

44

64

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL SEÑOR

DON TOMÁS FERNÁNDEZ GRAJAL

EL DÍA 11 DE JUNIO DE 1905



MADRID

R. VELASCO IMP., MARQUÉS DE SANTA ANA 11

TELÉFONO NÚMERO 551

1905

DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA

DEL SEÑOR

DON TOMÁS FERNÁNDEZ GRAJAL

EL DÍA 11 DE JUNIO DE 1905



MADRID

R. VELASCO IMP., MARQUÉS DE SANTA ANA 11

TELÉFONO NÚMERO 551

1905

DISCURSO

DEL

SR. D. TOMÁS FERNÁNDEZ GRAJAL



SEÑORES ACADÉMICOS:

Designado por vuestra benevolencia para llenar el vacío que en esta Real Academia y docta corporación dejó al morir el Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio, al verme falto de merecimientos bastantes que á mis ojos justifiquen tal distinción, me asalta la triste idea de que no podré realmente sustituirle, pues si es grande mi voluntad, convencido estoy de la pequeñez de mis fuerzas.

No he de hacer la biografía del insigne artista ya bien conocida de todos, salvo algunos datos que se consignan por nota. Tratásteis al hombre y escuchásteis al violinista eminente; sabéis que como profesor imprimió su personalidad en la escuela de violín, objeto de todos sus desvelos. Aún recordáis con cariño al Director de conciertos ansioso de la perfección, en cuantas obras dirigía, que le hizo merecer la admiración y el aplauso del público. Por mi parte, yo, á quien honró con su amistad por espacio de muchos años, debo afirmar que nunca su caballerosidad vi desmentida ni su caridad agotada.

Director, por último, del Conservatorio, antes «Escuela Nacional de Música», bien sabéis que en el cortó

tiempo que ocupó dicho cargo, aspiró también á perfeccionar todas las enseñanzas del Establecimiento; pero ¡ay! hartó quebrantada su salud para llegar al logro de sus anhelos artísticos, presentó su dimisión, con sentimiento de todos, como presintiendo cuán breve iba á ser ya su estancia en el mundo de los vivos.

Tributado este recuerdo de admiración, de respeto y de cariño al artista, al amigo y al compañero de tantos años, paso, animado por vuestra bondad para conmigo, á exponer brevemente el tema de este discurso: *La melodía en la música.*

No se concibe la belleza de un cuadro, de una escultura, de un edificio, de una composición poética que no revelen una idea que presida á su concepción, y en los que no aparezca ésta matizada, esculpida, erigida ó metrificada de un modo tan claro y completo, en forma tan saliente, que todos los detalles y primores de dibujo y color, de modelado, de simetría y adorno, metro y rima, no converjan para realzar á la vista ó al oído esa idea madre, sin la cual la obra artística no tendría razón de existencia, y que encarna en una figura, en un símbolo ó en un asunto expuesto en rítmicos versos, y en la *música* en un *dulce* y hermoso *canto* que despierte el interés y el agrado de todo lo bello.

Lo habéis oído hasta á los mas atrevidos innovadores: *la melodía* es la genuina y única expresión de la *música*, como la *proposición* la de *de las artes de la palabra*, la poesía y la literatura en general. El medio de exteriorización de aquélla es el *sonido*, inarticulado sí, pero en todas sus intensidades, tonos y timbres; el de la otra el *sonido* articulado, sonido y signo á la vez de la actividad intelectual como el otro de la afectiva. Mas

no hay *música* ni *poesía* mientras no aparece una sucesión orgánica de sonidos ó una sucesión orgánica de palabras, es decir, un *concepto melódico* ó un *verso*, que artísticamente desarrollados llegan á constituir una *frase musical* ó una *estancia poética*.

La Historia nos demuestra que no existe pueblo alguno, por rudo y primitivo que sea ó haya sido, que no tenga y haya tenido sus *cantos*, es decir, sus *melodías* y sus *versos*, para rogar á sus dioses y celebrar sus héroes, y la ciencia moderna hasta ha llegado á determinar la forma de aquéllas; como constituidas con arreglo á un primitivo sistema musical basado en *una progresión harmónica de cuartas y quintas eslabonadas que se limita á la sucesión conjunto-disjunta de solos cinco grados, dentro de la extensión de una octava*, sucesión que puede disponerse de cinco maneras distintas. Y como se encuentran escalas de esta clase en Asia, Africa, América y Oceanía, y en Europa entre los Celtas, quedando huellas evidentes de este sistema en la música greco-romana y en las melodías de los pueblos eslavos y escandinavos, presúmese que obedece á una ley de la constitución natural del hombre.

En esta escala no aparecen el *semitono* y *tritono* ni sus inversiones la 7.^a *mayor* y la 5.^a *menor*. Además por el temperamento de los instrumentos de cuerda con que comienza el arte musical, se descubre que las consonancias primitivas son: la 8.^a, la 5.^a y la 4.^a, conocidas ya desde los tiempos más remotos y que según la tradición eran los intervalos que daban las cuatro cuerdas de la lira de Mercurio. He aquí levantada una punta del obscuro velo que cubre los orígenes de este arte; mas lo que chinos é indios escribieran sobre literatura musical aun es casi totalmente desconocido en Europa

y sólo griegos y romanos nos han legado una que arranca del siglo VI antes de la Era cristiana.

A pesar de esta literatura, hasta hace bien poco, se repetía por doquiera proverbialmente: «Nada se sabe de cierto acerca de la música de los antiguos, y lo que saberse puede no ofrece interés alguno al músico moderno.» ¡Grave error con el que se privaba á la *Música* del noble abolengo que enorgullece á las demás Bellas Artes, convirtiéndola en algo así como un expósito avergonzado y entregado al capricho del flujo y reflujo de la moda y á los embates de más ó menos osados innovadores!

Ya, gracias á los trabajos de Westphal, de Vincent y Bellerman, comprobados bajo su aspecto físico por los notables y originales de Helmholtz, utilizados por Francisco Augusto Gevaert en su excelente obra: *Histoire et theorie de la Musique de l' Antiquité*, tenemos conocimientos positivos acerca de la música de la antigua Grecia y acerca de la de Roma, su discípula. Poseemos noticias concretas sobre diversos géneros de *composición vocal*, de *música instrumental* y de la ejecución de la *coral* y *dramática*, habiéndose podido reconstruir la teoría, si bien, para que todo no sea ventura, las obras que se nos han conservado pertenecen á un último estado de su arte, á la época de los Antoninos.

Respecto á su historia, sólo en *Pollux* y en *Atheneo* se encuentran preciosos datos acerca de cantos populares, música é instrumentos en general, instrumentos de cuerda griegos y extranjeros, instrumentos de aire, danzas y sus diversas especies, del coro trágico y los cantos corales de la comedia ática; hasta noticia de actores, de escenografía, indumentaria y organización material del teatro, que se refieren á una época anterior

al siglo IV antes de Jesucristo, habiendo un documento especialísimo: el *diálogo de Plutarco* sobre la música, en que se citan compositores y ejecutantes célebres anteriores á la guerra del Peloponeso, al paso que la menos conocida es la época más moderna de los alexandrinos y romanos.

Uníanse en Grecia en artístico consorcio la *Poesía*, la *Música* vocal é instrumental y la *Orchestica*—ó danza en la *lirica coral* y en el drama serio y burlesco. La *tragedia* ática y la antigua *comedia* son comparables casi á nuestra *ópera*. La *lirica coral* se parece algo á nuestras *cantatas* y *oratorios*, sólo que aquélla tenía además baile y representación dramática, siendo la cultivada por los dorios casi exclusivamente *religiosa* y *heroica*, compuesta de himnos á los dioses ó destinados á perpetuar la memoria de los hombres ilustres, cuyo más insigne representante es Píndaro, el celebrado autor de las odas Píthicas y Nemeas.

También, y esto es lo más interesante á mi objeto, se asociaban la poesía y la música en la *monodia* ó canto á una sola voz, acompañado por algún instrumento. Su forma principal es el *nomos* cantado al son de la cítara ó de la flauta: *nomos citaródico* y *nomos aulódico*, á cuya categoría pertenecen los *aires* y *cantos dialogados de la tragedia*, la mayor parte de los ditirambos de fines de la época clásica, las *canciones profanas* de los Jonios y Eolios, de Arquiloco, Alceo, Safo y Anacreonte y los *himnos corales* sin intervención del baile.

Por último, para completar el cuadro, añadiremos que tuvo Grecia música puramente *instrumental*, primero *aulética*, en la que á veces tomaban parte varios instrumentos de viento, y que era del dominio de los grandes instrumentistas ó ejecutantes, tales como Olím-

po el Frigio, Sacadas de Argos, Pronomos de Tebas y Midas de Agrigento, y en época más reciente la *citharística*, que adquirió escaso desarrollo, como también otra *mixta* en que intervenían instrumentos de aire y de cuerda. Por último, asocióse á ella la danza, aunque, según Westphal, esta unión no data de más allá de la época romana, si bien los autores griegos hablan con frecuencia de *danzas* y *mimos* anteriores, con simple acompañamiento instrumental.

Aquí nos aparece el Cristianismo, esa gran revolución de orden espiritual que todo había de cambiarlo, seguida cinco siglos después por la irrupción germánica, que acabó casi de segar como mala hierba lo que sobreviviera á él del imperio de los Césares, y otros tres después por la de los árabes, que no sólo afectó á la Península ibérica, sino también á la itálica, introduciendo nueva influencia oriental, tras la que en Grecia se sintiera después de las expediciones de Alejandro de Macedonia, y por último, de las Cruzadas en el siglo XI, en que el resto de Europa fué á buscar al Oriente la influencia que España recibiera en el siglo VIII.

Ese largo período que empezando en el siglo I de nuestra Era, llega á fines del siglo XV, al que aun restándole los cinco primeros que duró la larga agonía del mundo romano, le quedan un millar de años, esa Edad Media no fué *noche*, sino el *albores* lento y penoso, á cuya luz crepuscular se van dibujando los nuevos pueblos que surgen de entre las ruinas, y al paso que en revuelta lucha conquistan para sí un pedazo de tierra, van formando sus lenguas y sus instituciones, como desgajados planetas que buscan su centro de atracción en torno del cual puedan trazar el nuevo círculo de su existencia.

Entre los pueblos occidentales objeto principal de nuestro estudio, sólo un lazo de unión quedaba: el religioso cristiano, y la Iglesia, único remanso tranquilo, era la que podía conservar algo de la civilización extinta, que sirviera de elemento educativo en aquella nueva recreación social. Ella fué quien, como única institución entonces de carácter internacional, transmitió y difundió los restos de la antigua cultura, haciendo que de la poesía religiosa surgieran los metros y rimas de las nuevas literaturas populares, y la música de sus romances brotó también al calor de sus cantos litúrgicos. Neolatinos, celtas y germanos, bajo el influjo de las bellas melodías griegas que entonaban día tras día bajo la bóveda de sus templos, fueron modelando sobre ellas su inspiración, y sobre ellas, y con sus giros y modalidades, compusieron sus nuevos cantos y los *asonaron*. Tanto fué así, que á pesar del natural extravío que en su mismo refugio había de sufrir el arte greco-romano, dada la escasez de medios para corregirle, y si en el creciente impulso de renovación naufragaron algunos modos griegos, como el *frigio*, por ejemplo, cuando ya la Iglesia le había perdido, sobrevivía en las canciones populares inspiradas en la bella melodía frigia del *Credo*. He aquí cómo el arte antiguo vino también á ser fundamento de la música moderna á través de esta época *monódica* casi exclusivamente en la música popular, y creadora del contrapunto en la *polifónica* vocal. Para bosquejarla se necesitaría un libro.

Mas si la poesía cuenta entre nosotros con *romances* y *cancioneros* que nos dan idea de la vasta producción poética de esta época, recogida y coleccionada ya en sus postrimerías, y que multiplicó en el siglo XVI la imprenta recién descubierta, no es tan afortunada la *mú-*

sica que posea tales antologías; pues si bien es conocida la *música religiosa*, producto ya de un verdadero *arte nuevo* que ilustraron los Guerreros y Victorias, gracias á los esfuerzos de nuestro inolvidable Eslava y los no menos laudables de nuestro compañero el Sr. Pedrell, no ocurre lo mismo con la *profana*, de la que sólo puede darnos fe el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, interpretado por el insigne maestro Barbieri, que encierra gran número de composiciones vocales, en las que se encuentran algunas de verdadero mérito y otras de gran curiosidad.

Pero la parte *instrumental* y *monódica* y la *orquística*, tanto de la Edad Media como de los comienzos de la Moderna en España, nos es desconocida, siendo sólo de dominio público las noticias consignadas en la *Histoire de la Musique-Espagne*, del laborioso Sr. Soubies, amante y encomiador de nuestro arte músico. Se necesitan obras, y es de lamentar que cuando á la constancia de hombres eruditos se ha rendido la notación de la música griega, haya sido obstáculo al conocimiento de nuestras glorias artístico-musicales de esta época, que es la del apogeo de nuestra grandeza y de nuestra mayor influencia en el resto de Europa, el intrincado laberinto de las tablaturas que nos lo encubren. Afortunadamente el mal toca á su término, pues el que tiene el honor de dirigiros la palabra ha logrado disfrutar de las primicias de un meritísimo trabajo, donde se interpretan en notación moderna, puestas al alcance de todo lector de música, unas ochenta piezas, *instrumentales*, *monódicas acompañadas*, y hasta algunas *de baile*, que, tras largo y obstinado estudio, ha logrado descifrar, con una claridad y precisión que sorprenden, mi buen amigo el inteligente y erudito bibliotecario

de la Nacional D. Lorenzo González Agejas, quien es de esperar encuentre el necesario auxilio oficial para dar á la estampa su libro. Contiene éste obras de diversos géneros que son de una belleza melódica, harmónica y contrapuntística, que admira, tanto en el género imitativo como en el fugado. Es tal la intensidad melódica de muchas, que son verdaderas precursoras del coloso de la música, del ilustre Juan Sebastián Bach, genio que parecíanos hasta ahora aislado, por desconocer sus precedentes; pero las obras españolas exhumadas por nuestro amigo para gloria del arte patrio, compuestas siglo y medio antes que las del famoso artista alemán, nos descubren el ignorado tránsito. Quizá éste las conoció; nos lo hace conjeturar la existencia en las de Bach de procedimientos que antes creíamos suyos y en dichas obras españolas aparecen ya empleados.

En este interesante libro todo respira elegancia y poesía; la invención artística y el uso del arte popular, en vez del canto-llano, son las fuentes de que brotan *motivos* que se desarrollan en encantadoras *fantasías*, que se pasean gallardamente por diversas voces, trasladando á un solo instrumento la polifonía vocal, y hacen pensar en que á su autor sólo le faltaron los medios, la orquesta moderna—que parece oírse místicamente velada al ejecutarlas en el harmonium—, para que lograra gran parte de los efectos que hoy nos seducen. No es música fría y calculada, es inspirada y fácil, genuinamente española, verdadero desfile de ideas melódicas de aires nacionales, muchas que viven aún, aunque modificadas, de las que, cual los antiguos iniciadores de la Reconquista, se refugiaron en compañía de viejos romances en las fragosidades del Nor-

oeste, y allí se han mantenido hasta lograr en nuestros tiempos ser recogidas y reencarnadas en novísimas composiciones musicales.

Después de conocido este nuevo documento para la Historia de la Música, en que ha arrancado su secreto á la esfinge el modesto intérprete, estableciendo la prioridad instrumental de nuestro arte músico y abriendo la puerta á nuevas é inesperadas adquisiciones, se imagina uno fácilmente la valía de los músicos de Cámara del Príncipe de Viana, de los Reyes Católicos, de su malogrado hijo el príncipe D. Juan y de D. Fernando de Aragón en el siglo XV, y se explica el que ellos y los monarcas mismos tuvieran á gala cantar, tañer y componer música, como hicieron don Alfonso el Sabio en el siglo XIII, Carlos de Gante en el XVI y Felipe IV en el XVII, pensando que ya en el siglo XIV estaba regularizado el contrapunto diatónico en la forma que ha llegado á nuestros días.

Si la música religiosa sigue su glorioso rumbo manteniendo el renombre de España hasta dos siglos después, según prueba la estimación en que el gran Mozart la tenía, nuestro endémico estranjerismo, manifiesto ya en el siglo XIV en el padre Bermudo, abrió en él profunda brecha, y en vez de obras originales se difundieron obras extranjeras. Felipe II, bajo la influencia de su esposa francesa, escuchaba, en vez de las de nuestros compositores, las misas de Josquin, y la corte de Felipe III bailaba las danzas de los «papeles cromáticos» italianos, y aquí donde la Pavana se elevó á la «Gran Pavana de España», como la llamaban en París, entraron el *Rugero*, la *Courrent*, el *Gran Duque* y tantas otras, sin que en el siglo XVII se volviera nadie á acordar de aquella música popular que

á principios del siglo anterior se elevara al arte erudito, y tan despreciada fué, que ha llegado á dudarse de su existencia, pues en las colecciones ni ésta ni sus bailes aparecen, siendo eclipsados por los «bailes de palacio».

En el siglo XVII el desarrollo de la poesía dramática, sin embargo, abre nuevo campo á la música, donde sobre todo la *coral*, vemos tiene frecuente aplicación, y aun la *monódica*, escribiendo Lope libretos de *ópera*, como *La selva de amor sin amor*, en que gran número de maestros de capilla y organistas mostraron sus talentos; pero en las representaciones reales, la capilla de palacio era la que desempeñaba la parte musical de las obras, para las que las menos veces se escribía partitura nueva, aplicando á ella sus cantos habituales; no obstante, la orquesta se fué enriqueciendo con instrumentos de cuerda, entre los que ya desde el siglo anterior figuraba el arpa, que viene á sustituir á la antigua vihuela de mano en los hogares de la aristocracia.

El renacimiento italiano ya que no pudo reconstruir la tragedia griega ni la comedia ática por falta de monumentos, intentó en la *ópera*, partiendo de que la música era «el lenguaje de los dioses», una resurrección á su modo, comenzando por los asuntos mitológicos, género que Glück llevó á su mayor grado de perfección, los cuales junto con los históricos que principalmente suministró Metastasio é introdujo ó favoreció Carlos III, dieron por resultado un repertorio inmenso. Y así como la literatura neoclásica francesa obscureció bastante la nacional é imperecedera obra dramática de Lope, Calderón, Tirso, Moreto y tantos otros no por menos conocidos menos dignos de ser

estudiados, la música italiana ahogó nuestra música española, y desde la segunda mitad del siglo XVIII á más de la segunda mitad del XIX, privó de tal manera que los italianistas osaron hasta negar á la hermosa lengua de Cervantes las condiciones de lengua *cantable*, exageraciones que han hecho caer en el olvido nuestra música antes admirada en el extranjero, dificultando y retardando la floración moderna que se ha extranjerizado por haberse roto la cadena de nuestra gloriosa tradición, cuyos eslabones urge volver á enlazar sólidamente mediante la exhumación de los mal sepultos restos de nuestro arte español.

Ya habéis visto que la historia de la *Música* es la de la *melodía*, acompañada entre los pueblos primitivos por instrumentos de percusión, como aun hace el pueblo para marcar su ritmo, dejando á la voz humana campear unida á la palabra como encargada de realizar toda impresión estética y afectiva; después la primitiva lira griega de cuatro cuerdas la acompañó con las notas cadenciales, y la de ocho cuerdas pudo ya aumentar sus efectos con algunos diseños melódicos de que nos quedan ejemplos. Pero sabemos que la potencia expresiva de la música griega era el *ritmo*, pues su misma poesía era ya música y cada oda de Píndaro un trabajo rítmico admirable.

La Iglesia cristiana despojó del ritmo sus melodías conservándole tan sólo á los himnos; hízolo por mayor unción religiosa, si bien ya el arte griego elevado y sereno en cuantas manifestaciones suyas nos son conocidas, fuera de la dramática, no debió exigir muy profundos cambios, pero determinó con sus valores de gran duración una lentitud en la música de los siglos medios de la que aún Juan de Muris se lamenta en el

siglo XIV. Y en este larguísimo período de la *monodia* brotan el *órganon*, la *diafonía* y, por último, el *contrapunto* que, lejos de ser negación de la *melodía*, es su multiplicación, y su auxiliar poderoso las nuevas melodías que se le acoplan y unen, cuyas nuevas voces cantan con la acompañada formando más ó menos armonioso conjunto, y del desarrollo del trabajo contrapuntístico que llegó en el siglo XVI á hacer cantar varias voces á la vez con maravilloso arte, al perfeccionar la teoría de los intervalos creó los acordes de la moderna *harmonía*, voz usada ya por los griegos aunque no en el sentido de hoy, pues llamaban así á sus *modos* ó tonos.

En el siglo XVII las *melodías* de baile vuelven á acentuar el *ritmo* y preparan la transformación operada en el siguiente. Ya los *madrigales* y, por último, las *piezas de ópera*, sobre todo italiana, llegan en el fondo á resucitar el arte griego concentrando todo el interés en la melodía, y, despojando la armonía instrumental, créanse esas bellísimas frases melódicas que pudiéramos llamar *sibaríticas*, revolución que se llevó hasta el extremo de que la voz humana se abrogó la misión de los instrumentos é invadiendo su campo prodigó toda clase de floreos, volatas y cadencias que llegaron á hacer desaparecer á veces la idea melódica que pretendían realzar; mas pronto vino el correctivo; Scarlatti, Durante, Leo, Pergolese, Cimarosa, Paisiello y otros, escribieron obras donde los cantantes tuvieron que atenerse al texto, y lo propio hicieron Glück y Mozart principales reformadores del drama lírico, fundando las escuelas italiana y alemana, aumentando la intensidad dramática de la melodía.

A la aparición de Rossini, en el primer tercio del

siglo XIX, la melodía entra en una nueva fase, motivada por el empeño de desnaturalizarla que tenían los *virtuosi* del canto. El cisne de Pésaro, transigiendo con el gusto de la época, escribió en la parte vocal de sus obras tan grandes dificultades de vocalización, que obligó á los cantantes á estudiar seriamente el mecanismo de la voz, si habían de vencerlas, pues son tales que han quedado dichas composiciones como estudios de vocalización en todas las escuelas de canto. Pero convencido más tarde de que el exagerado adorno y floreo de la melodía vocal hacía perder á la voz humana la soberanía que de derecho le corresponde, obscureciendo la palabra, empezó á despojarla de aquel inútil fárrago, como puede verse estudiando la serie de sus óperas hasta llegar al *Guglielmo Tell* y al *Conte Ory*, en cuyo meritorio empeño le siguieron los célebres Bellini, Donizzetti, Mercadente, Paccini, Boieldieu, Spontini, Auber y Meyerbeer.

A mediados del siglo XIX aparecen en el horizonte musical dos astros de primera magnitud, aunque bastante distanciados tanto en sus ideas como en la manera de sentir y expresar la melodía aplicada á la acción dramática: Verdi y Wagner. Antítesis el uno del otro y ambos grandes reformadores, aunque impulsados por la misma aspiración, la unidad de sus naciones respectivas, quieren hacerlas despertar por medio del arte de los sonidos del letargo en que yacían, excitando su entusiasmo hasta por los asuntos elegidos. Verdi elige para sus óperas hechos históricos, en los cuales predominan las pasiones humanas; Wagner asuntos mitológicos y caballerescos, en los cuales predomina lo fantástico é ideal.

¿Cuál de estos dos grandes hombres ha logrado el

fin que perseguía más universalmente? Las condiciones de este discurso y el acto á que se destina me vedan dar contestación á la pregunta, con arreglo á mis convicciones, pues seguramente esto me llevaría muy lejos. Sin embargo, como juzgar es comparar, por más que se diga que las comparaciones son siempre odiosas, yo no lo creo así y voy á intentar la comparación de estos dos poderosos genios.

Verdi, por su potencia melódica y dramática, pudo realizar *su cuarta manera*—caso único en la historia del arte—, probando con ello su genio, su inmenso talento y su constante progreso, sin desdeñar procedimiento alguno, tanto harmónico como orquestal, poniendo en todos su personalidad extraordinaria. Obsérvese la distancia que media entre sus óperas *Nabuco* y *Aida*, tanto en sus ideas melódicas como en sus procedimientos, y asombrará ver cómo está recorrida esa distancia, en cuánto tiempo y sin detener su vuelo de águila, subyugando á todos los públicos, sin distinción de nacionalidades, con su inspiración y su arte. A este propósito recuerdo lo que escribía el célebre crítico doctor Filippo Filippi al reseñar la primera representación de la ópera *Aida* en el teatro Imperial de Viena: que el gran maestro Verdi había obtenido un éxito tan extraordinario, que convirtió el público de Viena, tan circunspecto y pacífico, en el de Nápoles, tan vehemente y expansivo en sus manifestaciones.

Wagner siguió un camino opuesto hasta cierto punto, pues tratando de realizar la belleza dramática según él la concebía, dió más importancia en general á la orquesta y á las combinaciones harmónicas que á la voz humana, asignando á ésta una parte bastante secundaria en el conjunto escénico, desvirtuando su poder y

belleza. Esto le hizo incurrir muchas veces en lo que tanto había criticado á los maestros de la escuela italiana al ridiculizar los *trémolos* en el acompañamiento de los recitados y otros procedimientos usados en la ópera, para él anticuados é inadmisibles, habiendo en él contradicción entre la teoría y la práctica. De todas suertes, Wagner ha sido un grande hombre y de un genio verdaderamente excepcional, aunque yo creo que no llegó á realizar su ideal verdadero, y que ha causado una perturbación grandísima y funesta en el arte, pues sus secuaces é imitadores, no teniendo el genio, la audacia y el saber de su ídolo, y por consiguiente, no pudiendo penetrar en el fondo de lo que han tratado de imitar, han creído que sólo eran los procedimientos harmónicos y orquestales la base del sistema, cayendo en el ridículo, pues sus obras resultan pobres caricaturas, y á pesar de sus inútiles esfuerzos no han logrado alcanzar una personalidad más ó menos definida, por querer imitar lo inimitable. Les sucedió lo que á los discípulos de Miguel Ángel que trataron de imitarle, á quienes llamaba desgraciados, asegurando que no llegarían nunca á ser escultores. ¿Qué decir, pues, del que en música preestablece escribir según tal ó cual sistema?... Hay una cosa que huye de todo cálculo, esta es la inspiración, enemiga de todo sistema, y sin inspiración falta lo bello y lo grandioso en el arte.

La voz es el instrumento apto por excelencia para expresar los afectos humanos, sean hablados, declamados ó cantados, en todas sus manifestaciones; su poder siempre será el mismo y dominará en absoluto hasta las grandes masas instrumentales por su timbre é intensidad, y cuando va unida íntimamente á la palabra para expresar los grandes sentimientos, produce en

nuestro ser ese calofrío indefinible que nos hace prorumpir, inconscientemente, en bravos y palmadas, demostrando de este modo la íntima satisfacción del placer logrado.

Como la humanidad siempre será la misma, pues no puede cambiar su naturaleza—como no puede cambiar su estructura física—, la voz humana será siempre el primer instrumento de la creación. De esto se deduce que la voz, musicalmente hablando, es la *melodía*, y la *melodía* es el verbo del divino arte, y el obstinarse en hacer de ella una parte secundaria en la composición en general, y principalmente en el drama lírico, entiendo que es un crimen de lesa naturaleza. En fin, cuando un arte se declara en rápida decadencia, señal inequívoca es de que sus principios fundamentales han sido olvidados ó conculcados, que es peor todavía. Llegado el caso, el único camino de salvación es restablecer aquéllos en toda su integridad, sin desechar por eso cuantas adquisiciones se logaran en el transcurso del tiempo, desde el principio de la práctica *de estilo riguroso* hasta el presente, como indicara ya el gran maestro Verdi en 1871 en su célebre frase: *Tornate all'antico e sarà un progresso*: frase que ha venido á ser la consigna de todos los eruditos del arte, que tal vez piensan con Gevaert que tanto se ha abusado de nuestro pobre sistema nervioso, que va á ser preciso volver á la sencillez y serenidad del arte griego.

HE DICHO

DATOS BIOGRAFICOS

DEL

EXCMO. SR. D. JESUS DE MONASTERIO Y AGÜEROS

JESÚS DE MONASTERIO Y AGÜEROS nació en la villa de Potes (Santander) el día 21 de Marzo de 1836. Su padre, cesante de la carrera judicial, entretenía los ocios de la aldea tocando el violín, cuyo instrumento aprendió, como tantos otros aficionados, cuando estudió la carrera de leyes en la Universidad de Valladolid.

Jesús le escuchaba siempre con verdadero entusiasmo, que prefería oír el instrumento á participar con los demás niños de su edad de los juegos de la infancia. Una tarde, cuando no tenía Jesús aún cuatro años, y á la hora del crepúsculo, se paseaba por una habitación el honrado juez cesante, ejecutando una melodía tan sencilla como melancólica, vió que su hijo, sentado en un extremo del aposento, en el cual había entrado furtivamente, derramaba abundantes lágrimas. Interrogado por la causa de ellas, contestó que aquella música le entristecía. El buen padre comprendiendo con certero instinto que aquellas lágrimas, que revelaban una sensibilidad nada común, eran los primeros indicios de que poseía una organización privilegiada, decidió no contrariar aquella vocación manifestada de una manera tan espontánea. En el primer viaje que hizo á Valladolid compró un pequeño violín, que su hijo conservó siempre como uno de sus más gratos recuerdos del cariño de su padre, y en el cual enseñóle los principios del arte; pero no queriendo ver malograda una disposición tan precoz, encomendó su dirección al primer violín de la catedral de Palencia. Al poco tiempo su primer maestro,

después de su padre, no tuvo nada que enseñarle y se trasladó á Valladolid, donde recibió lecciones del buen aficionado y excelente crítico musical, el Sr. Ortega Zapata.

El niño artista necesitaba más campo donde explayar su genio, y su buen padre se decidió á llevarle á Madrid. Apenas hubo llegado, tuvo la honra de tocar delante del entonces Regente del reino el Duque de la Victoria, quien le regaló el mejor violín que pudo encontrarse proporcionado á su edad, y le presentó á Su Majestad la Reina para que le oyese. Era el año 1843, y el Regente le señaló una modesta pensión para que pudiese completar su educación artística, de la cual disfrutó hasta el año 1848. En Madrid tuvo por maestros á D. José Vega, D. Juan Ortega y D. Antonio Daroca, profesores de la capilla real, de los cuales el gran artista Beriot hizo merecidos elogios por lo bien que habían dirigido sus estudios.

Después viajó por las principales ciudades de España, Córdoba, Barcelona, Lérida y otras, recibiendo innumerables aplausos y no pocos diplomas de socio de mérito de los Liceos que visitó, regresando á Madrid en 1845. A la muerte de su respetable padre, acaecida en este mismo año, volvió Monasterio con su madre y hermanas á su país natal. Allí hubiera permanecido y hubiera malogrado un porvenir de triunfos y gloria, si un hombre, verdadero entusiasta del Arte, no hubiese arrancado á Monasterio del modesto retiro en que vivía. Este hombre, D. Basilio de Montoya, que con un amor verdaderamente paternal se encargó de su educación, aconsejándose de los mejores maestros y examinando con su pupilo los Conservatorios de París y Bruselas, le dejó en este último, bajo la dirección del gran Beriot en el año 1850, dedicándole, al mismo tiempo, al estudio de la armonía, con M. Lemmens y el contrapunto con M. Fetis. Monasterio se propuso sujetarse por completo á las lecciones de su nuevo maestro de violín, y habiéndose presentado á los dos años por primera vez á concurso, obtuvo por unanimidad *el premio de honor* en aquel célebre Conservatorio.

Con motivo de este triunfo, y queriendo demostrarle Su Alteza Real la Infanta D.^a Isabel de Borbón lo grato que le había sido, le regaló un precioso arco de violín guarnecido de brillante, cuyo dibujo hizo por sí misma.

Poco después de este triunfo, ansioso de ver á su madre, dejaba á Bruselas y al llegar á Madrid, recibía el nombramiento de violinista honorario de la capilla real y una invitación de Londres para tomar parte en los conciertos que se daban anualmente en Inglaterra y Escocia, siendo esta peregrinación una serie no interrumpida de triunfos y glorias.

A la vuelta de este viaje (en 1857) entró definitivamente en la orquesta de la capilla real y recibió su nombramiento de profesor de violín del Real Conservatorio de Música de Madrid, plaza que desempeñó con gran satisfacción de todos los artistas y aficionados. Excelente idea que tuvo los mejores resultados, pues que este ilustre violinista transmitió á sus discípulos, de una manera admirable, la elegancia, pureza de ejecución y suavidad de sonido, que fueron una de sus cualidades más características.

Poco antes de este nombramiento, y en el mismo año, con motivo de haber tenido la honra de tocar ante SS. MM. su *Fantasia de aires españoles*, que dedicó á la reina, esta señora, ávida siempre de recompensar al mérito donde quiera que se encontrase, le condecoró con la cruz de Carlos III.

Cediendo á las instancias de sus amigos, reanudó sus viajes artísticos en 1861 recorriendo la Bélgica, Holanda y algunos estados de Alemania, obteniendo en todas partes aplausos y gloria. Después de tomar parte en los conciertos del *Gewandhaus* de Leipzig, en los cuales produjo una viva impresión, dirigióse á Berlín en donde tuvo la honra de ser acompañado al piano por el gran Meyerbeer, que le tributó los mayores elogios. En Weimar fué presentado al Duque por el reputado pianista y compositor Lassen, que le propuso ocupar la plaza de primer violín de Cámara y director de los conciertos de la Corte, que habían ejercido en otro tiempo Laub y Joachim, pero rehusó, así como la sucesión de Beriot en Bruselas con que le brindaron en 1862, y que aquél abandonó por el mal estado de su salud.

Reinstalado definitivamente en Madrid, el célebre artista español fundó la Sociedad de Cuartetos en 1863, con los Sres. Pérez, Lestán y Castellanos, dando á conocer las mejores obras de *música di Camera* clásicas y románticas, en unión de los pianistas Guelbenzu y Zabalza, sustituyendo más tarde á los Sres. R. Pé-

rez y Castellanos, que se retiraron por sus años, los Sres. M. Pérez y V. Mirecki.

En la primavera de 1864 hizo su debut como director de orquesta, dirigiendo con notable acierto los conciertos clásicos dados por la *Asociación de socorros mutuos de artistas*, y en Abril de 1869 aceptó la dirección de la Sociedad de Conciertos que había fundado antes el célebre Barbieri, la cual ejerció durante algunos años, hasta Mayo de 1876, en que la abandonó por motivos de salud, habiendo dado á conocer varias obras de los autores españoles Marqués, Espadero, Espino, Ledesma, García, Carreras, Zubiaurre, R. Pérez, Casamitjana, Monasterio, Obiols, Juarranz, Bretón, Soledad Bengoechea y otros. En Octubre de 1880 dirigió los Conciertos de la Sociedad de profesores de Barcelona alcanzando un triunfo completo.

Desde el año 1849 en que compuso su primera obra de juventud, una mazurka titulada *La violeta*, hasta que murió, escribió sesenta obras, de las cuales no quiso publicar sino muy pocas. Entre éstas, para violín con acompañamiento, sobresale su precioso *Adiós á la Alhambra*, que es ya popular. El concierto en *si* menor y la gran fantasía sobre aires populares españoles, para violín y orquesta son notabilísimos. Veinte estudios artísticos para violín, publicados con un entusiástico prólogo del maestro Gevaërt, adoptados de texto en los Conservatorios de Madrid y Bruselas. Las piezas de orquesta de Monasterio han obtenido siempre los honores de la repetición. *Scherzo fantástico* (1868), *Marcha fúnebre y triunfal* (1868), *Andante religioso* (1872), *Estudio de concierto* (1875), y su transcripción de *El canto del esclavo*, de Espadero (1869), y el *Andante con variaciones*, de la sonata, op. 47, de Beethoven. Citemos, además, un album de seis bellísimas melodías para canto y piano; *El triunfo de España*, cantata ejecutada en 1860; *El regreso á la patria* y *Véante mis ojos*, de Santa Teresa, para voces solas de hombres.

En 19 de Junio de 1875 fué nombrado académico de número de la de Bellas Artes de San Fernando, y fué condecorado con la Gran Cruz de Isabel la Católica; también fué socio de otras muchas é importantes corporaciones.

A la muerte del Excmo. Sr. D. Emilio Arrieta, acaecida el día 11 de Febrero de 1894, fué nombrado Director de la Escuela

Nacional de Música y Declamación, cuyo cargo desempeñó á satisfacción de todos, hasta 1897 en que hizo dimisión de dicho cargo á causa de su delicado estado de salud, pues venía hacía largos años minando su existencia una afección al estómago que le obligaba á someterse largas temporadas á riguroso régimen lácteo, por lo que decía, con triste resignación, que á sus años tenía que llevar consigo la nodriza, aludiendo á la botellita que con frecuencia llevaba consigo, para calmar su dolencia.

En 1895 fué nombrado Consejero de Instrucción Pública.

El Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio murió en su villa natal el día 28 de Septiembre de 1903, rodeado del cariño de los suyos y de la admiración y afecto generales, dejando un vacío muy difícil de llenar en el Arte español.

DISCURSO

EN CONTESTACION AL ANTERIOR

POR

DON TOMÁS BRETÓN



SEÑORES:

No pudiera ofrecerme nuestro querido Director plato de mejor gusto que el encargarme la contestación al interesante y erudito discurso que acabáis de oír, aunque en ella—en la contestación—demuestre una vez más mis deficiencias literarias y deban lamentar, con sobrada razón, los que me escuchan, no sea otro el que lleve en tan solemne ocasión la voz de la Academia. En cambio, me permite la satisfacción de corresponder aquí públicamente con todo lo que puedo, al amigo querido de tantos años, condiscípulo casi por origen y eminente maestro que llega por fin á esta docta casa mucho tiempo después del en que debió ingresar. No falta de méritos, como pronto sabrá quien lo ignore, sino sobra de modestia, ha podido ser causa de haber tardado tanto en ocupar un sitio en la Academia de Bellas Artes de San Fernando el excelente compositor y profesor Sr. D. Tomás Fernández Grajal.

Desde su más tierna edad se acusó en él la vocación por el arte, asistiendo á las clases de dibujo de la Academia de Santa Catalina primero y de la de Bellas Artes después, al paso que su buen padre le instruía en

los rudimentos del solfeo y del piano. Viendo el autor de sus días los notables progresos que hacía en la enseñanza de la música, le matriculó muy luego en el Conservatorio. Allí estudió el piano, bajo la dirección de los profesores Sres. Albéniz y Mendizábal; la armonía, bajo la de Asís Gil, y de composición tuvo por profesor al maestro Arrieta, obteniendo en los concursos del año 1863 el anhelado primer premio de la última asignatura, que en aquellos tiempos, en que la moneda española no padecía de achaques, simbolizaba, junto con el diploma, preciosa medalla de oro.

Antes de que el Jurado le otorgase tan alta distinción habíase hecho acreedor á ella ante profesores, alumnos y público mismo...

Fué el caso, que disponiendo la Empresa del Teatro Real para la temporada del 62 al 63 el estreno en Madrid de *La forza del destino*, de Verdi, dada por primera vez en Petersburgo el primero citado año, é invitado á venir el ya famoso compositor, seguramente por pertenecer á nuestra literatura el asunto de la nueva ópera, el maestro aceptó la invitación y fué egregio huésped de los madrileños como treinta años antes lo fuera el gran Rossini.—Con motivo de su estada en Madrid, el Conservatorio de Música y Declamación, dirigido á la sazón por el insigne Ventura de la Vega, organizó una función en su honor, que tuvo lugar el 10 de Febrero, la cual comenzó con un *Himno* dedicado á Verdi, letra del señor Director y música de nuestro nuevo compañero, que fué elegido para tan noble empresa por los dos profesores de composición señores Eslava y Arrieta. Cantaron y ejecutaron el *Himno* los alumnos de canto, solfeo y conjunto instrumental, reforzada la orquesta por los profesores mismos de

la casa; siendo la composición muy agradecida y elogiada por el célebre maestro italiano, y no hay que decir si bendecida por el joven compositor la feliz ocasión que le proporcionara tan singular relieve.

Principio tan brillante parecía prometer una vida artística más sonada y ostentosa que la del Sr. Fernández Grajal, y así fuera ciertamente si no le hubiera obligado á aceptar el destino una plaza, primero de ayudante, de auxiliar después, y por último, numeraria de composición á poco de terminar su carrera, determinando esta circunstancia la rama del arte que más había de cultivar en lo porvenir. A la enseñanza dedicó su actividad, más por fuerza que por amor probablemente; así al menos lo dió á entender con sus composiciones dramáticas é instrumentales, no desdeñándose de acudir á públicos concursos, en uno de los cuales, el convocado por la Sociedad Filarmónica el año 1869, obtuvo, en unión de su ilustre hermano D. Manuel, el segundo premio con la ópera *Una venganza*, letra del incansable defensor y propagandista de la ópera española Excmo. Sr. D. Mariano Capdepón. Esta ópera se ejecutó con franco éxito en el teatro de la Alhambra en la primavera del año 1871, y de ahí no pasó... ¿Sabéis por qué? Pues porque la Sociedad Filarmónica que entonces prohijó y patrocinó el ideal de la ópera española, no era una Sociedad artística, sino política, alfonsina, y tomaba nuestra asendereada ópera de pretexto para congregarse libremente y trabajar en la realización de sus fines políticos. Resultando éstos cada vez más simpáticos por el desorden espantoso que devoraba á la nación, pudo muy luego prescindir aquella Sociedad de pantallas y simulaciones y de trabajar ocultamente por una causa que sin cesar conquistaba más adeptos,

y se desorganizó, y no se volvió á acordar, si no es tal vez para burlarse, del ideal de la ópera española y de su pasajero, artificial entusiasmo.

No desmayó, sin embargo, el nuevo académico; antes robando, no ya horas, sino minutos al indispensable reposo, escribió algunas zarzuelas y piezas instrumentales, estrenadas aquéllas en el teatro, unas con bueno y otras con mediano éxito, y éstas por la Sociedad de Conciertos, con aplauso unánime del público y la crítica, más una nueva ópera que, en la casi imposibilidad de que fuera puesta en escena por su exclusivo influjo, presentó al Teatro Real, á virtud de la cláusula 6.^a del contrato de arrendamiento, que imponía á la Empresa la obligación de ejecutar cada año una ópera de autor español, previo informe de un jurado nombrado al efecto. También imponía otra condición de aquellos contratos el *debut* en dicho teatro de una alumna ó alumno laureado del Conservatorio. Ya no existe rastro ni señal de estas condiciones en los contratos de ahora; ya no se representa en aquella escena ninguna obra española ni debuta ningún alumno español. Sólo es asequible á las obras extranjeras, todas maravillosas—cantadas en italiano por supuesto,—y respecto de cantores y cantatrices sólo pueden alcanzar honor tan extraordinario, estrellas, como ahora decimos, y notabilidades reconocidas por el mundo entero, *otros... non*.

Pues, como decía: el Sr. Fernández Grajal presentó á la empresa del regio coliseo su ópera *El Príncipe de Viana* el año 1884. De las tres que hubo de examinar el Jurado aquel año, eligió por unanimidad la nombrada, despertando en el autor las esperanzas, alegrías é ilusiones contenidas en su alma por el dique del

diario trabajo. ¡Cuán presto ¡ay! se habían de trocar en sinsabores, pena y desfallecimiento!

Por lo general ocurría que, desde el momento en que la Empresa del Teatro Real se veía obligada á poner en escena una ópera española elegida por el Jurado, el empresario se convertía en enemigo personal del compositor. Conocida esta actitud por los que dependían de aquél, no hay que decir cómo mirarían todos á éste; ¡qué de facilidades, qué de agrados hallaría en su camino el temerario... el audaz... el inteliz!—Las copias de la obra se eternizaban; el reparto se modificaba constantemente; los ensayos verificábanse de mala gana y á deshora... Hablar de trajes, *atrezzo* y decoraciones el autor, se reputaba insolencia, debiendo conformarse con lo que le dieran, viniese ó no á cuento.— Como existía el convencimiento en los artistas de que aquello que les obligaban á ensayar no lo habían de cantar en ninguna otra parte, no ponían el menor empeño en aprenderlo bien; de manera, que si los por último elegidos eran comunmente los de menor categoría, en cambio iban al público sin saber la parte que se les había encomendado, lo cual para el autor era un consuelo (!)... ¿Os parece recargada la tinta?... No lo creáis. Yo sí declaro haber tenido suerte y toda clase de facilidades, de parte de los artistas, cuando he pisado aquella escena; pero os afirmo que me he quedado por debajo de la realidad que ofrecieron los preparativos y ejecución de *El Príncipe de Viana* en el Teatro Real. Bastará este detalle: la obra se había ensayado con tal esmero y parsimonia, que, llegado el momento de representarla, ni artistas ni coros sabían por dónde debían entrar ni salir al palco escénico, teniendo que subvenir á esta necesidad los propios autores,

pues quien tenía la obligación de hacerlo, sobre no haberlo indicado nunca, se había indispuerto con ellos por la mañana. ¡Imaginaos los paseos, carreras y voces que tendrían que dar toda la noche en aquel inmenso escenario! Si; la citada ópera, de mérito indudable, fué materialmente asesinada en el mes de Febrero de 1885, y el maestro y el poeta, Sr. Capdepón también, ganaron el día del estreno la palma del martirio.

Esto desanimó á mi querido amigo, al extremo de que desde entonces no ha vuelto á dar más obras al teatro, consagrándose á la enseñanza en el Conservatorio y fuera de él; mas no creáis que permaneció su pluma ociosa.—Ha realizado el maestro Fernández Grajal una labor de que sólo tienen conocimiento los profesores del Conservatorio, y no en su totalidad, que causara asombro si se viera reunida.

En los períodos de exámenes y concursos, precísase en aquella casa gran número de composiciones para los ejercicios de lectura á primera vista en las enseñanzas de solfeo é instrumentos y realización de trabajos de armonía y composición. Esta tarea no es nada fácil de hacer, por lo cual no se le puede encomendar á todos; pues bien: la rara habilidad que desde el primer momento demostró nuestro compañero en esta especie de lecciones y la bondad no menos rara de su alma, han hecho que por todos los directores del Conservatorio haya sido siempre el más solicitado para dichos trabajos *gratis et amore*; y para que os hagáis cargo de la cantidad de piezas que habrá compuesto, os diré— aunque me conviniera tener secreto este detalle—que la pieza que en 1867 ejecutamos los concursantes en la enseñanza de violín, fué ya escrita por D. Tomás Fernández Grajal. ¡Labor modesta al par que meritísima,

ignorada de crítica y público, y agradecida por... muy pocos!... ¡Valgan esta sincera ya que insignificante mención y mi ardoroso aplauso, de débil desagravio al fatal é injusto anónimo en que ha vivido el autor de cientos y cientos de composiciones, indispensables para el funcionamiento y buena marcha del Conservatorio Nacional de Música y Declamación!

*
* *

Mucho y bueno ha dicho el Sr. Fernández Grajal acerca del interesantísimo tema que escogió para su discurso; pero, como él mismo reconoce, el tema es tan vasto, que á buen seguro que se agote. *La melodía en la música...*

Su principalidad en el arte de los sonidos se demuestra con sólo meditar sobre su origen. Ciertamente que ninguno de los presentes pudimos asistir al alumbramiento del arte; pero conocidas las bases sobre que la música se asienta: *melodía, armonía y ritmo*, y representando la primera lo que es individual y lo colectivo la segunda, ¿quién puede dudar que el hombre cantó primero sólo que concertado? Tanto es así, que el primer hombre hubo de ser el primer músico por ser el primer cantor, y por contra, miles de años después, en la admirable civilización griega, no hay ni aun sospecha de la armonía, á pesar del arpa, de la lira y de ser conocidos los sonidos naturales del tubo acústico.—La música fué por siglos y siglos monódica; la polifonía, pues, en relación á la edad del mundo, es modernísima. Antes del conocimiento de la armonía, la música fué ó debió ser simplemente auxiliar de la poesía, que llegaba de este modo á su más alto grado

de expresión y elemento indispensable de la danza con ayuda de la percusión rítmica.

Dice el Sr. Fernández Grajal que lo que chinos é indios escribieron sobre literatura musical aún es casi totalmente desconocido en Europa, y así es, en efecto; mas poco interesante puede ofrecernos su estudio, dada la superioridad de nuestro sistema. ¿Cómo—se dirá—puede hacerse tal afirmación, empezando por confesar que no se conoce el sistema musical de la raza amarilla?—De una parte—contesto— porque si fuera superior, el europeo al cabo de los siglos lo habría importado á Occidente y aclimatado, como importó y aclimató la seda, verbigracia; de otra, porque eso que no hicieron europeos ni americanos lo hicieron los japoneses, importando á su país nuestro sistema y adoptándolo. El hecho, pues, de que el pueblo que está admirando al mundo con su extraordinario progreso y energías sustituya su música por la nuestra, juzgo que es prueba evidente de la superioridad de nuestro arte.

Volviendo al tema y dando por establecido que la melodía, por origen, eficacia y virtud, es el elemento principal de la música, hay también que reconocer que puede manifestarse y se manifiesta en infinita variedad de formas; que ha evolucionado y evoluciona constantemente, sin que por eso pierda un átomo de belleza lo que alumbró la luz del genio, y que yerra en mi opinión quien cree, por ejemplo, que sólo hay melodía en las óperas italianas. Parecerá esto una perogrullada... yo creo, sin embargo, que no huelga tratar este punto.

Como el cultivo de la música clásica entre nosotros data de poco tiempo, somos muchos todavía los que

hemos sido testigos de la lucha entre los entusiastas de la música italiana y los de la alemana, que solían distinguir y adjetivar, respectivamente, de melódica y harmónica, y como nuestro temperamento es tan dado á la exageración, era frecuentísimo oír á unos sustentar que la música alemana no tenía melodía y á otros que carecía de armonía la italiana. Esto me recuerda un lance que ocurrió en populosa ciudad marítima española, cuya ciudad cuenta con numerosa guarnición y bandas de música por consiguiente. Es esencial no olvidar este detalle.

Discutían acaloradamente dos en un café sobre la bondad de la música, ponderando cada uno de ellos la que merecía su predilección. Inútiles eran argumentos y ejemplos; ninguno se daba por vencido... En esto se les aproximó un tercero, el cual preguntó la causa de aquella disputa, á lo que contestó uno de los primeros, diciendo: «Usted va á ser juez. Estamos discutiendo de música; el señor sostiene que es mejor la música alemana que la italiana, yo sostengo lo contrario, ¿cuál es la que usted prefiere?» El improvisado juez sentenció entonces, contestando: «Señores, la música que á mí me gusta más es la de Artillería».— Las discusiones acerca de los géneros de la música eran muy vivas, y no acertaré á decir quienes exageraban más.—Cada uno de dichos géneros tiene la melodía y la armonía que les es propia.

En punto á virtud y efecto, cita nuestro nuevo compañero el estreno en Viena de *Aida* y añade que *por el entusiasmo que demostró el público vienés pudiera creerse que se estaba en Nápoles...* ¿Qué diremos del estreno de *El Matrimonio secreto*, en el mismo Viena por el año 1792 con éxito tan inaudito, que el Emperador dispuso fuese

repetida aquella misma noche toda la ópera, después del intermedio necesario para que los artistas descansaran y todos repusiesen sus fuerzas?—Nótese que entonces ya existía y era justamente apreciado de aquel público Haydn, como era Beethoven admirado cuando triunfaba Rossini, y lo era Wagner cuando se estrenó *Aida*; no habiendo menos distancia, relativamente, de Haydn á Cimarosa que de Rossini á Beethoven y de Wagner á Verdi.—Es muy curioso seguir el proceso del gusto.

Cuando aquí se estrenó *Los Hugonotes*, el público madrileño y los maestros españoles deliraban por *María de Rohan* y *Sonámbula*, y opinaban con la mayor sinceridad que en la ópera de Meyerbeer no había más que ciencia. Alguno de nuestros maestros más ilustres, dijo que aquélla era *música de vísperas*.—Wagner, encontró también ruda oposición en público y técnicos sobre todo, y ved: hoy, cuando en el Teatro Real cantan *Lucía*, *Linda*, *El Elixir*, etc., etc., algunos críticos se incomodan como si se les infriese particular agravio. En obra de cuarenta años ¡qué diferencia!

Traza el nuevo académico un paralelo muy razonado é interesante entre Wagner y Verdi, y si bien dice no abordar de lleno el tema sobre quién ha logrado más universalmente el fin que perseguía, porque en efecto requeriría un libro, bien se echa de ver su filiación por el entusiasmo que le inspiran los grandes maestros italianos.—Es natural y justo ese entusiasmo; natural porque las obras de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi, fueron las que educaron en España á los que doblamos el medio siglo; y justo, porque hay en ellas sobrada virtud para conmover y emocionar á todo el

que posea la necesaria delicadeza de sentimiento y escuche sus más bellas páginas sin prejuicio.



Aunque apenas tenemos idea de la música griega popular y profana si no es de sus efectos, constatados por todos los poetas y filósofos desde Homero y Pitágoras hasta la decadencia, parece lógico suponer que la que más se le aproxima en la edad moderna es la italiana, descontada la diferencia esencial del sistema, monódico entonces y hoy polifónico. Porque entre los griegos, que hablaban, según los doctos, el lenguaje más bello que ha existido, lo principal era la palabra, palabra y poesía que exaltaba y realzaba la música á la manera que el cristal agranda los objetos, y es fuerza á este respecto convenir en que el arte italiano ha concedido á la palabra mayor importancia que el arte alemán.—Son muchos, y hace treinta años eran más, los aficionados que recuerdan el texto casi íntegro de *Norma*, *Lucrezia*, *Trovador*, etc., etc., y de *Tannhäuser* y *Lohengrin*, pongo por caso, son contados los pasajes que con la palabra se recuerdan. Más diré: melodías del dulce y malogrado Bellini resultan con la palabra tan bellas, tan sublimes, que no es raro provoquen lágrimas la emoción, y despojadas de la palabra esas mismas melodías parecen al que no conoce la situación y poesía que las inspiró casi insignificantes.—Contribuye en este género al relieve de la palabra, la sencillez harmónica, junto con la sobriedad instrumental, que permiten al oído seguir fácilmente el dibujo melódico y el concepto poético, sin que combinaciones y alardes contrapuntísticos le distraigan ni robustas sonoridades se lo impidan.

En el género alemán moderno, porque el antiguo era imitación del italiano, alcanza mayor relieve la parte instrumental en menoscabo de la vocal. Por los partidarios del arte alemán se llamó con menosprecio á la orquesta italiana *el gran guitarrón*, y no ha faltado quien creyera que algunas obras de Wagner, *El anillo de los Nibelungos* y *Tristán*, principalmente, nada perderían ejecutadas con todo su espléndido aparato y magnífica orquesta y representadas por mimos.—Comparados á la pintura, por ejemplo, los dos géneros que algún tiempo parecieron constituir dos polos en la música, podría, en mi opinión, decirse que el italiano se fijó más en el dibujo y colorido de la figura y el alemán en la perspectiva y entonación del fondo. El arte italiano, risueño, luminoso—como el francés y el español,—hijo del poético archipiélago en que tuvo Júpiter su Olimpo y nació Minerva, pudiera no sin razón llamársele *arte mediterráneo*, y el arte alemán, severo y soñador—como el escandinavo y el ruso—venido de las heladas estepas del Norte, *continental*. En aquél, prevalece el verbo, la poesía, la voz; en éste, la música pura, la polifonía, el instrumento. En los dos géneros principales, como en los derivados de ellos, hay obras admirables, celebradas y aplaudidas por todos los públicos del mundo; alambiando mucho, pudiera tal vez sostenerse que envejecen más pronto las fórmulas del uno que las del otro; pero sin entrar en la discusión de punto tan difícil y sin dudar de la sinceridad de nadie, me parece á mí que es más espontáneo y vivo en todos el entusiasmo por el arte que procede de Grecia que por el que viene del Norte. Este admira, asombra, sí, poniendo en ebullición las fibras y potencias todas del cerebro, al paso que aquél arrulla y extasia, yendo directos palabra y canto al

corazón sin el más leve esfuerzo. Creo no ceder á nadie en la admiración que las obras sinfónicas producen, en las cuales han creado tipos de suprema belleza Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven y otros; pero declaro con la más ingenua franqueza que el *summum* de la emoción me lo ha producido la voz. Esta, interpretando melodías aparentemente simples, *con palabras*, por supuesto, me ha hecho derramar lágrimas más de una vez, en tanto que la portentosa *Eroica*, ni las *V*, *VII* y *IX sinfonías* me han causado impresión tal que al llanto me moviera.—Wagner quiso fundir esos dos elementos, aplicando al canto la sinfonía, y procede preguntar si lo ha logrado, si es definitiva su reforma?... Entiendo que estamos muy cerca de él para contestar á estas preguntas. Por lo que á mí toca, sí diré que Wagner me admira más que me emociona.

Escribe mi querido amigo y compañero de hoy más en la Academia, que Wagner, si bien de genio verdaderamente excepcional, no llegó á realizar su ideal verdadero y que ha causado una perturbación grandísima y funesta en el arte por la secuela de sus imitadores... Puede que sea así... puede que no lo sea... quizás el pro y el contra se ponderen en tan atrevida afirmación... mas lo que yo en fin de cuentas opino, es que Wagner fué necesario. Si no él, otro hubiera sido quien rompiera los moldes y patrón en que agonizaba el hermoso espectáculo que llamamos ópera, á pesar de la deslumbrante habilidad de Meyerbeer; pues sin llegar á la exageración de Schumann, que publicó una *receta para escribir melodías italianas*, la banalidad de muchas de ellas, no dejaba de dar justificado pretexto á ese rasgo de humorismo. No; la *Casta-Diva* y el *Terzetto* de *Guillermo Tell* no se hicieron por receta,

so pena de confesar que los boticarios que combinaron tales específicos estaban muy especialmente favorecidos por Dios.

El arte es uno y se ofrece en manifestaciones diversas. El artista es reflejo y consecuencia del medio en que vive. Tan imposible es que en Leipzig con sus brumas surja un Bellini, como que surja un Wagner bajo el radiante cielo de Catania, y el artista será tanto más grande, suponiéndole dotado de la facultad creadora, cuanto más se ilustre y sea más sincero, como dijo Horacio.

*
* *

Un punto trata el Sr. Fernández Grajal en su discurso, de la más alta importancia; punto que si no es del todo nuevo, por lo poco extendido lo parece, y que puede servir de partida para elevar la conciencia y confiar en un porvenir musical brillante, fundado en nuestra propia historia.

Así como se observa en España un despertar en lo tocante á la historia y antecedentes de la filosofía y de la lírica, si no en absoluto iniciado sí ilustrado y principalmente mantenido por el prodigioso Menéndez Pelayo, así va despertándose, aunque en menor escala, cierto interés por los estudios histórico-musicales, en cuya labor trabajaron y trabajan Barbieri, Morphy, Pedrell, Mitjana, Agejas, Roda, etcétera, etc. Patriótica y meritoria investigación que nos enseña lo que fuimos en música—¡cuando triunfaba nuestra política!—, lo que perdimos al desdeñar lo propio por lo ajeno, como amargamente exclama el Sr. Fernández Grajal, y lo que podríamos ser enmendando nuestra conducta y corrigiendo nuestras costumbres.

Conocidos son, casi populares entre los cultos, los nombres de Ramos de Pareja, el sabio profesor de música en la Universidad de Salamanca primero y en la de Bolonia después, quien trató del temperamento en la música con tan admirable buen sentido como Rameau dos siglos y medio más tarde; de Morales, precursor de Palestrina; de Victoria, émulo de éste... pero eran contadísimos los que tenían idea del mérito de los organistas y vihuelistas españoles del siglo XVI. Yo formaba hasta hace poco tiempo en el numeroso ejército de los ignorantes y hoy, por dicha, en el todavía reducido de los informados.—No habrá exageración al afirmar que si en el orden político España preponderaba en los siglos XV y XVI sobre los demás Estados europeos, en lo que respecta á nuestro arte, no sólo no tenía nada que envidiarles, sino que podía ser maestra de ellos. Basta sólo para acreditar la verdad de lo que digo, la obra colosal de Luis Milán y Antonio Cabezón. Este, organista insigne y aquél, genialísimo vihuelista, preceden siglo y medio al gran Bach. Del primero dice Pedrell: «que no es inferior al glorioso patriarca de la música, á pesar del tiempo que existe entre esas dos potentes individualidades»; del segundo escribe el famoso Gevaert: «de toda la música actualmente conocida, las composiciones de vihuela de Luis Milán son las más antiguas que todavía poseen el don de producir estéticas sensaciones».—Con razón se lamenta el Sr. Fernández Grajal de que se interrumpiera el desarrollo de nuestro arte, y atribuye la causa á la intromisión del arte extranjero, que hasta llegó á proscribir—ya lo habéis oído—los bailes nacionales que antes las cortes extranjeras tuvieron á gala el imitar!—Fuera esa la causa ó la decadencia política y social de

la nación, que aún no hemos sabido contener, el hecho es cierto; como lo es también que nuestra personalidad en el mundo está en entredicho, que de directores nos hemos trocado en dirigidos, y que urge combatir la carcoma que nos corroe hasta destruirla, nacionalizándonos, enmendándonos, amándonos, ó lo que es lo mismo, cambiar de cuajo nuestro sistema de vida. ¡Es una pena, y me quedo corto, que la nación que realizó tantas proezas y produjo varones tan esclarecidos en las esferas todas del saber, sea comunmente representada en el mundo por la figura de un torero! —Más dijera si lo consintiesen vuestra paciencia y la ocasión. Del bello arte de la música me he pasado, sin querer, á ciencias... de las que poco ó nada se me alcanza, aunque por mi condición de artista y español sienta mucho...

Vuelvo, para terminar, al fausto motivo que aquí nos ha congregado: doy la más cordial y cariñosa bienvenida al Sr. D. Tomás Fernández Grajal en nombre de la Academia, que si le honra á fe por tan preciada distinción como el ingreso en ella significa, debe también sentirse halagada por los relevantes méritos del agraciado, y concluyo: no rehuendo la parte de responsabilidad que me toque por el mal rato que habéis podido pasar oyéndome, pero sí extendiéndola á nuestro querido Director, ya que tuvo la mala idea de encomendarme misión tan delicada.

HE DICHO

