en su obra *Biographie universelle des musiciens*, tan solo nos ha movido el deseo de dar á conocer á nuestros lectores, el nombre de aquél que creó un género, que más tarde recibiera mayor impulso por Claudio Monteverde.

A partir de esta época, y aunque muy lentamente, fué progresando el drama lírico y extendiéndose por nuestra Europa, al par que se crearon escuelas bien distintas.

Lulli, el fundador de la escuela francesa, con su *Alceste* y su *Armida*, y mas tarde en Austria, Mozart, con su *D. Juan* y *Le nozze di Figaro*, imprimieron gran desarrollo á este género, en el que después habian de brillar los nombres de Rossini, Meyerbeer y Wagner.

Si grandes maestros coadyuvaron con esbeltos

fustes de mármol ó granito, labradas dovelas y soberbios capiteles, á levantar el grandioso edificio de la declamación musical, el Partenón de la gloria en donde han penetrado diversas generaciones de ilustres compositores, Peri contribuyó no poco al colocar la primera piedra; pues sin él y sin el apoyo de la academia florentina, la mas bella espresión del arte pagano, hubiera tardado largos años en aparecer.

LOS CANTARES ANDALUCES

La música es la más indeterminada expresión del pensamiento humano. Todo aquel que vea la luz primera en la hermosa región de Andalucía tiene algo de músico ó poeta.

Aquí, donde bajo un cielo siempre azul reina eterna la primavera ó el estío; donde á los perfumados jardines, á las llanuras cubiertas de verdores, de olivos y naranjos, se suceden espesos bosques de vejetación exhuberante, en medio de los cuales se alzan vetustas ruinas que nos recuerdan la dominación de una raza más poética y soñadora que la nuestra; aquí, donde la naturaleza aparece más linda y seductora, encuentra el corazón goees más puros y el artista más ámplio campo en que inspirarse para realizar sus dorados sueños y delicadas concepciones.

¿Cómo no sentirse poeta ó músico en una tierra que despierta en el corazón y en la mente mil encontrados afectos y recuerdos? ¿Quién no se inspira en este privilegiado suelo donde á cada paso des-

cubrimos numerosos vestigios de generaciones pasadas, de pueblos distintos que se fueron sucediendo con sus diversas civilizaciones, dejándonos como valioso legado la inmensa variedad de sus cantares?

Aquí, repetimos, la música y la poesía palpitan en la naturaleza, en el espléndido celaje, en la feracidad del terreno, en el ambiente perfumado que nos envían los naranjales de nuestra agreste Sierra Morena. Canta el segador bajo los ardientes rayos del sol canicular; canta el obrero para hacer más llevadera su ruda tarea; canta la mujer enamorada; canta el que en obscuro calabozo arrastra la pesada cadena del presidiario. Todos entonan una melodía ya alegre, ya melancólica, ya apasionada, que fotografía la naturaleza que nos circunda, y es al mismo tiempo la más genuina expresión de nuestro temperamento meridional.

Nada revela la índole de un pueblo como sus clásicos cantares; ellos constituyen el más puro lenguaje de sus pasiones, el más fiel reflejo de sus sentimientos.

Los nuestros son de los más característicos por lo potente de su inspiración, por su color local, por la brevedad de la frase y la originalidad de los ritmos.

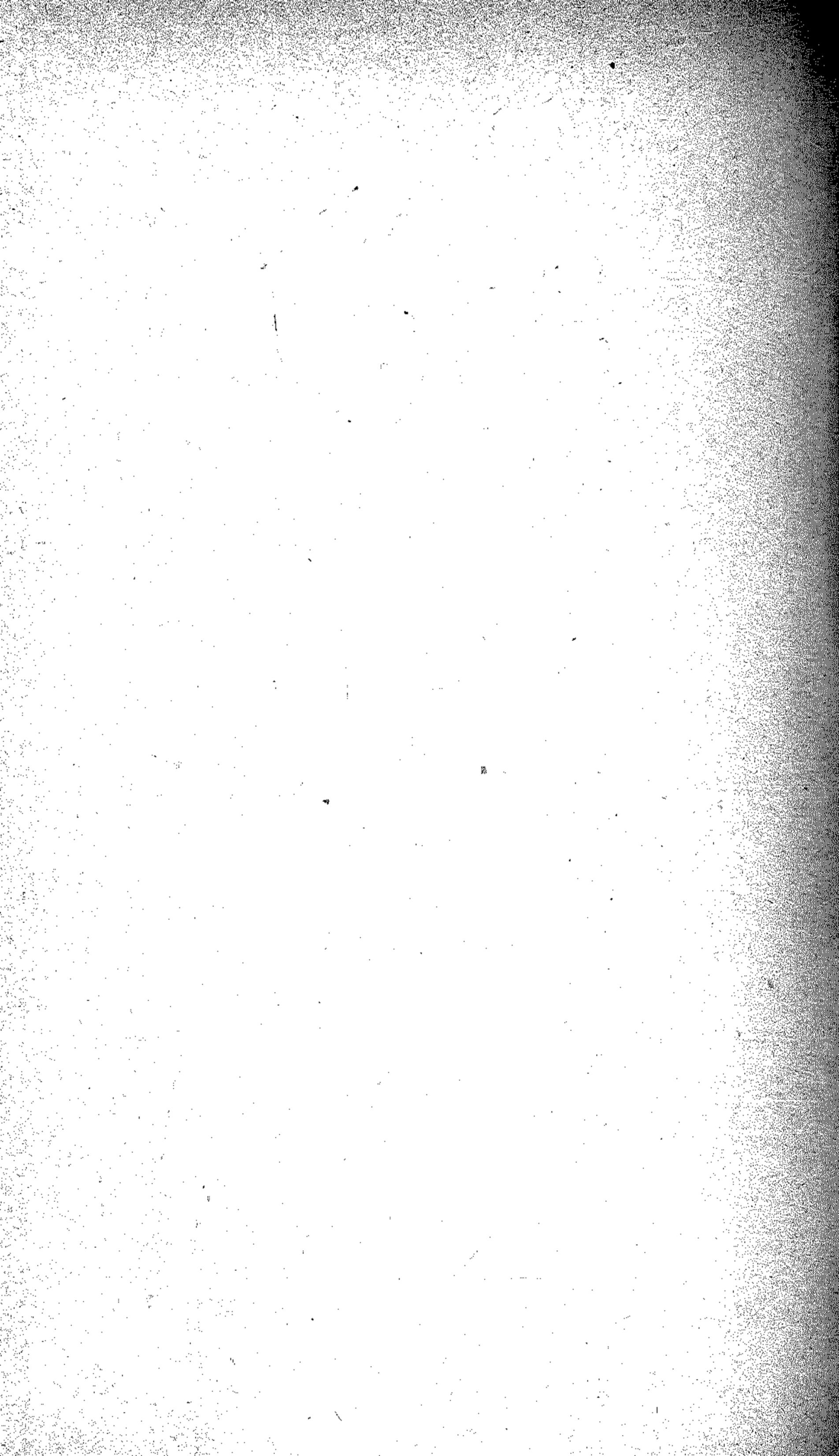
Las soleares, las peteneras, las malagueñas, son cantos llenos de pasión y sentimiento; gemidos del corazón que nos producen al escucharlos triste melancolía.

Las seguidillas cordobesas, el bolero, los pana-

deros, fueron siempre animados bailes llenos de color y de vida, en los que nuestras hermosas paisanas, de ojos de fuego y de diminutos pies, tan pequeños como los de legendarias princesas, nos revelan sus mórbidas formas, su gracia y su *salero*.

¿Qué importa que las reglas del arte musical anatematicen determinados defectos de nuestros cantos populares, si en su misma imperfección nos ofrecen típicas bellezas?

Ellos reflejan las pasiones del alma; están saturados de los aromas de nuestra región, teñidos de los brillantes colores de esta espléndida naturaleza y encierran en sí apasionados y filosóficos poemas.



IMPORTANCIA

DE LAS BANDAS CIVILES Y MILITARES

Nadie ignora el objeto altamente educativo de la música en el ejército y la extraordinaria influencia de las bandas militares, pues á más de hacer brillante el desfilarse de los regimientos, contribuye poderosamente á levantar el espíritu del soldado, animando su marcha y entusiasmándole en las grandes batallas, cuando las notas de un himno nacional despiertan su amor pátrio, le apartan todo instinto de conservación y le impulsan á la práctica de actos de temerario valor y heroísmo.

Poco se puede referir de lo que eran en tiempos remotos esta clase de corporaciones musicales, hasta que á principios del siglo XVIII llegaron á tener verdadera importancia.

En esta época constituían el instrumental de las

bandas militares, charamelas, cornetas, clarines, trompas, fagotes, serpentones, pifanos y tambores; más tarde se introdujeron también oboes y clarinetes.

En el reinado de Luis XVI de Francia, la banda de la guardia real se componía de diez y seis ejecutantes, siendo la mejor de aquellos tiempos.

Sarrete al organizar la guardia nacional de París, la dotó de una banda de cuarenta y cinco músicos, que después se fué progresivamente aumentando hasta reunir setenta. Los instrumentos de que constaba, eran: flautas, clarinetes, fagotes, trompas, trombones, serpentones, clarines, cornetas, timbales, triángulo y bombo.

Algunos años más tarde fueron sustituidos varios de estos instrumentos por otros más perfeccionados: el serpentón por el oficleide, la corneta simple se transformó en corneta de llaves, y en 1827 la importante invención de los pistones, fué un gran adelanto en la organización de las bandas, hasta que el célebre belga Adolfo Sax, al descubrir las familias de instrumentos que llevan su nombre, denominados Saxofones y Sax-horns, produjo una reforma completa, elevando las corporaciones de que tratamos á la altura en que hoy se encuentran.

Las bandas alemanas, sobre todo las austriacas, formadas la mayor parte de bohemios y húngaros, cuya vocación por la música es proverbial, pueden considerarse las mejores.

En España se distingue por su importancia la de

Alabarderos, compuesta de escogidos artistas, de los mejores de Madrid.

En Francia, la llamada de la guardia republicana, es por demás notable, puesto que los individuos que la forman son excelentes músicos que dominan con facilidad y corrección el instrumento á que se dedican.

Que es importante el fomento de estas corporaciones, es cosa innegable: todos los gobiernos se encuentran obligados á propalar entre sus gobernados toda clase de enseñanzas provechosas; y siendo la musical una de verdadera utilidad, en manera alguna debe relegarse al lamentable olvido en que por desgracia se encuentra sumergida, cuestión de tan vital interés.

Para demostrar lo que las bandas representan en la historia de la milicia; para hacer resaltar la influencia que ejercen en el ánimo del soldado, bastaría con el relato de algunos hechos de valor llevados á cabo por hombres de distintos países y razas, á quien ha sugestionado determinado himno patriótico.

Díganlo si nó el entusiasmo que despierta en nuestros vecinos de allende los Pirineos, el canto de Rouget de l'Isle y en los soldados españoles, la ya popular marcha de *Cádiz*.

No es tan solo en la vida militar donde las bandas tienen gran predominio; también en el orden civil cuadyuvan con su valioso concurso á dar brillantez á todas las fiestas y regocijos del pueblo.

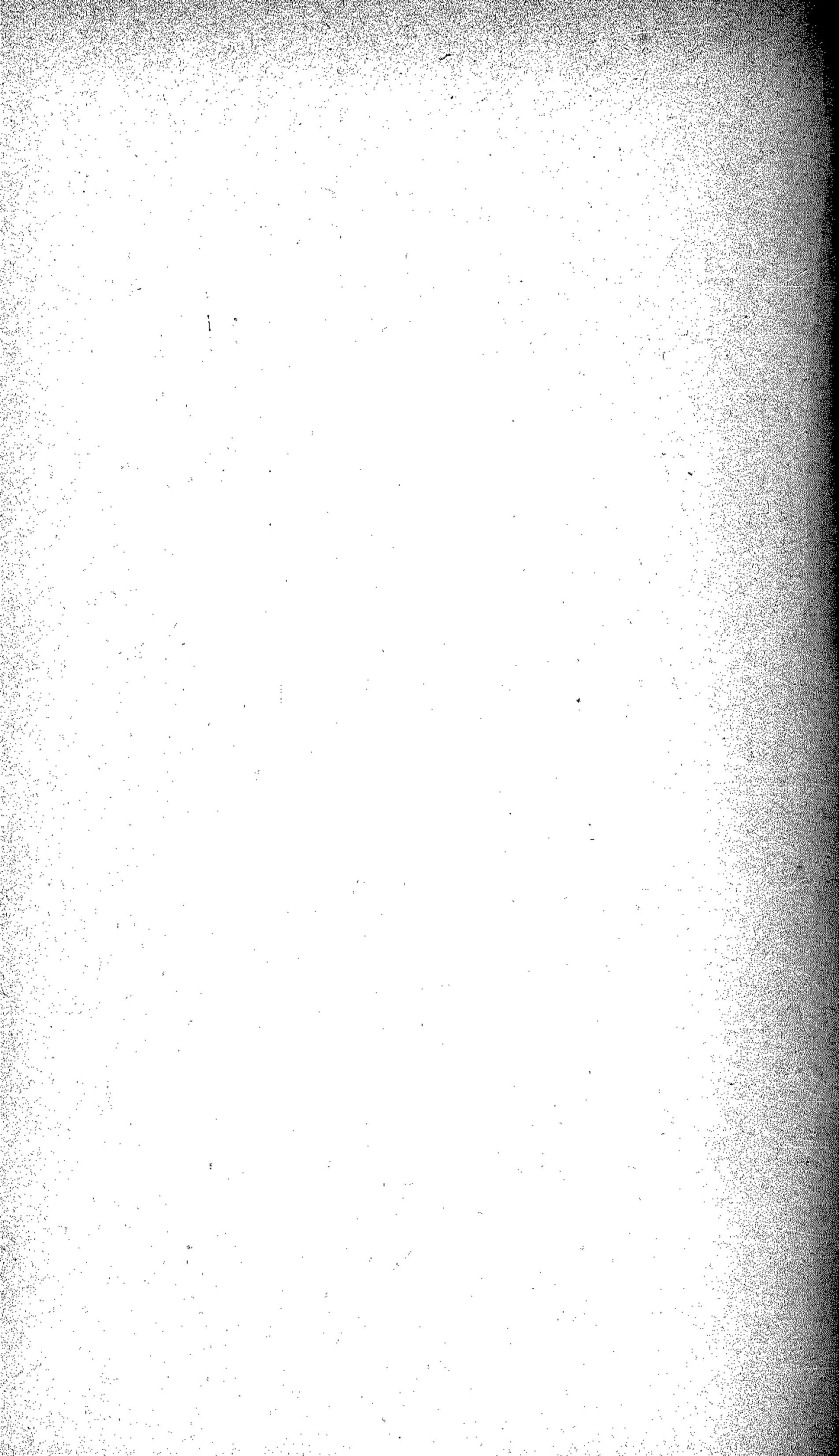
Diferentes corporaciones civiles, comprendiendo que el verdadero objeto de las bandas no es un fútil entretenimiento, y si un medio educativo que proporciona grandes ventajas morales, han reformado las que antes organizaran, dotándolas al propio tiempo de personal numeroso y completísimo instrumental: puédense citar como modelos, la provincial de San Sebastián y las municipales de Barcelona y de Bilbao. Esta última cuenta con dos directores y un personal de más de sesenta ejecutantes.

Es cierto que el variado conjunto de instrumentos que denominamos banda, no ofrece al compositor el inagotable manantial de riqueza de la orquesta; pero si bien no posee tanta diversidad de timbres, de expresión y de color, no deja sin embargo de prestarse á la inspiración del músico, en los diferentes géneros, produciendo también grandes efectos, debidos á las distintas intensidades del sonido y la multiplicidad de los agentes sonoros.

Son dignas del mayor encómio y merecen general aplauso, las corporaciones provinciales ó municipales, que, demostrando su afición musical y amantes del progreso del divino arte de los sonidos, se ocupan de la reforma artística y orgánica de sus respectivas bandas.

Entusiastas cultivadores del arte musical, no hemos de escatimar nuestro modesto concurso á todo cuanto tienda á su progreso y desarrollo; por eso, no dejaremos de repetir constantemente, que todo

cuanto sea hacer bien por esta clase de organismos musicales, todo aquello que redunde en beneficio de la cultura de los pueblos, merece elogios é infinitos plácemes de los amantes de arte tan sublime, que de manera tan directa contribuya como medio poderoso en la educación social.



HISTORIA DEL PIANO

Desde mediados del presente siglo, la enseñanza del piano ha sido atención preferente entre los amantes de la música, y de aquí que el estudio de tan difícil instrumento, haya adquirido una extensión extraordinaria.

En otros tiempos, considerábase como el complemento de una educación esmerada y brillante; más hoy, es enseñanza obligada entre aquellas personas que por su posición ó sus aficiones, se creen en la necesidad de cultivar un arte que tan gran influencia ejerce en el desarrollo del buen gusto, al par que es poderoso medio educativo de la sensibilidad.

En todas las esferas sociales, lo mismo en suntuoso palacio que en modesta vivienda, ha ido poco á poco generalizándose la afición al divino arte de los sonidos, siendo el piano el instrumento que nos ofrece mejor la admirable ventaja de hacernos oír, aunque en boceto, las grandes obras de conjunto, si bien no se presta á la expresión de sentimientos

dramáticos, ni tampoco las más veces á fundirse en las masas instrumentales.

El monocordio con teclado, el salterio de los orientales y la misma arpa, contribuyeron á la invención del *clavicordium*, el que según Fétis apareció en los comienzos del siglo XIV.

Algunos historiadores musicales, presentan al célebre teórico Guido d'Arezzo, monge de la abadía de Pomposa, como inventor del monocordio; pero está evidentemente demostrado, que ya se conocía con anterioridad á la época en que floreció este maestro, el cual fué el primero que lo aplicó para la enseñanza de la música práctica.

El clavicordio (1) como dejamos dicho, no apareció hasta principios del siglo XIV. Su construcción llegó á un gran perfeccionamiento en fin del siglo XVII y principios del XVIII, haciendo que imitase el arpa, la citara, el órgano, y con éste fin construyéronse el *arpicorde*, *clavicitara*, *claviterum* y *claviórgano*.

El clavicordio primitivo, consistía en una pequeña caja oblonga que se colocaba sobre una mesa. Después se hizo en forma de mueble artístico, que en el siglo XVII adoptó la más delicada y bella estructura.

El sonido se producía por el choque de unas láminas metálicas, que á la opresión de las teclas ha-

(1) Este instrumento, fué también denominado *manicordio*: dos de sus variedades, aunque de menores dimensiones, eran la *espineta* y el *virginal*.

cían vibrar las cuerdas; pero era necesario gran delicadeza é igualdad de fuerza, puesto que á la menor impulsión hecha con violencia, se alteraba el sonido produciendo un efecto detestable.

La lámina metálica al herir la cuerda, conservábase sobre ella interceptando las vibraciones, si el dedo del ejecutante no se apartaba con presteza; pero al dejar de oprimir la tecla, la lámina volvía á su primitivo centro, y entonces la cuerda vibraba con libertad.

Para remediar éstos inconvenientes se inventó el medio de herir las cuerdas por puntas de plumas de ave, muy flexibles, las cuales se fijaron en pequeñas lengüetas con muelles de alambre, encajadas en la parte superior en unos pedacitos de madera denominados *martinetes*; la tecla impedía el *martinete*, el cual levantaba la punta de la pluma, haciéndola rozar las cuerdas, volviendo enseguida por efecto del muelle á su posición primera.

También y para completar el mecanismo, se inventaron los apagadores, los cuales caían sobre la cuerda tan pronto como la tecla era abandonada por el ejecutante.

Las dimensiones del clavicordio, fueron ampliándose; de pequeña mesa oblonga, se transformó en larga caja triangular, parecida á la forma de un arpa colocada horizontalmente; aumentósele el teclado hasta cinco octavas, pues antes sólo tenía una extensión de tres y se construyeron algunos, de gran precio, con dos teclados, en uno de los cuales,

cada tecla tan sólo hería una cuerda, pudiéndose por éste procedimiento disminuir sensiblemente la intensidad del sonido.

El más afamado constructor de éstos instrumentos, fué sin duda *Hans Rucker*, llamado *el viejo*, que vivió en Amberes á fines del siglo XVI y principios del XVII. A él se deben los más importantes adelantos; él montó con cuerdas de cobre los sonidos graves y de hierro los agudos. En 1610 presentó los primeros clavecines con dos teclados, como los órganos, á fin de obtener distintos matices, y uno de éstos modelos conservaba no há mucho el célebre historiador y crítico musical Fetis.

Tal es á grandes rasgos la descripción mecánica de un instrumento tan estimado por nuestros abuelos, que ocupó un puesto esencial en las reducidas orquestas de otros tiempos, siendo el inteligente auxiliar del cantante en escena ó el mantenedor del ritmo, por cuyas ventajas conservó la primacía, hasta que por el piano se relegó al más profundo olvido.

En la necesidad de aumentar y variar la intensidad del sonido, descubrióse la idea de hacer herir las cuerdas por medio de martillos.

Si bien hay diversidad de opiniones sobre cual fuera el primero á quien se deba ésta invención de tan extraordinaria importancia, podemos asegurar por datos fidedignos que consignan diversos historiadores, que á Bartolomé Cristófori, cupo la suerte de desarrollar invento tan prodigioso, pues él fué el

primero que en 1711 construyó un clavicordio denominado *Gravicembalo col piano forte* con un sistema de martillos suspendidos sobre las cuerdas, que caían en éstas impulsados por un resorte.

El fabricante francés Marius en 1716; los alemanes Gottlob Schroeter en 1717 y Godefroy Silberman en 1730, hicieron los primeros pianos y adoptaron por imitación el nombre de *cembalo piano forte* ó simplemente *piano forte* á los que dieron la forma de los modernos de cola, no apareciendo los denominados de mesa, hasta 1758, siendo el constructor de órganos en Gera Frederic, el primero que los fabricó. Más tarde Stein, ideó el escape simple, llamado mecanismo alemán. En éste sistema, el martillo se eleva rápidamente y deja la cuerda vibrar en libertad.

A pesar de ésta invención, que fué bien recibida en Alemania, el antiguo clavicordio no fué abandonado hasta que sucesivos perfeccionamientos llevados á cabo en Francia por Sebastián Erard en la segunda mitad del siglo XVIII, no fueron generalizando el piano y demostrando su supremacía.

En 1777 construyó Erard los primeros, que se fabricaron en Francia; tenían la forma de una pequeña mesa cuadrilonga, teclado de cinco octavas, con dos cuerdas por cada tecla, la ballena empleada hasta entonces para los muelles, fué reemplazada por hilos de cobre, y aumentóse considerablemente el calibre de las cuerdas que antes resultaban de muy débil resistencia.

Ya en 1790, comenzó el mismo célebre fabricante á construir sus grandes pianos verticales que denominó *forte pianos*, con tres cuerdas por cada nota; y en 1796 presentó los de cola, primeros ensayos de los magníficos que hoy se conocen, y cuya extensión es de siete octavas, aunque algunos abarcan tres notas más.

A este ilustre constructor se debe la invención del doble escape, que por su mérito y resultados, rivaliza con la del doble movimiento en las arpas, de que también es autor. El doble escape ideado por Erard y aplicado á sus pianos desde 1823, imprimió el paso decisivo que contribuyó á colocar este instrumento á la altura de perfección en que hoy se halla, destronando para siempre los antiguos clavicordios.

A Erard, Pleyel, Steinway, Rönisch y tantos otros afamados constructores contemporáneos, se debe el progreso y popularidad adquiridos por el piano, pues al par que estienden por el mundo civilizado el producto de su industria, despiertan la afición por la música, ofreciendo el más fácil intérprete para saborear las hermosas producciones de los grandes maestros.

Muchos han sido los sistemas empleados, y muchos también los instrumentos, que, como modelos diferentes, se han exhibido en las exposiciones; pero en la imposibilidad de describir uno por uno todos los mecanismos, hemos procurado ampliar los datos que nos ofrecen los métodos más usuales, y

de éste modo, creemos será acogido nuestro trabajo con agrado, por aquellos que deseen adquirir la erudición necesaria en la parte didáctica de la música, y que reconocen que si al pintor no le bastan los medios materiales de combinar los colores en la paleta, ni al escultor los de manejar el barro con que modelase la figura que concibiera, tampoco al músico le son suficientes los conocimientos técnicos de su arte, para poder llamarse un completo é ilustrado artista.

DIFERENTES ESCUELAS DE PIANO

Las transformaciones radicales y adelantos introducidos en los distintos sistemas de construcción del piano, no podían por menos de influir de un modo extraordinario en la manera de tocar.

Al idearse herir las cuerdas de los antiguos clavicordios por medio de ligeros martillos, se creyó realizar una pequeña modificación en este instrumento, dando por resultado tal mejora el invento del piano-forte, cuyo mecanismo es bien diverso.

La acción de los dedos sobre el teclado del clavicordio ó la espineta, era invariable, puesto que por efecto de su mecanismo producía siempre un sonido uniforme, jamás alterado; en cambio, en el piano este sonido podía modificarse á voluntad del ejecutante, con todas las gradaciones, dando expresión y colorido. Estas reformas hicieron se tuvieran presentes reglas y prescripciones que eran bien distintas de las de su antecesor el clavicordio.

En la segunda mitad del pasado siglo, época en que el piano se encontraba aún bajo la más ru-

dimentaria forma de construcción, con cuerdas de débil resistencia que obligaban al ejecutante á tocar con gran cuidado para evitar no se rompiesen; cuando todavía no se había aplicado el doble escape que más tarde inventara Sebastián Erard, la ejecución en tales instrumentos se basaba tan solo en la delicadeza, igualdad ó rapidez en determinados pasajes, no pudiendo hasta entonces obtener efectos de gran energía.

Debe hacerse constar que, para un instrumento tan imperfecto aún, fueron escritas las sublimes sonatas de Haydn, Mozart, Schubert y la mayor parte de las de Beethoven, Dussek, Cramer y otros eminentes compositores que florecieron á fines del pasado siglo ó principios del corriente.

El arte de tocar el piano se divide en dos principales escuelas; la escuela de los dedos y la llamada por algunos tratadistas de la sonoridad.

Se considera á Muzio Clementi como el fundador de la primera, en la que también se hicieron notables los célebres pianistas Cramer, Dussek, Field y Steibelt, tanto por la pureza irreprochable con que ejecutaban sus grandes sonatas, como por los admirables estudios que nos legaron y que reasumen de un modo perfecto esta primer época del piano.

Los rasgos que más caracterizan la escuela de Clementi y sus cultivadores, son: un mecanismo admirable por la corrección y la regularidad; la inmovilidad de las manos, conservando los dedos

ágiles, independientes y en estado de completa soltura, obteniendo por estos medios una sonoridad dulce y armoniosa. Tanto Clementi, como sus predilectos discípulos Field y Cramer, que poseyeron en alto grado la dicción de su ilustre maestro, se distinguieron extraordinariamente por la limpieza de su mecanismo y por la manera excepcional de interpretar las complicadas y severas fugas de Bach, Handel, Martini y Scarlatti.

Las composiciones de Clementi, tienen un sello de sencillez que encantan, y sus sonatas han llegado hasta nosotros como verdaderas obras maestras, por la diversidad de las ideas melódicas que encierran y por lo correctísimo de su factura.

Su colección de ejercicios que él tituló *Gradus ad Parnassum* y que es sin disputa un verdadero monumento artístico, sintetiza de la manera más completa la transformación operada en el arte de sonar el piano, siendo sin duda el mayor mérito que pudiera atesorar para considerarle con el justísimo y envidiable título de creador de una escuela.

A medida que la música fué perdiendo su carácter de simplicidad y que se fueron fabricando pianos que ofrecían al compositor y al ejecutante más ancho campo por sus perfeccionamientos mecánicos y su aumento de sonoridad, se descubrieron nuevos horizontes, y los más fervientes adeptos á la gran escuela de Clementi emprendieron nuevos derroteros, dando á las composiciones pianísticas

estructura distinta á la de las sonatas y los temas variados. La mano izquierda que hasta entonces había desempeñado un papel secundario, llegó á nivelarse en importancia con la derecha.

Herz, el célebre pianista compositor de ejecución brillante y atrevida, duplicó los efectos de sonoridad, distinguiéndose también en este periodo de transición Hummel, que personifica el ideal del arte bajo el punto de vista de la inspiración, Czerny, Kalbrenner, Bertini y el elegiaco Chopin.

Los maravillosos adelantos de la moderna escuela, se deben sin duda alguna al ilustre Thalberg, pues él solo, con su poderosa individualidad, supo crearla.

Este gran pianista se hizo notable por la sonoridad que obtenía, haciendo cantar al piano en las octavas centrales del teclado, destacando la melodía de las partes secundarias, ligando de una manera inimitable las notas melódicas, introduciendo la reforma de destacar un canto y acompañarle con la misma mano, y en resúmen, produciendo de una manera aproximada los efectos de colorido de una verdadera orquesta.

La distancia á que colocaba las manos para herir las teclas, la contractibilidad empleada y la fuerza impulsiva que daba á las mismas, eran las tres causas esenciales en que se basan los efectos de la moderna escuela.

Según vemos en obras didácticas que han dejado algunos discípulos de Thalberg, éste atacaba

las teclas muy de cerca, sin vacilar, obteniendo por este procedimiento gran energía y acentuación, lo que no se consigue elevando demasiado las manos, puesto que en este caso, á más de producirse una mala calidad de sonido, dificulta y embaraza la limpieza en la ejecución.

El secreto por el cual tenía el privilegio de obtener un gran volumen de sonido, consistía en la unidad de contracción de los músculos de las manos, la que conservaba recogida cuando deseaba producir este efecto, pues es incuestionable que dejando la mano extendida, se descompone la fuerza impulsiva.

La prodigiosa manera que él ideó para encadenar las notas del discurso musical, sobre todo en los *andantes*, no era otra que la sustitución; por este medio se sostiene la prolongación de las vibraciones, ligando cuanto es posible la frase melódica y aproximándose de una manera relativa á los instrumentos que son superiores por la continuidad del sonido.

El empleo constante de los pedales alternativa ó simultáneamente, con un buen tacto, y sin que el oído más susceptible pueda advertir la más insignificante y anormal resonancia, contribuye no poco á los efectos de ésta escuela.

Thalberg, como compositor, no fué tan sólo el hábil confeccionador de las fantasías sobre motivos de ópera, género por él creado y que se hizo popular en su época. Sus nocturnos, su marcha fúnebre,

su gran sonata, sus *Soirées de Pausilippe*, prueban la originalidad y corrección de sus obras, que lo elevaron como compositor á igual altura que como ejecutante.

Una pléyade de distinguidos pianistas, continuaron la senda que trazara y supieron conquistarse á su lado justa fama y personalidad.

Prudent, Doehler, Gorla, Gottschalck, Fumagalli, etc., dieron sin embargo á sus composiciones estructura diferente, abandonando las interminables fantasías sobre motivos de ópera. Prudent escribió *Les Bois*, *les Naiades*; Heller sus *Promenades d'un solitaire*, sus *Nuits Blanches* y Schumann, uno de los apóstoles de la música del porvenir, sus numerosas obras características, con un continuo divagar de modulaciones.

El arte musical en todas sus manifestaciones, ha ido progresando continuamente, y son innumerables los pianistas ilustres que han brillado como compositores y como ejecutantes. Ligt, Rubinstein, Brahms, Grieg y tantos otros, no contentos con la efímera gloria del concertista, han cooperado con sus colosales obras de género imitativo y descriptivo, á elevar y popularizar el piano, haciéndole el soberano de los instrumentos de salón y formando de él una pequeña orquesta, cuando las hábiles manos de un correcto ejecutante, nos hacen oír las grandes sonatas de los clásicos ó las complicadas y difíciles producciones de los más célebres pianistas contemporáneos.

ORIGEN Y DESARROLLO

DE LA ESCUELA PIANÍSTICA

Cuando en los comienzos del siglo XV dominaba en el templo el canto llano; cuando la música instrumental se encontraba aún en estado embrionario por la pobreza de los instrumentos hasta entonces conocidos, tan solo el órgano contaba ya con una larga historia, debido sin duda al grado de perfeccionamiento que había adquirido. Este instrumento es el que con su poderosa voz encadena las magestuosas combinaciones armónicas de las obras sagradas de Bach y de Haendel, imprimiéndoles religiosa vitalidad, en las fiestas litúrgicas, el que con más propiedad pudiéramos llamar un conjunto gradual de casi todos los instrumentos.

La aparición del clavicordio, y mas tarde del piano forte, no disminuyó la importancia del órgano; pero creó una extraordinaria competencia, tanto por los rápidos progresos que en la construcción de aquellos instrumentos se fueron sucesivamente

introduciendo, cuanto por estar al alcance de todos y ser mas fieles intérpretes de las pasiones humanas.

El génio revelador de la música para *clavicembalo*, fué el célebre Sebastián Bach, miembro ilustre de esa familia que ha contado hasta ciento cincuenta músicos distinguidos, que popularizaron el apellido Bach, y entre los que se ha destacado la austera figura del gran fuguista, cuya misión en el arte fué crear la parte rigurosamente didáctica.

Las hermosas composiciones con que Bach fundó la escuela pianística, tuvieron dos formas distintas: la *Suite* y la *Sonata*.

La *suite* en su origen, consistía en una serie de breves temas inspirados en las antiguas danzas llamadas *Alemana Sarabanda* y *Giga*, que el génio de Bach, Handel y otros maestros, idealizaron con formas artísticas, si bien conservando el ritmo peculiar á esta clase de trozos musicales.

Estéticamente considerada la *suite*, no puede competir con la *sonata*, pues sus reducidas dimensiones y la conservación de una idéntica tonalidad, le imprimen un carácter de uniformidad pobre y mezquino.

En este género de obras, Bach ha dejado, sin embargo, un buen número de *capolavori* que, por sus elegantes pasajes fugados, bastarían por sí solos á justificar la fama de que goza este ilustre maestro, si el *Clavecín bien temperé* no hubiera elevado su nombre á la inmortalidad.

¡Qué largos y laboriosos estudios del estilo fu-

gado! ¡Qué profundos conocimientos en la ciencia del contrapunto! ¡Qué delicado sentimiento artístico revela el concienzudo trabajo del gran Sebastián Bach!

El arte, en sus evoluciones; el manejo de la armonía sobreponiéndose á la rígida labor contrapuntística, ó sea el estilo polifónico al omofónico, creó la sonata que, por su variedad tonal, por la forma clara y bella de la melodía, que habla más al corazón que á la inteligencia, vino á ser la digna sucesora de la *suite*, que había dominado en siglo XVII.

En un principio no tenía la sonata estructura determinada, y se clasificó entre las composiciones libres, hasta que á mediados del pasado siglo, Felipe Manuel Bach, hijo de Sebastián, le dió una forma especial dividiéndola en tres piezas, teniendo cada una un movimiento y carácter diferentes. La primera y la tercera, que semejaba un andamento más ó menos vivo, eran subdivididas en dos partes, de las cuales una constituía la exposición de la idea primordial y otra el desarrollo; la segunda pieza tenía cierta analogía con una romanza de canto, de carácter expresivo.

Haydn dió mayor desenvolvimiento á la sonata clásica y le aumentó una pieza, el minueto, que Beethoven sustituyó muchas veces por el *Scherzo*.

Tal fué el origen de la sonata; muchos ejemplares legados por Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Clementi y otros clásicos maestros; son aun hoy en dia objeto de admiración y de estudio.

Todos estos célebres compositores adoptaron la forma dada á la sonata como modelo para sus sinfonías, tríos y cuartetos.

Si Haydn y Mozart, los precursores de Beethoven, se dedicaron con preferencia á la música instrumental, cuidándose más de la orquesta y del cuarteto, fué sin duda porque el clave no poseía aún los perfeccionamientos que algunos lustros más tarde adquiriera; sin embargo, uno y otro dotaron al piano de obras maestras que han sobrevivido á la generación que las vió nacer: uno y otro crearon un mundo de ideas que sirvieron de sólida base al desenvolvimiento de la escuela pianística.

Al padre de la música universal, al *insatigable titan* (como llama Berlioz á Beethoven), estaba reservada, sin duda, la revolución del arte, maravillando al mundo con el portentoso é irresistible poder de sus admirables concepciones,

La sonata en Beethoven conservó la forma dada por sus antecesores, aun cuando en alguna, según ya hemos dicho, sustituyó el *Minueto* por el *Scherzo*, creación suya.

Las sonatas de este coloso del arte, dice Lenz, *son comparables á un vasto museo de cuadros que revelan toda la ternura, todo el amor, toda la dicha que Dios puede ofrecer á la humana criatura en la tierra.*

Al tratar de bosquejar este pequeño estudio histórico, después de ocuparnos de los tres grandes melodistas de la escuela alemana, de esos tres lu-

minosos planetas que brillan en la sublime esfera del arte, no hemos de terminar estos ligerísimos apuntes sin hacer también mención de los satélites que giran al rededor de aquellos.

Clementi, autor de *Gradus ad Parnassum*; Hummel, continuador de aquél; Weber, con su *Invito alla danza* y sus grandes sonatas en *dó* y en *la bemol*; Schubert, con sus *valeses nobles*; Mendelssohn, uno de los más célebres pianistas de su época, con sus sonatas en *mi mayor* y las *Romanzas sin palabras*; el romántico Chopín y Schuman, uno de los más originales compositores contemporáneos, han contribuido poderosamente al desarrollo de la música del piano, cuya evolución inicióse en la *creación beethoviana*.

DE LA ENSEÑANZA DEL PIANO

Es creencia general y muy extendida, por desgracia, que para guiar los primeros pasos de un alumno en la carrera musical, para comenzar los estudios del piano, son suficientes un mal instrumento y un mediano profesor.

La experiencia nos ha demostrado en más de una ocasión lo erróneo de tal creencia, haciéndonos ver de una manera práctica que, por extraordinarias que sean las aptitudes de un discípulo, las primeras lecciones ejercen siempre una acción directa, dejando sentir su influencia en el futuro artista.

No hemos de detenernos en analizar uno por uno los graves inconvenientes que ofrece el empleo de un piano viejo, usado, de sonidos desagradables y cuya afinación es difícil de mantener. Un instrumento en éstas condiciones, hiere continuamente el oído, pervirtiendo y destruyendo poco á poco el sentimiento de la entonación del alumno mejor organizado. La escasa y desigual resistencia del teclado, estando en relación con la fuerza de los dedos, con-

tribuye poderosamente en el estudio del mecanismo, que nunca llega á ser perfecto con un instrumento de malas condiciones.

No creemos que, para dedicarse á la enseñanza del piano, es requisito indispensable ser un distinguido concertista, aún cuando esto fuera una ventaja; pero sí que, para guiar la educación musical de todo principiante, para dedicarse al profesorado, es necesario ante todo ser un artista digno de este título. Una vez sentado este principio, y suponiendo al profesor con profundos conocimientos en la teoría de la música, con un correcto mecanismo y con un buen método de enseñanza, deben exigírsele también algunos rudimentos de armonía.

La práctica de esta ciencia es de gran utilidad al que se dedica al profesorado, puesto que en más de una ocasión tendrá, por ejemplo, que corregir una errata, facilitar un pasaje, etc.

A más de los conocimientos técnicos, se hace indispensable que el profesor posea ciertas nociones históricas del arte musical; que conozca los compositores célebres y especialmente aquellos que escribieron para el piano, en las distintas épocas; que sepa clasificar las diferentes escuelas, analizar su estilo, su carácter; que pueda apreciar y determinar los grados de dificultad de tal ó cual obra; y en suma, que tenga la erudición necesaria para poderse llamar un músico instruido, especinlmente en lo que se refiere á la parte didáctica del piano.

Hoy en dia que tanta popularidad alcanza el

instrumento de que nos ocupamos, son muchos los que buscan con su enseñanza un medio honrado de vivir; pero en cambio, son pocos los que reúnen las condiciones que deben exigirse y que dejamos apuntadas.

No hemos de continuar estas breves observaciones, sin declarar, ante todo, que nos hallamos muy lejos de poseer las cualidades que son indispensables á todo el que emprende la carrera de la enseñanza musical, si bien procuramos con la práctica y el estudio, aproximarnos todo cuanto nos permite nuestro escasísimo talento y nuestras reducidas aptitudes.

La enseñanza del piano debe tener por base la música clásica, que, por su estilo elevado, simple y natural ofrece á los discípulos (como dice Lecuppey), *el alimento más sano*.

Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi y otros compositores del pasado siglo, nos legaron entre sus obras, muchas de fácil interpretación, que son excelentes para el estudio del piano, por contribuir con sus bellezas y severa estructura á formar el gusto del discípulo.

Las hermosas producciones de los grandes maestros, clasificadas por orden de dificultad, en unión de los cuadernos de *Estudios de mecanismo*, de *estilo*, *característicos*, de *bravura*, etc., empleados en un orden progresivo, dan positivos resultados; inician paulatinamente cuanto de bueno y hermoso encierran las grandes obras del arte.

Con el modestísimo título de *Estudios*, los más ilustres pianistas de nuestra época, los Cramer, Czerny, Bertini, Ravina y Heller, han dado á conocer sus más inspiradas composiciones.

Estos *Estudios* y las sonatas de los clásicos, ordenados de un modo racional y progresivo, deben constituir el fundamento de la enseñanza del piano, sin que por ésto dejemos de aceptar las correctísimas obras de los innumerables pianistas-compositores que, en un orden menos elevado, ocupan un puesto envidiable en la historia del arte.

La principal misión del maestro, debe dirigirse á desarrollar el gusto del alumno, haciéndole comprender lo bueno y lo bello; apartándole de las frívolas y vulgares composiciones del amanerado género de fantasías sobre motivos de óperas; de toda esa música, en fin, que constituye el grotesco repertorio con que los *pianistas prestidigitadores* deslumbran, lanzando un aluvión de notas incoherentes á los oídos de un público rutinario, que les aplaude y admira.

ORIGINALIDAD-PLAGIO

Al ver la luz pública una nueva obra de arte en sus diversas manifestaciones, suele levantar la voz algún *sapientísimo* crítico para llamar la atención de maestros y aficionados, tratando de demostrar con erróneas argumentaciones, la afinidad que existe entre la nueva producción artística y otra ú otras presentadas con anterioridad, motejándola de plagio ó cuando menos de servil imitación.

Y esto no acontece tan solo con las obras de artistas mediocres, sino tambien con aquellas que por su mérito excepcional, son conocidas y admiradas de todos.

Las palabras *imitación*, *plágio*, prodíganse con harta frecuencia, especialmente por los que se dedican á analizar, ó simplemente á emitir su más ó menos autorizada opinión sobre tal ó cual trabajo musical que se presenta al público, sin que aquellos conozcan su exacto significado, y dando lugar con sus extraviadas comparaciones á producir una penosa impresión en el que los lee ó los escucha, má-

xime si no son personas con conocimientos suficientes para poder juzgar por sí propios semejantes censuras.

Si no hay nada nuevo bajo el sol; si las ideas inmateriales á todos pertenecen; si la novedad consiste en la manera de presentarlas y tiene derecho á llamarlas suyas todo aquel que mejor las sabe desarrollar, ¿por qué, pues, han de tacharse de plagarios á los que al embellecer determinada idea acrecientan la común riqueza intelectual?

Dice Diderot: «Aquellos que crearon, el arte, tuvieron por único modelo á la naturaleza; aquellos que mas tarde lo perfeccionaron, fueron en rigor imitadores de los primeros, lo cual no quita para que los consideremos hombres de génio, porque el mérito de una obra no es debido á la primera invención, sino al grado de perfeccionamiento alcanzado.»—Todos los hombres de verdadera potencia creadora, tienen en sus obras algo que imitaron de otros que les han precedido. Desde Tirso de Molina hasta el insigne poeta Zorrilla, ¿por cuántos cerebros no ha cruzado el fantástico y legendario héroe sevillano don Juan de Mañara?—¿Cuántos ilustres literatos, poetas, pintores ó músicos no han derrochado su génio y su inspiración, dando forma variada y trasladando al libro, al lienzo ó al papel pautado, la tétrica y sombría figura del príncipe dinamarqués Hamlet, ó los vehementes y románticos amores de Julieta y Romeo?

Fijándonos tan solo dentro de nuestro arte, in-

dicaremos algunos fragmentos ó frases de ilustres compositores, en las que estos coincidieron en una misma idea, aunque desarrollándola de forma bien distinta.

Uno de los *rencontres* (como llaman con muy buen sentido los franceses) que han señalado innumerables críticos, encuéntrase entre el primer tiempo de la sonata XIV de Beethoven y el coro con que comienza el último acto de *Norma*, Bellini escribió su ópera después que Beethoven su famosa sonata, pero no por esto cabe pensar que el génio melódico del inmortal maestro siciliano, cuya fecunda inspiración hizo conmover á nuestros padres, fuera á *hurtar* la melodía y la estructura de una composición universalmente conocida.

Otro *rencontre* curioso, y que por cierto no hemos visto citado en ningún trabajo de crítica musical, pueden observar nuestros lectores entre los cuatro primeros compases de la sonatina en mi bemol op. 37 de Clementi y la frase *di pescatori ignobile* en el duo de la tiple y tenor de *Lucrecia*. Fácilmente compruébase también, la relativa afinidad que existe entre el célebre minuetto del *D. Juan*, de Mozart y el del prólogo de *Rigoletto*; entre la frase de tenor del duo final de *Favorita*, *giusto ciel il mio furore...* y la del *recitativo* de la romanza del tercer acto de *Aida*: *Nilo i cupi vortici*; la marcha nupcial de *Lohengrin* y el coro *Inni di festa*, de *Don Carlos*.

Muchas célebres y populares melodías de las más conocidas óperas, existen creadas en los cantos

clásicos, y sin embargo, nadie podrá dudar que los grandes compositores del drama lírico, escribieron siempre bajo el ímpetu de la espontánea inspiración.

Se debiera juzgar la creación melódica con más benevolencia, puesto que la originalidad ha de buscarse en el corte, en el estilo, no en que tres ó más notas de un fragmento de frase, sean iguales á otro escrito anteriormente.

Es digno de la más severa censura y debe motejarse de plágio, determinadas formas de acompañamiento eternamente empleadas por los compositores de excaso valer; el abuso de las series de *séptimas disminuidas* que muchos emplean como para demostrar *sus profundos conocimientos* de armonía; las modulaciones triviales y pretenciosas; la cadencia interrumpida á la sexta menor, tantas veces practicada; el consabido cambio de tono á la *tercera mayor descendente* á la terminación de un periodo musical y comienzo de otro; y cien otras vulgaridades más que omitimos.

Una idea musical, puede ser concebida por distintos individuos igualmente dotados de la facultad creadora, así como una pléyade de poetas escribieron que, *el sueño es la pálida imàgen de la muerte*, ó nos han dicho que la luna es *cándida, clara*, etc., sin que por ello los más severos críticos, les tacharan de plagiarios.

¿Qué maestro, pues, no tendrá en sus obras *fragmentos, miembros* y hasta *frases* completas que

coincidan con otra ú otras escritas por eminencias ó medianías?—¿Quién podrá definir hasta qué punto puede una composición *parecerse* á una precedente, sin que por esto pierda su relativa originalidad?— Las mas bellas ideas, los grandes asuntos, pasan transformándose de generación en generación, legándonos de unos á otros los tesoros acumulados que constituyen el inmenso caudal del arte.

EL TESTAMENTO DE BEETHOVEN

Cuando no há mucho leíamos en un periódico musical que en la biblioteca Cívica de Hamburgo se conservaba el testamento autógrafo de Beethoven, concebimos la idea de publicar tan interesante documento, que á más de la importancia biográfica y moral que encierra, es á nuestro pobre juicio una conmovedora confesión del dolor heroicamente soportado y en la que resplandece la pureza de los principios del gran maestro, la elevación de sus ideas, reflejadas en tan sublimes páginas con las formas más bellas y más trágicas que han brotado del corazón humano.

Beethoven contaba apenas treinta y dos años cuando lo escribiera en 1802 en Heiligenstadt, pequeña villa cerca de Viena, en donde habitó algún tiempo atendiendo á restablecer los padecimientos físicos que ya desde años anteriores comenzaron á atormentarle, iniciándose entonces la debilidad de los órganos del oído; terrible enfermedad que se fué acentuando cada vez más en el transcurso de su

vida, hasta quedar completamente sordo, en cuyo estado escribió la mayor parte de sus inmortales composiciones. Beethoven vivió desafiando su cruel destino un cuarto de siglo después.

Tratándose de un artista como el autor de la *Sinfonía Pastoral*, no tan solo sus obras, sino también sus escritos, sus pensamientos, todos los rasgos que lo caracterizan, pertenecen al mundo civilizado que le admira.

Hé aquí la incorrecta versión que nos hemos permitido transcribir:

Á MIS HERMANOS CÁRLOS Y... BEETHOVEN (I)

«¡Oh, hombres que me creéis rencoroso, intratable ó misántropo, qué injustos sois para conmigo! Vosotros ignorais las razones secretas que son la causa de que así me juzguéis.—Mi corazón y mi espíritu, desde mi infancia se inclinaban al sentimiento y la benevolencia; sentía la necesidad de ejecutar buenas acciones; pero pensad que hace seis años padezco una enfermedad terrible, agravada por la ignorancia de los médicos; engañado años y años con la esperanza de mejorár. Reducido siempre á la triste perspectiva de ver mi mal en aumento y larga ó casi imposible su curación. Dotado de un temperamento ardiente, impetuoso, susceptible de disfrutar de las satisfacciones que nos ofrece la sociedad, me he visto obligado á huir de ella, arrastrando una

(1) Disgustos de familia hacen que omitiera el nombre de su otro hermano llamado Juan.

vida solitaria. Alguna vez he querido olvidar mi enfermedad, pero bien pronto era mortificado con la triste y dolorosa realidad de mi sordera!—Sin embargo, no me era posible decirle á los hombres: ¡Hablad más fuerte, gritad, soy sordo!—¿Cómo confesar la debilidad de un sentido que debía estar en mí más completo que en los demás; de un sentido que yo poseía en el mayor grado de perfección, de una perfección tal como pocos de mi arte lo han tenido?... ¡Oh jamás!

Perdonadme, pues, si me veis alejarme de vosotros, cuando con vosotros quisiera mezclarme.

Me hace sufrir doblemente mi desventura, por que veo que por su causa se me desconoce.—Para mí no existe la recreación en la sociedad de los hombres; sus conversaciones íntimas, sus expansiones me están vedadas. Casi siempre solo, reducidas mis relaciones á las que exigen las más imperiosas necesidades, mi vida es semejante á la de un desterrado. Cuando me aproximo á las gentes, me asalta una horrible inquietud, ante el temor de que se aperciban de mi estado. Durante los últimos meses que he pasado en el campo, mi médico me ha recomendado no ejercitar demasiado el oído; su consejo estaba de acuerdo con mi natural predisposición. Sin embargo, cuando apesar de los motivos que me alejaban de la sociedad me sentía atraído hácia ella, ¿cuál no sería mi desesperación si alguien que se encontraba á mi lado oía una flauta cuyos sonidos no me eran perceptibles, ó bien el canto de

un pastor que tampoco llegaba á mis oídos? Semejantes casos me condujeron al mayor desaliento, faltándome poco para que atentase contra mi vida. —Tan solo el arte me ha contenido. ¡Ah! me parecía imposible abandonar el mundo, sin haber producido antes todo aquello de que me sentía capaz. Por esto he conservado esta miserable vida, tan miserable, que mi nerviosa organización con nada me hace pasar del mas dichoso estado al más infeliz.

¡Paciencia! Ella ha de ser y será mi guía. He de perseverar hasta que plazca á la inexorable Parca cortar el hilo de mi existencia. Mi resolución es irrevocable y me resigno á sufrír. Convertirse en filósofo á los veinte y ocho años no es fácil y menos á un artista. ¡Oh Divinidad! tu ves mi corazón, tu lo conoces, tu sabes que no alienta sino por el amor al prógimo y el deseo del bien. ¡Oh mis semejantes! cuando leais esto, pensad lo mal que me habeis juzgado; que los desgraciados se consuelen al saber que uno como ellos, y apesar de los obstáculos de la naturaleza, hizo todo cuanto pudo por colocarse entre los hombres y artistas distinguidos.

Vosotros, hermanos míos, Carlos y... tan pronto como haya fallecido, rogad al doctor Schmidt, si aún vive, que describa mi enfermedad, cuyo relato, unido á estas páginas, sirva, si es posible, para que el mundo se reconcilie conmigo.—A ambos os instituyo herederos de mi pequeña fortuna (si así puede llamarse): divididla lealmente; vivid en armonía y ayudaos.

Haçe mucho tiempo que os he perdonado todo el mal que me habeis hecho. Agradezco en extremo á mi hermano Carlos el cariño que me ha demostrado en sus últimos tiempos. Os deseo una vida menos triste que la mía. Recomendad la virtud á vuestros hijos; ella sola puede dar la felicidad, no el dinero; hablo por experiencia: aquella ha sido mi único sostén en mis desdichas; á la virtud y á mi arte le debo el que no haya acabado mis días con el suicidio.

Sed dichosos y amaos. Doy las gracias á todos mis amigos, especialmente al príncipe Lichnwowski y al doctor Schmidt. Deseo que uno de vosotros conserve los instrumentos del príncipe, y que ésto no sea motivo de disputa. Si alguna vez os encontrais en la pobreza, vendedlos; me consideraré dichoso si desde la tumba aún puedo haberles sido útil en algo.

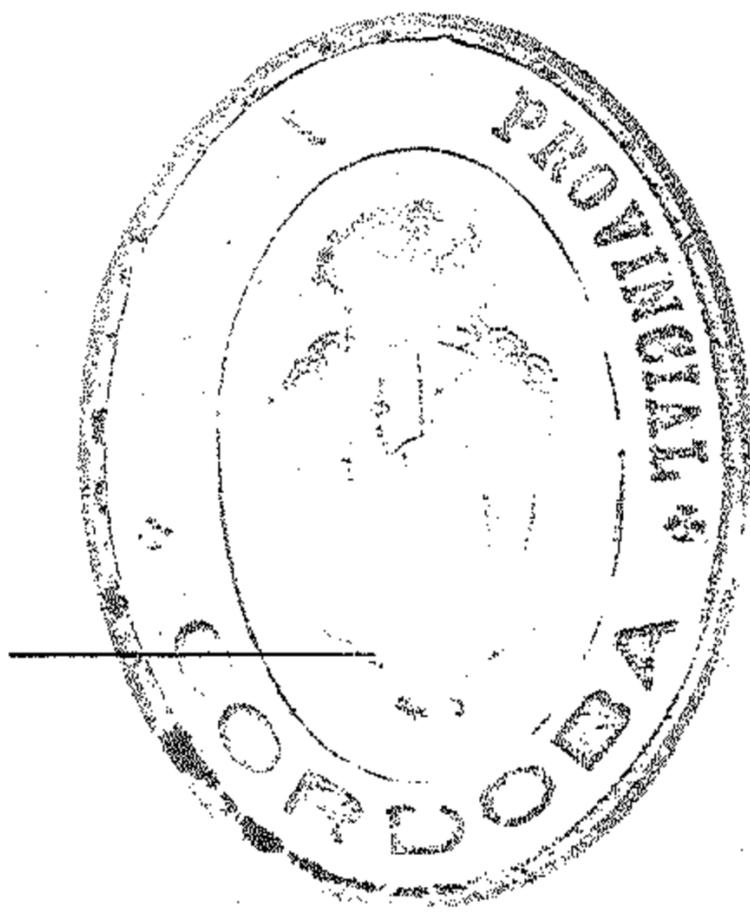
¡Cúmplase mi destino! espero la muerte con alegría; pero si llegase antes que hubiera podido desarrollar todas mis facultades artísticas, será demasiado pronto; la prefiero más tarde, aun cuando hoy me vendría á librar de un continuo sufrimiento. Llegue cuando quiera, la espero con valor.

¡Adios; no olvidadme tan pronto después de mi muerte; creo merecerles un recuerdo; y ya que toda mi vida he procurado haceros felices, sedlo!»

Heiligenstadt 8 Octubre 1802.

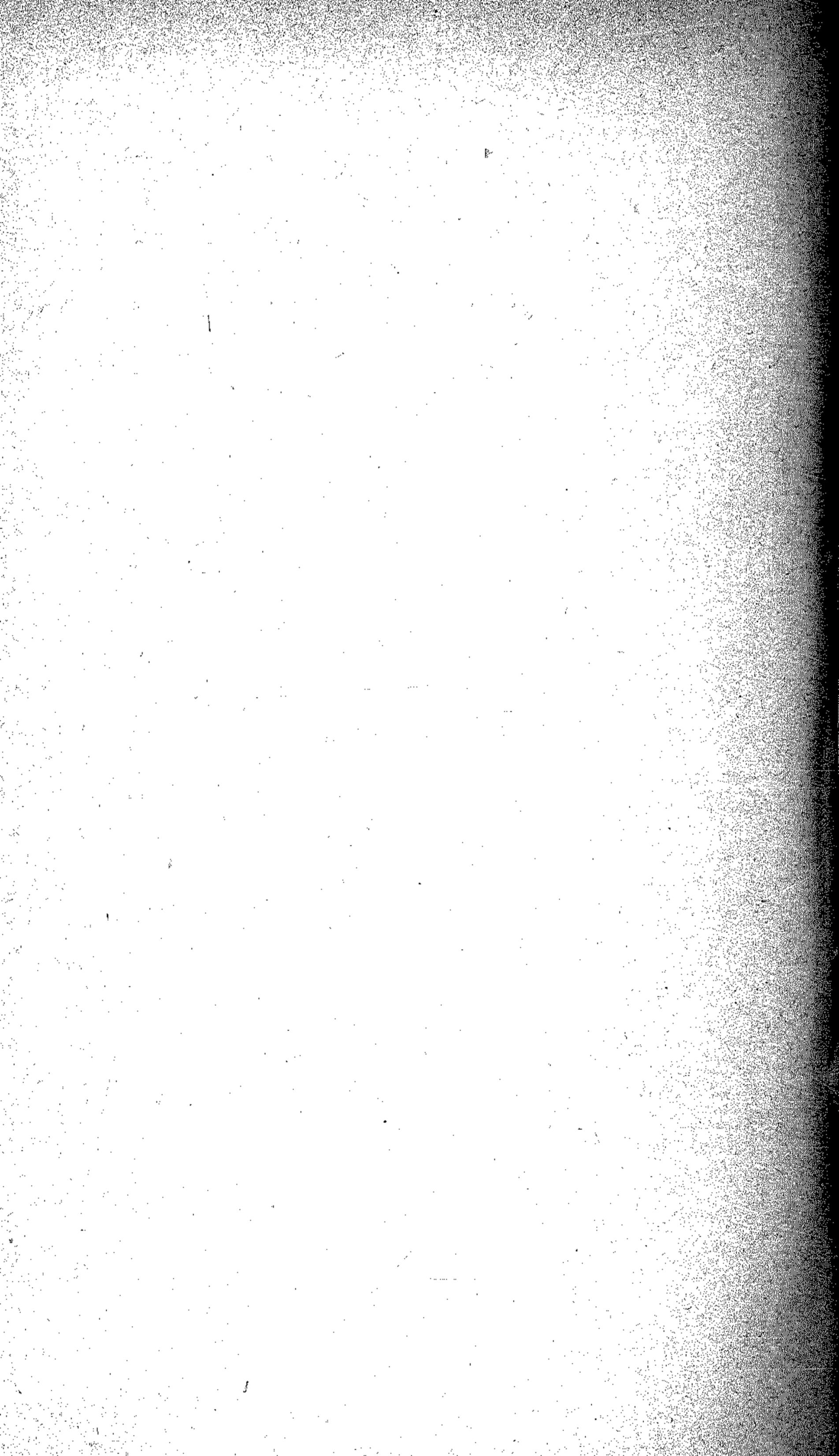
Ludwig-van Beethoven.

A éstas sentidas y filosóficas páginas, tan sólo nos resta añadir, que, si la Polonia tuvo á Chopín, que cantó en sus elegiacas composiciones los infortunios de aquella desventurada nación; la Italia á un Verdi, creador de candentes melodías que expresan pasiones violentísimas; Francia á un Gounod, que, inspirándose en el poema del panteísta Goethe, dió á luz la más perfecta manifestación del drama lírico; España á un Esclava; la Noruega á un Grieg; á Alemania cupo la inmensa gloria de ser cuna de la primer gloria del arte, de Beethoven, del soberano é inmortal sinfonista, de aquel genio, que podemos llamar universal, puesto que su gigantesca labor no pertenece á una época ó país determinado, sino á toda la humanidad.



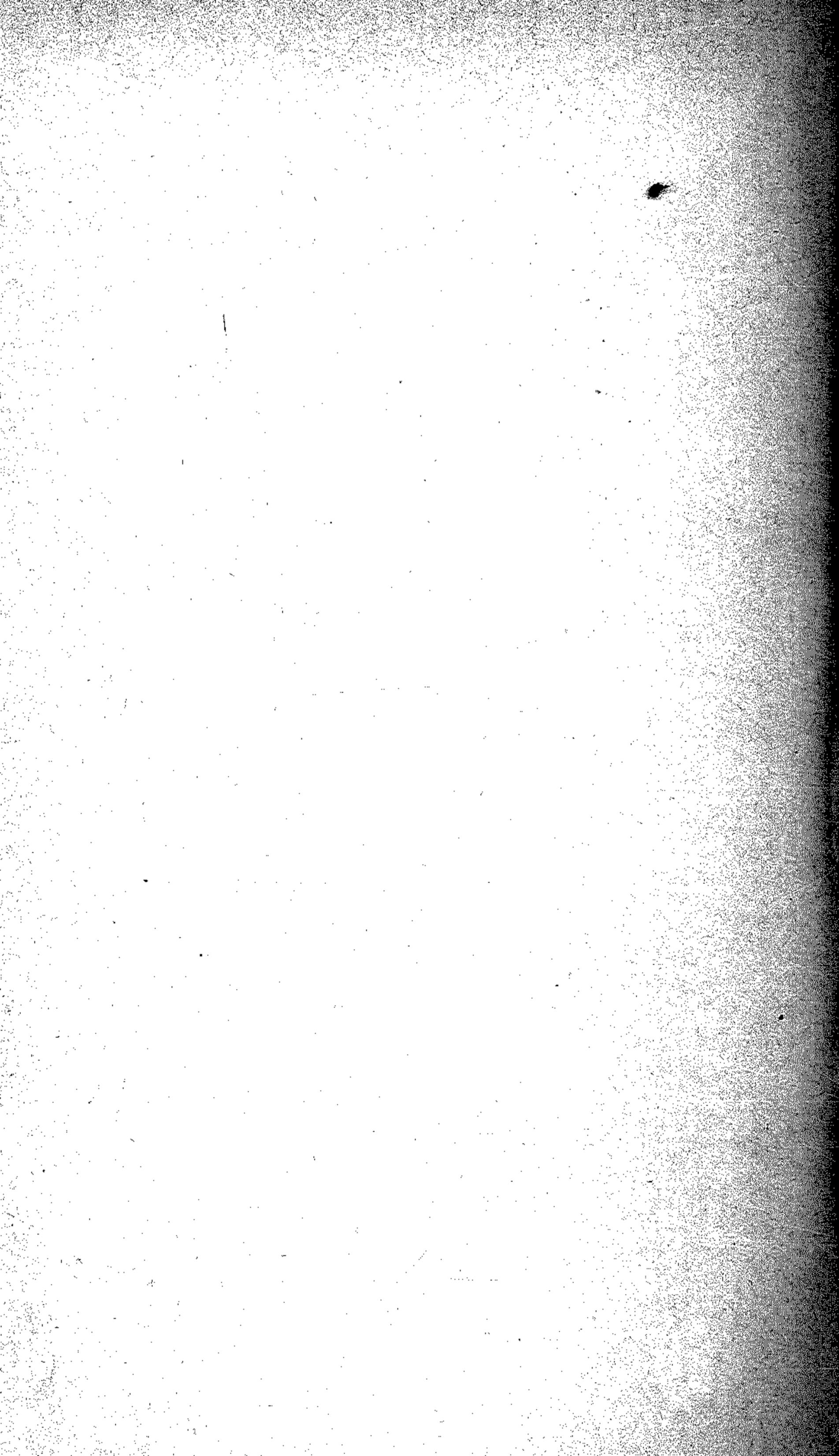
ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
Al lector.	1
El ideal en el arte.	3
Origen de la música.—Su influencia.	7
Efectos de la música.	13
La música como elemento educativo.	19
Notación de la escala.	25
Melodía.—Harmonía.—Instrumentación.	29
El diapasón.	33
La música religiosa en nuestros templos.	39
La primera ópera.	45
Los cantares andaluces.	49
Importancia de las bandas civiles y militares.	53
História del piano.	59
Diferentes escuelas de piano.	67
Origen y desarrollo de la escuela pianística.	73
De la enseñanza del piano.	79
Originalidad.—Plágio.	83
El testamento de Beethoven.	89



FE DE ERRATAS

<u>Página.</u>	<u>Línea.</u>	<u>Dice.</u>	<u>Debe decir.</u>
2	10	atte	arte
4	20	Becthoven	Beethoven
19	5	realizar	realzar
34	25	se tropezaba	tropezaban
47	14	tundados	fundados
49	13	goees	goces
51	11	les	los
64	14	lu	la
74	11	escnela	escuela
80	28	especinlmente	especialmente



OBRAS MUSICALES DEL MISMO AUTOR

publicadas por las Casas Editoras Ricordi
y Compañía de Milán, Neuparth de Lisboa
y Brandstetter de Leipzig.

DE VENTA EN LOS PRINCIPALES ALMACENES DE MÚSICA

CANTO Y PIANO

EN ITALIANO

Lontan dall'idolo. Melodía para tiple ó tenor.

Kadoudja. Melodía para tiple ó tenor.

Lamento del paggio. Melodía para tiple ó tenor.

¡Povero fiore! Melodía para mezzo-soprano ó barítono.

EN ESPAÑOL

¡Mi Córdoba! Canción española para tiple ó tenor.

¡Duerme... madre! Serenata para tiple ó tenor.

EN FRANCÉS

Chansón de Barberine. Melodía para soprano, mezzo-soprano ó barítono.

Rappelle-toi. Melodía para soprano, mezzo-soprano ó tenor.

Chansón. Melodía para contralto ó barítono.

PIANO SOLO

Estudio en fa menor. Op: 8.

Estudio en sol menor. Op: 15.

Capricho andaluz. (Bolero).

La Arrizafa. Tanda de walses.

Overtura en re menor. Op: 14. Arreglada para piano por el autor.

1.^a *Mazurka.* Op. 31.

2.^a *Mazurka.* Op: 32.

BOCETOS LÍRICOS

ALBUM

(Poesías de M. Blanco Belmonte).

Núm. 1. *Rayo de luna.* (Barcarola).

» 2. *Bajo la tienda.* (Kásida).

» 3. *Ultima trova.* (Canto melancólico).

» 4. *¿Dónde está?* (Agitato).

VIOLÍN, VIOLONCELLO Y PIANO

Gavota! (Estilo antiguo). Dedicada á Su Alteza Real la Serma. Sra. Infanta doña María Isabel de Borbón.

OBRAS TEATRALES

Quítese usted la ropa. Zarzuela en un acto.
A parentella. Opereta portuguesa en un acto.
El Peluquero de la Condesa. Zarzuela en tres actos. (Inédita).

MÚSICA INSTRUMENTAL

Overtura en re menor. Op: 14, á gran orquesta.

Adios de Boabdil. Capricho árabe para orquesta ó banda.

Overtura en do menor. Op: 29, transcripción para gran banda, de Rafael de la Torre.

A'oualem. Danza árabe para banda.

Capricho andaluz. (Idem).

Marcha fúnebre. (Idem).

Gavota. (Estilo antiguo). Transcripción para banda, de D. Leopoldo Martín.

La Arrizafa. Tanda de walses para orquesta ó banda.

Cádiz. (Idem).

Los Reclutas. Paso-doble para banda.

Marcha militar. (Idem).

1.^a *Mazurka.* Op: 31. (Idem).

2.^a *Mazurka.* Op: 32.

3.^a *Mazurka.* Op: 33.

Polka Mazurka.

MÚSICA RELIGIOSA

Cristus factus, para barítono y gran orquesta.

O Salutaris, para mezzo-soprano ó barítono y pequeña orquesta.

O Salutaritis, para tenor, con acompañamiento de órgano.

Plegaria del domingo. Coro á tres voces y dos violines, violoncello, harmónium y piano.



