



Paradojas sobre música

Paul Groussac

(Trad. del francés)

Estudio preliminar y notas de Pola Suárez Urtubey

LIBROS DE MÚSICA
Biblioteca Nacional

COLECCIÓN LIBROS DE MÚSICA

La perpetua ambición de la crítica quizá sea llegar al mismo plano de intensidad y bravura que la obra que examina. A veces, este sentimiento es una confesión apenas insinuada. A veces, un programa de acción con suerte dispar. Y siempre un misterio del arte. El núcleo más vivaz del pensamiento artístico consiste —puede imaginárselo— en buscar equivalencias entre las formas de expresión; la literatura y la danza, la pintura y el cine, el teatro y la política, la poesía y las artes plásticas, la fotografía y el socialismo. Lo cierto es que cada evidencia del arte, cuando se consume, busca ser la única luminaria del panteón. Sin embargo, un crítico cabal se preguntará por su novela secreta así como un músico verdadero acoge siempre la visita enigmática de la literatura. Cómo recibir esos dones, equilibrarlos, sofocarlos o cederles el lugar de un dilema siempre irresuelto —pero vivificante— es una parte esencial de lo que suele llamarse inspiración. Este tema no puede declararse resuelto ni abandonarse en su ensueño. A él se refieren los libros de esta colección, que nos invitan a reflexionar sobre la música cuando la sobrevuelan las pasiones de la escritura.

Paradojas sobre música

Paradojas sobre música
Paul Groussac

Traducción del francés
Antonia García Castro

Estudio preliminar y notas
Pola Suárez Urtubey

COLECCIÓN LIBROS DE MÚSICA
Biblioteca Nacional

Groussac, Paul

Paradojas sobre música / Paul Groussac ; con prólogo de : Horacio González ; estudio preliminar de : Pola Suárez Urtubey ; colaboración de : Hebe Pelosi - 1a ed. - Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2008.

256 p. ; 13 x 19 cm.

Traducido por: Antonia Castro

ISBN 978-987-9350-33-1

1. Crítica Musical. I. González Horacio, prolog. II. Pola Suárez Urtubey. III. Pelosi, Hebe, colab. IV. Castro, Antonia, trad. V. Título
CDD 780.1

COLECCIÓN LIBROS DE MÚSICA Biblioteca Nacional

Director de la Biblioteca Nacional: Horacio González

Subdirectora de la Biblioteca Nacional: Elsa Barber

Coordinación de Publicaciones de la Biblioteca Nacional: Sebastián Scolnik

Coordinación del proyecto *Libros de Música*: Ezequiel Grimson

Producción editorial: Horacio Nieva, María Rita Fernández, Ignacio Gago

Investigación hemerográfica y composición: Carolina Livingston

Fotografía de fuentes: Ximena Duhalde, Viviana Azar, Clara Guareschi

Corrección: José Luis Moure

Diseño editorial: Alejandro Truant

Diseño de cubierta: Sebastián Pardo

Imagen de tapa: *Canción marginal*, Jorge Macchi, 2004

Impresión sobre papel

30 x 50 cm.

Foto arte de tapa: Gustavo Lowry

Colaboración: José Luis Boquete, Carlos Bernatek, Daniel Campione, Miguel Galperín, Ximena Talento, Andrés Duprat

Área de diseño gráfico: Sebastián Pardo, Axel Russo, Alejandro Truant, Gabriela Melcon, Valeria Gómez, Juan Martín Casalla, Luisina Andrejerak

Producción industrial: Darío Stukalsky

© 2008, Biblioteca Nacional

Agüero 2502 (C1425EID)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.bn.gov.ar

ISBN: 978-987-9350-33-1

IMPRESO EN ARGENTINA – PRINTED IN ARGENTINA

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Paradojas sobre música de Paul Groussac fue publicado con el apoyo del Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina y del Centro Franco-Argentino de Altos Estudios de la Universidad de Buenos Aires.

Paradojas sobre música de Paul Groussac a été publié avec le soutien du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine et du Centre Franco-Argentin des Hautes Études de l'Université de Buenos Aires.

Índice

Prólogo	17
Estudio preliminar	21
Nota sobre la edición	41

Paradojas sobre música

1894

5 de agosto <i>Le Courrier Français</i>	45
--	----

29 de septiembre Paradojas. Contra la música	49
---	----

1 y 2 de octubre Charla musical. El concierto del Sr. Lagye	53
--	----

10 de octubre El Festival Wagner	59
-------------------------------------	----

22 y 23 de octubre		
Crónica musical. El Festival Wagner		63
19 y 20 de noviembre		
Sobre un programa de concierto		69
21 de noviembre		
Antoine Rubinstein		71
22 de noviembre		
El concierto instrumental		73
26 y 27 de noviembre		
El concierto Williams		77
12 de diciembre		
El concierto Aramburo		79
1895		
3 de febrero		
Charla. Un programa musical		81
29 de marzo		
Los conciertos		85
13 y 14 de abril		
Crónica. El Conservatorio de Buenos Aires		87
15 y 16 de abril		
Crónica musical. El concierto Cordiglia-Lavalle		93

19 de abril		
	Camille Saint-Saëns	97
1 de mayo		
	Paradojas. El concierto Williams	103
9 de mayo		
	Crónica. Música sacra	109
12 de mayo		
	Crónica. La lengua musical	115
20 y 21 de mayo		
	El concierto del Ponte	119
24 de mayo		
	Paradojas. El prejuicio musical	123
5 de junio		
	Crónica. <i>Pot-pourri</i> teatral	129
8 de junio		
	Paradojas. Preludio a <i>Lohengrin</i>	133
14 de junio		
	Crónica musical. <i>La forza del destino</i>	139
28 de junio		
	Crónica musical. Las dos <i>Manon</i>	143
29 de junio		
	La audición Panizza	149

1 y 2 de julio		
	En el Ateneo. Conferencia sobre Verdi	151
7 de julio		
	Crónica musical. <i>Los pescadores de perlas</i>	153
7 de julio		
	En la Ópera	157
15 y 16 de julio		
	El concierto Galvani-Forino	159
15 y 16 de julio		
	En la Ópera	161
17 de julio		
	En la Ópera	163
20 de julio		
	Crónica musical. <i>Taras Bulba</i>	165
21 de julio		
	En la Ópera	171
24 de julio		
	Paradojas. Ópera nacional	173
2 de agosto		
	<i>Tannhäuser</i> en la Ópera	179
7 de agosto		
	En la Ópera	183

14 de agosto		
Crónica. Un poco de música		187
19 y 20 de agosto		
Crónica. Cécile Chaminade		189
26 y 27 de agosto		
<i>Manon</i> en Montevideo.		195
2 y 3 de septiembre		
En el Conservatorio.		197
9 y 10 de septiembre		
Los conciertos “Mascheroni”		199
12 de septiembre		
En el Politeama		201
18 de septiembre		
<i>Guillermo Tell</i>		205
19 de septiembre		
En el Politeama		211
20 de septiembre		
En el Politeama		213
22 de septiembre		
En el Politeama		215
23 y 24 de septiembre		
El concierto de la Ópera		217

25 de septiembre		
En el Politeama		219
27 de septiembre		
<i>Manon</i>		221
28 de septiembre		
Crónica musical. En el Politeama		223
2 de octubre		
En el Politeama		227
3 de octubre		
En el Politeama		229
4 y 5 de noviembre		
<i>Le Courier Français</i>		231
Apéndice		
Relaciones entre Francia y la Argentina a fines del siglo XIX y principios del siglo XX		237

Prólogo

En la Argentina, la crítica musical que escribe Paul Groussac en *Le Courrier Français* puede considerarse fundadora –si no somos exigentes con otras pingües reivindicaciones que hay que hacer de un tiempo anterior. Pero escribe bajo la tutela de una sombra, la del caso Wagner-Nietzsche. A ciertos párrafos del escrito de Nietzsche *El caso Wagner*, Groussac le dirige unas críticas que hoy no parecen fuera de lugar. Situará adecuadamente a Nietzsche: “antiguo adorador y más tarde iconoclasta de Wagner”. Pero lo que le interesa decir es que: “por entre sus anatemas enfermizos al ‘cómico de Bayreuth’, no sé en verdad si este poeta de la metafísica y estilista del apocalipsis, no ha dejado caer sobre *Carmen* de Bizet algunos de sus más hondos aunque contradictorios vaticinios”. Se trata del elogio de Nietzsche a Bizet, en quien ve un músico “sin gestos ni contorsiones, sin falsificación, sin mentira del gran estilo, y en esto es también la antítesis de Wagner (...) Envidia en Bizet esta sensibilidad que hasta ahora no tenía expresión en la música de Europa civilizada, quiero decir su sensibilidad meridional, ardiente, morisca...”

En momentos en que entre nosotros existían menos lecturas vivas de Nietzsche que lejanos ecos de su nombre, Groussac lo retrata con resuelta, aunque rápida pincelada. Lo percibe emitiendo “relámpagos geniales” en medio de sus “caóticas tinieblas”. Y se da el lujo de una crítica a Nietzsche que inauguraré un largo debate al que Borges tratará luego de darle forma en “El escritor argentino y la tradición”. Dice Groussac que en aquella cita nietzscheana se deja ver la tesis del *color local* en la música, que al gozar de gran validez en el vulgo, es sorprendente encontrarla en la pluma “del más furioso enemigo

de los *filisteos*". La expresión música *meridional o morisca* con que Nietzsche califica a *Carmen* de Bizet, Groussac la objeta por tratarse de una interpretación lastrada por una expresividad que apela indebidamente a particularismos locales, que si existen, toman cuerpo en las músicas populares. Estas, cuando son incorporadas a las composiciones cosmopolitas, no tienen por qué hacerles perder su trazo universal. Eso sí: siempre que las hayan compuesto músicos como Bizet, haciendo tintinear la *urna de cristal* de nuestra memoria general poética.

La cuestión no deja de ser una aguda transposición al mundo musical de una angustia literaria. ¿Hay una poética musical traducible a teorías de la cultura? Estos enigmas literarios que persigue Groussac —quiere develarlos pero él es portador de ellos— pueden encontrarse entonces en la paradoja de la relación entre la música y la literatura. Bajo el pseudónimo de *Candide*, escribe el corto ensayo irónico sobre el oído como sufrimiento, lo que da lugar al "glorioso pabellón patológico de músicos", donde sin desarrollarla a fondo propone la tesis de la locura contemporánea como sustrato de una genialidad musical de carácter mórbido. Son reverberaciones de la tesis de la genialidad basada en el desatino, a la que luego le daría muchas más vueltas y autorrefutaciones. Estos atrevimientos, ajenos a todo lo que antes y a lo que mucho después se escribiría sobre la música y sus circunstancias históricas y filosóficas, son una manera de seguir en un medio cultural bien diverso, la polémica nietzscheana.

Algo de ella habrá querido recobrar en su larga relación con Alberto Williams, quien lejanamente era su pariente, en forma parecida a lo que luego intentó Lugones con Andrés Chazarreta, tal como se percibe en *El payador*, pero aquí con una ecuación poético-musical-mitológica que cerraba con una hipótesis axiomática, que Groussac no se permitiría, la relación entre esas esferas.

Estas críticas groussaquianas son formidables crónicas que intentan revisar el vínculo extraordinario –pero más bien visto como una traducción imposible– entre la música y la literatura. No mucho después de la muerte de Groussac, si consideramos el siglo veinte en la forma de tiempos largos, el capítulo del *Doctor Fausto* de Thomas Mann escrito bajo el influjo de Adorno, revelaría la persistencia, posibilidades y oscuridad del problema. Bajo otras manifestaciones, reaparece siempre, y surge en lo inmediato el recuerdo de la ópera *La ciudad ausente*, de Gerardo Gandini y Ricardo Piglia, entre tantas otras maneras en que la música y una filosofía literaria quieren revelar que cada una tiene tremendas cuestiones internas que presentarle a la otra, aunque no una simple cartillas de cortesías y cariñosas adicciones mutuas.

En estas condiciones, la tarea de crítico musical de Groussac, que la Biblioteca Nacional ahora revive acompañada de significativos estudios críticos y traducciones, introduce motivos suficientes para que estos viejos papeles periódicos sean evaluados por el flechazo certero que le dirigen a nuestro presente.

Horacio González

Director de la Biblioteca Nacional

Estudio preliminar
Pola Suárez Urtubey

Paradojas (y coherencias) de un amante de la música

Casi ocho años separan la aparición de la última crítica musical de Paul Groussac en lo que él mismo llamó “mi primera campaña en *La Nación*” (3 de octubre de 1886), de la que inaugura una nueva fase, ahora en *Le Courrier Français* de Buenos Aires, fechada el 29 de septiembre de 1894. Luego seguirían una cincuentena de notas hasta la desaparición del periódico, el 5 de noviembre de 1895. Esto significa que si se añaden a los dieciocho artículos de aquella “campaña” los trece trabajos de crítica de ópera que había escrito en 1884 en el diario *Sud América*, otras dos en *La Nación* en 1919 tituladas *El repertorio wagneriano*, un poema en francés, *De Paul Groussac a Beethoven* (1927), dedicado al genial compositor en el centenario de su fallecimiento, y una extensa conferencia sobre la obra de Bizet, bien podemos decir que se aproximan al centenar sus encuentros literarios con la música, todos ellos rescatados ahora del olvido por la Biblioteca Nacional. De esa manera no sólo se preserva un patrimonio de gran valor intelectual, sino que se hace justicia al propio Groussac, el cual manifestó su convicción de que sus escritos sobre música “merecen sobrevivir”¹.

Quien haya leído los trabajos publicados en el volumen que precede a éste, aparecido con el título de *Críticas sobre*

1. Cf. Canter, Juan, “Las primeras colaboraciones de Groussac”, en *La Nación*, 13 de enero de 1952.

*música*², podrá advertir que Groussac en aquellos años, particularmente en el caso de *La Nación*, asume su compromiso bajo ajustadas condiciones, motivadas por su relativa formación técnica en relación con el arte de los sonidos. Pero, ante la carencia de un profundo conocimiento de ese lenguaje, toma el toro por las astas y se lanza al ruedo. Recordemos: cuando habla de óperas desde *La Nación*, guarda ciertas formas (¡relativamente!) frente a un arte que, según él mismo reconoce, no domina en la medida en que lo aconsejaría su espíritu crítico feroz. Realiza entonces un amplio y generoso estudio de los dramas o comedias que sustentan a las óperas, es decir, realza la parte literaria, que es su fuerte. Juzga, a menudo despectivamente, a libretos y libretistas, habla de los cantantes a veces con manifiesta admiración, otras, con bastante dureza; pero ante la música misma toma más de una vez respetuosa, cuando no tímida, distancia.

Su conducta es otra en las que ahora damos a conocer bajo el nombre de *Paradojas...*, todas ellas traducidas al castellano del original francés, pues es manifiesto que ocho años le han servido para cultivar el propio huerto. Su modelo fue para él tan sólido, tan inexpugnable, y tan francés como la *tour Eiffel*: los escritos de Héctor Berlioz, especialmente *À travers chants*, *Les Soirées de l'orchestre*, el *Voyage musical en Allemagne et en Italie*. *Études sur Beethoven, Gluck et Weber*³.

Otra circunstancia explicaría asimismo la maduración de Groussac en sus juicios sobre la música sinfónica y de cámara, que es lo nuevo que se plantea en sus escritos de *Le Courrier...* Y es el viaje de quince meses que realiza por Chile, Perú,

2. Paul Groussac, *Críticas sobre música*, Biblioteca Nacional (Colección Libros de Música), Buenos Aires, 2007.

3. Véanse en la bibliografía al final del estudio.

Ecuador, Panamá, México, Estados Unidos (Los Ángeles, San Francisco, Salt Lake City, Chicago, Washington, Boston, las cataratas del Niágara, Nueva York) y finalmente París. Groussac formaba parte de una delegación para representar oficialmente a la Argentina en la Feria Mundial organizada por Estados Unidos en 1893, en Chicago, con motivo de celebrar los cuatro siglos del descubrimiento de América. Llevaba asimismo la corresponsalía de *La Nación*, a la que destinó una serie de notas. *Del Plata al Niágara* (editado por primera vez en 1897)⁴ dará cuenta de ese mundo de extraordinarias experiencias recogidas en el curso del viaje.

A comienzos de junio de 1894 está de regreso en Buenos Aires, y en varias de aquellas ciudades, según se desprende de algunas de sus críticas, la música, la ópera y el concierto sinfónico han ocupado parte de su tiempo y de su pasión. Es imposible no sospechar que en su estada en Estados Unidos, la extraordinaria fuerza del movimiento sinfónico, la cantidad y calidad de sus orquestas y sus conjuntos de cámara, lo hayan llevado a tomar conciencia de que la música no comienza ni termina con la ópera, género dominante en Buenos Aires durante sus años en el diario *Sud América* y en su primera “campana” en *La Nación*. Él mismo lo revela a través de sus escritos sobre sinfonías, en particular las de Beethoven.

¡Franceses ante todo!

Tras su retorno en el mes de junio, Groussac emprende un corto viaje a Tucumán para solicitar ayuda económica a

4. Paul Groussac, *Del Plata al Niágara*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2006.

su compatriota, el industrial azucarero Clodomiro Hileret, dueño de los ingenios Lules y Santa Ana. Revela Páez de la Torre que, vuelto a Buenos Aires, se concentra en el nuevo proyecto y que se había contagiado del virus del periodismo, aunque a veces hablaba con desdén de la profesión, pese a haber dirigido, hasta ese momento, tres diarios (*La Unión* y *La Razón* de Tucumán y *Sud América* de Buenos Aires), y de haber escrito para ese medio durante toda su vida.⁵ Es que el dinero solicitado tenía como destino la fundación de un diario, un diario en francés. Uno más, pues en ese momento se editaban *Le Courier de La Plata*, desde 1865, que tuvo a Groussac como colaborador, y, de más reciente aparición, *Le Petit Journal*. El nuevo emprendimiento se llamó *Le Courier Français* y, naturalmente, Groussac fue su director, mientras figuraba asimismo como propietario fundador, junto con Hileret. La redacción estaba en el 264 de la calle Bolívar.

¿Se justificaba en 1894 la creación de un tercer periódico en ese idioma?⁶

En en el transcurso de los quince meses de vida de *Le Courier...*, entre el 5 de agosto de 1894 y el 5 de noviembre de 1895⁷, y bajo el lema de ¡Franceses ante todo!,

5. Cf. Páez de la Torre, Carlos, (h), *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*, Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 178.

6. N. del E. Véase el Apéndice de este libro.

7. Bajo el nombre de *Le Courier Français* surgió unos dieciocho años después una nueva publicación, según queda documentado por Papillaud en su libro *Le journalisme français à Buenos Aires, des 1818 jusqu' à nos jours*, Luis Lasserre, Buenos Aires, 1947. Según este autor, que ofrece la nómina de los diarios franceses aparecidos en Buenos Aires entre 1818 y 1946 (cuarenta y cinco en total, más veintiocho revistas en el mismo idioma, entre 1853 y 1941) fue en 1913 cuando vio la luz otra publicación con el mismo nombre, *Le Courier Français*, fundado por Clerté de Solwyns, un antiguo redactor de *Le Courier de La Plata*. Se asegura que no tuvo ninguna relación con el anterior del mismo nombre, salió como semanario, aunque hubo intentos por

Groussac escribió medio centenar de artículos sobre música. Algunos de ellos llevan una “X” en el lugar de la firma, otros carecen de toda indicación y un número importante de los restantes aparecen bajo el seudónimo de Candide, ya usado en otras publicaciones. El personaje de Voltaire, que, dicho sea de paso, dio origen en 1956 a la ópera homónima del compositor norteamericano Leonard Bernstein, acompañó durante años a Paul Groussac. No podía sino estimular su fantasía el sentido de la obra, imaginada por Voltaire con el propósito de ironizar la doctrina de Leibniz, en la que el creador del concepto de “mónadas” afirma que todo va bien, que el universo está realizado en el “mejor de los mundos posibles”, en un orden impuesto por la inteligencia divina. Recordemos que el protagonista es un joven inocente, a quien su maestro, el filósofo Pangloss, ha iniciado en el pensamiento del filósofo alemán. Pero Voltaire está dispuesto a demostrar lo contrario, y somete a Candide a todo tipo de desdichas y perrerías. De tal manera el escritor francés en 1759 y Bernstein en 1956, desafiando la caza de brujas del macartismo, admiten que el mundo no es un Edén, que no está hecho de pura miel, y que el bien y el mal, la alegría y las penas están mezclados en un embrollo infernal.

Así también Groussac, irónico y despectivo de toda forma de indulgencia intelectual⁸, coloca sus “paradojas”

convertirlo en diario, hecho que Papillaud no aclara si llegó o no a lograrse. Según este investigador, Solwyns partió a Europa “en vísperas de la guerra del 14”.

8. “Críticar es emitir un juicio imparcial, varonilmente, sin preocupación de agradar o embellecer: y si algo existe en el arte que sea más subalterno que el ciego menosprecio de lo grande, será la complacencia, sin convicción ni distinción, que se derrama al acaso sobre lo grande y lo pequeño”. Paul Groussac, en *Escritos sobre*

periodísticas bajo el signo del inocente, quien termina aceptando que después de tantas fatigas, lo mejor será enterrar las grandes utopías y dedicarse a cultivar honestamente su jardín mientras navega en el mar de la vida impulsado por la fuerza ciega del destino.

¿Por qué *Paradojas*?

Groussac nos esboza la respuesta, aunque claro, hay que penetrarla, teniendo en cuenta que lo que está en juego no es precisamente la coherencia, sino su opuesto, aquella idea extraña o contraria a la opinión común de los hombres, que presenta como verdadero lo absurdo o inverosímil. Groussac empieza jugando con el lector al confiarle que para escribir sus paradojas debió convencer antes al director de la nueva publicación. Y ya lo sabemos: el director era él mismo. Así, desdoblado, nos cuenta que a la posición lógica de que un periódico no se escribe para estos devaneos de la inteligencia sino para la mentalidad de las mayorías, él se opone en cuanto crítico, pues se inclina por las minorías, una minoría que puede llegar a ser de cinco o seis lectores. ¡Una auténtica paradoja empresarial! Naturalmente, la propuesta era llegar al mayor número de lectores, pero si dejamos el humor en la puerta, no podremos entender gran parte del contenido de este libro.

Por otra parte, ya desde el comienzo nos confía su propia visión del arte musical y de sus críticas, porque a diferencia

de Leibniz, y con la experiencia de las ingenuas aventuras de Candide y Pangloss, Groussac no abraza ninguna esperanza respecto de las grandes cuestiones de la vida y del arte.

Tras confesar su convicción de que la sensibilidad musical es síntoma de desequilibrio y degeneración, aunque geniales, presenta a los grandes músicos como un poco locos, desequilibrados, sordos, maniáticos, y a los aficionados a la música como neuróticos, declarándose él mismo “loco” por sus alucinaciones wagnerianas y schumannianas. De ahí su convicción de que los pueblos felices y sanos de la antigüedad no conocieron el arte de la música, afirmación que hoy, a la luz de los conocimientos etnomusicológicos alcanzados desde fines del siglo XIX, es fácilmente refutable. Pero esa es otra historia. Con todos estos paradójicos aprestos, cada lector queda libre para seguir adelante o detenerse antes de entrar. Lo cual sería una lástima, pues es seguro que gozará con esas notas, en medio de un mar de ocurrencias y de una inteligencia de vuelo espectacular. De esto no queden dudas.

Con toda seguridad debía estar familiarizado Groussac con los retóricos artificios y elegantes afirmaciones de las *Paradojas de los estoicos* de Cicerón, pero sobre todo, ni que hablar, con la *Paradoxe sur le comédien* (*Paradoja del comediante*) de su compatriota Denis Diderot, cuyo pensamiento “paradójico” sobre el comediante, y por extensión sobre los literatos y artistas en general, gozó de renovado éxito tras el romanticismo, en particular entre los parnasianos, y en la estética de Poe y de Baudelaire, que conocieron al autor y se inspiraron en él. Seguramente el director de *Le Courier Français* compartió también aquella natural necesidad de Diderot de hablar de sí mismo y de ponerse en escena.

De óperas y estilos

De las cincuenta y una notas sobre música que aparecen en el diario francés entre el 29 de septiembre de 1894 y el 3 de octubre de 1895, la mitad está dedicada a comentar conciertos sinfónicos o de cámara, o se refieren a personalidades de la composición musical, como Camille Saint-Saëns, Cécile Chaminade o Antoine Rubinstein, o bien, con notable interés, sobre el Conservatorio de Música de Alberto Williams, patriarca del arte sonoro argentino, a quien Groussac presenta con ribetes mesiánicos, en su carácter de docente y sobre todo de director de orquesta.

Como crítico de óperas, y en relación con las notas de *Sud-América* y *La Nación*, ahora les dedica bastante menos espacio, con el añadido de que a menudo se refiere a ellas con marcada ligereza, y en cambio presta mayor atención a los cantantes. Detalles de afinación, de rigor estilístico, de destreza vocal aparecen más de una vez, con lo cual demuestra que se siente en condiciones de apoyarse para sus juicios en una cierta formación técnica para abordar el tema. De todas maneras, hay comentarios importantes sobre ópera que vale la pena destacar. Por ejemplo el dedicado a *Los pescadores de perlas* de Bizet (para él uno de los más grandes compositores que han existido), a *Guillermo Tell* de Rossini, y en particular el titulado “Las dos Manon”. El valor excepcional de este trabajo, en el que enfrenta el estilo y la manera de mostrar la historia del Abate Prévost por parte de Massenet y de Puccini, reside en su independencia de criterio para juzgar una obra consagrada, como lo es la del compositor francés, frente a la de un músico italiano que acaba de surgir. En 1895 en que escribe Groussac, el joven Puccini, autor de *Manon Lescaut*, es casi inexistente en el mundo, aunque Buenos Aires cono-

ció la obra el 8 de junio de 1893 en el teatro de la Ópera, es decir, cuatro meses después de su estreno en el teatro Regio de Turín. Esto significa que es la carta de presentación de un músico que aún no había tenido tiempo de mostrar su genialidad. Por su parte, la *Manon* de Massenet, estrenada en París en 1884, se da por vez primera entre nosotros con posterioridad a la de Puccini, aunque llega con todos los lauros dispensados en el resto del mundo. Esto ocurre el 27 de septiembre de 1895, cuando está en plena función el responsable de las paradojas de *Le Courrier Français*. Groussac, gran conocedor del estilo de su compatriota Massenet, ofrece en “Las dos Manon” una comparación relativamente respetuosa para el italiano, la juzga merecedora de figurar en un mismo planteo crítico con la del francés, lo cual ya habla de su afinado criterio. Es cierto, cae con fiereza sobre ciertos recursos puccinianos que, lejos de ser un defecto, constituyen hoy para nosotros auténticos hallazgos. Le critica su orquestación, sin advertir que es justamente ahí donde Puccini empieza a desprenderse de la tradición romántica italiana para caer bajo el influjo del estilo trasalpino, es decir, el wagnerismo, que se propagaba con fuerza incontenible sobre el resto de Europa.

El joven creador italiano, formado en Milán bajo el fuego de la *scapigliatura* lombarda, dispuesto a encarnar una realidad contestataria, impugnando estructuras o valores hasta entonces aceptados, era consciente de que en Francia no sólo la música de *Tristan und Isolde* (Munich, 1865) había contribuido de manera poderosa a la formación de una nueva sensibilidad poética, sino que inclusive la doctrina teórica de Wagner, propagada allí por Dujardin en la *Revue Wagnérienne* (1885-1888), se erigió en la fuente del movimiento simbolista. De la “melodía infinita” de los dramas de Wagner, surgía el nuevo culto del “verso libre”, mientras de la “tesitura armónica”

wagneriana extraía René Gil su teoría de la “instrumentación verbal”. Por cierto un capítulo excepcional que Groussac, desde la distancia, debió vivir con encendida pasión.

Sin embargo, la excesiva contemporaneidad de los hechos le impidió al crítico de *Le Courrier...* descubrir de qué manera, a través de la orquestación, un italiano podía asimilar el arrollador influjo wagneriano: “Le gustan los cobres –escribió– tanto como Des Grieux amaba a Manon, y no satisfecho con reforzar a menudo la voz con instrumentos ruidosos, alcanza el sumo de la potencia (¿o del ruido?) en un unísono estricto y formidable de las masas de los coros o de la orquesta; ¡este procedimiento vulgar y chato es usado durante ciento diecinueve compases! Es demasiado...”.

Dentro de sus críticas de teatro musical vale la pena detenerse en la que dedica al compositor argentino Arturo Beruti y su ópera *Taras Bulba* (20 de julio de 1895), artículo que se complementa al día siguiente con una crítica muy liviana sobre el estreno de la misma, pero sobre todo con su “paradoja” del 24 de julio (“Ópera nacional”) en relación con la falta de oportunidad por parte del compositor frente al tema del nacionalismo musical argentino. Más allá de su mordacidad, tiene notable interés esta nota, en momentos en que los músicos de la Generación del Ochenta se preparan para transitar por ese sendero fundamental para el futuro de nuestro arte.

La música instrumental

Ya se dijo antes: nueva dentro de la materia de sus críticas musicales es ahora su inclinación por el sinfonismo y la creación de cámara. Pese al hecho de que Buenos Aires contaba ya en la década de 1890 con antecedentes importantes

en la materia, Groussac lo refleja, en parte por no haberlo vivido y tal vez por no haberle dado el valor que tuvo para la ciudad, lo que lo lleva a caer más de una vez en arbitrariedades, como cuando afirma que “los aficionados argentinos que no viajan, podrán morir sin sospechar que existe algo más que Mascagni en el horizonte opalino”.

No es momento para trazar la historia de la vida musical porteña en las décadas anteriores a la aparición de *Le Courier Français*, desde la llegada de grandes instrumentistas, como Thalberg en 1855, hasta la aparición de entidades como la Sociedad Filarmónica, y otras más, dedicadas a la ejecución de grandes obras orquestales y sinfónico-vocales. No olvidemos que en 1862 se funda la *Deutsche Singakademie* (Academia Alemana de Canto) que disponía de un cuarteto de cuerdas, y que ya en esa década se escuchaban grandes obras como *La Creación* de Haydn, *La peregrinación de la rosa* de Schumann, el *Réquiem* de Mozart o el oratorio *Elías* de Mendelssohn. De ahí en adelante, hasta llegar a los años noventa en que Groussac edita las notas aquí publicadas, el repertorio y las actividades en torno de la música instrumental no dejaron de crecer, aunque es cierto que Buenos Aires exhibió una debilidad: la carencia de orquestas *ad hoc*, formadas sólo para ese repertorio. Salvo alguna temprana y pasajera excepción, los conciertos se realizaban con las orquestas de los distintos teatros de ópera, lo cual significaba, desde variados puntos de vista, una limitación⁹.

En lo que se refiere a Groussac sería explicable aquel desconocimiento, pues es sólo a fines de enero de 1884 cuan-

9. Un estudio detallado de ese período se encuentra en los volúmenes III (pp. 96-105) y VI (pp. 36-46) de la *Historia General del Arte en la Argentina* (Buenos Aires, 1982-2005) 10 vols., publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes, realizado en forma conjunta por los musicógrafos Juan Andrés Sala y Alberto Emilio Giménez.

do se instala con su familia en Buenos Aires, tras su estada en Tucumán desde 1871. A ello debe sumarse el hecho de que desde el momento mismo de su radicación en esta capital comienza a desplegar una febril actividad como director de la Biblioteca Nacional, como periodista y escritor, con el añadido de largos viajes, lo cual hace sospechar que sus relaciones con la música debían pasar por largos períodos de distanciamiento. El hecho es que ahora, en coincidencia con la creación de *Le Courrier Français*, su encuentro con el compositor, pianista y director de orquesta Alberto Williams lo acerca a un panorama musical muy diferente del que había frecuentado en la década de 1880. Una vida musical porteña a la que no sólo se aproxima en condición de crítico periodístico, sino como promotor, de alguna manera, de ella misma, ya que en su carácter de director de la Biblioteca Nacional (1885-1929) puso a Williams al frente de un gran proyecto, la Asociación de Conciertos, que empezó a funcionar, ya en el nuevo edificio de la calle México, con este profesional como director de orquesta.

¿Cuándo se conocen Groussac y Williams? En principio habría sido el 25 de mayo de 1883, en el curso de su primer viaje de retorno a Francia. Comenta Páez de la Torre que Groussac “por la noche (es el 25 de mayo) asiste a la comida y recibo en la legación argentina, al frente de la cual está Mariano Balcarce. Se ofrece música. Groussac ponostica certeramente un buen porvenir al joven Alberto Williams, estudiante del Conservatorio de París”¹⁰. En efecto, Williams, que vivió entre 1862 y 1952, había partido rumbo a París en uso de una beca conferida por el gobierno argentino y allí completó su

10. Páez de la Torre, *op. cit.*, p. 109.

formación profesional principalmente con el gran compositor belga residente en la capital francesa Cesar Franck (en este caso al margen del Conservatorio) y también, para el piano, con Georges Mathyas, un antiguo alumno de Chopin.

Sin embargo es bien posible que se hayan tratado antes, dado el parentesco entre el compositor y Cornelia Beltrán Alcorta, la mujer de Groussac. Según datos aportados por Marta Elena Groussac, nieta del director de la Biblioteca Nacional, las familias santiagueñas de donde provienen uno y otra se inician con José Pelayo de Alcorta. Uno de sus hijos es José Víctor y el otro Amancio Alcorta, uno de los compositores precursores de la música argentina. De José Víctor proviene Mercedes Alcorta, quien se casa con José Lino Beltrán, padres de Cornelia. Por su parte, de Amancio Alcorta nace, entre otros hijos, Adela, quien se casa con Jorge Williams. Son los padres de nuestro compositor. Esto significa que Alberto Williams y la mujer de Groussac son primos segundos.

El hecho es que el 25 de mayo de 1883 allá están los dos hombres (Groussac catorce años mayor) que poco tiempo después empezarán a soñar al unísono, con la ilusión de convertir a Buenos Aires en un centro musical de fuerte impulso sinfónico y camarístico. La ópera queda, entre ellos, relegada, al margen de que en su carácter de director de orquesta, Williams, autor de nueve sinfonías y centenares de composiciones más para orquesta, piano, conjunto de cámara y canciones, será un generoso intérprete de fragmentos sinfónicos de Wagner y de otros creadores líricos.

Al retornar al país en 1889, tras siete años de estada parisina, Williams comenzó a dirigir orquestas en Buenos Aires: fundó y dirigió los conciertos del Ateneo, los del Conservatorio de Música por él fundado en 1893, los del Pabellón Argentino, construido para la Exposición Universal

de París de 1899, luego instalado en Buenos Aires frente a la Plaza San Martín, y, entre otros, los de la Biblioteca Nacional (1902-1905). Mario Tesler, en su trabajo dedicado a Groussac como director de la Biblioteca, alude a las reuniones públicas nocturnas que a partir de los años 1902 y 1903 realizaron la Asociación de conciertos (que habría llegado a tener 520 adherentes) y la de conferencias¹¹.

Así se explica que en la década de 1890 Groussac haya tomado cierta distancia, en cuanto crítico, de la lírica, convencido de que la música no comienza ni termina con la ópera, género dominante en Buenos Aires, aunque de ninguna manera excluyente, durante sus años de actuación en *Sud América* y *La Nación*.

En su vinculación con Williams creía asistir a una nueva primavera, a un florecimiento del sinfonismo, probablemente ilusionado con el nivel de las orquestas y el repertorio que había escuchado en su paso por Estados Unidos. Y estaba pronto para reflejarlo, y juzgarlo, en las páginas del periódico que acababa de fundar. Ocho años después de su “campana” en *La Nación*, ahora enfrenta con manifiesta soltura su nuevo compromiso y coloca en el mismo pedestal a su viejo ídolo Richard Wagner y a Beethoven, algunas de cuyas sinfonías le despiertan fantásticos estremecimientos.

Al margen de las críticas, hay notas de asombroso vigor sobre compositores, y de ellas se lleva las palmas la dedicada a su compatriota Camille Saint-Saëns. Se trata de una verdadera pieza literaria, en la que narra su encuentro —o, mejor aún, desencuentro— con el músico en Las Palmas, como conse-

11. Mario Tesler, *Paul Groussac en la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2006, pp. 37-39.

cuencia de una avería en el barco que lo traía a Buenos Aires. Es el relato de tres días de descanso en Gran Canaria, que le permite describir el encanto del lugar, el clima benigno, la pequeña ciudad de blancas terrazas moriscas con sus bellas muchachas, pero, fundamentalmente, el fugaz cruce con ese extranjero del que sólo pudo recibir dos palabras como respuesta: “*Très beau!*”. De entrada, Groussac nos atrapa en su lectura: “Hace un año, en la matinée del jueves santo, el *Nord-América* llegaba a Las Palmas, un poco como la paloma de La Fontaine: *Trainant l’aile et tirant le pied* (Demorando el ala y arrastrando el pie...)”. Y así sigue con la narración, de un estatura literaria que lo muestra en el esplendor de su talento de narrador.

Vale la pena destacar asimismo su nota sobre la enseñanza de la música en el Conservatorio fundado por Williams, con una organización administrativa, nos dice, que se puede comparar rigurosamente con la de la *École Centrale de Paris*. Una visita de más de tres horas de duración le permite conocer el plan de estudios, asistir a clases de distintos maestros y realizar una reseña en la que el periodista vibra con penetrante emoción, lejos de sus habituales “paradojas” y más aún de sus críticas a menudo irónicas, mordaces y hasta hirientes.

Francés para los franceses

Otro tema y por cierto determinante. La lengua madre marca no sólo la libertad de sus expresiones, sino que le permite sincerarse como nunca antes en el terreno de la crítica musical. Algunas de sus afirmaciones, para uso de compatriotas, recuerdan aquellas palabras que Paul Claudel, autor del texto de *Jeanne d’Arc au Bûcher* para el oratorio dramático de

Arthur Honegger, pone en boca del monje Dominique cuando, dirigiéndose a Jeanne, le dice *nous sommes de la même laine* (somos de la misma lana, somos iguales). Así, entre sus iguales, entre sus lectores de *Le Courrier Français*, sean compatriotas o adherentes locales a la cultura y a la lengua de Francia, Groussac se entrega a la “*causerie*”, como llama a varias de sus notas, a la charla familiar, a la conversación amable o distendida, a veces con una pizca de habladería. Pero también, con destino a los de su misma lana, arremete con una mordacidad sin tregua.

Esto crea un estilo de una fuerza creativa extraordinaria, porque a menudo le permite sincerarse también a través de sus opiniones sobre la propia música francesa. Uno de los fragmentos que produce verdadera emoción en su lectura aparece en la “charla musical” titulada “El concierto del Sr. Lagye”, quien, desde su puesto de director orquestal había ofrecido un programa esencialmente francés. El fragmento que aquí interesa es el siguiente: “Hubiese querido que el Sr. Lagye aprovechara la ocasión para ofrecernos una muestra aún más completa de los jóvenes maestros de la escuela francesa, la única que existe hoy. Después de Wagner, el genio incomparable del que toda música actual proviene, sólo en Francia se encuentra una pléyade de talentos distinguidos, preocupados por el estilo sinfónico y el gran arte.” “No tenemos músicos geniales” –reconoce Groussac– “ya que Berlioz murió en la flor de la edad y en vísperas de su triunfo: pero tenemos una escuela que hará posible y apresurará, quizás, la eclosión del genio esperado. Mientras tanto, no hay en Europa grupo que se compare con el francés, donde Massenet, Saint-Saëns, Franck (muerto hace mucho) y Reyer, sólo son los mayores de unos diez; quizás sus pares, aunque menos conocidos”. Y lo completa con una predicción: “Si llega a venir ese genio

original, encontrará la materia lista, los elementos técnicos de la obra maestra al alcance de su mano, y un público preparado desde hace mucho, a comprenderlo y aplaudirlo”.

El genio ya había nacido, pero no habían sonado aún los primeros clarines para anunciar la buena nueva. Achille-Claude Debussy llegó al mundo en Saint-Germain-en-Laye el 22 de agosto de 1862 y desde los diez años había sido aceptado en el Conservatorio de París. En 1888 tendría la revelación de *Parsifal* en Bayreuth, lo que lo llevó a inclinarse, aunque muy transitoriamente, al arte wagneriano. Hasta que desprendido del arrasador influjo, pudo componer su primera gran obra maestra para orquesta, el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Preludio a la siesta de un fauno), estrenado el 22 de diciembre de 1894. Fue su triunfo y el primer gran paso hacia la gloria. Groussac había escrito aquel artículo ¡tres meses antes! Años después, y en otro contexto, reconocía a Debussy como el genio esperado, el que había de llegar, el que entregó al mundo una de las mayores cumbres del siglo XX: *Pelléas et Mélisande* (30 de abril de 1902).

Las charlas, paradójicas y coherencias que vuelca Groussac en *Le Courrier Français*, teñidas de emoción, sagacidad, humor, con un estilo crítico a veces equilibrado y otras hiriente y sarcástico, pero en todos los casos rebosantes de erudición, dan forma a un capítulo literario tan exclusivo y enriquecedor para la musicografía del país, que valía la pena recuperarlas. Aquí están.

Bibliografía

- Acuña, Ángel, “Orígenes de la crítica argentina: Paul Groussac”, *La Nación*, 8 de junio de 1947, 23 de noviembre de 1947, 21 de diciembre de 1947 y 22 de febrero de 1948.
- Bonet, Carmelo, “Hipólito Taine y la crítica determinista”, *Nosotros*, año I, octubre de 1936.
- Berlioz, Hector, *À travers chants: Études musicales, adorations, critiques*, Michel Levy, Paris 1862.
- *Les Soirées de l’orchestre*, Michel Levy, Paris 1854.
- *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber*, Labitte, Paris, 1844.
- *Mémoires*, Michel Levy, Paris, 1870.
- *A travers chants: Etudes musicales, adorations, critiques*, Michel Levy, Paris, 1862.
- Bruno, Paula, *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2005.
- Canter, Juan, *Contribución a la bibliografía de Paul Groussac*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930.
- Canter, Juan, “Groussac y unos días olvidados de su vida”, *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, XIX, 1933.
- “La llegada de Groussac a Buenos Aires”, Buenos Aires, *La Nación*, 5 de julio de 1953.
- “Las primeras colaboraciones de Groussac en *La Nación*”, *La Nación*, 13 de enero de 1952.
- “Los primeros pasos de Groussac”, *La Nación*, 12 de junio de 1955.
- Carlóni, J. C y J. C Filloux, *La crítica literaria francesa*, Eudeba, Buenos Aires, 1961.
- Della Corte, Andrea, *La critica musicale e i critici*, Utet, Torino, 1961.

- Diderot, Denis, *Paradoja del comediante*, Losada, Buenos Aires, 2005.
- Hennequin, Emilio, *La crítica científica*, Daniel Jorro Editor, Madrid, 1909.
- Groussac, Paul, *Del Plata al Niágara*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2006 (Colección Los Raros).
- Groussac, Cornelia, “Paul Groussac íntimo”, *La Nación*, 11 de diciembre de 1955.
- Laferrère, Alfonso de, “Palabras preliminares” a *Páginas de Groussac*, América Unida, Buenos Aires, 1928.
- Machabey, Armand, *Traité de la critique musicale*, Richard Masse, Paris, 1957.
- Nosotros*, año XXIII, N° 242, julio de 1929 (Número dedicado a Paul Groussac en el año de su muerte).
- Oteiza, Viviane Inés, “La prensa francesa en la Argentina: migraciones y periodismo”, en *Todo es Historia*, N° 388, Mansilla, César L. y Emilio L. Perina Editores. Director Félix Luna, noviembre de 1999, pp. 62-67.
- Páez de la Torre, Carlos, *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*, Emecé, Buenos Aires, 2005.
- Papillaud, Henri, *Le journalisme français à Buenos Aires, des 1818 jusqu' à nos jours*, Luis Lasserre, Buenos Aires, 1947.
- Sala, Juan Andrés y Alberto Emilio Giménez, *Historia General del Arte en la Argentina*, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, vol. III, 1984, vol V, 1988.
- Tesler, Mario, *Paul Groussac en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2006.
- Voltaire, *Cándido o el optimismo*, Longseller, Buenos Aires, 2005.
- Williams, Alberto, “Estética musical y conciertos sinfónicos”, La Biblioteca. *Historia, Ciencias, Letras*. Revista mensual dirigida por Paul Groussac, año I, Tomo II, pp. 456-465.

Nota sobre la edición

Este libro compila y traduce al castellano las notas sobre música escritas y publicadas por Paul Groussac en Le Courrier Français. Journal du matin, politique, littéraire & commercial, periódico escrito en francés fundado por él junto con Clodomire Hileret, editado en Buenos Aires¹ desde el 5 de agosto de 1894 hasta los días 4 y 5 de noviembre de 1895. Se publican también los editoriales de Le Courrier Français correspondientes a su comienzo y cese. Las notas se ordenan cronológicamente en dos grandes grupos: 1894 y 1895. Algunas de ellas fueron firmadas por Groussac bajo los seudónimos “Candide” o “X” y otras aparecieron sin firma.

Esta edición cuenta con notas a pie de página de la traductora, de la autora del estudio preliminar y del editor: [N.T], N. de PSU, N. del E.

Se traducen al español todos los títulos de las obras musicales o literarias referidas (y se los destaca en cursiva) exceptuando los casos en que Groussac cita una obra determinada en italiano, por ejemplo La forza del destino, o aquellos en que la traducción de la denominación restaría el énfasis que el autor pretendió dar a una idea: Idilio de Siegfried o Siegfried Idill. Los apellidos, salvo singularidad que amerite una modificación,

1. Hay antecedentes de ediciones de *Le Courrier Français* en Francia y en distintas épocas de su historia (1649, 1789, 1820). Para una aproximación significativa al conocimiento de estos periódicos consúltese la *Histoire Générale de la Presse Française* Tomo I-V. Dir.: Bellanger, Claude, Jacques Godechot, Pierre Guiral y Fernand Perrou, Presse Universitaire de France, Paris, 1969-1975. Sobre otro *Le Courrier Français* editado en Buenos Aires y posterior al dirigido por Paul Groussac, véase nota 7 del Estudio preliminar.

se reproducen exactamente en la forma en que fueron escritos por el autor. Se han mantenido en lengua original únicamente los giros y frases típicamente franceses y los nombres de instituciones o revistas, menos aquellos cuya traducción es común en castellano (La Sorbona, la Ópera de París). También se explicitan al lector las ocasiones en que Groussac recurrió al castellano en sus escritos musicales en francés.

Las fuentes documentales examinadas para la elaboración del presente libro se encuentran en la Sala del Tesoro y Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Paradojas sobre música
Paul Groussac

*Le Courrier Français*¹

Al tomar lugar en la prensa de la República Argentina, el *Courrier Français* tiene la obligación, por deber de conciencia y cortesía, de ofrecer a sus lectores una presentación de sus proyectos y de los medios de los que dispone para llevarlos a cabo. Venido al mundo con la férrea voluntad de vivir, no podría siquiera pensar en sustraerse a estas pruebas y formalidades de la iniciación, sabiendo que de entrada puede contar con la buena disposición de sus colegas y la indulgencia del público.

Trataremos de condensar en pocas líneas el programa más o menos completo del periódico, tal como pensamos poder realizarlo sin que se nos haga el reproche de presunción o de temeridad. En el prospecto, los subtítulos y el índice lo presentan bastante bien. El lector tiene ante sus ojos el primer ejemplar; nuestras ocho páginas de texto y anuncios son el mejor índice de la disposición material del *Courrier Français*. Que nos baste hoy, mediante lo que pudimos hacer el primer día, dejar entrever lo que haremos más adelante, luego de las dificultades inevitables de la puesta en marcha, cuando nos podamos beneficiar día a día de la experiencia de ayer y tengamos en mano todos los elementos ya ablandados. Nos atrevemos a prometer que cada mes, cada semana, dará lugar a un paso adelante, a una mejoría de fondo o de forma en el material de lectura e información.

En tanto antiguos residentes en la República Argentina, no podríamos ignorar las condiciones especiales que este ámbito comercial e industrial impone, en primer lugar, a

1. *Le Courrier Français* N° 1, Buenos Aires, dimanche 5 août 1894, p. 1, col. 4-5.

la prensa extranjera. Todas las informaciones prácticas y cotidianas que muchos lectores franceses se habían acostumbrado a buscar en los grandes periódicos argentinos, esperamos poder ofrecerlas en nuestras columnas. Encontrarán, además, un servicio telegráfico completo, tanto de Europa, como del país y de las regiones vecinas; una revista de la prensa local y exterior, que facilite las investigaciones, e incluso que dispense de emprenderlas; por último, bajo la forma de cartas dirigidas por nuestros corresponsales especiales, entre los cuales algunos son maestros de la ciencia y de la literatura, nuestros lectores no solamente serán “informados” del movimiento intelectual y político, sino también guiados por plumas autorizadas.

Los temas de lectura corriente, folletines, crónicas y “variedades” serán objeto de una atención especial. Un periódico que se dirige al gran público debe tener en cuenta los gustos de la mayoría, bajo condiciones que es inútil enumerar; pero también puede, así lo esperamos, contar con el *gusto* del grupo menos numeroso. El *Courrier Français* dará satisfacción a unos y a otros.

Pero tenemos prisa de llegar al espíritu mismo de nuestro periódico, a la línea de conducta que nos hemos trazado, y a lo que constituye nuestro programa propiamente tal.

Este programa cabe en tres palabras: *Français avant tout!*² - Es ésta una empresa francesa en todos los sentidos de la palabra, desde la base hasta la cima. Para llevar dignamente este nombre glorioso y querido [fragmento ilegible en el original] de un patriotismo desprovisto de arrogancia y de egoísmo, son cualidades distintivas de nuestra raza.

2. “¡Francés ante todo!”

Para un periódico que tiene el honor de llevar al extranjero la palabra de Francia, estas cualidades no bastan. *Noblesse oblige*: no temamos retomar la expresión de Lévis, que es nuestra, solamente nuestra, y que se ha vuelto de una banalidad sórdida por un mal uso. Esto quiere decir, para un periódico francés, que al deber de querer a su país por sobre todas las cosas, se agrega la obligación menos fácil de hacerlo querer por los demás, esforzándose por recordar uno mismo los rasgos amables: el buen gusto, el ingenio, la cortesía, la claridad perfecta - de la cual se ha dicho que era nuestro sello nacional. Incluso un poco de elegancia y de literatura no perjudicarían... De hecho, enumeramos las condiciones requeridas, sin estar seguros de cumplirlas: se hace lo que se puede, se juzga como se debe.

Luego de nuestras cuestiones nacionales, que tienen primer rango, el *Courier Français* representará no menos útilmente los intereses de los colonos ocupándose de asuntos argentinos, que también son nuestros: *res tua agitur*. Lo hará con mano prudente y amiga, pero firme, pueden estar seguros. No es su pusilanimidad, ni su prosa emoliente lo que se puede reprochar a quien dirige este periódico.

Pero la mano firme no es un puño cerrado. El amor hacia Francia no implica una actitud hostil hacia el país que nos alberga. Después de la falta de ingenio, lo menos francés en el mundo es la crítica sistemática y sin medida que se convierte en denigración. Y además, quienes gritan en el vacío, rápidamente se quedan afónicos. Estando solo, uno se maravilla ante el bullicio y el humo de su propia artillería, sin advertir que las balas enviadas han caído a quince pasos. De lo que se trata es de que alcancen su objetivo; el ruido y el humo no cuentan; ni siquiera es muy novedoso decir que la mejor pólvora es la que menos polvo produce.

Dios nos libre de desear heridas y chichones; sólo aspiramos a vivir en paz. Contamos, para hacernos un público, con el interés real de nuestro periódico y de ninguna manera con el estruendo de nuestras polémicas. Nos creemos dignos de adquirir rango en la prensa de la Plata; pero no nos interesa ganarle a nadie, sólo venimos a ocupar un lugar vacío. El periódico francés que nos proponemos hacer es precisamente el que le faltaba a nuestra colonia.

Tal es, a grandes rasgos, el programa del *Courrier Français*: para juzgar plenamente de su ejecución, pedimos a nuestros lectores un crédito de algunas semanas. Esperamos mantener con todos los diarios argentinos, franceses y argentinos de la Plata relaciones de confraternidad; y nos complace, al adoptar una costumbre comúnmente aceptada, dirigirles en esta ocasión un cortés y simpático saludo.

P. G.

Paradojas Contra la música¹

Logré convencer al director del *Courrier Français* de la utilidad o por lo menos de la inocuidad que podría tener la creación de esta nueva sección. No me fue fácil. ¿Por qué “paradojas”, me decía, que son propuestas azarosas, en el mejor de los casos verdades de las minorías y del mañana? Un periódico debe hacerse para la mayoría del público, no emitir sino verdades medias, axiomas o teoremas fácilmente demostrables. ¡Respete el sufragio universal!

A esto respondí que los políticos más profundos –Stuart Mill, Guizot, Porfirio Díaz, etc.– se habían preocupado por la representación de las minorías: algunos, incluso, gobernando exclusivamente con ella; que la mayoría de los lectores disponía cada día de veinte columnas, y que yo sólo pedía una o dos por semana, para ubicar las paradojas destinadas a unos pocos; que no sería demasiado temerario y que no arremetería especialmente contra lo burgués, que es la materia de la cual la popularidad está hecha, etc.

En fin, mi director aceptó; incluso me declaró que no había motivo para negarme nada. No pido tanto: cual pajari-to, me contento con un poco de espacio y libertad.

El asunto, entonces, está decidido. Amigo lector, una o dos veces por semana, Candide vendrá a comunicar ante ustedes, sin esperanza ninguna ni deseo de convencer, sus pequeñas ideas sobre las grandes cuestiones de la vida y el arte. Aunque alumno de Pangloss, soy poco optimista, y pro-

1. *Le Courrier Français* N° 48, Buenos Aires, samedi 29 septembre 1894, p. 1, col. 4-5.

feso más bien el *pococurantisme*² con tanta convicción que no puedo sino admitirlo en otros. Espero que mis ocurrencias interesarán a cinco o seis lectores, y escribo para ellos.

Hablemos de música. Un número reciente de la *Revue de Paris* informaba en la pluma erudita de T. Reinach, de un extraño hallazgo. Se acaba de descubrir en Delfos una “pequeña biblioteca musical grabada en mármol”. Allí se encuentra escrito un fragmento del *Himno a Apolo*: es una suerte de Marsellesa de la que se pudo descifrar la música, gracias al ritmo del verso griego. A partir de esto, el autor se esfuerza por demostrar —sin lograrlo en absoluto— cuán lejos estábamos de la realidad cuando creíamos que los griegos, incomparables artistas en escultura y poesía, no habían sobrepasado la infancia tratándose de música. Incluso pronuncia el nombre de Wagner, en relación con este himno, que nos parece tener la fuerza de un buen yaraví boliviano.

Salvando el hecho, él mismo lo confiesa, de que los griegos ignoraban la armonía y no tenían como orquesta sino la flauta y la lira —equivalente de la guitarra—, eran grandes músicos. En realidad, sus melodías eran simples melopeyas monótonas; cantaban los versos como lo hace la señora Sarah Bernhardt.

¿Por qué es necesario, para los helenistas, que la gran, la verdadera música haya nacido en Grecia, tres mil años antes de Beethoven? La única razón es este prejuicio muy duro de desarraigar que exige que las Musas sean hermanas, y que haya una cosa concreta llamada *arte*, de la que la pintura, la

2. Palabra que remite al nombre de un personaje de Voltaire, el Sr. Pococurante, en *Candide ou l'optimisme*, y actualmente usada en francés para referirse al estado de quien está hastiado, de quién no alberga ninguna esperanza. Una forma de pesimismo, de fatalismo [N. T.].

escultura, la música y la poesía serían diversas facetas. Quien tiene inclinación por una, según dicen, también la tiene por otra; es un asunto de educación y de técnica. Esto no está para nada demostrado. Incluso, sucede más bien lo contrario; dejando de lado a los aficionados provistos de todas las vocaciones porque no tienen ninguna.

¿Se han dado cuenta de que, entre sus amigos inteligentes, los más robustos, los más ponderados de alma y cuerpo son casi tan hostiles o insensibles a la música como lo fueron Voltaire, Napoleón, Goethe, Víctor Hugo y cien otros grandes hombres?

Y es que la “susceptibilidad” musical, lejos de ser un signo de equilibrio intelectual, es un síntoma de degeneración, —aunque genial, si ustedes quieren—, por eso es que los pueblos felices y sanos de la antigüedad no la conocieron. La relación entre el placer infantil del ritmo cantado y la desgarradora emoción que nos provoca una queja de Schumann o una tempestad wagneriana, es la relación entre una flecha de la Ilíada y un cañón de acero. Nos enceguece la pobreza del lenguaje y sus términos abstractos.

La teoría más falsa de Lombroso es la que ve en la degeneración un hecho de atavismo, un regreso a lo primitivo. La degeneración individual es una acentuación de la enfermedad social. Todos sufrimos, sobre todo desde hace un siglo, un desarrollo enfermizo de los centros nerviosos en detrimento de todo el organismo. Tenemos demasiados nervios y demasiado pocos músculos.

De ahí esta acuidad mórbida de los órganos de los sentidos, y particularmente de aquel que es la puerta de entrada de las alucinaciones más frecuentes. El oído es el sentido de los enfermos, de los neurópatas; por una alucinación de la vista hay cien del oído: uno “escucha voces”. Pero poco

a poco, la acuidad misma del órgano desaparece; uno se vuelve sordo, y lo único que queda es la sensación interna, la alucinación pura.

Los más grandes músicos han sido un poco locos, alucinados o degenerados, como Mozart (viejo a los treinta años y terminando su *Réquiem* en la alucinación); Beethoven, misántropo y sordo; Schumann, Liszt y Wagner, maniáticos; hasta el encantador Bizet, que sufría de sordera.

Comparen este glorioso pabellón patológico de músicos, cuyo genio es tan indiscutible como original, con el grupo olímpico de los grandes pintores y de los grandes escultores. Los poetas dejan bastante que desear debido a la parte de música que entra en la poesía. Pero siguen siendo presentables por la amalgama creciente de saber y crítica que se mezcla a la poesía pura.

Y es por eso que los grandes civilizados de la noble antigüedad no eran músicos y es por eso también que todos lo somos, más o menos. Somos neuróticos, no separo mi suerte de la de ustedes, y estoy “loco”, como los demás, de alucinaciones wagnerianas y schumannianas.

Candide.

Charla musical

El concierto del Sr. Lagye¹

El excelente director de orquesta del Odéon, durante la última y desastrosa campaña, no fue muy afortunado en Buenos Aires. Se equivocaría si considerara la noche de ayer como un medio-éxito. “Era efectivamente una luna entera” como dice Jodelet, en las *Précieuses ridicules*.

Tratándose de un concierto que no es de aficionados, es cuanto podemos esperar en Buenos Aires. Aún se recuerda el fracaso “ruidoso”, esa es la palabra, de ese pobre Mancinelli con su festival sinfónico de la Ópera.

¡Cuánto aprecian la verdadera música nuestros abonados de la Ópera, y cuánto la conocen en general! Berlioz, Franck, Reyer, Lalo, Saint-Saëns, Godard, Chabrier... ¿qué gente es esa? En primer lugar, en música, como en pintura, sólo existe Italia. La música es la cavatina de un tenor o el aria de una *prima donna*. La prueba de que nuestro “gusto musical” está muy desarrollado es que pagamos bastante caro para poder escuchar a Masini, Tamagno, y la Patti envejecida en un repertorio menos joven que ella.

Durante ese tiempo, el “mundo sigue andando”, tanto el del arte como el otro; y los aficionados argentinos que no viajan podrán morir sin sospechar que existe algo más que Mascagni en el horizonte opalino.

El programa de ayer era esencialmente francés: para mi gusto, no lo era suficientemente. Esto no quiere decir que co-

1. *Le Courrier Français* N° 50, Buenos Aires, lundi 1 et mardi 2 octobre 1894, p. 1, col. 4-6.

meta la ridiculez de admirar a Wagner menos que a cualquier otro en el mundo. Pero, primero, *Lohengrin* es muy conocida acá, y esa música no debe ser interpretada de buenas a primeras y con medios insuficientes: son las armas de Rolando, de las que habla Ariosto.

Hubiese querido que el Sr. Lagye aprovechara la ocasión para ofrecernos una muestra aún más completa de los jóvenes maestros de la escuela francesa, la única que existe hoy. Después de Wagner, el genio incomparable del que toda música actual proviene, sólo en Francia se encuentra una pléyade de talentos distinguidos, preocupados por el estilo sinfónico y el gran arte. No tenemos músicos geniales, ya que Berlioz murió en la flor de la edad y en vísperas de su triunfo: pero tenemos una escuela que hará posible y apresurará, quizás, la eclosión del genio esperado. Mientras tanto, no hay en Europa grupo que se compare con el francés, donde Massenet, Saint-Saëns, Franck (muerto hace mucho) y Reyer sólo son los mayores de unos diez más; quizás sus pares, aunque menos conocidos. Si llega a venir ese genio original encontrará la materia lista, los elementos técnicos de la obra maestra al alcance de su mano, y un público preparado desde hace mucho para comprenderlo y aplaudirlo.

Hablemos del concierto con indulgencia y simpatía, lamentando tener tan pocas ocasiones de evocar imágenes de arte serio entre nosotros.

Ab Jove principium. Júpiter, anoche, era Wagner, ya que el programa excluía la música clásica y Beethoven estaba ausente.

Todo ha sido dicho sobre aquella espléndida marcha nupcial de *Lohengrin*, con sus dos temas orgullosos y encantadores que convergen en la radiante aparición de Elsa, para alcanzar, bajo el impulso prodigioso de los violines que arrastran a toda la orquesta, el apogeo de la sonoridad musical.

No se podía exigir que la orquesta del Sr. Lagye restituyera esos efectos grandiosos en toda su plenitud, pero lo hizo valientemente y la ejecución fue muy honorable.

La famosa marcha de nuestro gran Berlioz sigue siendo una de las páginas admirables que los Conciertos populares han, por así decirlo, vulgarizado, de tanto hacerlos aplaudir, como su famosa *Danza de los Silfos*. Se sabe que fue escrita en Hungría, sobre un viejo tema nacional de Rakoczy; y que será ulteriormente incorporada a la *Condenación de Fausto*, en donde su esplendor rítmico y su deslumbrante instrumentación hacen maravillas, luego de la primera parte, después de la melancólica frase de Fausto.

La ejecución, hay que decirlo, dejó mucho que desear, y nos sorprende que el Sr. Lagye no lo haya previsto.

Se nos permitirá pasar por alto la suite de Massenet, cuya obra y cuyo nombre son populares y saludar sólo de paso las encantadoras *Scènes féériques*, tan elegantes en su conjunto, tan extrañas y novedosas en los detalles sinfónicos. Sólo lamento en parte el concierto del maestro ruso, en el que la Srta. Jezzi debía hacerse escuchar. A decir verdad, no me gustan los conciertos², a pesar de los nombres ilustres que los acompañan; el piano es una pequeña orquesta insertada en la grande, y sus efectos se combinan mal. Pero sería muy largo de explicar.

El Sr. Marchal tocó la famosa *Fantasia* de Servais, para violonchelo, con su talento y éxito acostumbrados.

Me gustaría evocar un momento a dos artistas de valor desigual, poco conocidos en América y cuya muerte reciente ha sido una real pérdida para el arte francés. Tuvieron por

2. N. de Pola Suárez Urtubey (en adelante PSU). Groussac se refiere al concierto como género de composición, escrito para instrumento solista y orquesta.

destino común no conocer más que una vez, y bastante tarde, el éxito decisivo –Lalo, sobre todo–, en esta media luz crepuscular, en la que yerran melancólicamente los que por largo tiempo han tocado a la puerta de la gloria, sin lograr que les sea abierta, ni atreverse a forzarla. Tuvieron, sin embargo, su hora: pero era demasiado tarde para volver a empezar; y, para un público frívolo –¡ironía suprema!– seguían siendo “jóvenes” cuando los enterraron.

Emmanuel Chabrier, fallecido hace algunos días, debe sin duda a esa “actualidad” haber figurado en el programa con sus interesantes *Danzas eslavas*. Primero habían anunciado *España*: eso era lo que había que tocar. Incluso después de *Gwendoline* y *Le roi malgré lui*, que tienen partes magníficas, duramente pagadas con búsquedas un tanto trabajosas e insoportables efectos de sonoridad, Chabrier sigue siendo el autor de *España*, cuya instrumentación tiene un empuje de un orgullo maravilloso y casi digno de Bizet. La *Gwendoline* que escuché este invierno en la Ópera (¡la de allá, desde luego!) tiene páginas muy bellas; pero tal como el poema de Catulle Mendès, es wagnerismo artificial y deliberado. El gran dúo del primer acto, sobre todo la cantilena de Harald, es la cumbre de la obra; volvemos a bajar inmediatamente después, para ya no subir.

Lalo era un verdadero músico, ignorado durante largo tiempo. Murió en 1892, a la edad de setenta años, y su *Rey de Ys* fue presentado por primera vez en la Opéra Comique en 1888: ¡el “joven” autor tenía setenta años! ¡Pobre gran artista! Era apreciado desde hace mucho como sinfonista; incluso aquella maravillosa obertura de su ópera había sido tocada durante más de diez años en los conciertos populares en los que la escuché en 1883, antes de que el autor hubiese podido hacerse un lugar a plena luz. ¡Qué destino doloroso, cuando se lo compara con

el de un Mascagni, quien no tuvo más que dar paso a su bella siciliana para conocer, a los veinte años, la gloria y el éxito!

El *Rey de Ys* es lo más bello que se ha hecho en Francia desde *Carmen*. La obertura que se ofreció anoche estaba en el estilo de Weber y presenta la ventaja, además de su propia belleza sinfónica, de resumir los temas principales de la ópera: el canto de amor de Mylio, el tema de Margared, y, sobre la frase del violonchelo (admirablemente interpretada por Marchal), el dúo de las dos hermanas, terminado con el canto guerrero, radiante y espléndido. Es de factura sólida, magistral, sin los refinamientos ambiciosos de Chabrier. Es, a mi gusto, uno de los números mejor logrados por la orquesta del Sr. Lagye.

¿Qué decir de *La Arlesiana*, de este rayo de sol provenzal que es la alegría y la fiesta de todos los programas desde hace quince años? Pero si empezara a hablar de Bizet ya no podría detenerme. A él, a esa música divina, que se ama como se ama a una mujer, hay que nombrarlos aparte, en algún momento de buen humor y de juventud reencontrada. Es nuestro Mozart, que se fue a la edad del otro, pero colmado aún de juventud y de genio, y que nunca podremos llorar lo suficiente.

Felicitamos al Sr. Lagye por su coraje, su éxito bien merecido, y quisiéramos que su tentativa no permaneciera aislada. ¿Cuándo tendremos aquí audiciones sinfónicas serias y regulares, como las hay en otros lugares, en Europa y en los Estados Unidos?

Candide.

El Festival Wagner¹

Aplaudiría con las dos manos cualquier intento serio de aclimatar en Buenos Aires la música sinfónica y, aunque el maestro de Bayreuth no era el que había que elegir para el principio, no le mezquinaré al Sr. Williams mis elogios y mi apoyo por su valiente emprendimiento. Ayudemos con todas nuestras fuerzas a su éxito; pero evitemos, si es posible, desacreditar una obra interesante, revelando que no sabemos exactamente lo que despierta nuestro entusiasmo.

Estos son los términos con los que algunos subrayan el elogio al Sr. Williams en un periódico de la mañana: “¡Ejemplo, París, que *vio* silbar hace veinte años las sinfonías de Beethoven en los conciertos iniciados por Padeloup, etc.!” Está firmado *Attender*: sin duda el filisteo quiso poner *Attainder*.

Pero ¿qué? ¿Será que el periódico en cuestión pretende alguna especialización en necedad! ¡Hace veinte años! ¡Padeloup iniciador de los conciertos clásicos!... Refiriéndose a este tipo de “delirio” los latinos decían: *Asinus ad lyram!*

El Sr. Williams, que es alumno del Conservatorio de París, debe sentirse halagado con estas alabanzas tan competentes... ¡Él, que sabe, no hay dudas al respecto, que cada palabra de la frase citada conlleva un absurdo!

Beethoven nunca fue silbado en París, de hecho creo que no hay ejemplos de que se haya silbado en un concierto. Lo que se festejaba hace casi veinte años en París (en 1878) era el “cincuentenario” de la fundación de la *Société des*

1. *Le Courier Français* N° 57, Buenos Aires, mercredi 10 octobre 1894, p. 1, col. 2-3.

Concerts, que fue creada en 1828 por Habeneck. No podía ser Padeloup quien presidía esa fiesta, porque nunca dirigió la incomparable orquesta del *Conservatoire*, sino Deldevez, alumno y uno de los sucesores de Habeneck.

Dado el público de concedores que siempre llenó la pequeña sala del Conservatorio, está de más decir que la obra de Beethoven siempre recibió el homenaje entusiasta que su genio se merece. El éxito del primer concierto (9 de marzo de 1828) fue tal, con la Sinfonía Heroica, que el crítico belga Fétis escribía pocos días después: “Es imposible que haya un lugar en Europa en donde se ejecute mejor la música”.

El éxito de la música clásica no hizo sino crecer con los años; y es lo que sugirió la idea a Padeloup, en 1861, hace un tercio de siglo, de organizar conciertos populares de música clásica en el amplio anfiteatro del Cirque. Lo que sigue es un eco fiel del efecto que se produjo desde el primer intento.

“Habiendo reunido una orquesta capaz de ejecutar las obras más eruditas, se atrevió a ofrecer a las masas la misma música que la *Société des Concerts du Conservatoire* ofrecía a un público de elite y aristocrático. Fue un éxito rotundo, cosa que le pareció increíble a los que nos acusan de no apreciar sino la música frívola. Los conciertos del Cirque popularizaron en París las grandes composiciones sinfónicas de Beethoven, Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn, y, tratándose de música moderna, de los Sres. Schumann, Gounod, Richard Wagner, etc.”

Así es como Padeloup, que tenía 9 años en 1828, creó las audiciones de música clásica; así es como Beethoven fue silbado en París, ya sea hace setenta años, ya sea hoy en donde cuatro sociedades rinden homenaje, cada domingo, a su genio sublime (Conservatoire, Lamoureux, Colonne, d’Harcourt).

Es vergonzoso que tales cosas sean impresas en una gran ciudad y que haya que subrayar semejantes ineptias.

X.

Crónica musical

El Festival Wagner¹

El Festival-Wagner tuvo todo el éxito que esperábamos. La sala estaba llena como en los días más bellos de Tamagno o de Masini: parecía que estábamos ante *Gioconda*. Sin embargo, sólo se trataba de música, de Wagner, que íbamos a escuchar. En fin, hay un comienzo para todo: y para el Sr. Williams es un buen comienzo haber llenado la Ópera con una orquesta. El pobre Mancinelli no tuvo tanta suerte.

La ejecución fue a rasgos generales muy satisfactoria, sobre todo si se toma en cuenta la inestabilidad y la mezcla de elementos que hubo que reunir y ordenar. Se aplaudió mucho, se pidió un bis para la “Cabalgata”, el vals de *Tristan* y, naturalmente, la introducción de *Lohengrin*. Salvo los cobres, que siempre son un poco reacios, la orquesta tocó en conjunto y con inteligencia; los violines, en general excelentes, sobre todo interpretaron con real gusto el *pianissimo* final del Idilio. Digamos una palabra de la música.

Para un primer concierto wagneriano puramente sinfónico, el programa era perfecto. Se componía de los temas más merecidamente famosos, populares, podríamos decir, si nuestro público fuera el de Europa o el de los Estados Unidos. Son páginas muy accesibles, que no pueden asustar a los profanos. Tan es así que, salvo el *Idilio de Siegfried*² y los fragmentos de los *Maestros Cantores*, el programa de ayer era exactamente el que el mismo Wagner elaboró para

1. *Le Courrier Français* N° 68, Buenos Aires, lundi 22 et mardi 23 octobre 1894, p. 1, col. 3-5.

2. Así en el original.

los tres conciertos que dio en el *Théâtre-Italien de París*, en enero-febrero de 1860. El orden de los temas es lo único que cambió. ¿La elección del Sr. Williams fue deliberada o simple coincidencia? Esto prueba, en todo caso, que su elección era excelente. En cuanto a mí, prefiero de lejos el *Siegfried Idyll*³ a la obertura del *Buque fantasma*, que figuraba en su lugar en el programa de los italianos.

Todo ha sido dicho sobre las diversas bellezas de estas inspiraciones magistrales. La biblioteca wagneriana contiene hoy día varios miles de volúmenes, y, desde el conjunto estético a los menores detalles de técnica y orquestación, cada página del maestro ha sido estudiada y registrada en todas las lenguas y en todos sus aspectos.

Entre todos los fragmentos que figuraban en el programa, el de *Lohengrin* era el que la orquesta y el público mejor conocían; fue muy correctamente interpretado, y naturalmente, mejor apreciado que el resto por el auditorio que se lo sabía de memoria. Este entreacto, que se acostumbra llamar la “marcha nupcial”, es, por cierto, una maravilla de ímpetu y de alegría heroica; nunca se sobrepasó este vigor sonoro de los cobres guerreros que luego irán apagándose suavemente en la coda final para acoplarse al encantador epitalamio y al delicioso dúo, - que no escucharemos, ¡lamentablemente! La marcha de *Tannhäuser* es también muy conocida; a lo mejor se habría podido reemplazar por otra página más interesante, aunque menos famosa. Hay que decir también, para esta marcha y sobre todo para esta prodigiosa *Cabalgata de las Walkyrias*, que se siente la falta de las voces del acompañamiento. Es en este marco grandioso y siniestro, que hay

3. Así en el original.

que haber visto y escuchado pasar el torbellino de vírgenes guerreras: ese vuelo vertiginoso de nueve hermanas en los nubarrones, con sus gritos salvajes que dominan el ritmo corto y entrecortado del tema fundamental, la fanfarria de los cobs, los trinos agudos de los violines, ¡la tempestad desencadenada por el genio de Wagner!

En cambio, los tres otros fragmentos puramente simbólicos están perfectamente en su lugar en un concierto. La magnífica obertura de *Tannhäuser* es una síntesis, más que un prólogo del drama lírico que se va a desarrollar; se encuentran ya las dos inspiraciones profana y sagrada de la obra: el gran andante del coral de los peregrinos, que vuelve, incesante, y la escena del Venusberg, el canto de voluptuosidad y el llamado irresistible de la diosa. Nada sobrepasa esta amplitud de ordenamiento y esta maestría en la combinación de temas, mezclados hasta la explosión final.

Es sabido que el preludio de *Tristan e Isolda* recuerda totalmente el de *Lohengrin*: empieza por un tema cromático muy suave que roza sucesivamente todas las partes de la orquesta, para inflarse poco a poco, estallar en el *tutti* magnífico de la pasión de los amantes enloquecidos por el brebaje y, luego, morir en la frase de cuatro notas del comienzo. Pero ¡qué disonancias perturbadoras, cuántos tormentos del amor culpable están aquí expresados, que no conocían las castas confesiones de Elsa y de Lohengrin! - Es casi ocioso constatar que esta página, tan llena de matices, es de una ejecución muy difícil, y que sólo una orquesta homogénea y largamente ejercitada puede interpretarla plenamente. ¡Oh! La *nuance*, el matiz, como dice aquel pobre loco encantador de Verlaine:

*Oh! La nuance seule fiancé
Le rêve au rêve et la flûte au cor...⁴*

Quizás sea por esto que, con excepción del vals cuyo efecto es siempre seguro, los fragmentos de los *Maestros Cantores* tuvieron poca repercusión en el público. Hay que decir también que, poema y música, los *Maestros Cantores* constituyen la obra más alemana, la menos universal de Wagner. La belleza grandiosa, la pasión, los conflictos trágicos del alma y del destino son de todos los tiempos y de todos los países: pero la gracia, el espíritu, la alegría alemana son cosas regionales. Dudo seriamente que el entusiasmo actual, la moda todopoderosa pueda lograr volvernlos liviana y amable en su conjunto el poema burgués y cómico de Nüremberg.

¿Es necesario que les recuerde, por último, que el *Idilio de Siegfried*⁵, en una gama tan deliciosamente suave que hace contraste con las tempestades cercanas, está fundada en dos o tres temas de la obra dramática - como el motivo de amor de la última escena; - pero no es para nada un extracto de la ópera? Este tema, que es por entero un ensueño íntimo, fue escrito por Wagner, en 1871, para el cumpleaños de su segunda esposa y de su hijo Siegfried; fue compuesto para una pequeña orquesta y contiene una canción de cuna popular que se mezcla, de una manera encantadora, con el dúo amoroso.

4. “¡Oh! Sólo el matiz desposa / El sueño al sueño y la flauta al corno...”. N. del E. Corresponde a los dos últimos versos de la cuarta estrofa del poema *Art poétique* de la antología *Jadis et Naguère*, en Verlaine, Paul, *Jadis et Naguère. Parallèlement*, Editions Messein, Paris, 1885 y 1889. Este poema fue dedicado a Charles Morice. Trad. castellana en Paul, Verlaine, *Obras completas en prosa y verso*, Buenos Aires, Claridad, 1944, p. 606 [N. T.].

5. Así en el original.

La noche de ayer fue todo un honor para el Sr. Williams y el público particularmente brillante que acudió a la cita, a pesar de la ausencia de cavatinas. El éxito obliga: el joven músico debe ahora emprender y llevar a cabo el imponente programa que se impone a él. Las audiciones sinfónicas, regulares y cuidadas, escasean en Buenos Aires: a él le corresponde ofrecérnoslas. Si tiene la constancia de realizar esta empresa, habrá creado en su país una institución que hablará más alto del gusto argentino que la exhibición anual de este viejo repertorio de ópera, que nada tiene que ver con el amor por la música y no es más que una feria de vanidades - la prolongación del desfile de Palermo. Que se ponga manos a la obra, que se dote de una orquesta entusiasta y sólida, que nos ofrezca, en el pabellón o en otro lugar, una función primero mensual de los grandes maestros clásicos o modernos: el éxito lo espera, un éxito verdadero, que le valdrá el reconocimiento y la estima de la gente de buen gusto.

X.

Sobre un programa de concierto¹

Es un hecho que si abordamos la música clásica con preocupaciones tan ajenas al arte, lo mejor sería limitarnos a los programas de los teatros de tandas y a las bellezas musicales de la Verbena.

Hay quien critica el programa del Sr. Williams por haber puesto en primer lugar la *Sinfonía Pastoral*, y se invoca como buena razón que el público sólo vendrá al tercer número, porque es *chic*, exactamente como si se tratara de una ópera italiana. Y luego, como si esto fuera poco, ¿se apoya esta argumentación en comparaciones culinarias que son un bello espécimen de gusto!

El Sr. Williams, una vez más, se ha mostrado demasiado tímido. Si quisiera referirse tan solo a los usos europeos, debería haber citado la gran autoridad en este ámbito. No la empresa de Lamoureux, ni la de Colonne, sino la *Société des Concerts du Conservatoire*, que es la más antigua y la más clásica de Europa. Fue fundada hace más de sesenta años para interpretar la música de los grandes maestros, y prosigue, con éxito siempre igualado, su severa y noble tradición.

Ahora bien, tengo ante los ojos la serie completa de los programas desde 1860 a 1885, y lo que encuentro es esto. Durante esos veinticinco años, los programas de los doce conciertos anuales contienen generalmente la serie de sinfonías de Beethoven; en consecuencia, en nueve oportunidades sobre doce, más o menos, el incomparable sinfonista está en

1. *Le Courrier Français* N° 92, Buenos Aires, lundi 19 et mardi 20 novembre 1894, p. 1-2 col. 2-3.

el programa. Pues bien, no hay ejemplo de que esos conciertos hayan empezado con algo que no fuera la sinfonía de Beethoven cuando ésta estaba en el programa: siempre tuvo el lugar del primer número, el del principio. Sólo hay cuatro o cinco excepciones en la serie de más de trescientos conciertos; y es cuando habiendo sido una sinfonía de Beethoven requerida otra vez, se programaba primero una de Haydn o de Mozart. Por ejemplo, en el octavo concierto de 1864, la Sinfonía en *la* ocupa el quinto rango, pero es porque había sido tocada ese mismo año en el segundo concierto, en el que, naturalmente, ocupaba el primer rango. Esa es la regla.

En cuanto a las razones artísticas, sería un poco largo deducirlas hoy día. Pero basta con decir que un programa de música clásica no se redacta en absoluto como un menú. No es para nada el mismo gusto que preside uno y otro; y es sobre todo en estos ámbitos en donde la comparación no vale razón.

Candide.

Antoine Rubinstein¹

Un comunicado nos anuncia la muerte del gran compositor ruso –aunque rumano de nacimiento– Antoine Rubinstein. Murió ayer, de un ataque de apoplejía, en Peterhof, que es como el Versalles ruso, en el golfo de Cronstadt, a veinte kilómetros de San Petersburgo. Todavía no tenía sesenta y cinco años.

Nacido en las fronteras de Moldavia en 1829, fue educado en Moscú, y, bajo la dirección musical de su madre, que era pianista, Rubinstein fue un niño prodigio. A los ocho años ya tocaba en público, lo que suele ser terrible para el futuro. Felizmente lo llevaron a París, en donde estudió dos años, luego a Berlín y a Viena; ahí estudió composición, sin descuidar su talento de pianista. Siendo ya adulto volvió a Rusia y fue nombrado pianista de la Corte. Hizo numerosas ejecuciones artísticas en Europa, y vino a París muy seguido, dando conciertos muy aplaudidos, entre otros en 1868.

En tanto virtuoso, su ejecución no tenía la deslumbrante fantasía de Liszt ni la irreprochable elegancia de Thalberg, para citar tan sólo dos nombres populares: su verdadero talento consistía en la interpretación admirable de diversos estilos de grandes maestros. La serie de esos conciertos históricos, en París, en donde demostró en algunas sesiones en las que se presentaba solo el desarrollo del arte musical, por un espécimen de obras maestras clásicas, desde el siglo XVI hasta..., Rubinstein, tuvo un éxito merecido. Poco tiempo después de su regreso a San Petersburgo, fue nombrado director

1. *Le Courier Français* N° 93, Buenos Aires, mercredi 21 novembre 1894, p. 1, col. 2-3.

del nuevo Conservatorio y presidió la Sociedad musical rusa. Era miembro de nuestra *Académie des Beaux-Arts* desde el 24 de abril de 1875.

Rubinstein escribió mucho. Sus obras meramente sinfónicas son interesantes y de estilo excelente, pero a menudo más notables por la búsqueda esforzada de los efectos que por la originalidad de las ideas. Algunas de sus obras para piano, sonatas, estudios, etc. son de una verdadera belleza. Ninguna de sus óperas –escribió una decena– fue popular. Se representó su *Nerón*, en Rouen, en donde no obtuvo sino un éxito por estima y curiosidad.

Compositor distinguido y enamorado de su arte, Rubinstein también escribió sobre música. Su último libro, muy personal, contiene juicios muy severos sobre algunos contemporáneos, y en especial sobre Wagner. Es realmente una nota desafortunada el haber criticado amargamente la *Tetralogía* cuando se es el autor de *Nerón*. Pero Rubinstein no deja de ser por eso un músico de gran talento y un virtuoso fuera de línea.

El concierto instrumental¹

Si estuviera condenado a juzgar con una sola palabra el concierto de ayer en el San Martín, difícilmente podría escapar al calificativo de “mediocre”. Prefiero escabullirme caritativamente, diluyendo la expresión demasiado breve.

Y, en primer lugar, resulta deplorable tratar de vencer a un público de que un concierto será tanto mejor cuanto más largo sea su programa y numerosa su orquesta. Nada asegura, incluso en términos de sonoridad, que el efecto sea proporcional a la cantidad de ejecutantes. El mismo Berlioz se desencantó de sus “festivales monstruos”, y era él quien los había inventado. Pero incluso cuando se tiene, como fue su caso, elementos de primer orden al alcance de la mano, es muy difícil poner en marcha una multitud. ¡Ni hablar de cuando se reúne a ejecutantes dispares y se los lleva a la carga de obras tan “defendidas” como las de Wagner y las de Berlioz!

Agreguemos que estos elementos reunidos habían ensayado bastante poco y que, buscando una publicidad un tanto pueril, cambiaban de mano directora en cada tema. Se nos había anunciado un ejército de trescientos ejecutantes; en esas condiciones, era como para temblar, y demandar por los efectos de armonía imitativa que recordarían con demasiada crudeza el objetivo declarado de la fiesta. Felizmente sólo eran ciento sesenta, más o menos; pero era todavía demasiado. Más allá de cien ejecutantes, ya no es arte, es yankismo. Y, además, la reflexión que se

1. *Le Courier Français* N° 94, Buenos Aires, jeudi 22 novembre 1894, p. 1, col. 2.

impone frente a este batallón sagrado es que el concierto así organizado parecía serlo mucho menos en beneficio de la gente de allá que de los que tocan acá. Es un hecho, “eran demasiados”, como en Waterloo.

Desde luego, pasó lo que tenía que pasar: incluso en los temas conocidos, la ejecución fue insuficiente, no solamente sin matices, sin fundido, sino también a menudo defectuosa desde el punto de vista elemental del ritmo y de la precisión. Se ha dicho que un verdadero director de orquesta debía “tocar la orquesta” como se toca un instrumento. ¿Pero cómo exigir que, a pesar de toda su buena voluntad e incluso de su competencia, los conductores circunstanciales de estas tropas improvisadas puedan alcanzar ese *desideratum*, como diría Prudhome!

¡Y ese programa tan sobrecargado como abigarrado! Ya sé que cada cual aportó a la masa lo que quiso, pero es eso, precisamente, lo que constituye una herejía. Si se trataba de saborear las bellezas sinfónicas de las *Vísperas Sicilianas* y de la *Fantasia Morisca* de Chapí –como el público lo demostró pidiendo un bis–, Wagner o Bizet, Berlioz o Wagner estaban de más. Cómo decía el buen Ruy Gómez de Silva: “Dos es demasiado, ¡señora!”. Es uno de los pocos talentos de un ama de casa saber elegir a sus comensales: pero, precisamente, lo que faltaba ayer, era un ama de casa.

No tengo nada que decir en cuanto a los cuatro directores de orquesta que creyeron deber participar en esta obra de beneficencia demasiado improvisada, pero en lo que se refiere al Sr. Williams, que ha emprendido instaurar en Buenos Aires conciertos sinfónicos serios y dignos de los maestros interpretados, me tomo el atrevimiento de aconsejarle que no se arriesgue en estas aventuras musicales. Debe dotarse de una orquesta inteligente y fiel, dispuesta a todos los debe-

res del estudio y de la disciplina, tenerla bien en mano, que sea suya; tomarse el tiempo de ensayar a fondo, hasta poseer todos los matices de la obra ejecutada, y darnos solamente sesiones tan buenas o mejores que las del festival Wagner. El éxito que vale –el que perdura– tiene ese precio.

X.

El concierto Williams¹

Una noche excelente y una buena sala, a pesar del tiempo inclemente. El auditorio, brillante, mostró cierta frialdad ante la admirable *Sinfonía Pastoral* que, por mi parte, sigo considerando menos novedosa y menos bella que la *Heroica*, que es en *do menor*² y sobre todo la Sinfonía en *la mayor*³, cuyo extraño y patético *allegretto* habría impactado mucho más a nuestro público que la “reunión de paisanos”. Nunca he escuchado la *Prodigiosa*, la novena, salvo en piano: y es como hablar del *Juicio Final* bajo la impresión de un grabado.

La *Rueca de Onfalia* de Saint-Saëns, a pesar de su excelente estilo y del ingenio de la instrumentación, es, en pequeño, lo que la *Pastoral* es en muy grande: una vez más, música de imitación, donde el ronroneo de la rueca —que es casi moderna, del siglo XV, si no me equivoco— juega el mismo rol que la codorniz y el cuco en Beethoven. Definitivamente, es un género inferior, a pesar de todo el talento, e incluso del genio que se le pueda poner. El público no la recibió con gran entusiasmo, lo cual también fue el caso de la *Navarresa* de Massenet, que ganaría, sin duda, de ser ensayada.

Pero el auditorio perdió su frialdad ante la marcha de Berlioz⁴, de una sonoridad, de una orgullosa orquestación irresistible: la hicieron repetir, y fue una suerte, ya que la segunda ejecución fue mucho mejor.

1. *Le Courrier Français* N° 98, lundi 26 et mardi 27 novembre 1894, p. 1, col. 2-3.

2. Groussac se equivoca, es en *mi bemol mayor*. PSU.

3. Se refiere a la Sinfonía N° 7. PSU.

4. Se trata sin duda de la *Marcha húngara* o *Marcha Rakoczi*, compuesta por Berlioz en 1846 y luego insertada en la primera parte de la leyenda dramática *La condenación de Fausto*. PSU.

El delicioso *Idilio de Siegfried*⁵ volvió a tener el domingo el éxito de hace un mes; en cuanto a la introducción de *Lohengrin* y a la frenética *Cabalgata*, se sabe que el efecto es siempre irresistible. Pero el triunfo de la noche se lo llevó aquella espléndida página de *Parsifal*, en donde el genio de Wagner se recogió y condensó como en un santo Graal del arte místico y sagrado. Escuché diez veces en un año esta inspiración que corona la obra inmensa del maestro; y en todos lados, en Boston, en Nueva York, en Lamoureux⁶ –jamás en Bayreuth ¡lamentablemente!– me provocó, a mí, ignorante y profano, el sentimiento del ideal estético realizado. Es sublime.

No descorazonemos, con críticas demasiado fáciles, el entusiasmo del joven director, que en cada oportunidad da cuenta de un neto progreso y que logrará, no hay dudas al respecto, la perfección relativa que persigue con un celo digno de ser aplaudido. Su emprendimiento es bueno y debe atraerle el apoyo de la gente de buen gusto.

Sus conciertos del próximo año fundarán en Buenos Aires una institución que nos hacía falta, y el Sr. Williams tendrá el honor de otorgarle su nombre.

Candide.

5. Así en el original.

6. Groussac hace referencia a los Conciertos Lamoureux de París, organización creada por el violinista y director de orquesta francés Charles Lamoureux, que nació en Bordeaux en 1834 y murió en 1899 en la capital francesa. Tuvo una intensa actividad como ejecutante y organizador de la vida musical. Fue director de la ya existente Société des Concerts, hasta que en 1881 fundó los Nouveaux Concerts, que luego tomaron su nombre. Es a esta entidad a la que se refiere Groussac. Lamoureux fue un incansable difusor de la nueva escuela musical francesa (Saint-Saëns, Lalo, D'Indy, Chabrier, Franck, Dukas...) y se prodigó en la difusión en Francia de la música de Wagner. PSU.

El concierto Aramburo¹

Con excepción de algunos profanos, como yo, el numeroso público que anoche llenaba el *Nacional*, estaba compuesto por iniciados.

Primero, el grupo español, desbordante de entusiasmo de pies a cabeza, —¡pasando por las botas!—, aclamando sin tregua la gloria aragonesa, interrumpiendo al cantante, dándole a la matraca patriótica con una ingenua sinceridad, con un impulso de necesidad fulminante y heroica. ¡Ah! ¡Qué bello es el patriotismo rabioso, incluso cuando es absurdo! Asistí a la entrada de Frascuelo, el día de la apertura de la Plaza de Madrid: fue sublime. Ese pueblo, vean ustedes, nunca será igual a los demás, anémicos de ciencia y de crítica... Pero me distraigo, y olvido que no se trataba de Frascuelo, sino de un astro de segunda grandeza...

El otro grupo, menos ruidoso, estaba compuesto por argentinos que escucharon a Aramburo² hace veinte años, y a esos, también, los envidiaba. Como quien vuelve a ver a la amante que alguna vez se adoró, y, pasado el primer impacto de la sorpresa decepcionada, la reconoce, poco a poco, casi igual a la de antes, en la ilusión del recuerdo resucitado...

1. *Le Courier Français* N° 111, Buenos Aires, mercredi 12 décembre 1894, p. 1, col. 2-3.

2. Antonio Aramburo, cantante italiano, típico tenor de fuerza, actuó en París, Milán, Turín, Madrid, Barcelona, Montevideo y Buenos Aires. Había abandonado su carrera en 1885 y asumió la dirección de un Instituto musical en Montevideo. Esto significa que en 1894, la época que comenta Groussac, habían transcurrido nueve años desde su retiro oficial de los escenarios. PSU.

Después de eso ¿qué podría decir? Yo que no tengo el honor de ser un antiguo seguidor del ex tenor, ni su ferviente compatriota, y que asistía, extranjero, a esta fiesta familiar. Pues bien, tal como es, torpe, poco agraciado, raro, todo lo contrario de un artista y de un cantante de salón, ese extraño Aramburo todavía tiene notas medias sorprendentes, que llenan la sala y hacen vibrar al público con más fuerza que los clarinazos de Tamagno.

Su romance del *Dúca d'Alba* fue bastante desafortunado, su nariz debe haberse cansado mucho más que su garganta; pero el *Ave María* estuvo espléndido de franqueza y de amplitud. Y pude entender hasta qué punto esta voz tiene que haber sido incomparable en timbre y resplandor, en horas privilegiadas. Había algo del “fenómeno” en esta organización absolutamente cerrada a cualquier emoción e inteligencia artística, pero que, en determinados momentos, sin duda sacudió al oyente como nunca lo hicieron los trinos de la Patti o los suspiros melódicos de Masini. En fin, fue extraño, macabro, aragonés - ¡único!

Entre los pobres diablos, fracasados, que lo rodean, hay una mujer pequeña que recuerda a esa enana dorada que dibuja una mancha amarilla en el centro de la *Ronda de Noche* de Rembrandt. Es ella la que menos sufrimientos provoca en este grupo fúnebre.

Pero ¡qué programa, hermanos míos! ¡Qué exposición de trapería melódica! Hubo que contener a Lelmi, que quería saltar al escenario, ante estos acentos demasiado conocidos.

Candide.

Charla Un programa musical¹

Lindo papel, linda impresión, pero poco modesto el programa de F. Cordiglia Lavalle—; *Temporada de gala!*²—; *Grandes audiciones!*; *Orquesta MODELO!* Lo que en esta orquesta será *modelo*, a juzgar por el programa, ¡es el bombo! Por otra parte, la orquesta no se compone solamente de los ejecutantes, llamados *profesores* según los usos en Argentina: ex profesor de *bombo*, profesor de *platillo*, profesor de *triángulo*, *bombardón*, etc. etc.; en primera línea de la orquesta, su director, y henos aquí al Sr. Cordiglia Lavalle, declarado director de orquesta *modelo* por... él mismo. ¡Por favor! Esto podría ponernos muy difíciles, y servir de obturador de nuestra conducta, por donde fluye habitualmente un raudal de indulgencia.

Alphonse Thibaud encabeza la fila de los solistas, ¡es una promesa! Que no vaya a fallar al último momento, por no encontrarse en compañía lo suficientemente seria.

El programa de los cuatro conciertos sufrirá antes de la ejecución más de una modificación, ¡pero es variado! No se puede negar: Wagner, Haydn-Caleib, Hargreaves, y Guillermo II.

Queriendo evitar el reproche que “Mefistofele” hizo en *La Prensa* a los programas Williams de no poner obras sinfónicas italianas, el Sr. Cordiglia Lavalle las puso acá; hay una obertura de concierto de Forino (*¿questaco?*) y una sinfonía de Sgambatti. Es poco, pero es cuanto pudo encontrar en el cam-

1. *Le Courrier Français* N° 156, Buenos Aires, dimanche 3 février 1895, p.1, col. 3-4.

2. Todas las expresiones en cursiva de este párrafo figuran en castellano en el texto original [N. T.].

po desértico de la sinfonía italiana; parece ser que la preocupación por la voz destruye en los compositores todo elemento sinfónico - fuera de Sgambatti, quien escribió algunas obras para orquesta y un poco de música de cámara, no sin mérito, no veo qué otro programa habría podido satisfacer a “Mefistofele” en su patriótico deseo, como no sea el siguiente, en el que los méritos de la armonía van junto con los de la instrumentación, y no son superados sino por el atractivo de la novedad.

Primera Parte. 1) Obertura de *Semíramis*. 2) Obertura de *La Gazza Ladra*. 3) Obertura de *Guillermo Tell*. 4) Obertura de *La Forza del Destino*. 5) Baile etíope de *Aida*.

Segunda Parte. 1) Preludio de *Mefistofele*. 2) Obertura de *Las Vísperas Sicilianas*. 3) Danza delle Ore, de *Gioconda*. 4) Marcha las trompetas de *Aida*.

Viendo este programa, “Philharmonic” de *La Prensa* estará bastante disgustado; pero “Mefistofele”, también de *La Prensa*, no lo estará para nada. Pero, ¿qué quieren?... no se puede disgustar a todos y a su padre, decía Berlioz con razón.

Volvamos a lo nuestro; es decir a nuestro programa: la variedad de solistas no desmerece mucho la de los compositores. Escucharemos cantar al señor director de orquesta; pero no a los músicos, es lo único que falta... y lo tenemos felizmente en el Pabellón con Furlotti.

El Sr. Cordiglia Lavalle cantará, entonces; tiene un bello timbre de voz que nos gustaría escuchar en un repertorio con menos olor a alcanfor que el que nos promete: ¡*Mefistofele* y *Gioconda*! Es cierto que también está el dúo de *La Fuite* de Bizet... *apparent rari nantes in gurgite vasto*.

Si los ensayos se parecen a los de la gran audición del Teatro Nacional de hace dos meses, les aconsejo que no se lo pierdan..., los contrabajos y los violonchelos todavía se están riendo... y la pequeña flauta suspira al acordarse.

Cuando el Sr. Cordiglia Lavalle cante, es Ismael quien dirigirá la orquesta. Ojalá que Ismael no se ponga a cantar mientras Cordiglia Lavalle lleve la batuta.

La cita es el 15 de abril; no podríamos faltar.

Si el informe del *Courrier Français* no les gusta y les parece frío, pueden comprar *La Prensa*, el de “Philharmonic” los compensará ampliamente.

X.

Los conciertos¹

La llegada del otoño nos da un anticipo de las audiciones musicales que se han anunciado para este año. Pareciera que esta vez gran parte de las promesas serán cumplidas, y la temporada lírica de la Ópera será completada por una serie de conciertos sinfónicos de muy buen gusto y de una ejecución excelente.

Los *habitués* de la Ópera que no han estado en el extranjero deben estar convencidos de que ignoran el lado más interesante y más variado del arte que es su pasión. Fuera de Wagner que, de hecho, es un genio sinfónico, la gran evolución artística se efectuó sobre todo mediante la música instrumental, de la cual no se vieron en Buenos Aires sino pocas obras maestras. Basta con confesar que casi todo Berlioz nos es desconocido.

En realidad, el único repertorio que nos es familiar es el de la ópera italiana; y estamos en la situación del aficionado a la literatura que sólo habría leído novelas y algunos fragmentos líricos. Entonces, para muchos de nosotros, estos conciertos nos van a revelar un nuevo mundo intelectual. Es sin duda penoso que se den rivalidades antes de que una buena Sociedad de Conciertos esté sólidamente instalada. Todos los elementos serios que existen en Buenos Aires no serán demasiados para constituirla. Pero, ya que se ha creado esta situación de antagonismo, deseamos que la emulación incite a los dos grupos de ejecutantes a rivalizar en ardor y en celo, en beneficio del arte y del gusto del público.

1. *Le Courier Français* N° 201, Buenos Aires, vendredi 29 mars 1895, p. 1, col. 3-4.

En todo caso, el Ateneo abre fuego con sus conciertos sinfónicos, dirigidos por el joven maestro Williams. El primer concierto anunciado para el lunes 8 de abril, tiene un magnífico programa: la Cuarta Sinfonía de Mendelssohn, el final de *Tristan e Isolda* de Wagner y los fragmentos de Berlioz, Saint-Saëns, Grieg y Chabrier.

Junto con el atractivo de este programa, compuesto por páginas espléndidas, se agregará el de una ejecución que, a juzgar por los elementos reunidos y los estudios serios que van a empezar mañana, será digno de las obras maestras interpretadas. Deseamos y auguramos gran éxito a los conciertos del Ateneo, del cual el Sr. Williams ha tomado la iniciativa con un coraje y un entusiasmo artístico que lo honran.

Crónica

El Conservatorio de Buenos Aires¹

¿Quién dijo que expresar un elogio era fácil y agradable? Si hemos de juzgar por nuestra propia experiencia, diríamos más bien lo contrario. Las reprimendas y los consejos siempre complacen... a los que los dan, y nos resultan particularmente fáciles de formular. Por lo mismo, nuestro malestar es bastante grande: durante una visita al Conservatorio de Música de Buenos Aires, visita que duró más de tres horas, tomamos conocimiento del plan de estudios, asistimos a los movimientos de los alumnos, a dos lecciones, y durante esta larga inspección, no encontramos nada que pueda merecer un reproche, al contrario.

El movimiento musical del que Buenos Aires es testigo, sólo tiene en realidad dos o tres años. Antes de eso, la enseñanza sería se estancaba en un conservatorio que no era sino un embrión, y las audiciones musicales, por poco que tuvieran en el programa alguna obra maestra, eran presentadas ante butacas vacías; por testigo: el gran Concierto del pobre Mancinelli, las matinés de Ismael y los ensayos de Galvani.

Lo único que encontraba gracia ante el público y reinaba cual señor, eran las vulgaridades de la escuela italiana, y las danzas sugestivas de tipo *flamenco*. Una mirada sobre el conjunto nos da hoy día la clara sensación del progreso realizado. Buenos Aires posee tres conservatorios de música y muchas promesas de audiciones musicales: es cierto que entre los tres

1. *Le Courrier Français* N° 214, Buenos Aires, samedi 13 et dimanche 14 avril 1895, p. 1, col. 5-6.

recintos de enseñanza, uno solo posee un programa y un personal completo y que no todas las promesas tienen la misma seriedad ni la competencia deseable, pero en esto sólo se obedece a las leyes generales de la humanidad.

El Sr. Alberto Williams tiene un lugar de honor entre los directores de este movimiento de regeneración musical; nos complace poder constatarlo al emprender la crónica de nuestra visita al Conservatorio de música de Buenos Aires, del que es director.

Muy favorablemente impresionado por los exámenes de fin de año, a los que pudimos asistir, nos habíamos quedado con las ganas de observar la colmena en pleno trabajo; cosa que pudimos hacer este miércoles, no habiendo los alumnos del Conservatorio juzgado oportuno hacer una huelga como sus colegas del Colegio Nacional.

El Conservatorio de Buenos Aires tiene una organización administrativa que se puede rigurosamente comparar con la de la *École Centrale de Paris*. Al igual que el vivero de nuestros ingenieros civiles, tiene su autonomía, su presupuesto y sus recursos propios, y sólo toma en cuenta la intervención del Estado, que le otorga una pequeña subvención, en el período de exámenes y para la entrega de los diplomas, cuyo valor ha ido creciendo con motivo del control oficial y la aprobación ministerial.

El programa de enseñanza se estableció siguiendo los de los recintos europeos similares, como hemos podido verificarlo. Las clases abarcan el solfeo, la composición, el canto, el piano, el violín, el violonchelo y la flauta. El derecho de los alumnos de asistir a los conciertos sinfónicos corona dignamente el edificio, que estará completo cuando veamos clases de órgano y de arpa. No podríamos, en efecto, pedir más; clases de dirección o de actuación, así como de trompeta o de saxofón en Buenos Aires, no responderían evidentemente a ninguna meta útil.

El cuerpo de profesores cuenta con los nombres siguientes: Sras. Pico y Rouquette, Sres. Williams, del Ponte, Aguirre, Melani, Marchal, Gorin, Cigognani, Verlé, etc... Haremos mención aparte al Sr. Frexas, encargado, con toda razón, de la clase tan difícil de *Estética e historia de la música*. Expresamos el deseo de ver, antes de la última clase, al Sr. Frexas apreciar a Griez en su justo e inmenso valor, y colocar la *Verbena de la Paloma* en el modesto rango que por derecho le corresponde. Si estas lecciones dan cuenta, como lo creemos, de la “historia de los músicos”, le pediremos también no inspirarse demasiado en el libro de Félix Clément, vieja peluca que no se puede, sin estornudar, remover de su estante.

No es nuestra idea detallar los textos adoptados en las clases, citaremos sin embargo los libros inéditos de solfeo y de teoría del Sr. Williams, que reúnen las cualidades necesarias, tan difíciles sin embargo de conciliar.

Nuestra visita nos permitió constatar la excelente disciplina del recinto. Entre las 8 de la mañana y las 3 de la tarde, sólo se autoriza la entrada de las alumnas, y no es sino a partir de las 5, tiempo después de que el último vestido haya doblado por la esquina de la calle Artes, que los alumnos, mucho menos numerosos, son admitidos en el santuario.

El *gallego*², verdadero guardián que cuida del primer peldaño y pone al servicio de su consigna la terquedad de su raza, no quiso por ningún motivo dejarnos entrar, y el Director tuvo que bajar a buscarnos para introducirnos en el Gineceo Musical.

Un silencio absoluto reina en las escaleras, en el vestíbulo, en las salas de espera: no se escuchan gritos ni conver-

2. En castellano en el original [N. T.].

saciones, de lo que se desprende una impresión muy favorable de orden y respeto que perdurará hasta el término de nuestra larga visita.

Después de habernos expuesto los programas y las condiciones de la enseñanza recién evocadas, el Sr. A. Williams nos invitó a asistir a la clase superior de solfeo, que cuenta con 45 alumnos. Escuchamos cuatro lecciones de solfeo en siete claves, que nos gustaron tanto por su factura como por su ejecución, luego una lectura por ocho alumnos de la canción de cuna popular *Arrorró mi niño*, armonizada en cuatro partes. La prueba fue muy satisfactoria y mereció todos nuestros aplausos. El Sr. Williams expuso luego, en su lenguaje claro y preciso, la teoría del sonido. Los cuadernos de apuntes de los alumnos nos permitieron constatar su atención sostenida, y su perfecta asimilación de las leyes enunciadas.

Después de la clase de solfeo, asistimos a la lección de tercer año de piano, en donde estuvieron al honor Bach, Cramer y Mendelssohn.

Lo que más nos llamó la atención, tanto en una clase como en la otra, fue el deseo de instruirse y la noble emulación, lo cual se manifestó abiertamente.

Nos hubiese gustado asistir a una clase de violín, la hora no lo permitía. Nos retiramos entonces del conservatorio, felices de haber podido constatar la próspera marcha de este recinto y la superioridad de la enseñanza que se imparte. Expresemos sin embargo un *desideratum*: algunas clases de instrumentos son demasiado numerosas y sería ventajoso desdoblarlas en beneficio de los alumnos.

Algunas cifras serán más elocuentes que todas las frases para dar una idea de la situación: el Conservatorio de música cuenta con 746 inscripciones de mujeres, y 190 de varones, lo cual da un total de 936.

El movimiento semanal de los alumnos es de 1872, y se dictan en el mismo lapso de 108 clases.

Sólo podemos felicitar al profesorado por los resultados obtenidos hasta ahora y que deben incitarlos a proseguir la tarea comenzada, de duros esfuerzos, pero de fecundos resultados.

X.

Crónica musical

El concierto Cordiglia-Lavalle¹

¡Vamos con el bombo, los címbalos, los timbales, los pifanos y las trompetas!

El Sr. Cordiglia es demasiado modesto, no es *a semejanza de* todas las ciudades que nos cita en su afiche, sino *mucho mejor* lo que había que decir, porque hasta donde yo sé no se había visto nunca en un concierto de esta importancia al director de orquesta abandonar su varita para cantar un aria de ópera del repertorio corriente.

El programa estaba bien entendido, de manera general; empezaba por el *Carnaval Romain*; esta apertura que era sin duda la que Berlioz prefería, y que hizo figurar la mayoría de las veces en los conciertos de sus viajes por Alemania, fue presentada ayer de manera bastante monótona.

De las fantasías para violín que siguieron, no diré gran cosa; el Sr. Cattelani es correcto, eso es todo.

El baile eslavo del *Roi malgré lui* es una página original en donde Chabrier despliega toda la riqueza de los timbres de la orquesta moderna. En la partitura, no nos es presentada bajo esta misma forma, sino como un coro bailado, encadenado al preludio del segundo acto y cuyo relieve es aumentado por la participación de una gran masa coral. Fue bastante bien ejecutada y le gustó al auditorio. La Sinfonía en do menor ocupaba la segunda parte del programa, y fue escuchada con el respeto que se le debe a tal obra maestra. Berlioz y Wagner analizaron dos de

1. *Le Courrier Français* N° 215, Buenos Aires, lundi 15 et mardi 16 avril 1895, p.1, col. 4-5.

las sinfonías de Beethoven; pero, al menos en lo que se refiere a la quinta, preferimos el estudio de Berlioz, quien la resumía así:

“La sinfonía en do menor nos parece emanar directa y únicamente del genio de Beethoven. Es su pensamiento íntimo lo que va a desarrollar; sus dolores secretos, sus cóleras concentradas, sus ensueños llenos de un agobio tan triste, sus visiones nocturnas, sus impulsos entusiastas serán su tema; y las formas de la melodía, de la armonía, del ritmo y de la instrumentación se presentan tan esencialmente individuales y novedosas, como dotadas de potencia y de nobleza”.

Y con esta exuberancia romántica de la que nunca se apartó, compara las partes sucesivas con la respiración dificultosa de un moribundo, con dos arroyos de lava, con la escena del Bloksberg de Fausto; en el *scherzo*, indica la característica de los bajos “cuya fuerte rudeza hace temblar los pupitres de la orquesta y se parece bastante a los movimientos de un elefante alegre”, y se extasía ante la entrada triunfal del final, “dotado de una magnificencia y de una riqueza al lado de la cual muy pocos temas podrían presentarse sin ser aplastados”.

La ejecución de esta obra maestra padeció la insuficiencia de los ensayos y de la naturaleza de los movimientos adoptados por el Sr. Cordiglia, que fueron todos notablemente demasiado lentos.

La tercera parte del programa es menos severa y contiene primero la *Suite Alsaciana* de Massenet.

Escrita hace unos dieciocho años² y tocada por primera vez en los conciertos *Colonne*, si no nos traiciona la memoria, esta suite está llena de color y de originalidad.

El compositor nos describe primero la calma de un do-

2. En realidad fue compuesta en 1881 y estrenada al año siguiente. PSU.

mingo a la mañana, nos lleva luego al cabaret, en donde alegres canciones alternan con el ruido de los vasos, luego bajo los tilos siguiendo a una pareja de enamorados, y nos hace regresar finalmente a casa, al son de la vieja retirada francesa, que, lamentablemente, hace mucho que no se escucha allá.

En el dúo de amor, y siguiendo las ideas de Berlioz y de Saint-Saëns, le entregó al clarinete el rol de la mujer amada y el de galán al violonchelo solo, “el gran cantor”.

Este tema tuvo los honores del bis, y el conjunto de la “Suite” fue bastante bien ejecutado, aunque perdió parte de su colorido por falta de ensayos.

El Sr. Cordiglia tiene una muy bella voz de tenor, que maneja bien; es una pena que su estilo sea tan amanerado. De hecho, no sólo cantó el *Mefistófeles* sino también la parte de clarinete de la Quinta Sinfonía y la parte de la trompa de la *Suite Alsacienne*. La *Marche du Centenaire*, que terminaba el concierto, no aumentará demasiado la gloria de Wagner; demasiado larga en su desarrollo, pareció aún más larga en razón del movimiento demasiado lento en el que fue incorporada.

Y ahora que hemos hablado de casi todo, ¿qué diremos de la orquesta? Los elementos con los que pronto nos encontraremos son buenos, pero la preparación es insuficiente. Y también faltan muchos de los ejecutantes que el Sr. Cordiglia nos anunciaba en sus prospectos de *Orchestre Modelo*, ejemplo: Marchal, Gorin, Galvani, Scarabelli..., etc., que no son de lo peor, como se puede apreciar.

¿Qué decir de la sala? A pesar de la sombra de Guido y Spano, evocada hace tres días para incentivar a los que siempre llegan tarde, es ante una sala tres cuartos vacía que el programa fue ejecutado. Es eso, ejecutado es la palabra exacta.

Camille Saint-Saëns¹

Hace un año, en la matiné del jueves santo, el *Nord-América* llegaba a Las Palmas, un poco como la paloma de La Fontaine:

*“Traînant l’aile et tirant le pied...”*²

Una pieza de la hélice se había averiado durante el viaje, cerca de Gibraltar; y es en ese estado de ruina errante, apenas gobernable, con sacudidas terribles sobre el oleaje, que llegamos a Gran Canaria para reacomodarnos: ¡tres días de descanso en vez de los reglamentarios! Es cierto, que en tanto persona a bordo, después de trece meses de caravanas, ansiaba el *home*; pero el aire era tan divinamente tibio, el cielo tan puro; la pequeña ciudad, con sus casas y sus campanarios, su marco de cerros redondos y verdes, se erguía tan alegremente sobre el mar; mis pulmones, aún mal repuestos de las recientes brumas de Londres, se dilataban tan plenamente complacientes, que, de entrada, acepté sin problemas el retraso imprevisto. Fue-

1. *Le Courrier Français* N° 218, Buenos Aires, vendredi 19 avril 1895, p.1, col. 4-6.
 2. “Demorando el ala y arrastrando el pie...”. [N. T.]. Groussac cita aquí un fragmento de la fábula *Les deux pigeons* (Las dos palomas) de Jean de La Fontaine, (*Fables*, Paris, Libraire des bibliophiles, 1873; cf. la trad. castellana, *Fábulas completas*, Buenos Aires, Sopena, Argentina, 1952). N. del E. Camille Saint Saëns, que había sido maestro de André Messager en l’École Niedermayer de París, le sugirió al director de la Ópera de París, Vaucorbeil, le pidiera a Messager que compusiera la música para un ballet basado en esta fábula. El libretista fue Henry Régnier y la obra *Les deux pigeons* fue presentada en 1886 en la Ópera de París. Messager habría de quedar asimismo como una de las mayores batutas de Francia, al dirigir el estreno de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, que le dedicó su obra genial, de libreto suyo y de Maurice Maeterlinck en base a una pieza teatral de este último- en la Ópera Comique de París el 30 de abril de 1902. PSU.

ron tres días encantadores, incluso después de haber visitado tantos otros lugares. Saboreaba el encanto físico de este clima indulgente de las islas Afortunadas: desde la pequeña ciudad de las Palmas, con sus blancas terrazas moriscas, sus bellas muchachas pálidas, hasta las excursiones en la montaña con sus quintas³ maravillosas y su hotel inglés de Tafira, perdido en los follajes y las flores, todo me pareció risueño, resplandeciente de gracia y de luz, como un sueño de primavera eterna, en esas embriagadoras y mitológicas Hespérides.

Al otro día, desde los balcones de un hotel situado en la Alameda, vi pasar una procesión, cuya tristeza litúrgica se mutaba en alegre pintoresquismo lleno de sol; y, detrás de las “autoridades” con su gravedad oficial, de los religiosos que cantaban sus salmodias, de las mujeres con mantillas negras, advertí un hombre pequeño, un poco encorvado, de barba canosa, muy sencillamente vestido y que, bajo un sombrero de fieltro, miraba el cortejo con ojos vivos e inteligentes, que parecían divertirse enormemente. Se detenía un instante para mirar un balcón y volvía a ponerse en marcha empujado por los codos vecinos. ¿Adónde había visto yo esa cabeza enérgica y fina?

Ya estaba lejos cuando pude preguntarle a un francés del hotel, antiguo colono de Buenos Aires que pasaba el invierno en Canarias con su familia, arremetiéndolo contra la “sociedad” de la isla. “Nadie, señor; no hay un francés presentable. ¡No hay nadie!...”. Esa noche, como el teatro hacía descanso —una compañía lírica italiana, ¡nada menos!— volví a bajar hacia el muelle desierto, para ver la puesta del sol en el mar. Me volví a encontrar con mi “viejecito” de la Alameda, siempre solo: parecía maravillado por el espectáculo, bebía el aire

3. En castellano en el original [N. T.].

puro con delicia en esa luz púrpura del poniente, y silbaba por instantes, sin desentonar, según me pareció. Pero ¿adónde había visto yo esa cabeza?...

Estaba a cuatro pasos, siempre absorto. ¿Un extranjero? Sin duda lo era. Inglés, entonces, porque todos los extranjeros de las islas Canarias, tal como en Cannes, son ingleses. A media voz esboqué un: “*A beautiful sunset...!*”. Hizo un gesto con la cabeza y murmuró cortésmente: “*Très beau!*”. Intenté entonces dos o tres frases. Me parecía que lo había visto en algún lado, en Chicago, quizás. Hizo un movimiento que quería decir: “nunca estuve”. Y después de un breve saludo, se alejó rumbo a la ciudad.

Lo había seguido de lejos, un tanto intrigado por sus modales discretos de viajero que resguarda su anonimato. Frente al hotel de la Alameda, saludó evasivamente a mi francés de Buenos Aires, que estaba en la entrada. Ya era tarde, nos iríamos esa misma noche y había un auto esperando para llevarme al embarcadero de la Luz. Me despedí de aquel tipo, cuando me preguntó, señalando al hombre que acababa de entrar:

– ¿Se vieron en el muelle? ¡Qué personaje! ¿no?

– ¿Quién era?

– Me lo dijeron: un músico... El Sr. Saint-Saëns... En fin, adiós, ¡buen viaje!...

Le di la espalda, indignado, furioso por su tontería, que me había privado de ver de cerca a uno de los tres o cuatro grandes artistas vivos: ¡con toda seguridad, el más serio, el menos comicastro de todos, aquel que nunca consintió en rebajar su ideal de estilo y de belleza para adular los gustos vulgares de la multitud!

Había vuelto, huyendo del invierno parisino y también de las huecas habladurías de la prensa y de los bulevares, que son el humo de la gloria; contento de vivir en soledad, en la

inmensa sonrisa de la naturaleza maternal, de acariciar tranquilamente su nuevo sueño de creación artística; tan ajeno a ruidos y ovaciones, que había puesto en esconder su nombre y su persona todo el empeño que otros ponen en revelarlos. Bizet y él eran los únicos a quien lamentaba no haber conocido. Tanto como la grandeza o la originalidad de sus obras, me atraía la nobleza intelectual que éstas revelaban, la entera sinceridad y el desprecio hacia las debilidades venales. El más joven había muerto hacía mucho: sólo pude hallar en boca de su amigo Daudet el eco de su alma vibrante y apasionada, que cubría con candor casi infantil la llama genial de la inspiración. ¡Y, ahora, la ocasión de conocer al otro estaba por siempre perdida!...

Y durante una hora y media, mecido por los movimientos del bote, que se arrimaba a los bordes, al ritmo de los remos que sacudían el oleaje en calma, evocaba, en el seno de este silencio y de estas tinieblas, la obra innumerable que, a esta misma hora, llenaba con sus sonoridades diez salas iluminadas, estremecía de emoción a las multitudes entusiastas, mientras que él, en las riberas de una isla oceánica, pensaba en la vanidad de la gloria y saboreaba la alegría de ser ignorado...

Hace veinte años que empecé a quererlo, y nunca tuve la ocasión, que sí tuvieron otros, de conocer en tiempo de su eclosión cada obra fresca, en los teatros o en los conciertos regulares que se dan en una sola capital. Es por tramos, página por página, según los azares de los viajes, que la fui conociendo en parte. Profano, y adivinando más que comprendiendo el idioma divino que no hablo, las producciones del maestro permanecen en mi memoria, más visual que auditiva, incrustadas en los lugares en donde las escuché por primera vez.

Para no hablar sino de las que van a tocar esta noche: si la *Danza Macabra*, de tan violenta originalidad, no me deja

salir de Buenos Aires, el *Phaéton*, menos fantástico y más libremente escrito, me lleva a Nueva York, ante la excelente orquesta de Damrosch; el admirable Concierto en *do* menor (muy superior al otro) me lleva a París, al Circo de Invierno; también *Enrique VIII*, rol en el que Lassalle sobresalió, en 1883, estremeciendo la Ópera con su potente voz; —¡y qué encantadora estaba la Srta. Subra en esa danza de la Gipsy, que no podrán no oír esta noche!—. En Boston escuché el otro Concierto, en *sol* menor, y era Paderewski en persona, contrariamente a su costumbre, quien estaba en el piano para interpretar algo distinto a Chopin o a... Paderewski...

Y esto me lleva a decir una palabra sobre la ejecución que nos espera. Sin lugar a dudas, no será por el pianista que el concierto de esta noche podrá pecar. El Sr. A. Thibaud, de quien apreciamos la virtuosidad magistral y brillante, aunque no hayamos podido escucharlo a menudo, es capaz, mejor que nadie en Buenos Aires, de interpretar los conciertos en general y los de Saint-Saëns en particular: es decir de rivalizar con la orquesta en pasión y en sonoridad. Confieso que no tengo un gusto desmesurado por esas obras mixtas, incluso por las de Beethoven: encuentro que el piano es en sí mismo una pequeña orquesta que se funde mal en la grande, y prefiero los géneros escindidos: sinfonías, sonatas o música de cámara.

Pero no es el tema. Lo que lamento es que la dirección orquestal del “Festival Saint-Saëns”, del maestro sinfonista de talento elevado, del más *clásico* de los músicos contemporáneos, haya sido entregada a un joven que ha demostrado hasta ahora menos conciencia artística que atrevimiento. Y también, ¿he de decirlo?, que por esta razón, o por cualquier otra, no se han elegido en la obra del compositor sus páginas más originales y más bellas.

Saint-Saëns es, ante todo, un sinfonista sin rival en la actualidad, el único que puede, por la pureza del estilo, la ciencia impecable y los recursos de la orquestación, ser comparado con los tres grandes maestros clásicos. Se ha dicho: su obra maestra y la más bella producción instrumental que haya sido escrita desde la *Sinfonía escocesa* de Mendelssohn, es su Sinfonía en *do* menor.

En cuanto a su música descriptiva, ninguno de los poemas que serán interpretados esta noche, aun incluyendo *La Rueda de Onfalia*, que una página del *Buque Fantasma* desplazó un poco, vale ciertos fragmentos de *Diluvio*; y daría todo el ballet de *Enrique VIII* sólo por la escena del templo de Dagon, en *Sansón y Dalila*, o incluso por el cuarteto final del mismo *Enrique VIII*...

Ya sé que no había que pensar en los elementos vocales, fuera del Sr. Cordiglia Lavallo como solista. Pero sigo lamentando la gran sinfonía, que habría podido reemplazar ventajosamente el Concierto en *sol* menor; y si, además, el Sr. Thibaud nos hubiese tocado una o dos sonatas, habría sido un beneficio total, tanto para Saint-Saëns como para nosotros.

Y todo esto no quiere decir que la fiesta musical de esta noche no sea interesante y digna de complacer a la gente de buen gusto...

Candide.

Paradojas

El concierto Williams¹

Para expresar el interés excepcional que ofrece el segundo concierto del Sr. Williams, bastaría con decir que la séptima sinfonía de Beethoven figura en el programa. De hecho, al poner este *número* aparte, o más bien por encima de todo, no rebajamos para nada la belleza de las páginas finales de la *Walkyria*, que merecen tomar el lugar inmediatamente después de la obra del maestro incomparable.

El Sr. Eduard Grieg es un músico escandinavo cuyos *lieder*, sobre motivos populares de su país, están llenos de encanto penetrante. De hecho, es bastante poco sinfonista y, tal vez, su lugar en el programa fue exagerado. Bulow le puso el apodo de Chopin del Norte, otros lo compararon con Schumann; es definir a la vez su gran mérito y lo que le falta para ser un maestro completamente original. Se beneficia un poco de la ola literaria de Ibsen y Bjoernson (su primer protector), cuyos dramas han inspirado sus suites para orquestas, análogas a *La Arlesiana* de Bizet. Algunas de esas melodías escandinavas son deliciosas: recordemos la de Ophélie en la ópera de Thomas.

En cuanto a los otros temas que completan el programa, no volveremos a evocar la radiante marcha húngara de Berlioz, el éxito previsto de todos los conciertos populares; en cuanto a las exquisitas páginas de Bruch y Popper, para violonchelo y orquesta, serán magistralmente interpretadas por un ejecutante fuera de serie, el Sr. Marchal, cuya manera

1. *Le Courier Français* N° 228, Buenos Aires, mercredi 1 mai 1895, p. 1, col. 4-6.

de tocar amplia y pura tiene la rara fortuna de seducir al público, satisfaciendo a la vez plenamente a los conocedores.

Los dos grandes fragmentos de Wagner que se tocarán esta noche tienen al menos la ventaja, sobre todo el primero, de ser ante todo páginas sinfónicas, que conservan su carácter propio y su belleza intrínseca, más allá de cualquier puesta en escena y de cualquier comprensión de la obra dramática. La muerte de Isolda, que nos tocaron la semana pasada, no puede realmente conmover, salvo a quien conoce bien la obra. Ocurre lo mismo, de hecho, con casi toda la obra de Wagner. Pero el rudo déspota nos ha domado tan bien que lo admiramos con confianza, y tanto más cuanto menos lo entendemos. Nadie confiesa abiertamente que una piedra que se ha desprendido del Partenón o de Notre-Dame no es más que una piedra muy parecida a las demás, y que no ofrece sino una idea muy vaga de la catedral gótica o del templo griego. La humanidad es fundamentalmente fetichista; cuando ha llegado al punto de la idolatría, admira todo “como una bestia”, según la elegante fórmula de Víctor Hugo.

No es así como Wagner quería ser admirado, él que pretendía que nadie podría, de no saber alemán, comprender su obra. La imagen que hemos expresado es más que una imagen: el drama wagneriano es en realidad una construcción arquitectónica en la que todas las partes dependen unas de otras, en la que todos los detalles de expresión y de estilo confluyen para conformar la total grandeza. Es el conjunto el que hace la obra maestra imponente; y el efecto desprendido de una rosácea o de un capitel, por singular que resulte el esculpido, no podría, sin injusticia, ser considerado aisladamente.

No son sólo frases; y mi última experiencia en este ámbito se relaciona precisamente con uno de los fragmentos que serán interpretados esta noche. En enero de 1894, escuché

los Adioses de Wotan en Nueva York, por un cantante alemán, que acompañaba a la Sra. Materna: ella lo había perdido todo, salvo el estilo; en cambio, su camarada desplegaba un virtuosismo de *sereno* anunciando el *nublado*². Aunque la orquesta era pasable, el tema me pareció prodigiosamente largo, es decir aburrido. Un mes después, vi varias veces la *Walkyria* en la Ópera de París; y me atrevo a decir que el encanto había obrado.

El tercer acto, especialmente, después del segundo que es más bien cruel, da lugar a su diálogo heroico y conmovedor entre Brunnhilde y Wotan. Luego del perdón del padre, el Dios duerme a su niño acunándolo con una adorable melodía, que es la encantación del fuego. Es el elemento purificador que le entrega al cuidado de la mayor de las Walkyrias: y no hay nada más aéreo que esta canción de cuna que prolonga la partida de Wotan, mezclada al motivo, ahora enterrecido, de los dioses. La frase magnífica y estruendosa del padre justiciero se ha impregnado y ablandado de ternura: es la misma que antes, y sin embargo no lo es, porque el color y el estilo han cambiado. Así, como durante una tempestad, una catarata de los Andes parece desencadenarse por sí misma en las rocas donde se rompe, los truenos y los rayos que acompañan su caída, una hora después, bajo el cielo azul, en medio del aire apaciguado, la capa de cristal despliega su curva armoniosa, bajo los rayos del sol que irisan los bordados de la radiante espuma, cuyos golpes alegres resuenan como murmullos arrulladores...

Pero, en fin, ¿qué es exactamente esa evolución musical, que parece comenzar y terminar con el hombre de genio que la

2. En castellano en el original [N. T.].

impuso e hizo triunfar? ¿Es una adquisición artística o una decadencia? ¿Estamos adelante o detrás de Beethoven?... Grande es la tentación de lanzarme en un ensayo explicativo de carácter absolutamente personal. Pero carezco de espacio y prefiero dejar para más adelante el desarrollo de esa paradoja mayor. Y, por otra parte, Wagner puede esperar: ¡no nos dejará en paz! En cambio pasará mucho tiempo antes de que vuelvan a tocar la Sinfonía en *la*; por lo mismo, quiero aprovechar la ocasión para señalar una particularidad bastante extraña.

La Séptima Sinfonía sería quizás una de las menos famosas de las “nueve inmortales” si no tuviera su sublimemente *allegretto*, que constituye la novena parte. El mismo Berlioz lo confiesa en su admirable análisis de las sinfonías de Beethoven (*À travers chants*): “Uno dice la *tormenta* de la Sinfonía Pastoral, el *finale* de la Sinfonía en *do* menor, el *andante* de la Sinfonía en *la*, etc.”

Habrán notado este uso de la palabra *andante*, en vez de *allegretto* indicado en la edición original: este cambio es todo un hábito de estética musical, mucho más interesante de lo que Berlioz podía sospechar. En efecto, es una tradición respetada, desde Habeneck, tocar siempre en ritmo de *andante* esta maravillosa inspiración. Y pareciera que se aminorara el movimiento en proporción al efecto buscado ante un público profano. Encuentro en mis apuntes de Chicago la siguiente impresión: “23 de julio, la Sinfonía en *la* en el *Music Hall*. Thomas conduce con gran distinción una orquesta excelente, compuesta sobre todo por extranjeros. El delicioso *allegretto* tocado con amplitud y corrección pero demasiado lentamente...”.

Todos los críticos, después de Berlioz, diluyeron en prosa más o menos lacrimonosa la impresión de tristeza desgarradora que se desprende de este tema. Es la misma frase corta —un *dáctilo* seguido por un *espondeo*, como dice Berlioz— que

pasa de los altos, de los violonchelos, y de los contrabajos a los segundos violines, “mientras los violonchelos cantan una suerte de lamento en el modo menor...”. Más lejos, la misma frase se convierte en gemido convulsivo: “son llantos, sollozos, súplicas; es la expresión de un sufrimiento devorador”, y el gran crítico, el único digno de Beethoven, sigue su análisis apasionado, siempre admirable en su precisión técnica, y que los que vinieron detrás no hicieron sino repetir.

Así, esto parece ser una magnífica demostración de la tesis tan apreciada por los artistas, sobre todo por los literatos, según la cual la gran música es un lenguaje sentimental, capaz de expresar con una intensidad sin igual las grandes emociones del corazón humano. Ante esta página sublime, los que el fogoso autor de la *Condenación de Fausto* llamaba los “ateos de la expresión” sólo pueden callar o confesar su error.

La escena de duelo, el cortejo fúnebre de la novia muerta en la flor de la edad, el himno de desesperanza con el que Beethoven pintó esa catástrofe soñada, encuentra acá su realización total, más elocuente que todas las palabras articuladas...

Ahora bien, en 1882, el Sr. Wilder descubrió una pieza auténtica que prueba irrefutablemente que el famoso *andante* de los conciertos del Conservatorio es realmente un *allegretto*, del que Beethoven indicó el movimiento, que corresponde al número 76 del metrónomo. Y se desprende del original encontrado que, en el pensamiento del autor, ¡el tema recreaba *el desfile de una boda pueblerina!* Lo que se puede concluir de este testimonio abrumador no es que la página haya perdido su belleza, ni incluso, que tocada *andante*, no revista cierto aire de tristeza y de desolación; pero que todo esto, y el resto, es simple asunto de ritmo, y que el movimiento –hoy como en los siglos primitivos– sigue siendo el factor de emoción, más aún que la melodía misma y que el modo mayor o menor.

¡Una boda pueblerina! Eso sí que es una paradoja que no habría tenido la audacia de formular...

Por lo demás, la inspiración sigue siendo incomparablemente bella y, si hemos de decirlo todo, prefiero escucharla en el ritmo lento que hace de ella una queja lamentable. No es la primera vez que el verdadero alcance de una obra maestra ha sido ignorado por su autor. Una parte de inconciencia en la creación es la misteriosa esencia del genio.

Candide.

Crónica Música sacra¹

¡Gran revuelo! Todo el Buenos Aires musical saborea con igual placer los aires de *La Sonámbula* y *La Plegaria de una Virgen*, no lo pueden creer, y pasará bastante tiempo antes de que recaiga la emoción. ¡Imagínense! Las madres acostumbradas a escucharse decir: “*Su hija de Vd., Señora, es una gran profesora*”² y a encontrar sus nombres impresos en nuestras crónicas, no pueden consolarse ante la medida tomada por el arzobispado, que no quiere ver más anunciado el *Ave Maria* de Gismondi ni el de Bizet, ni el de Panizza, ni el de Gounod, ni el de Majulli, ni el de Schubert, ni el de Milliloti... ni el de tantos otros autores igualmente famosos, cantados por *las interesantes niñas*³. ¡María Castañoleta, Gertrudis Labemol y Silvia Gargarini!⁴

Esta medida restrictiva nos parece bien; pero estudiemos el problema: viene de lejos.

¡Primero, nuestros organistas! Lamentablemente, en vez del canto llano litúrgico que deben, les guste o no, servirnos, emprenden, como compensación, los motivos más alegres, dignos de Offenbach y de Hervé.

Los momentos más solemnes de las ceremonias religiosas se acompañan de reminiscencias de “*¡Ah! Ne courez-donc*

1. *Le Courier Français* N° 235, Buenos Aires, jeudi 8 (9) mai 1895, p. 1, col. 3-5.

2. En castellano en el original [N. T.].

3. En castellano en el original [N. T.].

4. Groussac se divierte, inventa nombres, derrama gracia y una pizca de maldad. Sus paradojas presentan una vez más apelativos absurdos con apariencia verdadera. Las “interesantes niñas” se emparentan con la castañuela, el La bemol o el garganteo. PSU.

pas comme ça". ¡*Je suis Barbebleue, ô gué!* "No cantes más la Africana⁵" y otros motivos religiosos de gran valor.

Para mostrar que su potencia creadora es tan real como su memoria, el organista nos presenta algunas interpretaciones saltarinas, a veces siguiendo un movimiento de polca, otras una suerte de galope final.

Con excepción de Marchal, quien toca el órgano en la capilla Lacordaire, y del organista de la Catedral, que en general nos hace escuchar insignificancias no fuera de lugar, todos los organistas de Buenos Aires son comparables: me parece, sin embargo, que se le podría otorgar al de Santo Domingo el premio al mal gusto; pero no me atrevo a afirmarlo por miedo a ofender a algunos de sus colegas mostrando una preferencia tal vez inmerecida.

El pobre Dalmiro Costa, que entretiene a los parroquianos del "Café de Rome", tiene en sus composiciones (execrables a decir verdad) al menos cierta prestancia, lo que me hace lamentar no verlo tocando el órgano ¡en vez de tocar el dominó, las damas y los dados! Sería sin duda el menos malo de los ilustres desconocidos que maltratan los oídos de la gente devota, y les dan, quieran o no, un nuevo título a favor para el acceso a la celeste estadía.

Después de los organistas, piedra angular de la música religiosa, vienen las sociedades musicales.

¿Se acuerdan de la Asociación de Santa-Cecilia? Desde la quermese de "Hume", cuya contabilidad todavía no se conoce a la hora actual, nadie la nombra; ya no pertenece al mundo de los vivos.

Dado que es, con toda seguridad, la más interesante de las tentativas emprendidas, nos complace hacerle un lugar aparte.

5. En castellano en el original [N. T.].

Algunas solemnidades religiosas se transforman en verdaderos “conciertos sociales”. En general, la música que se toca es mala; pero como el elemento femenino brilla, el elemento masculino sigue y no ve entre esta ceremonia y un concierto social en la Ópera más que dos diferencias: primero, que no está sentado, y luego que no se aplaude, porque esa es la costumbre; pero en todo lo demás es igual, ya que la ceremonia religiosa desaparece, y que la música es tan mala como en cualquier fiesta social.

Lo único que falta son los *recitados*⁶, con acompañamiento de piano: ¡*Llora, llora urutau!*⁷ Puedo confesarlo sin problema, esto me molesta más desde un punto de vista artístico que desde un punto de vista religioso; pero entiendo perfectamente bien que los que tienen por misión velar por la dignidad de su iglesia, hayan encontrado motivo para discrepar.

La sociedad Santa-Cecilia se hizo escuchar por primera vez, hace un poco más de dos años en la iglesia del Pilar, en la misa de Gounod llamada “*Sainte-Cécile*”. Las masas corales, exclusivamente femeninas estaban bien preparadas. Del Ponte tocó el órgano con maestría. En cuanto a las solistas, dejaban que desear.

Dos de ellas, dotadas de muy bellas voces, arruinaban nuestro placer, la primera a raíz de un permanente trémolo, y la segunda por un estilo de lo más defectuoso. En cuanto a la tercera que interrumpió al predicador, fue para mostrarnos los restos de una voz que se apaga. ¡La asistencia selecta tuvo la suerte de escuchar ese día un sermón conmovedor del reverendo Celestino Pera sobre la virginidad de Santa-Cecilia!

6. En castellano en el original [N. T.].

7. En castellano en el original [N. T.].

¡Fue una fiesta total! No se ha vuelto a repetir.

Vayamos ahora a las intervenciones parciales, a los solistas de uno y otro sexo.

En lo que se refiere a la música del programa, en general no tiene ninguna relación con la ceremonia, cuando no es de naturaleza totalmente opuesta.

¡Aquí vemos, por ejemplo, en *La Nación*, un fulano que se queja porque no lo dejaron cantar en una misa de fin de año, un *Ave María* compuesto por su Sr. papá, asociado con el hijo del más agraciado compositor!

¡Pero, mi querido señor! ¡*Non est hic locus!* Cante mejor un *De profundis*, si algunos de sus tíos compuso uno, y créame que, con o sin decreto, el cura de la parroquia en la que usted pretendía cometer ese delito, no lo hubiese permitido.

Es bueno que las cosas sean llevadas a su verdadero punto de vista. Aunque seamos poco religiosos, nos disgusta ver los templos transformados en salas de exhibición.

El decreto que hizo tanto ruido no especifica ningún caso, da plena libertad a los administradores para su aplicación y tiende solamente a recordar el verdadero objetivo de las ceremonias religiosas, demasiado frecuentemente olvidados.

El emperador de Austria decía al tomar conocimiento de las concesiones democráticas hechas por su primo Luis XVI: “¡No está bien! ¡No está bien!” “¡Su oficio es ser monárquico!”

Pensamos de igual manera; el clero defiende lo que le importa.

¿Se suprimirá de ahora en adelante todo aporte musical en las ceremonias religiosas?

De ninguna manera, y para no dar sino un solo ejemplo, si el servicio fúnebre del añorado Presidente Carnot debiera hacerse dentro de algunos meses, en vez de haber ocurrido

el año pasado, no habría que modificar nada en el programa ejecutado en esa ocasión, ¡todos los temas tenían el carácter requerido por la naturaleza de tal ceremonia!

X.

Crónica

La lengua musical¹

Quisiera, yo también, arriesgar mi pequeña tesis poético-musical; pero a condición que no se lo digan a nadie; es un secreto que debe quedar entre nosotros.

Olvidarán por un momento que es un francés el que habla, imagínense que es un japonés, un iroquí, un guaraní..., lo que más les guste, o sea, un individuo que, junto con la leche materna, mamó una lengua que no acostumbra ser musicalizada.

¿Estamos? Bajo este falso rostro, que les impedirá de hecho verme sonrojar, empiezo y planteo mi tesis. “El italiano sólo es la lengua verdaderamente *musicable* cuando se trata del *bel canto*; para la música dramática, que tiene que expresar diversos sentimientos, el francés es preferible”. Punto final, y es bastante —¿no les parece?— para indignar a muchos.

Preciso: el italiano no posee sino sílabas sonoras; le guste o no, el compositor tendrá que permanecer en la gama ruidosa, y, para los efectos de las medias tintas, las vocales estridentes de las palabras perjudicarán las sonoridades apagadas de la “frase musical”.

Los contornos, siempre netos y duros, no serán atenuados por las consonantes; y nuestra paleta se ve así privada de sus recursos: se podrá pintar algunos Delacroix pero los Corot estarán prohibidos.

Tengo tres grandes compositores para protegerme; es cierto que los tres son franceses: Berlioz, Gounod y Saint-Saëns.

1. *Le Courrier Français* N° 238, Buenos Aires, dimanche 12 mai 1895, p. 1, col. 6, p. 2, col. 1.

En muchos fragmentos de sus *Mémoires* y de su “*À travers chants*”, Berlioz lo insinúa sin hacer de ello una teoría completa. En *Harmonie et Mélodie*, Saint-Saëns piensa igual, y Gounod lo expuso fundamentando con pruebas.

Vuelvan a leer el último capítulo del *Art de la lecture* de Legouvé, ¡verán lo que dice el autor de *Fausto* de la romanza: “*Salut demeure chaste et pure*”, traducida por “*Salve dimora casta e pura!*”.

La emisión es más fácil y el trabajo del cantante es más cómodo, ¿pero el efecto artístico es igualmente perfecto?

La *casta dimora* italiana es demasiado sonora para ser casta; ¡es imposible cantar esa frase sin poner el acento en la *a* de casta, que la *ch* y el *ste* mudos cubren, en francés, con un velo discreto!

No soy yo quien lo dice: ¡es Gounod!

Y a este ejemplo se le podrían agregar cien más.

La sonoridad de la lengua italiana facilita la emisión de la voz, es un hecho; cada consonante le pide un esfuerzo especial al cantante, es otro hecho; pero ¿hay que concluir que lo que es más fácil es, por esta misma razón, mejor?

¿Nos acercamos o nos alejamos del ideal, del apogeo del arte musical, que se encuentra en el drama, que es la asimilación tan perfecta como es posible de la acción y de la música, de ésta y de las letras, para entregarle al oyente una sola impresión, única y potente?

La respuesta no admite dudas, y tenemos ante los ojos demasiados ejemplos de la impertinencia con la que la mayoría de los compositores italianos dejan de lado el sentimiento que ha de expresarse y olvidan la situación que todo debería hacer recordar, ocupándose sólo de poner de relieve al cantante, como para no entender que sólo pueden despreciar las cuestiones de prosodia y de adaptación de la letra a la música.

El *Miserere* del *Trovatore* es una frase muy bella, pero es un vals: el *Pro peccatis* del *Stabat* de Rossini no es el cuadro de un dios que se muere por aquellos que ama, es claramente una marcha guerrera para fanfarria

Hay algunas excepciones honorables; sin duda. El *Casta diva* de Norma, y muchos fragmentos de *Aida* y *Rigoletto*, pero, de todas formas, el mal se ha expandido a todo el repertorio italiano.

¿Se debe admitir sin control que el italiano es *siempre* favorable a la emisión de la voz? Ni siquiera: ¿un ejemplo? Aquí va: En el aria de las joyas, el

*“Comme une demoiselle,
Il me trouve belle,”*

Se convierte en:

*“¿Come una damigella
Mi troverebbe bella!”*

Cántenlo con atención y se darán cuenta de la cacofonía y de la dificultad.

Cuando se trata de un canto de bravura, desde luego lo mejor es el italiano, ¡la antigua tierra de las *bravi!*

Anoche escuchamos los *Hugonotes* en italiano; no los insultaré al suponer que ustedes podrían ignorar que la obra maestra de Meyerbeer fue escrita sobre un libreto francés; pero esto me da ganas de recordar las producciones musicales estrechamente ligadas, al menos en su origen, a nuestra lengua.

No les hablaré de las óperas cuyos libretos, escritos en italiano, han sido adaptaciones de una obra dramática fran-

cesa: esto no probaría absolutamente nada y la lista sería demasiado larga (*Il Barbiere, Rigoletto, Traviata, Ernani, Un ballo in maschera*, etc.)

No les citaré tampoco las obras de los compositores franceses cuyo libreto fue naturalmente escrito en francés, no podría terminar (*Fausto, Carmen, Romeo y Julieta, La Muda de Portici, La hebrea, Hamlet*, etc., etc.)

Sólo quiero darles los títulos de algunas obras escritas a partir de libretos franceses por compositores alemanes o italianos. Veán ustedes mismos: *Les Hugonotes, El Profeta, La Africana, Roberto el Diablo, Dinorah*, de Meyerbeer; *Guillermo Tell*, de Rossini; *los Mártires, La hija del regimiento, La Favorita, Don Pasquale, Don Sabastián* de Donizetti; *Don Carlos* de Verdi (libreto de los Sres. Mery y C. du Locle), etc., etc.

Y, cosa rara, en Meyerbeer, todas estas obras italianas anteriores a *Robert*, son mediocres y han sido totalmente olvidadas: la menos mala es *Il Crociato*. No lo conocen y no se pierden mucho.

Declaro, al terminar, que si bien el italiano no es la mejor lengua para cantar hablando, es indiscutiblemente la mejor para hablar cantando.

... ¡Y punto final!²

X.

2. En castellano en el texto original [N. T.].

El concierto del Ponte¹

El programa nos dice: *Música de cámara*; al Sr. del Ponte le importa ser sincero con su público, sabemos que haga lo que haga es un hombre concienzudo: tal vez hubiese sido más exacto poner *Música seria*. Porque si bien todo lo que está en el programa no responde exactamente a lo que nuestros clásicos llaman “Música de cámara”, todo es, en cambio, de gran belleza y merece los interpretes que escuchamos anoche.

Es un placer para los *gourmets*; por ende, sólo los delicados vinieron, y saborearon religiosamente las exquisiteces que se les ofrecieron. Se habría podido escribir en la puerta: “El *vulgus pecus* no entra en este lugar”.

Está mejor en la ópera disfrutando de los tres cuartos del repertorio del Sr. Ferrari. La sala de la *Operai Italiani* estaba llena sin embargo, pero más que llena, por todos lados, en el patio de butacas y en las galerías donde varias damas tuvieron que escuchar de pie; y a las ocho y media, hora militar, el concierto comenzaba; ya no era el público que viene a mostrarse y que llega a la Ópera a la mitad del segundo acto; era un público de verdaderos *amateurs* puntuales y fieles a la cita.

El éxito fue total y sin reservas. Notamos el hecho con el más ferviente placer. El señor del Ponte y sus colaboradores se lo merecían.

¡Melani, Marchal y del Ponte juntos! ¡Y no querer hacernos escuchar un trío!... ¡Qué pena!

1. *Le Courrier Français* N° 245, Buenos Aires, lundi 20 et mardi 21 mai 1895, p. 1, col. 6.

Gozar simultáneamente del estilo amplio de Melani, de la sonoridad maravillosa de Marchal y de la ejecución brillante e impecable de del Ponte hubiese sido demasiado parecer ser, ya que no se nos lo quiso ofrecer.

Pero se nos hizo escuchar cosas tan bellas que no tenemos derecho a quejarnos.

La sonata de Rubinstein con la cual los Sres. Marchal y del Ponte abrieron fuego es admirable; no es quizás la más brillante entre las dos que Rubinstein escribió para violonchelo, pero es la mejor.

La ejecución fue la que esperábamos; amplitud en la frase, pureza en el estilo, perfección en el mecanismo. Todo estaba donde tenía que estar.

El delicioso *allegretto con moto* y el *andante magistral* sin duda pocas veces fueron interpretados de manera tan perfecta. El Sr. del Ponte nos hizo escuchar luego la *Fantasia y fuga* de Bach transcrita por Liszt, de un estilo severo y de una gran dificultad de ejecución, y dos temas antiguos de Daquin y de Scarlatti: una aguafuerte y un pastel. Perfecto, tan brillante como correcto, no se podría hacer mejor.

Ries, el alumno de Beethoven, cerraba la serie, y Melani, a quien escuchamos demasiado poco, nos tocó su Suite, como sabe hacerlo un alumno de Joachim.

El Sr. del Ponte nos tuvo una vez más bajo el hechizo con Mendelssohn, Schumann y Grieg. La fantasía sobre *Romeo y Julieta*² debía ser tocada tal como lo fue, para complacernos.

La frase de la *Berceuse* se entremezcla al dúo del segundo acto: “*De ces adieux si douce est la tristesse*”, en donde las sextas martilladas por el piano distan de recordar el efecto feliz de

2. De Gounod. PSU.

las voces, y entrecortado por la respuesta bastante vulgar del dúo del tercer acto: “*Ah! Que le sort qui de toi me sépare*” para luego volver a la *Berceuse*. A pesar del talento que le puso Liszt, definitivamente no nos gustan esos arreglos.

Durante el entreacto una mala noticia se difundió: Marchal acababa de torcerse la muñeca y temía no poder tocar, supo sin embargo sobreponerse al dolor y retomó el arco para tocarnos una sonata de Boccherini, cuyo acompañamiento de piano muy discreto se debe a Piatti, lo que es la ejecución soñada.

El Sr. del Ponte cerró el concierto con los admirables *Cantos del Rhin* de Bizet. No sabemos a quién otorgarle la palma, pero estamos cansados de alabar, ya no encontramos las palabras, nuestra provisión se ha acabado.

El numeroso público presente, que no necesita variar sus marcas de aprobación, las repitió una y otra vez, hasta alcanzar en varias oportunidades los límites de la ovación.

Agradecemos al Sr. del Ponte y a sus colaboradores habernos procurado un placer artístico tan puro, tan elevado y desprovisto de cualquier afectación, en esta función, en donde intérpretes de primer nivel le hicieron oír a una sala que los escuchaba en el más religioso silencio, gran música, bella música; pidámosles que lo vuelvan a hacer más seguido.

Paradojas El prejuicio musical¹

El telégrafo nos anuncia el éxito de *Tannhäuser*, que fue reestrenada en la Ópera², treinta y cuatro años después de su caída estrepitosa (¡oh! ¡cuán estrepitosa!), episodio bien conocido. Después del triunfo persistente de la *Walküre*, que seguía el de *Lohengrin*, la recepción que se le dio hoy a *Tannhäuser* no tiene ninguna importancia musical. No había riesgos de que el público —que de hecho conoce de memoria los mejores fragmentos tocados en todas partes— encontrara esta música demasiado compleja, como en 1861, sino más bien demasiado insegura, demasiado impregnada aún del estilo de la ópera —en una palabra, no suficientemente wagneriana. Así es el viento que corre hoy por hoy.

La elección de *Tannhäuser* parece indicar un pensamiento de reparación, un ajuste de cuentas wagneriano; debe ser el Sr. Félix Faure quien lo sugirió. Con él, la prudencia burguesa puede dormir tranquila: es incapaz de cualquier emprendimiento inquietante, de cualquier “heroica locura”. Iremos a Kiel, en donde el emperador Guillermo mostrará que le encanta el francés (lo habla, de hecho, como un parisino del siglo pasado); y las representaciones apacibles de *Tannhäuser* no pueden sino asentar la paz europea. Todo está bien: lo único que tememos es un exceso de celo. Volvamos al tema musical.

Fuera de la multitud gregaria, tan poco responsable de sus bravos como de sus silbidos, debemos admitir que un grupo

1. *Le Courrier Français* N° 248, Buenos Aires, vendredi 24 mai 1895, p. 1, col. 3-5.

2. Se refiere a la Ópera de París. PSU.

más o menos numeroso del público actual encuentra realmente admirable esta misma *Tannhäuser* que fue, hace treinta años, declarada insoportable con la misma buena fe. Es eso lo que es interesante y merece ser examinado. Es una cuestión que muchas veces esboqué, y que siempre vuelve a despertar y a irritar mi curiosidad. ¿Cuál es, en resumidas cuentas, la esencia de lo “bello” musical que se puede cultivar, modificar, transformar con un poco de aplicación y mucha paciencia? “*O schöne Sphinx*”, como dice Heine, “¡révelame ese enigma fatal!”.

Porque si se pudiera explicar, de entrada, este viraje por la ignorancia musical del público de 1861 —empezando por el *Jockey-Club* y el *Círculo Imperial*,— sería fácil. Desconfíen de las explicaciones demasiado fáciles o demasiado complicadas. Y en primer lugar, la caída de *Tannhäuser* en París fue más ruidosa y más envenenada, pero mucho menos característica que la de la misma obra en Dresde, en 1845: en pleno país alemán, sobre un texto alemán, con Tichatschek y la Sra. Schroeder-Devrient en los roles principales, —en Dresde, por fin, en donde Wagner había sido el maestro de capilla y había hecho representar *Rienzi* y el *Holandés errante*!

¿Me dirán que todos los públicos son inertes —y ya destruyen su primer argumento— y que no hay que tomar en cuenta sino la opinión de los conocedores? No hablemos de París, quedémonos en Alemania. Después de la caída de Dresde, todas las gacetas musicales alemanas condenaron *Tannhäuser*, y esta sentencia fue poco después ratificada por los más grandes músicos del momento: Mendelsohn, Hauptmann, Schumann, Spohr... Hay más todavía: estos jueces autorizados aprobaban equivocadamente y aplaudían precisamente en las partes caducas del segundo acto. (¿Se han dado cuenta de que Wagner malogra casi siempre su segundo acto?), para encontrar “la obertura totalmente atroz”. ¿Saben ustedes qué pasaje deter-

minó la caída? ¿Fue la escena del regreso a Roma y el relato de Tannhäuser, que proclamamos hoy día una de las más sorprendentes creaciones del genio musical! ¿Verdad que somos divertidos con nuestras admiraciones?

Si hundimos, como diría Prudhomme, el escalpelo del análisis en la sensación de placer musical, logramos esclarecer tres o cuatro elementos cuya presencia, siendo más o menos constante, puede ser considerada como la condición del fenómeno estudiado. Supongamos que, empujando un poco más el análisis, lleguemos a reducir a uno solo esos elementos diversos: estaríamos seguros de haber encontrado la definición de lo bello en la música. Ese es el problema, que no pretendemos resolver, incluso paradójicamente. Tratemos, sin embargo, de ir un poco más allá en este tema.

Primero, para estudiar la sensación musical, hay que considerarla en el estado *nativo*, como se dice de los metales: separada de la aleación de la palabra y de la puesta en escena teatral. La música en sí es la música instrumental. Tomemos, para ser claros, un ejemplo, reciente y familiar, que no nos aleja demasiado del arte wagneriano: la Séptima Sinfonía de Beethoven, que nos fue presentada hace sólo unos días. Para ser preciso, resumiré al respecto mis impresiones personales, que son las de un aficionado pasivo, dotado de un oído entonado y de una memoria auditiva, menos rápida que indeleble; lo que aprendo una vez no se borra más, está grabado con aguafuerte.

Escuché esta admirable Sinfonía en *la* mayor una docena de veces, sin contar los desciframientos fragmentarios en piano que despiertan y fijan las reminiscencias. Aquí les presento la progresión o la curva de mis sensaciones.

Efecto casi nulo —es un profano el que habla— en la primera audición, salvo en el *allegretto*, que impacta inmediatamente por su ritmo característico y su extraña armo-

nía. En las audiciones siguientes –bastante espaciadas–, la impresión crece y se extiende al resto de la obra maestra; está en su apogeo en la octava audición: es entonces que descubro bellezas nuevas, fuera del sublime *allegretto* que me vuelve a subyugar, sobre todo en las variaciones, pero ya no me sorprende. Era en los Estados Unidos, y por la vida errante de ciudad en ciudad incitándome, tal vez demasiado, a frecuentar los conciertos, casi siempre excelentes, me saturé un poco de música clásica. Escuché dos o tres veces la misma sinfonía, luego una vez más en París, y, por fin, estos últimos días en Buenos Aires. La encuentro más bella, quizás, que en tiempos pasados; la poseo, creo, tanto como un profano puede hacerlo; pero me subyuga menos que antes. Encuentro incluso un placer más vivo en los detalles ignorados, en los pequeños efectos inadvertidos que sigo *descubriendo*, que en las grandes líneas realmente incomparables de la inspiración. Por fin, me confieso lo siguiente, –de lo cual, por cierto, hice la experiencia en París–, que entre dos programas del cual uno tuviera la Sinfonía en *la*, y el otro, la Cuarta, por ejemplo, que le es inferior, pero que conozco menos, preferiría este último.

Resumiendo estas impresiones sucesivas, que creo fieles, encuentro que de esta bella música primero apreció el ritmo y la compleja sonoridad, luego la frase tan simple, tan pura, tan deliciosamente triste del *allegretto*, obstinadamente retomada y ramificada. A medida que penetré en la obra-maestra, agregándose las reminiscencias a la sensación presente, alcancé el efecto total. Pero, después de la plena posesión repetida, la impresión pierde algo de su plenitud y se agota un poco. La admiración permanece entera, gracias a la reflexión y al juicio crítico, pero la intensidad de la pasión se ha debilitado... Así, desprendidos de las frases en las que las había fundido, los

elementos simples de la sensación descrita son los siguientes: el ritmo, las sonoridades armónicas, las reminiscencias o recuerdos de efectos ya casi sabidos.

Ahora bien, estos elementos sucesivos que han de desarrollarse y declinar según el orden de su acción, que es también el de su importancia: una vez que los detalles de instrumentación no sorprenden más, la duración de la sensación plena, del placer musical intenso, depende de la resistencia de la frase creada en dejarse poseer.

Sé hasta qué punto todo esto debe parecerles abstracto y metafísico, y me imagino qué imágenes fisiológicas arrojarían luz y color sobre estos razonamientos. Reemplacen ustedes mismos lo que no puedo indicar. Es exactamente eso: en el fondo, no hay sino una belleza y una pasión. El amor que dura es el que, siempre despertado y reavivado, no agota jamás el misterio...

Recapitulen ahora todas sus sensaciones de arte musical y encontrarán los efectos sucesivos que intenté, bastante oscuramente, por cierto, analizar. La música italiana, hasta *Aida* incluida, seduce desde el primer día por el ritmo fácil, el desarrollo melódico previsto y el placer enteramente material de la sonoridad. Es una bella joven, complaciente y ligera, sin la sombra de un misterio en su alma a flor de piel, sin huidas irritantes y perversas, etc., etc. Al otro día, ya no hay nada nuevo, no era más que eso. Nunca se dijo que Don Juan es por sobre todo un tipo meridional, cuyas mil experiencias, que no salen de su país, se explican porque son efímeras y todas iguales en su trivial superficialidad. ¡Oh! ¡Cuán corta hubiese sido la lista del héroe del amor si se hubiera encontrado con alguna mujer enigmática de Balzac o de Ibsen!

La potencia, la atracción irritante y persistente de la música de Wagner, es la profundidad de su misterio, su inagota-

ble complejidad, la irritación dolorosa y enloquecedora de la posesión siempre prometida y ofrecida, jamás completamente realizada. Hace treinta años, no había obrado el encanto pernicioso: al no entender, se estaba a salvo. Hoy día, gracias a las inoculaciones repetidas, a los conciertos padecidos, primero como resistente y a pesar de sí mismo, el filtro ha obrado. El delicioso veneno circula por nuestras venas: pedimos más, siempre más —y no soportamos otro que no sea ese!

Candide.

Crónica

Pot-pourri teatral¹

Así como es cierto que los pueblos tienen los gobiernos que se merecen, también es cierto que los públicos y los teatros se valen recíprocamente.

La *Ópera* ofrece de esto una curiosa e impactante aplicación, aunque indirecta. Las únicas obras cuya ejecución es realmente buena son las mediocres, los cantantes están en su elemento e interpretan sus roles en consecuencia; pero si una obra de verdadero mérito musical y artístico llega a ocupar el escenario, los pensionistas del Sr. Ferrari ya no responden.

Recordemos juntos las óperas presentadas desde el comienzo de la temporada y verán hasta qué punto nuestra tesis es cierta.

Otello, partitura muy superior a *Aida*, tuvo una interpretación mucho menos satisfactoria. Los *Hugonotes* fueron apenas correctamente interpretados, el muy mediocre *Mefistofele*, en cambio, fue muy bien representado; *Lucia*, superior a la *Sonámbula*, tuvo una ejecución inferior; *Rigoletto*, la única obra del primer período de Verdi que merece, por algunos de sus fragmentos, pasar a la posteridad, no convenció a nadie en la representación del domingo; pero el sábado, aquella trivialidad musical llamada *Gioconda*, y que el mismo público de Bolonia que cometió el error de aplaudir *Mefistofele*, silbó con toda razón, no dejó nada que desear... en cuanto a interpretación.

Procediendo por inducción, se puede temer que el próximo sábado *Lohengrin* resulte bastante perjudicada...; en fin, ¡ya veremos!

1. *Le Courier Français* N° 258, Buenos Aires, mercredi 5 juin 1895, p. 1, col. 5-6.

El anuario estadístico municipal que acaba de ser publicado nos ofrece algunas informaciones bastante curiosas y educativas. Deja en claro la invasión de las *zarzuelas* en un acto, verdadera plaga de Egipto que lo cubre todo. Nosotros mismos, contando con los dedos, pudimos constatar que hay actualmente en Buenos Aires ¡veintisiete solistas mujeres de *zarzuela chica!* ¡Ole! ¡Viva la madre!² El día en que el género flamenco, atracción principal de estas piezas, se haya extinguido en España, su madre-patria, podrán venir a buscarlo a Buenos Aires, lo encontrarán todavía vivo.

Existe una circunstancia atenuante, el precio relativamente barato de estos espectáculos; es la única: no podíamos no señalarlo como única excusa del horrible gusto de la población urbana, tal como ha quedado plasmado en las cifras registradas.

Buenos Aires vio de todo el año pasado, y si dejamos de lado los circos y los conciertos, cuyos programas no permiten llevar a cabo estudios comparativos, encontramos en el Anuario las siguientes informaciones sobre las obras que, en cada género diferente, tuvieron un máximo de representaciones.

Comedias en castellano: *La casa de baños* (45). Es un grosero boceto en un acto representado en los teatros de zarzuela.

Comedias en italiano: *Tosca* y *Papa Lebonnard*, que obtienen la misma modesta cifra de 5 representaciones.

Opéras-comiques en francés: *Carmen* y *Mignon*, ambas con cinco representaciones, felicitémonos, antes de caer de cabeza en la opereta italiana con *Doña Juanita* (29) y la opereta-bufa francesa con *M. Choufleury restera chez*

2. En castellano en el original [N. T.].

lui (14), que, transformada en *La soirée de Cachupín*, fue representada 21 veces.

¡Respecto a esta obra, habría que poner en cartelera los verdaderos nombres de los autores, que son, como todos los saben, Offenbach en lo que se refiere a la música y el Sr. duque de Morny en las letras!

Los *dramas criollos*³ pierden terreno, nosotros, en cambio, no perdemos casi nada y el arte, menos. *Juan Moreira* sigue en el primer puesto, pero con una cifra bastante modesta en términos de representaciones: sólo 28.

La *zarzuela seria*⁴ está enferma, ocurre que exige como nuestra *opéra-comique* cantantes que sean al mismo tiempo buenos actores (*rara avis!*), y, también, las representaciones al por menor de las *secciones*⁵ absorben todo lo que podría vivir y se reseca en estos días.

En este género, el *máximo* está dado por 29 representaciones de *Marina*.

Y ahora, el Ogro, el que se lo tragó todo; ¡inclinémonos ante la potencia de su estómago! De hecho, no solamente lo hallamos en el teatro; acecha en cada esquina, escondido en una caja oblonga transportada por dos ruedas de un lado a otro, el horrible piano mecánico. ¡Saluden, por favor, la *Verbena de la Paloma* con sus *quinientas sesenta y dos* representaciones! Si existieran los derechos de autor en Argentina, el compositor español Breton habría cobrado una buena suma por esta producción.

Faltan los conciertos, pero la estadística municipal también hace figurar los de Furlotti en los jardines del Pabellón y los del

3. En castellano en el original [N. T.].

4. En castellano en el original [N. T.].

5. En castellano en el original [N. T.].

Casino, esto podría ser un problema tratándose de sacar conclusiones sobre los progresos del verdadero arte en el público *porteño*⁶, si no tuviéramos ya una dolorosa certeza al respecto.

En el prólogo del Anuario, el Sr. Martínez señala con mucha justeza que los conciertos cuyos programas contienen obras serias y cuya ejecución no está dirigida por aficionados, constituyen una excelente enseñanza y ayudan poderosamente a la formación del buen gusto. Pero esta enseñanza no es una sinecua; ciertamente el triunfo final está asegurado; sin embargo, hasta que eso ocurra, ¡cuántos sinsabores, sacrificios y desembolsos! Es realmente en esto que hace falta la paciencia que nada puede desalentar, y el *labor improbus que omnia vincit*.

No hablamos de los conciertos sociales cuyo producto está destinado ya sea a los inundados de Borysthenes, ya sea a los chinitos amenazados por el diente voraz de los cerdos; éstos no son sino una exhibición de trajes lindos y de lindas personas que vienen a mostrarse. Desde un punto de vista artístico lo mejor es no decir nada.

¡Éste es entonces el balance del aire musical y del aire teatral de la vieja ciudad de Buenos Aires establecido en el año 1894! Los resultados no son halagadores, sólo queda esperar mejores resultados para este año.

X.

6. En castellano en el original [N. T.].

Paradojas

Preludio a *Lohengrin*¹

Lo que sigue es un pedacito de diálogo reciente, entre un señor cualquiera y Candide:

– Hace mucho que no lo veo en la ópera...

– No fui este año.

– ¡Ah! ¿Y el año pasado?

– Tampoco. Le dejo el lugar a un joven crítico lleno de ardor...

– ¿Ya no le gusta la música?

– Al contrario, es precisamente porque me gusta la música... ¿entiende?

No estoy seguro de que haya entendido. La justicia informa... Pero era para explicar a mis lectores mi abstención teatral y mis votos en blanco. Sin embargo, el anuncio de *Lohengrin* despertó mi oído musical. Habiendo escrito unas veinte páginas apasionadas sobre esta ópera –ya que sigue siendo una ópera,– hace algunos años, sentí la tentación un poco necia de volver a mis impresiones, asistiendo ayer a la repetición general. Así fue como me ofrecí a mí mismo un desengaño.

Es muy extraño el contraste entre esa música divina y esa interpretación; me recuerda a Virgilio balbuceado por nosotros, escolares franceses, tan poco conscientes de la armonía y la pronunciación latina como un chino podría serlo del encanto de los versos de Racine. La orquesta flacucha parece tocar con la añoranza mortal de *Gioconda*: en los des-

1. *Le Courier Français* N° 261, Buenos Aires, samedi 8 juin 1895, p. 1, col. 3-5.

cansos se escuchan violines, flautas y trombones canturrear pedacitos de cavatinas, estirarse, por así decirlo, al son de aquellas rapsodias amadas. En el escenario, con un decorado aún aproximativo, cantantes y figurantes vestidos de civil esbozan las situaciones, levantan los brazos, fruncen las cejas o ponen los ojos en blanco. Y todo este cortejo de *Novela cómica* es tan lamentable como un entrepuente de barco: lo único que falta son las pantuflas bordadas y los gorritos en piel de conejo. Los primeros intérpretes están marchitos, en pana, “agotados”, es para llorar. Lohengrin, lampiño y escuálido, sombrero melón, pantalones cortos: Telramund barbudo –¡avanza ebrio!– pasea con chaqueta clara su oscura *vendetta*. Elsa parece una pequeña hada Carabosse con linda voz; Ortrude es una imponente Gertrudis, y el heraldo se parece al héroe. La sala está en penumbras, para poner en relieve el escenario alumbrado donde se agitan estos fantoches. Del diálogo, algunos jirones llegan hasta nosotros, en ese lenguaje de *libretto*, deformado y flácido, que nos trae a la memoria gorgoritos y romanzas pasadas de moda: *¡o mio tesoro, trucidato, per sempre addio!...* Y la música sublime se escurre desbordante, exuberante de pasión y de heroísmo, como un torrente que arrastra troncos de árboles y restos en su impetuosa carrera, remueve la arena, el limo, y, con olas turbias, todo lo cubre de deslumbrante espuma...

Hay que escapar a la vulgar parodia que profana este poema de caballería y amor: para ver, cierren los ojos. O, mejor aún, ya que la sala está a oscuras y vacía, ya que están solos, hagan como hice yo, antes del tercer acto. En el fondo de un palco, la cabeza apoyada en el borde aterciopelado, sueñen y olviden. No evoquen siquiera las leyendas crepusculares del Graal y la Mesa redonda, todavía demasiado precisas para enmarcar las melodías de este sueño de una noche

de verano. Liberen la fantasía vagabunda, como la pluma de un cisne empujada por la brisa sobre un lago apenas ondulante. El encantamiento sonoro actuará por sí mismo: como aquel trovador coronado en Baviera, que murió loco por haber vivido demasiado de poesía, y que, en su copa de rey de Thule, no quiso beber sino el filtro mortal del mago, se habrán ofrecido a sí mismos la sensación soberana y exquisita de saborear esta música, lejos del público profano, en las sombras y en soledad, como hay que escucharla para poder disfrutarla plenamente...

Vagamente, tengo por momentos la sensación de una insuficiencia de profundidad y de original belleza. ¿Quién de nosotros envejeció? Uno y otro, sin duda; pero es cierto que el año pasado, en París, la *Walküre* me pareció de sabor más irritante y más nueva. No, no es un prejuicio ni el efecto de lo que *se conoce demasiado*: esta obra maestra del primer período wagneriano contiene aún demasiados elementos de ópera, demasiadas frases melódicas que se dejan cantar a la italiana: el quinteto *O sommo Dio*, el epitalamio, incluso aquellos adioses de Lohengrin que alguna vez tanto admiré; todo aquello que vuelve una obra accesible y soportable para el burgués víctima de la moda –en el fondo, muy aburrido– y le permite decirse a media voz:

«*Á mon gré, le Wagner est joli quelquefois...*»²

Pero el gran dúo de amor sigue siendo –incluso tan pobremente ejecutado– de una belleza juvenil y orgullosa que nada puede marchitar. Toda la gama de la pasión es aquí recorrida, con una amplitud, una grandeza, al lado de la cual el dúo de *Fausto* parece de un sentimentalismo escuálido, el de *Tristán e*

2. “A mi juicio, Wagner es lindo de vez en cuando...” [N. T.].

Isolda, de una monotonía agobiante que lo convierte en tratado metafísico de la voluptuosidad. Imagínense que aquí, por un milagro del genio, todo el drama psicológico, todo el poema del alma está comprendido y recogido sin ninguna complicación escolástica, sin sobrecargas pedantescas, sin siquiera alguno de esos *leitmotiv* inoportunos y exasperantes, que producen el efecto de esas notas explicativas al pie de página, que, a la larga, irritan al lector. Sólo el motivo de la promesa vuelve una y otra vez, como advertencia y amenaza, pero tan plenamente en situación, que no sorprende, lo esperábamos.

Las frases cromáticas, frescas y ligeras como lianas, se abrazan a la encantadora pareja, y, poco a poco, en esta noche primera del amor compartido, pasan de la languidez divina a la pasión ardiente, al delirio sensual; y, bruscamente, la eterna Psique emerge bajo la amante pasmada, y, habiendo resentido todo, quiere saberlo todo... En vano el hombre aterrorizado quiere acallar en esos labios imprudentes el pedido fatal. Ella insiste, rompe con las dos manos el velo del misterio: sacrifica todo a la invisible atracción de lo desconocido. Entonces es demasiado tarde: ella se ha destrozado ante la realidad siempre decepcionante y funesta. La ciencia es enemiga de la felicidad: después del fruto prohibido, el Edén cierra por siempre sus puertas vedadas. *Causa fuit*, como dice el poeta de Dido. Lohengrin ya no es el amante embriagado, balbuceando, como Elsa, sílabas infantiles: con una majestad sobrehumana que va cavando entre ambos un abismo, pronuncia la sentencia terrible del abandono y del adiós.

Sin paradas ni sacudidas, el gran dúo ha recorrido todo el teclado de las emociones humanas: desde la confesión inquietante y apasionada a la desilusión y al despertar trágico, término fatal de toda felicidad. Y estas páginas sublimes resumen toda la historia de la felicidad efímera y fugitiva que no subsiste

sino a cambio de la ignorancia y del sueño. La pasión satisfecha y colmada trae con ella un germen de destrucción. Elsa es nuestro triste destino, el Lohengrin ideal, que sólo aparece un día y se va para siempre, es la felicidad entrevista que se agota rápidamente por la posesión misma, y no deja tras ella sino tristeza y añoranza. En diez frases inspiradas y envueltas en todas las magnificencias orquestales, el símbolo es completo.

Como esos extraños arabescos que el genio oriental enreda sobre el mármol de sus Alhambras de ensueño, y que, infinitas y sinuosas, serpentean a través de plantas y flores, para desembocar en una cabeza de monstruo...

Candide.

Crónica musical

*La forza del destino*¹

El hecho es certero aunque doloroso: no solamente asistimos a la invasión de la provincia de Corrientes por bandas formadas en el territorio de Santa Fe, también asistimos a la invasión de la Ópera² por el repertorio corriente del teatro Doria. Esta situación, lamentablemente, no está prevista por la Constitución, y no podría tener más sanción que la que impone el público, pero este público, digan lo que digan, es demasiado bueno para enojarse. Ha visto cosas peores sin decir palabra, y no tiene mayores razones para empezar a protestar hoy cuando no lo hizo ayer.

Venimos, entonces, de escuchar *La Forza del Destino*, mañana tendremos *I Puritani*, y *La Traviata* acecha en el piano mecánico, que rechina y gime al primer cruce.

En cambio no escucharemos la *Walkyria*, ni *Sanson y Dalila*, ni las *Bodas de Figaro*, ni *Sigurd*, ni *Il Flauto Magico*, ni *Dinorah*, ni *Lackmé*, ni *Gwendoline*, ni... La lista de las obras interesantes sería demasiado larga: mejor detenerla.

Habría que proceder a una selección severa en el demasiado abundante repertorio del primero período del maestro Verdi, antes de presentarnos en escena los muestreos demasiado repetidos.

Si fue voluntad del compositor lanzar al viento, durante cuarenta años, parcelas de su genio en sus obras numerosas, entre las cuales sólo algunos fragmentos pudieron

1. *Le Courrier Français* N° 266, Buenos Aires, vendredi 14 juin 1895, p. 1, col. 5-6.

2. Se refiere al Teatro de la Ópera. PSU.

resistir el paso del tiempo, ahora debería ser tarea de sus admiradores, de sus fieles dejar en la sombra todo aquello cuya audición no aporte a la gloria.

La personalidad del maestro supo, en todo momento, desarrollar una corriente de simpatía que no han interceptado las fronteras de su país, y aquellos mismos que critican tan severamente las obras de juventud y de la edad madura de Verdi no pueden no establecer esa reserva, que ya no es necesaria cuando se trata de *Aida*, *Otello* y *Falstaff* y no hay otra preocupación que no sea encontrar la medida exacta de la alabanza.

Rossini no quería demasiado a ese joven compositor cuyo éxito podía hacerle sombra, y atacando las sonoridades vulgares de los conjuntos, decía de Verdi, cada vez que las circunstancias lo obligaban a hablar: *C'est oune mousicien qui a oune casque*.³ Antes de descansar, Verdi felizmente dejó de lado ese casco, y librando su cabeza desnuda al soplo de las pasiones verdaderas, produjo sus obras más potentes, aquellas cuyas bellezas serán aún en el próximo siglo objeto de admiración sincera y razonada.

Once años después de *Rigoletto*, del cual varias partes quedarán como los pocos puntos luminosos de este demasiado largo período, apareció en la escena de San Petersburgo *La Forza del Destino* (1862). Fue un fracaso. Presentada poco tiempo después en Italia y presentada en París en 1869, esta partitura no obtuvo nunca en su carrera larga y accidentada sino medios éxitos o fracasos completos.

No vamos a empezar un estudio detallado, la obra es demasiado conocida para poder encontrar algún tipo de interés. Pero

3. Paul Groussac resalta en su transcripción el acento italiano de Rossini hablando francés [N. T.].

nuestras impresiones anteriores se han visto confirmadas por la nueva audición de ayer y pueden resumirse así: música mediocre de un libreto deplorable. Tirada... de los pelos y por el Sr. Francesco Piave, de un drama mediocre del duque de Saavedra Rivas, este libreto, a pesar de los retoques de Ghislanzoni, quedará como ejemplo de lo malo entre lo malo. ¡Dios sabe sin embargo que tratándose de libretos, el acostumbamiento nos hace el gusto fácil! Las incoherencias no nos asustan, la falta de gusto es nuestro pan cotidiano, los anacronismos nos sacan apenas una sonrisa y tiene que haber alguna absurdidad más que voluminosa para motivar una leve mueca.

En la música de la *Forza del Destino* queremos solamente señalar un punto digno de interés: la primera (y la única, creemos, antes de *Falstaff*) producción musical *bouffe* de Verdi está en la escena del hermano portero, quien recuerda al hermano lego de los *Madgyars!*

La tentativa distaba de ser mala, y sin motivos durante años se acreditó la leyenda que prohibía a la inspiración de Verdi cualquier excursión en un registro cómico.

Tuvimos entonces anoche una exposición de ropavejería melódica; no será la única de la temporada. Pudimos descansar un poco de las bellezas de *Lohengrin* que saboreábamos aún dos días antes.

Es difícil, dice Berlioz en algún lugar, disgustar a todo el mundo. Gounod en cambio dice en otra parte que es muy fácil, porque a la opinión pública no le gusta ni lo viejo ni lo nuevo; lo viejo porque lo conoce demasiado, y lo joven porque desconfía de él.

Al oírnos, pareciera que nosotros, los críticos gruñones, estamos de acuerdo con Gounod, pero el hecho es que pensamos como Berlioz, y la prueba... es que ayer todavía hubo gente para aplaudir, sin gran entusiasmo, sin embargo.

Los espectadores de la cúpula, como siempre, manifestaron gran satisfacción a cada grito de Don Álvaro, y habiendo el Sr. Camera adoptado el unísono, el entusiasmo desbordó y un pedido de bis fue esbozado, pero felizmente, detenido a tiempo.

Con excepción, entonces, del Sr. Signorini, cuya emisión gutural y voz cobriza causan a nuestros oídos profundos sufrimientos, la ejecución fue satisfactoria. La Sra. Bonaplata estaba en buenas disposiciones y la Sra. Guerrini estuvo cómoda en el papel muy marginal de Preciosilla.

Los Sres. Camera y di Grazia, muy correctos y el Sr. Rossi, bien a tono.

No hay nada que señalar en especial en la representación de ayer, salvo que en el primer acto la pistola de don Álvaro no disparó. El marques de Calatrava, sin embargo, cayó muerto para satisfacción de los espectadores, ansiosos de no escucharlo más.

Tenemos la esperanza de que guarden cuidadosamente con alcanfor, pimienta y naftalina todas las viejas hábitos musicales que algunos parecen dispuestos a exhibirnos.

Mañana se avisa a los aficionados: *Lohengrin*.

X.

Crónica musical

Las dos *Manon*¹

Durante el estudio comparativo que vamos a esbozar entre la *Manon* del Sr. Massenet, que Buenos Aires acaba de escuchar, y la del Sr. Puccini, que figura desde hace tres años en el repertorio, trataremos de permanecer imparciales; no sabríamos decir, de hecho, cuál de las dos preferimos de manera absoluta, dado lo diversas, divergentes incluso, que son, y plenas, tanto la una como la otra, de fragmentos de desigual valor.

No diremos palabra de la tercera *Manon*, la primera cronológicamente (octubre de 1856)², letra de Scribe, música de Aubert, de la cual tan maravillosos intérpretes como lo son Faure y Marie Cabel no pudieron prolongar la efímera existencia por más de algunos días.

El Sr. Puccini es hoy día, desde nuestro modesto punto de vista, el primer compositor de la joven escuela italiana, pero lamentamos que no haya permanecido siempre en el espíritu de la época; lo único verdaderamente Luis XV en su partitura es el segundo acto y la canción del farolero; el resto de la obra no podría de ninguna manera recordarnos la época en la que el músico hizo sufrir, cantar y morir a su heroína.

Hemos dicho todo lo bueno que pensamos del Sr. Puccini. No admiramos menos al Sr. Massenet, que tiene un gran, un enorme talento, pero que busca demasiado gustar; sus cóleras son siempre tiernas, sus armonías “edulcoradas”.

1. *Le Courrier Français* N° 278, Buenos Aires, vendredi 28 juin 1895, p. 1, col. 4-6.

2. El estreno tuvo lugar en la *Opéra-Comique* de París, el 23 de febrero de 1856. PSU.

Ningún tema, es cierto, podía convenir mejor a su temperamento que el de *Manon*, así, esa partitura es la que preferimos en su obra.

Debemos reprocharle al Sr. Puccini algunos procedimientos armónicos que pecan, a veces, de excesiva simplicidad. Los movimientos contrarios son pocos, le gustan los cobres casi tanto como Des Grieux amaba a Manon, y no satisfecho con reforzar a menudo la voz con instrumentos ruidosos, alcanza el sumo de potencia (¿o de ruido?) en un *unísono estricto* y formidable de las masas de los coros o de la orquesta; ¡este procedimiento vulgar y chato es usado durante *ciento diecinueve compases!* Es demasiado... ¡Pobre *Africana!* ¡Meyerbeer sólo se atrevió a escribir dieciséis!

Dejemos ahora las generalidades, y adentrémonos en el estudio del detalle de estas dos interesantes partituras, presentadas, una el 19 de enero de 1884 en París, la otra el 11 de febrero de 1890 en Turín.³

En el primer acto del libreto de Meilhac y Gille, nos hallamos en el patio de la posada de Amiens. Manon baja de la diligencia “*encore toute étourdie*”, es cortejada por el rico financiero Guillot que se encuentra festejando en compañía de tres doncellas, con apetito como para pedir una cuarta; Manon, a pesar de las recomendaciones de un hermano que lleva el tricornio de los guardias franceses, y que por respeto a la pudibundez nacional se ha transformado en un simple primo, ¡se deja raptar por Des Grieux en la carroza del financiero!

Casi todo se puede elogiar en este principio: los dos aires

3. La ópera *Manon Lescaut*, de Puccini, fue presentada el 1° de febrero de 1893 en Turín. PSU.

de Manon, las coplas de Lescaut, el trío sin acompañamiento. “*Revenez Guillot, revenez*” y el dúo “*Nous irons à Paris tous les deux*”, encadenado el conjunto por recitativos bien puestos y un trabajo de orquesta interesante.

En este acto, las mujeres no son las únicas que tienen canastos, la música también los tiene.

El libreto italiano nos muestra el mismo patio de la posada ocupado por estudiantes que le cantan a la luna. Vemos: a Manon llegando en la diligencia de Arras, con el financiero G ronte (lo cual es absurdo porque tan gran señor no debería viajar sino en silla de posta), a Des Grieux cortejando a las grisetas, preparándose para abordar a Manon, y Lescaut, el hermano, jugador y bebedor, consol ndose con G ronte del rapto de Manon, rapto en el cual los estudiantes participan con gusto.

La canción a la luna y las escenas que siguen est n bien entendidas y tratadas con mano segura por el músico, pero en general de manera demasiado ruidosa; en ninguna de ellas sentimos el más mínimo perfume de “aguas a la Mariscala”.

El segundo acto del Sr. Massenet nos pinta el interior modesto de Manon y del caballero, que su padre hace raptar, mientras que un candidato, el Sr. De Bretigny, introducido en el lugar por Lescaut, le hace a Manon ofrecimientos que son aceptados.

El acto es encantador y pinta maravillosamente este interior de griseta. El aire de la carta “*J’ crivais   mon p re*”, el romance de Manon “*Adieu notre petite table*”, el sueño de Des Grieux “*En fermant les yeux, je vois l -bas*” son joyas melódicas que ponían en valor a Talazac y Heilbron, lamentablemente ya muertos los dos; el cuarteto final es de una construcción muy hábil. Aquí también sólo se puede alabar.

El Sr. Puccini y su libretista (¿?)⁴ prefirieron dejar en la sombra esta parte de la vida de Manon, y mostrárnosla ya caída, ya en manos de Géronte.

Un madrigal y una lección de minueto constituyen la primera parte del cuadro en el que vemos desfilar toda la corte de la nueva reina de la galantería. No nos gusta el primero, cuya frase melódica es monótona, pero nos encanta el *Minuetto en re* del que el Sr. Puccini, con una verdadera ciencia del contrapunto, va a sacar toda la larga y encantadora escena de la lección de baile. El dúo de los amantes está lleno de fervor, aunque los tiernos reproches de Manon no valgan los que el Sr. Massenet nos hará escuchar, y la escena agitada de la huida, en donde Manon y Des Grieux acorralados por todos lados son apresados por los agentes, es excepcional. La música es inseparable de la acción, vive, camina, corre y se detiene, rota... Eso está bien, es preciso, es bello.

Volvamos a la Manon francesa, de la que evocaremos dos actos a la vez para restablecer el equilibrio entre los libretos.

Una fiesta en el *cours La Reine* es motivo de gentiles entremeses en el estilo de la época, y Guillot tuvo la idea de contratar al cuerpo de ballet de la Ópera para que baile al aire libre. Un despropósito más, un despropósito menos ya no nos espanta, pero la escena cambia drásticamente de tono con la entrada del conde Des Grieux, quien le cuenta a Manon que su amante está en Saint-Sulpice listo a entrar en las órdenes. La música de la fiesta en el *cours La Reine* no vale la de la casa de Manon, y es el compositor italiano quien mejor maneja el *marivaudage* (que se nos perdone el anacronismo). El dúo

4. Probablemente Groussac pone estos signos de interrogación porque Puccini no tuvo uno sino cinco libretistas para esta obra: Leoncavallo, Praga, Oliva, Illica y Giacosa. PSU.

del conde y Manon es excelente en su sobriedad. La frase dialogada, grave y digna se eleva por sobre el acompañamiento en sordina de la orquesta que no abandona aún a los bailarines y a la fiesta. Rara vez el Sr. Massenet, sintió con tanta justeza. Ahora estamos en Saint-Sulpice, y acá encontramos elementos muy buenos y otros muy mediocres. Las coplas del padre “*épouse quelque jeune fille*” son deplorables y casi tan malas como las de la *Traviata*, pero en el dúo entre Manon y el futuro cura, la frase “*N’est-ce plus ma main que cette main pressée*” permanecerá como la página más inspirada de esta bella partitura. El encanto hace lo suyo. Manon tiene otra vez a Des Grieux en su poder.

El acto del hotel de Transilvania es mediocre, con excepción del coro “*À nous les amours et les roses*”. Des Grieux se hace enviar a prisión por haber usado sin saberlo un juego de naipes marcados y Manon por haber mirado. La razón no es muy convincente, pero estamos acostumbrados a no ser exigentes con los señores libretistas. El final a la *italiana* (¡Oh! Sr. Massenet) es francamente malo.

Hemos citado la *Traviata*, subrayemos que, en efecto, hay un mismo encuentro en el primer acto, una misma escena de interior en el segundo, un mismo escándalo en un garito en el tercero, una muerte análoga en el último. Son muchos puntos en común, nos parece que no habían sido señalados.

Volvamos al tercer acto del Sr. Puccini. Estamos en el muelle, van a embarcar a las prostitutas para Nueva-Orléans—Manon junto con otras. Des Grieux, después de haber tratado en vano de provocar un motín ayudado por Lescaut, obtiene el permiso de partir como marinero. El acto es muy corto: observamos una secuencia: la canción del farolero al alba, y muy buenos movimientos de la orquesta y voces en la escena del embarque. Estamos lejos, sin embargo, de la versión ori-

ginal y potente del cura Prevost, mostrándonos a esas doce mujeres “encadenadas de a seis por la mitad del cuerpo”.

Llega, por último, en los dos compositores, el acto de la muerte. En la obra de Massenet, Manon muere en una ruta del Havre. Se quiso así evitar el color exótico del viejo Auber, en donde Manon moría con profusión de *bambulas*. La escena está bien planteada; las frases son cortas y las reminiscencias, afortunadas. El bello coro sin acompañamiento “*Capitaine ô gué, es-tu fatigué?*” nos recuerda la época. El último dúo es corto, y Manon muere con la frase del principio. “*Et c’est là l’histoire... de Manon Lescaut*”. Este acto no merece de lo demás, pero ¿por qué tenemos que reprocharle al Sr. Massenet algunos unísonos de más?

En la ópera del Sr. Puccini, el último acto no es más que un dúo en el que Manon, moribunda, canta durante *treinta páginas* de partitura. De lo cual resulta un verdadero cansancio, no solamente para la cantante, que no da más, sino también para el espectador, cansado de esa larga agonía a pesar de la belleza de la frase musical.

La última impresión no es la mejor.

Llegamos al término de nuestro estudio, un poco demasiado largo para nuestro gusto; hemos tratado de poner en evidencia los puntos afortunados y las lagunas de estas dos obras interesantes que hacen honor a una y otra escuela. Ojalá podamos tener la segunda en el repertorio así como tenemos la primera; también lo merece, ya que si el Sr. Puccini nos ofreció una bella aguafuerte, el Sr. Massenet, más a tono, nos había dado un delicado dibujo al pastel.

La audición Panizza¹

El Sr. Héctor Panizza es un *músico* en toda la extensión de la palabra; hace varios años que lo pensamos, aunque él sea aún muy joven; fue suficiente haberlo escuchado tocar un acompañamiento, prueba tan difícil como desprovista de brillo, verdadera piedra de toque que distingue el oro puro.

Esta manifestación de un temperamento artístico sería evidentemente insuficiente, pero no fue la única, no hablamos solamente de su primera gavota tocada en matiné en la Ópera, —porque nos hemos enterado leyendo *Miss Hélyet* que cualquier director de orquesta que se respete ha compuesto a lo menos una—, sino del conjunto de sus primeras composiciones, de las cuales varias fueron premiadas por el Athénée. Ya se sentía la mano de un verdadero artista y la audición de ayer nos confirmó la primera impresión.

Había en el programa canto, piano y fragmentos de orquesta de la composición exclusiva del Sr. Panizza, prueba peligrosa para un principiante, pero que no tuvo ayer sino consecuencias felices.

Bien interpretadas por una buena orquesta y solistas como las Srtas. Campodonico y Fortina y los Sres. Marchal y Tamagno, las composiciones del Sr. Panizza gustaron en general al auditorio *selecto*, que le manifestó toda su satisfacción. Esto constituye un apoyo para un joven músico que sabrá despreciar, así lo esperamos, los éxitos fáciles y reforzar con sólidos estudios las condiciones favorables de su temperamento de artista.

1. *Le Courrier Français* N° 279, Buenos Aires, samedi 29 juin 1895, p. 1, col. 5.

El *Canto de Octubre* y el *Scherzo* para dos pianos tuvieron ayer los honores de un *bis*; el *Ave María* para canto y violonchelo y las *Bodas campestres* para orquesta también tuvieron gran éxito.

Agreguemos nuestro aplauso a los que recogió ayer el novel compositor argentino, que volverá armado de pies a cabeza para emprender el buen combate contra los filisteos que amenazan con invadir el ámbito musical.

El Sr. Panizza es joven y modesto, dos cualidades raras —ojalá que la segunda le dure aún más tiempo que la primera.

X.

En el Ateneo Conferencia sobre Verdi¹

El Sr. d'Ormeville, que [fragmento ilegible en el original] en las cuestiones teatrales, dio ayer, en el Ateneo, una interesante conferencia sobre "Giuseppe Verdi".

Con un lenguaje erudito y un enérgico estilo, el orador nos presentó la vida del gran compositor y las circunstancias que rodearon el nacimiento de sus obras más importantes. Un tema amplio y simpático que, para ser bien tratado, sólo presentaba un problema, el de la excesiva alabanza otorgada sin medida, tanto a su carácter y a las obras maestras salidas de su mente, como a las producciones que merecen ser olvidadas.

Nos complace constatar que el Sr. d'Ormeville supo evitar el peligro y dio cuenta durante toda su conferencia de un tacto perfecto. Hablar durante una hora entera de Verdi, sin hablar de *música* en el sentido estricto de la palabra es una verdadera proeza, que no fue sino un juego para el conferencista de ayer.

No hay vida de artista que sea más noble que la del *maestro*. Sin buscar el éxito, ni el honor, ni la fortuna, lo encontró todo, forzando incluso, hasta en la última guardia, la admiración de quienes, pequeños o grandes, desaprobaron su estilo y la factura musical de su *primer período*.

La corriente de simpatía que supo provocar su personalidad potente trascendió las fronteras. París siempre estuvo en primera fila para brindarle un justo homenaje, y es por ese

1. *Le Courrier Français* N° 281, Buenos Aires, lundi 1 et mardi 2 de juillet 1895, p. 1. Col. 6.

motivo que, de todos los artistas vivos cuando se construyó el teatro nacional de la Ópera, Verdi es el único cuyo busto fue erigido en la fachada lateral de la calle Halévy; ni siquiera Gounod tuvo ese honor.

Es lo que ayer se puso en relieve de manera muy hábil y justa.

Unimos por lo tanto nuestro aplauso a los del auditorio numeroso y atento que agradeció al Sr. d'Ormeville su interesante disertación, enriquecida por anécdotas divertidas, como las de las correcciones impuestas por la censura papal al texto de más de una ópera del famoso compositor.

X.

Crónica musical

*Los pescadores de perlas*¹

La exhumación de obras primas de músicos tardíamente acariciadas por el ala de la gloria es una prueba peligrosa. Dos razones invitan, sin embargo, a intentarlo: el atractivo de un nombre famoso garantizando a tal empresa al menos un éxito financiero, y la curiosidad de los aficionados, ansiosos por volver a escuchar una obra antiguamente condenada, para rever la sentencia o confirmarla. La atención concentrada y respetuosa que se le otorga a un reestreno permitirá sin duda encontrar fragmentos afortunados, destellos de genio, certeras promesas de obras maestras futuras que el oído distraído, con el que alguna vez se escuchó al principiante, no supo captar.

Es una fiesta y al mismo tiempo un remordimiento cuando un recibimiento entusiasta rompe con el primer juicio de estos dos tribunales, cuyas sentencias están a menudo sujetas a cuestionamiento: el público y las críticas.

¿Es éste el caso de *Los pescadores de perlas*? No lo creemos. La condena pronunciada por los espectadores del 25 septiembre de 1863² no lo fue sin muchas circunstancias atenuantes, que casi valían la absolución, y ninguno de los diversos reestrenos en los escenarios franceses o italianos tuvo el alcance de la reparación de una injusticia... que no había sido cometida.

Para nosotros, la obra entera de Bizet merece una ternura particular. Su muerte, que nunca será lo suficientemente llorada, que irrumpió en plena juventud, cuando

1. *Le Courrier Français* N° 286, Buenos Aires, dimanche 7 juillet 1895, p. 1, col. 4-5.

2. La obra tuvo su primera presentación pública el 30 de septiembre de 1863. PSU.

Carmen y *La Arlesiana* permitían esperarlo todo, fue una pérdida irreparable para el arte francés; sin ella, el centro del dominio musical no estaría quizás del otro lado del Rin, donde yace hoy día, en el suelo, sin que el espíritu germano, agotado por el esfuerzo colosal que dio nacimiento a Wagner intente levantarlo.

Lo que escuchamos ayer es la obra de un músico de 25 años; todavía se oyen los destellos de genio, los tanteos de la inexperiencia y los esfuerzos de una personalidad en busca de su camino. Tanto en los mejores fragmentos como en las partes más débiles, una calidad brilla sobre todo, el amor por la verdad musical, del cual Bizet nunca se separa. Hay en *Los Pescadores de perlas*, cuya acción los libretistas ubicaron en India, como hubiesen podido hacerlo en el Monomotapa, un perfume de color local seductor, que sin tener la espontaneidad de las producciones exóticas de Félicien David, no deja de tener un encanto muy real, reforzado por una instrumentación delicada, aunque desigual.

Del libreto de los Sres. Michel Carré y Cormon diremos poco, para no repetir al infinito el reproche de tener una trama descosida y absurda. Los que, como nosotros, le piden a una obra dramática algo más que una impresión meramente musical, que querríamos inseparable de la acción, no se consolarán fácilmente con este defecto capital.

Que les baste con saber que Zurga, elegido rey de los pescadores de perlas, recibe la visita de su amigo Zadir, el aventurero que se enamora de Leïla, joven doncella obligada por un juramento terrible al celibato y cuyos cantos durante la pesca alejan los malos espíritus. Podríamos, en cuanto a lo demás, remitirlos a los libretos de *La Vestale* de Spontini o de Mercadante, parientes próximos de éste, pero preferimos decirles en pocas palabras que Zurga, quien también está enamo-

rado de Leïla, después de bellos arrebatos de celos y cólera (en *re* menor), se sacrifica para salvar la vida de los dos amantes.

El coro al principio del primer acto: “*Sur le sable d’or*” es muy bonito; el dúo de barítono y tenor que lo sigue es considerado, con justicia, como una de las bellas inspiraciones de Bizet. La llegada de Leïla y su juramento nos seducen menos que la romanza del tenor, encantadora en su simple tonalidad de *la* menor, y su sesgo levemente arcaico. La introducción del aria de Leïla está bien lograda, no así el final.

Con este breve resumen, vemos que estamos aún en el ámbito de las arias recortadas según el antiguo patrón: en sus inicios Bizet no tenía ni la autoridad ni la fuerza necesarias para romper los modelos aceptados por todos y despreciar, como lo merecían, los prejuicios burgueses de los habitués de la ópera cómica.

En el segundo acto, dejemos en la sombra la barcarola para voces solas. Mencionemos la romanza de Leïla y saludemos con cálido aplauso la original canción de Zadir, en tiempos alternados de *nueve por ocho* y *doce por ocho*, que se encuentra en todos los libros de melodías bajo el título de “Serenata de los pescadores de perlas”; esta frase deliciosa “*De mon amie fleur endormie*”, impregnada de fragancias de oriente, nos gusta por su originalidad, su poesía, y su lánguido encanto. El dúo que lo sigue es de factura demasiado vieja para gustarnos sin restricciones. Del final no diremos nada, para no decir que se parece demasiado a los de Verdi, del cual el Bizet de los primeros años tomaba prestado el casco.

En el tercer acto, subrayemos una escena del barítono, donde algunos acentos verdaderos se mezclan con recitativos y contra-recitativos fuertemente convencionales, y un *duetto* que Leïla termina con una cadencia inoportuna, luego un coro bailado que es una verdadera tarantela (aunque estemos en India).

El acto termina con un gran trío en *sol*, en donde la influencia de Gounod, su maestro, se hace sentir demasiado.

Obra desigual, lo vemos, pero interesante, en donde encontramos tantos elementos para alabar como para sancionar. Indiquemos algunos hallazgos extraños; el preludeo del 1^{er} acto está cortado con un patrón idéntico al melodrama de Philémon y Baucis, presentado dos años antes; cierta aria del barítono *O Zadir!* empieza como una de las sonatas de Beethoven, y el trío final recuerda... de lejos, el de *Fausto*.

Basta con tres intérpretes, porque el papel de Nourabad es episódico, pero tienen que ser de primerísimo orden.

El Sr. Ferrari, fiel en sus extravagancias, le da en la medida de lo posible a las obras francesas sólo cantantes de segunda categoría. Hagámosle un lugar aparte a la Srta. Pinckert y declaremos que no eran los Sres. Colli y Cioni quienes tenían que habernos sido presentados ayer, sino los Sres. Demarchi y Camera, si se quería dar a esta representación la importancia que se merecía, y enmarcar dignamente a nuestra excelente cantante-ligera. Es posible que al Sr. Demarchi no le guste el rol de Zadir, y es seguro que se reserva al Sr. Camera para darle al reestreno de *Ernani* más brillo que el que tuvo en el Doria. No importa; por una vez que el Sr. Ferrari ofrece a sus abonados una obra poco escuchada, es una pena que no se haya dignado hacer un sacrificio completo.

En la Ópera¹

Nuestros miedos, lamentablemente, se confirmaron; si bien el Sr. Di Grazia es superior a su rol, los Sres. Colli y Gioni están netamente por debajo de los suyos.

El numeroso público de ayer apreció como se debe el encanto de esta música poco escuchada y sembrada de felices hallazgos, a pesar de la interpretación muy insuficiente que una puesta en escena demasiado modesta no ponía en valor.

En el primer acto tenemos la tela de fondo de *Lohengrin*. Así, cuando se anunció la piragua, todos esperábamos al cisne y al bello caballero.

La Srta. Pinkert sostuvo muy bien el difícil rol de Leïla. No solamente en las vocalizaciones, con las cuales se distingue, sino también en las frases simples y unidas en las que hace valer su excelente escuela.

Pero ¿por qué es necesario que al tomar un trino baje la nota un cuarto de tono? Es un defecto de casi todas las cantantes ligeras, pero nos hubiese gustado constatar su ausencia.

La bella voz del Sr. Di Grazia, aterciopelada y cálida, nos envuelve sin esfuerzos, ahí todo es perfecto y estamos contentos de poder decir hasta qué punto apreciamos a este excelente artista.

El Sr. Colli, más afónico que de costumbre, mimó el primer acto y canturreó los siguientes. Recogió tantas protestas como aplausos.

El Sr. Cioni, admirablemente maquillado, hizo lo que pudo para ofrecernos un Zurga presentable; sus medios lamentablemente no están a la altura de sus intenciones.

1. *Le Courier Français* N° 286, Buenos Aires, dimanche 7 juillet 1895, p. 1, col. 6.

Como llovía, reemplazaron al maestro Mascheroni por su sustituto, Gioacchino Wehils. Algunos movimientos fueron erróneos, entre otros el coro del 1^{er} acto un poco rápido así como la serenata del segundo.

En resumidas cuentas, fue la más insuficiente de todas las representaciones del año, pero estaba previsto... y así se lo quiso.

¡Hoy día se retoma *Ernani!*

El concierto Galvani-Forino¹

Además de su mérito personal, los Sres. Galvani y Forino supieron reunir un grupo de ejecutantes excelentes, quienes contribuyeron no poco al éxito de la noche. Basta con citar a Marchal, Lébano y Scarabelli, etc.

Señalemos un pequeño defecto en el programa, la preponderancia de las cuerdas ayer, y a pesar de la superioridad indiscutible a nuestro entender de la especie, esto tuvo como resultado cierta uniformidad.

Había un cuarteto, un quinteto, un tema de arpa, y dos conciertos², muy bien éstos últimos, pero en cuanto al dúo de violín y violonchelo, y al de los dos violonchelos, y el trío para tres violines, son complicaciones en las que los autores desperdiciaron mucha imaginación y los ejecutantes demasiado talento para un resultado bastante mediocre.

El Sr. Forino es un excelente músico, del que apreciamos las composiciones quizás más aún que el talento de violonchelista; su nota dominante es la corrección, de lo que dio cuenta en su bello Concierto en *la* menor de Saint-Saëns —en el que, como en el de Godard, realmente lamentamos la ausencia del acompañamiento de orquesta.

El *allegretto* de este concierto, verdadero minueto de factura exquisita, sedujo muy especialmente al auditorio; el Sr. Forino careció de amplitud pero manejó de manera ejemplar los efectos del *pianissimo*.

1. *Le Courier Français* N° 292, Buenos Aires, lundi 15 et mardi 16 juillet 1895, p. 1, col. 5-6.

2. Se refiere a conciertos para solista y orquesta. PSU.

El talento de M. H. Galvani³, que sólo tiene de Hércules el nombre, tiene mucho encanto y en el *Concierto romántico* del pobre Benjamín Godard da muestras de gran variedad de recursos.

Los que, como nosotros, lo hemos escuchado por Marie Tayau, para quien fue escrito, habrán podido notar algunas diferencias de interpretación, pero igualmente se habrán sentido satisfechos. El *adagio* del que Godard, como siempre, cuidó amorosamente la frase final, y la *canzonetta* en *si bemol* de múltiples variaciones de movimientos y tonalidades, sedujo especialmente al auditorio.

Admiramos el talento del Sr. Lebano⁴, quien fue lo bastante amable para satisfacer el deseo del público haciéndose escuchar una vez más de lo anunciado en el programa.

Este programa extraño, demasiado extraño, habría ciertamente ganado de ser menos *monocordio*⁵; se lo decimos a nuestro amigo Galvani para no tener que hacerle el mismo reproche en su próximo concierto.

X.

3. El violinista Hercules Galvani, nacido en Bolonia, murió en Buenos Aires en 1927. Había llegado a esta ciudad en 1883, contratado para la orquesta del viejo Teatro Colón. PSU.

4. El arpista italiano Lebano arribó a Buenos Aires en 1885. De importante trayectoria internacional, se dedicó entre nosotros, a partir de 1890, a la enseñanza y llegó a tener más de 900 alumnos. PSU.

5. Juego de palabras. En francés *monocorde* corresponde a las voces españolas “monocorde” (adj.) y “monocordio” (instrumento musical) [N. T.].

En la Ópera¹

La noche del sábado quedará como una de las más interesantes de la temporada teatral. La obra presentada gustó, a pesar de su extrema novedad, lo que podía haber dificultado la comprensión; decididamente, el gusto de nuestro público, mediante las audiciones ininterrumpidas de obras nuevas, se va formando día a día. Los alumnos del Sr. Ferrari se presentaron con una soltura sorprendente; escuchándolos parecía imposible que hace sólo unos días nada supieran de sus roles, al contrario, daban la impresión de que los conocían desde su primera infancia, por lo bien que los interpretaron. En cuanto a los instrumentos de la orquesta, tocaban solos. El Sr. Mascheroni seguía el compás solamente para encantar la vista del espectador, era un lujo inútil. En pocas palabras, estuvo excelente; si el Sr. Signorini hubiese podido dejar su voz en el hotel, y traer otra, nueva, todo hubiese resultado perfecto. Me llevaría demasiado lejos contarles esta obra interesante; basta con saber que aparece una cantante que se llama Doña Sol, un barítono que es Don Carlos, un bajo que se llama Don Ruy Gómez de Silva y un tenor cuyo nombre es Ernani y que hay, al final del tercer acto, un *perdono a tutti* maravilloso, que hizo que el paraíso se derrumbara sobre el patio de butacas en un impulso de entusiasmo y obtuvo los honores de un *bis* bien merecido. La factura es excelente, la invocación a Carlomagno sobre todo, en un movimiento de vals, justificado por las circunstancias, es de una potencia irresistible de originalidad y de verdad.

1. *Le Courrier Français* N° 292, Buenos Aires, lundi 15 et mardi 16 juillet 1895, p. 1, col. 5.

¡Goce artístico sin igual, en el cual todas nuestras aspiraciones fueron satisfechas! ¿Quién dijo que la empresa actual de la Ópera no hacía todos los esfuerzos para presentar a su público un repertorio a la altura... de los precios de las butacas? Algunos gruñones sin duda, los aplausos del público de la cúpula probaron ayer, al *empresario*, que tenía razón y que están hechos el uno para el otro.

Manon Lescaut no está mal, pero no vale la novedad del día anterior. Los espectadores de arriba, actuando con su tacto habitual, le tomaron cariño al preludio del tercer acto, que les recuerda el de la *Cavalleria rusticana*, y que, según ellos, es el mejor fragmento de la obra, y lo hicieron repetir.

Esta noche, otro placer digno de los dioses. La dirección de la Ópera nos ofrece una nueva obra de la que se habla muy bien. En el primer acto se canta, parece ser, un coro encantador: *Buvons, amis!* Mientras que una joven persona escupe sangre; en el segundo acto, un papá le reprocha a su hijo su mala conducta con un aire lleno de dignidad: *lorsqu'à de folles amours, tra la laaa..., la la, la, la, etc.*; luego viene un acto de fiesta después del cual la joven persona muere de un mal del pecho... Me dijeron el nombre de esta obra; lamentablemente, me olvidé, lo daremos mañana...Recuperé la memoria, la nueva obra se llama *La Traviata*.

Claramente, hoy es un día de buenas noticias. El repertorio de la Ópera se escurre por tandas en el Rivadavia. Los amantes de trapos viejos van a estar encantados.

En la Ópera¹

Debemos agradecerle a la Srta. Pinkert. En primer lugar, no es a pedido suyo que tuvimos *La Traviata*, luego, es a su exigencia que debemos haber escuchado al Sr. Demarchi cantar *Alfredo* (no confundir con el Sr. Alfredo Demarchi, diputado, ingeniero, presidente de diversas sociedades, etc.) y finalmente su talento nos ha facilitado bastante la deglución de este plato recalentado, con olor a podrido.

El Sr. Demarchi es un mortal feliz, y hay quienes se pelean sus corcheas y sus suspiros. Compartiríamos en parte este entusiasmo, si tuviera la amabilidad de evitarnos algunos calderones en *la sensible* o en *la dominante*.

Este procedimiento confuso es un recurso tan vulgar, tan canalla, permítannos la expresión, que un artista del valor del Sr. Demarchi, con esa voz armoniosa, cuya sonoridad sombría remite legítimamente a la escuela de Nourrit, cantando tan bien y tan entonadamente, debería despreciarla, y cuidarse de recurrir a él para arrancarle al público aplausos fáciles.

La Srta. Pinkert estuvo entonces bien rodeada, ayer, lo cual no es costumbre, y nos pareció tanto mejor. Su físico, algo demacrado, la ayudó, y no poco, a ofrecernos una Violetta irreprochable.

El último acto nos sugirió algunas reflexiones.

Hemos visto morir a más de una Marguerite, y casi a tantas Violetta; unas se creen obligadas a toser, la Srta. Tina di Lorenzo entre otras; las otras lo obvian, como la Srta.

1. *Le Courier Français* N° 293, Buenos Aires, mercredi 17 juillet 1895, p. 1, col. 6.

Pinkert, invitada, es cierto, a aceptar esta solución por la declamación notada más rígida que la simplemente hablada.

¿Quién tiene la razón? Las que no tosen, trátase de Marguerite o de Violetta, porque la tos que acompaña casi siempre el principio de la tisis no existe en el último período, es un contrasentido y por consiguiente una falta grave hacerla escuchar en las horas que preceden a la muerte, que se produce por *hemoptisia* (en este caso), o por extinción gradual de la vida.

Nos enteramos a último momento y de fuente segura que la Srta. Tina di Lorenzo tosió el viernes pasado involuntariamente; estamos satisfechos, nos apenaba contarla entre las artistas que no tenían la razón.

No creemos que los lectores del *Courrier Français* puedan esperar de nosotros un análisis detallado de la obra del Sr. Verdi. Pero nosotros, que no tenemos ningún respeto por las decisiones del público (y menos aún por las de la corporación a la cual pertenecemos), estamos felices, por esta vez, de sumarnos al veredicto de la primera representación de *Traviata*, que fue, se acordarán, un *fiasco* completo. Lamentablemente, como en el caso de *Mefistofele*, siempre hay una Bolonia para rectificar una Milán, organillos para llevar a todos los caminos la cantinela santa, y el Sr. Ferrari para servir ese plato al público de la Ópera.

La salsa, felizmente ayer, era mejor que el pescado.

Mañana jueves, *Los pescadores de perlas*.

Crónica musical

*Taras Bulba*¹

Antes de empezar el estudio de la partitura del Sr. Beruti, vamos a esbozar las grandes líneas del libreto del Sr. Godio, adaptación de la famosa novela de Gogol.

Andrés Bulba, hijo del jefe cosaco Taras, estudiante en la Universidad de Kiev, logra por medio de la intervención del viejo judío Yánkel declarar su amor a la bella Olga, hija del Voivoda polaco de Dubno, enemigo mortal de los cosacos. Taras, llegando de improviso, le anuncia a su hijo la muerte de su madre y se lo lleva al campamento, porque la guerra está a punto de ser declarada.

El segundo acto se desarrolla en el frente cosaco, bajo las paredes de Dubno sitiada y pronto aquejada por el hambre. Taras domina una revuelta, manda fusilar al jefe y anuncia el ataque para el día siguiente; mientras tanto, todos se van a cantar y a beber: rápidamente ebrios, Andrés, el único lúcido, hace de centinela.

Simaka, la sirvienta de Olga, logra llegar hasta él, y le ruega que los socorra llevando por un subterráneo algunos víveres para Olga y su madre, que no han comido desde hace dos días. Andrés se decide después de una lucha dolorosa entre amor y deber.

El subterráneo desemboca en el monasterio de Dubno, Olga está rezando ante las imágenes santas cuando ve llegar a su amante, cuya presencia es rápidamente denunciada provocando la reunión del Voivoda y sus guerreros; obligado a

1. *Le Courier Français* N° 296, Buenos Aires, samedi 20 juillet 1895, p. 1, col. 5-6.

elegir entre el suplicio y el amor, Andrés reniega de su padre, sus compañeros y su país.

Los cosacos ebrios han sido vencidos en la noche por las tropas polacas y sus principales jefes, hechos prisioneros, se despiden de los llanos de Ucrania que ya no volverán a ver. Yánel se ríe de su impotencia y le cuenta a Taras, que se encuentra con ellos, la traición de Andrés. El cortejo que acompaña a Andrés y su novia desemboca en la plaza, Olga obtiene la gracia del viejo cosaco, quien apenas liberado, apuñala a su hijo para vengar el deshonor de su raza y de su país.

Este libreto no es más malo que otro, y las situaciones dramáticas no faltan; no es nuestra intención examinar si el Sr. Godio pudo sacar mejor partido de la novela de Gogol, pero debemos sin embargo hacer notar que este drama que ocurre en las fronteras de Polonia y de la pequeña Rusia tiene el defecto de exigir a la partitura un sabor particular que pueda ayudar a nuestro espíritu a recrear esas escenas brutales y feroces. El Sr. Beruti tendría que responder, al igual que Reyer, a quien Gounod le reprochaba las sonoridades potentes de *Sigurd*: “Adopté el tono de Attila”. Veremos ahora, tenemos prisa por empezar el estudio de la partitura, si el Sr. Beruti obtuvo la nota original que se podía esperar.

El preludeo empieza bien, la frase musical alcanza rápidamente una bella potencia, pero es luego brutalmente interrumpida para caer en la *Cavalleria Rusticana*. La romanza de Andrés (Sr. Demarchi), agradablemente escrita, tiene algunas reminiscencias de *Manon Lescaut*. El dúo con Yankel (Sr. Ercolani), elaborado sobre un movimiento de mazurca, será sin duda aplaudido esta noche, pero es deplorable. El cuarteto con Olga (Sra. Corsi) y Simaka (Srta. Guerrini) no es un cuarteto, es una romanza sin palabras para piano, con una sola y única frase (linda, por cierto) para las cuatro partes,

y un acompañamiento arpegiado. La entrada de Taras (Sr. Camera) nos gustó, así como el lamento de Andrés, al enterarse de la muerte de su madre, pero también es muy parecido a *Manon*; en el quinteto que se dibuja encontramos un poco de todo, incluso el motivo de la mazurca, ¡lamentablemente!

Luego de este primer acto, podemos reunir nuestras impresiones dispersas y tratar de condensarlas para deducir, hasta donde se puede, la escuela, los procedimientos y las tendencias del Sr. Beruti.

Subrayemos, en primer lugar, y la audición de los actos siguientes nos confirmará en esta idea, una gran dispersión: las frases, el estilo, las sonoridades, todo cambia continuamente, sin que nada venga a justificar la transición. El Sr. Beruti, en rigor, no pertenece a ningún escuela; esto sería un cumplido, si el hecho no se debiera a una gran incertidumbre en el pensamiento y en la manera de expresarlo. El mal corte de los recitativos y la preferencias por los ritmos cuadrados remiten más bien a la escuela de Verdi, primer período. Las reminiscencias son muchas y vienen un poco de todos lados; a las que hemos citado habría que agregar fragmentos de Wagner y Goldmark; una nueva audición aumentará sin duda la ya larga lista.

La orquestación contiene buenos elementos; es necesario sin embargo señalar dos rarezas. El arpa, de la que se abusa un poco, arranca sin rima ni razón, y los instrumentos sonoros doblan la voz en demasiadas ocasiones, así como las voces de registros graves se contentan demasiado a menudo con seguir el bajo del acompañamiento, lo que es aún peor. Los principales defectos en este primer acto son ciertas disonancias que no se justifican para nada, y el abuso excesivo de las descensos cromáticos. Señalemos que el rol de Yánel se mantiene casi siempre en la octava aguda de las voces de bajo (del *fa* al *fa*), lo que además de cansar al cantante lo priva

de sus mejores efectos. Del carácter local que pudo pintar la música, mejor no hablar. Esto puede ocurrir en China tanto como en Paraguay, basta con cambiar los nombres.

Pasemos al segundo acto. Los coros de soldados carecen de originalidad, así como la canción de cantina, que contiene dos pasajes de suavidad extraños; en realidad, viniendo de estos bárbaros, el brindis de Taras no lo es menos, el viejo jefe se transforma de repente en amable vividor, moderno e incoloro...

¡Qué bella ocasión perdió el Sr. Beruti al no hacer la música original que exigía esta orgía de cosacos, a la luz de las antorchas! La frase de Andrés es agradable y el tema de orquesta que acompaña su ensueño está escrito al estilo húngaro; al menos es una aproximación local, saludémosla con placer, es de hecho la única. Su dúo con Simaka, en una tonalidad oscura acorde con la situación, es demasiado disparatado, volvemos a encontrar esta incoherencia ya señalada en el primer acto, el segundo de hecho, tal como el primero no escapa a múltiples reminiscencias.

Después de una plegaria un poco apagada, el tercer acto contiene una corta romanza en donde la frase inicial toma rápidamente la forma ampulosa del primer período de Verdi. Cuatro excelentes medidas de contrabajo anuncian a Andrés, quien, ¡oh, sorpresa!, en esta ciudad sitiada, transporta una bolsa de pan arriesgando su vida, se reencuentra con Olga, que no ha comido desde hace dos días ¡para cantar tranquilamente con ella un dúo de salón! El hambre, la alegría, la angustia, todo desaparece ante el *bel canto* y los adornos de los violines, y se canta apenas modificado el *Non posso vivere senza di te*, de Denza! Señalemos que desde el comienzo del acto los violines mantienen la sordina, lo que les da a ciertos pasajes potentes una sonoridad nasal desagradable.

El coro de polacos que sorprende a los amantes tiene movimiento; pero la vulgaridad de la marcha que anuncia al Voivoda no desaparece en el final, que recuerda el de *Los Hugonotes*.

El preludio del cuarto acto no fue interpretado en el ensayo, no nos damos cuenta del efecto que provocará en el público de esta noche. Durante su lectura en piano, nos causó algunas sorpresas: creíamos haber escuchado sólo el preámbulo del discurso, y descubrimos que todo ha sido dicho, y algunos compases fugados, seguidos por inevitables descensos cromáticos vuelven a traer este preámbulo que hace a la vez de demostración y de peroración.

El coro de presos es de un color monótono desprovisto quizás de seducción, pero no de verdad; hay demasiada arpa en el acompañamiento, es un instrumento delicioso que hay que usar con discreción. La queja de Taras es conmovedora, pero en el dúo con Yankel, la frase de los violines es mala, el coro entre bastidores y la marcha nupcial no desprovistos de reminiscencias tienen bellas sonoridades, los cobres están bien sostenidos por un movimiento continuo y rápido de los bajos.

Dos recitativos muy cortos marcan el final, y la cortina cae.

Esperamos la audición de esta noche para poder formular un juicio definitivo.

Digamos, sin embargo, que encontramos a lo largo de la obra las cualidades y los defectos que ya habíamos señalado en el primer acto.

La puesta en escena es sumamente cuidada.

Los decorados son lindos y los vestuarios brillantes, demasiado brillantes incluso para los habitantes de una ciudad sitiada, en donde se muere de hambre, pero es un defecto que el público elegante de la Ópera perdona con facilidad. Ojalá haga lo mismo con los de la obra del Sr. Beruti, siguiendo en esto tanto sus gustos musicales como sus sentimientos patrióticos.

En la Ópera¹

La noche de ayer fue un éxito para el Sr. Beruti.

La sala, llena desde la primera media hora, a pesar de la ausencia del Presidente de la República y de los ministros, anunciados en los periódicos de la tarde, tenía su aspecto glorioso de los días de fiesta.

Dudoso, durante los primeros temas, el público se decidió después del cuarteto, y la salva de aplausos que lo recibió determinó la primera aparición del Sr. Beruti en el escenario. No fue la única, por cierto, contamos unas doce. La que vino después del gran conjunto del tercer acto fue muy brillante, porque el compositor se presentó acompañado por el Sr. Mascheroni, el Sr. Godio, el Sr. Ferrari y el director de los coros; lo único que faltaba en esta fiesta familiar era la presencia del amable *comendatore Bernabei*.

Hecho el balance de la noche, no podemos sino confirmar nuestro juicio formulado ayer. La obra del Sr. Beruti es una seguidilla de fragmentos sin cohesión alguna e impregnada de reminiscencias.

La orquestación es lo mejor, no abusa de los cobres, lo que es una gran cualidad —todo está basado en el cuarteto muy bien conducido. Si a toda costa tenemos que elegir, damos la preferencia al segundo acto. Es, por cierto, el que contiene los dos grandes temas para los cuales se pidió un bis, uno el brindis de Taras... ¡lamentablemente! Y el otro, el motivo húngaro que aplaudimos de buena gana.

Los decorados son bellos, el del tercer acto, particular-

1. *Le Courier Français* N° 297, Buenos Aires, dimanche 21 juillet 1895, p. 1, col. 5.

mente, que representa un claustro con los arcos sobrealzados, era absolutamente perfecto.

Los artistas del Sr. Ferrari pusieron toda su buena voluntad y su talento al servicio de la obra del Sr. Beruti, que debe estarles agradecido; la orquesta fue excelente y el Sr. Mascheroni mereció los aplausos que el público le dirigió.

Los Sres. Demarchi, Camera y Ercolani, las Sras. Corsi y Guerrini estuvieron excelentes.

El Sr. Beruti debe estimarse feliz de haber podido obtener una interpretación como la de ayer, en la cual no faltó nada de lo que puede contribuir a poner en valor una obra. El recibimiento favorable que le hicieron sus compatriotas debe incentivarlo a trabajar para tratar de darle a su personalidad musical el relieve y la independencia, que son lo único que constituye al verdadero artista. Debe evitar seguir el ejemplo del Sr. Gomes, que después de haber producido *Il Guarany*, que no valía mucho, no dio posteriormente sino obras que valían aún menos.

Los aplausos de ayer son un incentivo al trabajo y al estudio. El Sr. Beruti no está obligado a escribir una ópera por año, debe buscar una forma personal, abandonando moldes avejentados y antiguas fórmulas.

Que intente primero un paso adelante, aunque tenga que tropezar. Será más honorable que mostrarnos con cuánta gracia se hacen dos pasos atrás.

Paradojas Ópera nacional¹

No hay que temer por parte nuestra aquel rasgo de “filisteísmo” concentrado, que nos haría considerar la batalla de algunos de nuestros Zapórogos, en torno a los asuntos políticos de Santiago o de La Rioja, como un acontecimiento más importante que la representación de *Taras Bulba*. Aunque la obra del Sr. Beruti fuera por completo una rapsodia artificial, más desprovista de originalidad que *Il Guarany* de Gomes, habría que hablar seriamente, más allá de la obra misma, de la tentativa que esto nos está señalando y que hay que incentivar.

“Hace falta una tragedia para el pueblo”, sostiene el divertido general del *Monde où l'on s'ennuie*. Es un poco eso, pero expurgado de la intención burlona y la caricatura. La actitud del público es muy significativa; hay algo más que la vanidad pueril de agregar un nombre argentino a la lista de glorias muertas recién nacidas, que llenan los catálogos de Ricordi. Se sentía *antes* en los más delicados, y, en consecuencia, los menos satisfechos *después*, el deseo intenso —como en otros la voluntad ciega, o “sorda”— de constatar la eclosión de algo viable para convertirlo en símbolo de orgullo nacional. Y este sentimiento respetable casi logra convertir en triunfo delirante un simple éxito por estima. Pero es decididamente imposible; no se puede sostener: la idea de base es demasiado barroca, querer construir una ópera argentina sobre una historia de Ucrania. Hay que volver a empezar; y

1. *Le Courrier Français* N° 299, Buenos Aires, mercredi 24 juillet 1895, p. 1, col. 3-5.

nos empeñaremos luego en sugerir de qué manera: en señalar el “tema” que podría suscitar la obra nacional y viva.

Los pueblos nuevos, cuya civilización aún está forjándose, han hecho un esfuerzo por agrupar sus legítimas aspiraciones a la personalidad, al *ser*, en torno a una producción artística que se origine en el territorio nacional. Desde luego, a las viejas naciones fecundas ya no se les ocurre, habría demasiados reclutas; y, en esta ocasión, el árbol escondería el bosque. Pero Rusia, Brasil, los Estados Unidos, muchos otros, durante largo tiempo y apasionadamente buscaron la obra teatral que pudiera ser el núcleo, el punto de unión, y, como se dice en estos lados, el *señuelo*² de las obras artísticas futuras. Los *yankees* perdieron una ocasión al volcar hacia lo cómico la bella leyenda de *Rip Van Winkle*, y habría podido ser grandiosa si hubiera evocado al maravilloso capitán Hudson, o incluso ese poderoso simbolismo de la Independencia, que apenas fueron indicados.

No hablemos del *Guarany* que es de fabricación mestiza y fallada. Al contrario, la *Vida por el Zar*, de Glinka, casi realiza el ideal de la ópera *popular*, en el verdadero sentido de la palabra: de la bandera artística, al alcance de todos, que las multitudes aclaman el primer día y que no olvidarán jamás. El poema se aferra a las entrañas de la nacionalidad rusa —la lucha con Polonia—; evoca recuerdos patrióticos, brillantes, entremezclados con miles de detalles de color local y rasgos de profundo sabor legendario. La música no es genial, —es incluso bastante inferior a la de *Ruslan*, del mismo autor—, pero está totalmente impregnada por la inspiración eslava, por el acento, el color, los motivos populares hábilmente embellecidos y restituidos sin servilismo.

2. En castellano en el original.

Tal es, entonces, necesariamente, el carácter primordial de una producción destinada a conmover al pueblo reunido en una gran sala de teatro, —el equivalente, hoy, de los Juegos Olímpicos de los antiguos. Y es por lo menos dar cuenta de una singular imaginación, por parte de un músico argentino, pretender hacer una obra argentina con el poema en prosa más local, más eslavo, más “Ucrania” que los rusos hayan podido saborear jamás. Y, hablando de esto, ¿sabe el Sr. Beruti, quien no parece sospechar gran cosa fuera de la música corriente, que Glinka es el autor de un *Taras Bulba* sinfónico en dos partes?

Lo más desafortunado en la elección de este *argumento*³ es que toda la parte novelesca y amorosa del poema original ha envejecido y está caduca; que habiendo sido siempre artificial y torpemente byroniana, se ha vuelto hoy insoportable incluso para los mismos lectores rusos. Ahora bien, es este aspecto “trovador” el que ha permanecido en el centro del *libretto*; mientras que las rudas escenas de las invasiones cosacas —en donde las mujeres nunca fueron admitidas—, las terribles cóleras de Taras y sobre todo, las magníficas pinturas de la estepa, que todavía son enseñadas en las escuelas rusas, están prácticamente ausentes en la ópera *italiana*. Para que entiendan mejor los argentinos: el *Taras Bulba* de Gogol, es, en más grande, la *Cautiva* de Echeverría; ahora bien, imaginen un “arreglo” del poema que sólo mantuviera la ridícula historia de Brian y María —y del cual la pampa hubiese sido extirpada: ¡los diez cuadros a menudo admirables de la pampa, que son todo el poema!...

Esta concepción insólita, y tanto menos *nacional* acá de lo que más fuertemente lo es en la Pequeña-Rusia, conde-

3. En castellano en el original [N. T.].

na fatalmente a la esterilidad la obra de un músico, incluso menos cosmopolita e impersonal que el Sr. Beruti. Su débil ópera italiana, elaborada con el viejo molde melódico, a pesar de algunas búsquedas de orquestación, es –a pesar de su valor intrínseco bastante mediocre– aún menos argentina que el *Guarany* es brasileño. Sigue siendo –después de Wagner, después de Berlioz, después del Verdi de Otello y de Falstaff– la antigua concepción, falsa y totalmente vacía, del molino que fabrica cavatinas y dúos que se cantan ante el hueco del apuntador. Ni la más mínima preocupación por el medio y el poema original. De los dos hijos de Taras –que no es para nada un *Kochevoi* sino un simple atamán– el verdadero héroe cosaco, el Cid Zapórogo, es el mayor, Ostap; lo suprimieron, para que Andrés, el enamorado, corresponda mejor al tipo convencional del tenor de ópera y empiece, como Radames y veinte más, arrullando en un estilo empalagoso y deslucido:

*Poter mirar
Il suo bel viso...
La é il paradiso!
La é il mio altar!...*

¡Qué nuevo es esto, qué primitivo, y cuán zapórogo!
¿El pasado argentino, tan desprovisto de pintoresquismo y de color, podría ser el tema de un drama lírico nacional? Sin duda hay que renunciar al gran cuadro que resumiría la conquista, que, en el caso de México y de Perú, está perfectamente indicado: Pizarro y sobre todo Cortés, con su Marina, reúnen todas las condiciones del género. El drama grandioso se yergue por sí mismo, en todo el esplendor de los trajes y de los palacios indígenas. Hacia La Plata, carecemos totalmente de arquitectura y puesta en escena: es el indio desnudo en la

desnudez de la pampa; y la llegada de los españoles no agrega nada a la monotonía general. No hay grupos acentuados que se puedan idealizar: a todo esto le falta acento, y también lujo y decorado. La inenarrable trivialidad del poema de *La Argentina* no se debe solamente a la indigencia imaginativa de su autor. Menos aún hay que pensar en la era colonial, o incluso en la Independencia, demasiado moderna y positiva: cuesta imaginar a Belgrano o a San Martín en el marco de una ópera. Quizás se podría encontrar algo por el lado de Esteco, la extraña capital del antiguo Tucumán, cuyos misioneros describen fantásticas riquezas y que, como es sabido, fue totalmente destruida por un terremoto en el siglo dieciséis. Aún se pueden ver algunos vestigios –buscando bien– un poco al este de Rosario de la Frontera, y el Sr. Pellegrini debería tomar la iniciativa de algunas excavaciones por ese lado...

Desde luego, con Esteco y los ariscos Calchaquíes vecinos, habría materia para un poema dramático. Pero el verdadero tema, simbólico y grandioso, de la ópera nacional, lo encuentro en la leyenda tenaz y persistente, hasta la víspera de la Independencia, en la maravillosa ciudad de los Césares –*la encantada ciudad de los Césares*⁴– a propósito de la cual se cuentan extraños prodigios. Era una gran ciudad hispano-holandesa –los datos son un poco dudosos– levantada en los primeros tiempos de la conquista, ciudad de palacios grandiosos y desbordantes de metales preciosos. Situada en los bordes de un río, o de un lago, en un valle oriental de los Andes, estaba rodeada por muros almenados y defendida por la artillería; los magníficos bosques de los alrededores albergaban casas deliciosas: era un verdadero paraíso. Los “Césares”

4. En castellano en el original [N. T.].

tenían ojos azules y pelo rubio; hablaban un idioma mezcla de español antiguo, de indio y de otras palabras ininteligibles; iban maravillosamente vestidos y se morían de viejos rodeados de lujo y opulencia, con muchos esclavos indios a su servicio... Todo esto está certificado por testigos que juraron haber visto la ciudad fantástica: los menos explícitos se limitan a mencionar el sonido de las campanas que les llegaban en el desierto...

Ahora bien, según todos los *derroteros*⁵ publicados, el lago así designado no sería sino el Nahuel Huapi, situado en el territorio de Neuquén, y –detalle interesante– los magníficos bosques corresponden a los de la realidad: pinos, robles, cipreses gigantescos, etc. Esta renovación de la tradición de Eldorado, en el extremo del continente, me parece un bello tema de ópera legendaria y simbólica: en todo caso, libera la imaginación poética. Y sólo faltaría un verdadero artista capaz de esbozarle la trama extraña a un verdadero músico. Pero uno y otro deberían poseer imaginación creadora, para que los elementos nacionales antedatados y apenas sugeridos, se fundieran hábilmente en la trama ideal: tales como los tallos y las hojas vegetales en las arquitecturas góticas y árabes, en las que siguen distinguiéndose, transformados y simbolizados, y, sin embargo, reales.

Candide.

5. En castellano en el original [N. T.].

Tannhäuser en la Ópera¹

En la amplia sala de la Ópera, ahora silenciosa, aún deben quedar en el aire algunos de esos estremecimientos que dejan a su paso las grandes ondas sonoras; el reposo absoluto, después de tantos movimientos, no se impone de golpe. Nuestro sistema nervioso violentamente sacudido debe vibrar todavía, y no sorprende que las cosas conserven, ellas también, su propia reacción. La elección misma de la partitura de *Tannhäuser* hecha por el Sr. Mascheroni es la mejor prueba de sus gustos y de sus preferencias; tal vez, si la designación del repertorio sólo dependiera de él, podríamos ver practicar importantes amputaciones y excelentes injertos.

A lo mejor hubiese sido más lógico presentarnos este año *Tannhäuser* antes de *Lohengrin*. Sin entrar en la difícil cuestión de la elección entre estas dos obras maestras. Creemos, el asunto está probado, por el lugar que ocupan una y otra en el *proceso* de la transformación de la manera wagneriana, así como por los siete años de diferencia entre sus apariciones (1845-1852)².

¿Qué ocurrió con las diferentes modificaciones que intentaron (incluso Wagner) introducir? Fueron dejadas de lado y con razón.

La supresión del final de la obertura que el maestro trató de hacer en Viena, encadenándola con la Bacanal es quizás más razonable que su preservación, pero el público no la aceptará jamás, y uno podrá reprocharle a los violines su

1. *Le Courrier Français* N° 306, Buenos Aires, vendredi 2 août 1895, p. 1, col. 5-6.

2. El estreno de *Tannhäuser* fue en 1845 y el de *Lohengrin* en 1850. Nota de PSU.

acuidad persistente, jamás dejará de hacerse escuchar ese final sublime que todo lo llena, y que el auditorio de los conciertos siempre vuelve a pedir, sin ninguna consideración por el director de orquesta y los ejecutantes.

Luego de la reposición de *Tannhäuser*, en París, hace pocos meses, la Sra. Wagner reclamó indignada contra dos cortes hechos en la partitura; a lo mejor tendría mucho que decir hoy día sobre ese tema, pero hay que tomar en cuenta las fuerzas humanas y a veces hay que recortar obras demasiado potentes para que puedan ser sostenidas por nuestros débiles hombros.

Mientras nos dirigíamos a nuestro lugar, pensábamos en los comentarios formulados por el crítico de *Débats*, A. Jullien, un maestro, con motivo de la reposición y del feliz éxito de *Tannhäuser* en la Ópera de París. Hubiésemos apostado que los mismos reproches iban a ser hechos. Lean y digan si realmente estábamos equivocados al creerlo:

Hay un abismo entre la intención y la realización; quienes pensaban romper tradiciones se han estrellado contra ellas y se han detenido a la mitad de las innovaciones que soñaron emprender. Creen ustedes que en Bayreuth las danzas, los abrazos de los sátiros y de las ninfas, sean tan soñolientos, tan poco lascivos; se imaginan ustedes que los peregrinos que van a Roma y vuelven de ahí en orden tan regular, de a tres, como escolares que han salido de paseo y sin que su traje haya sufrido en el camino ningún deterioro; piensan ustedes que Wolfram, cuando saluda la estrella de la noche, le da la espalda al astro que se levanta para presentarse frente al público; creen ustedes que las entradas de los señores y

de las nobles damas en la gran sala de la Warsburg, aunque se haya tratado de animarlos, se haga con esa uniformidad agobiante y que los asistentes no marquen ninguna sorpresa, ninguna emoción durante el torneo de los caballeros cantores hasta el momento en que todos se levantan como respondiendo a una orden y sin arrastrarse unos a otros; se figuran ustedes que al final de este acto todos los caballeros formen dos filas derechas para permitir que *Tannhäuser* tome su impulso hacia Roma!

A todo esto habría que agregar muchas otras cosas, sin contar los calderones que tanto les gustan a los primeros intérpretes y que ponen por todos lados, aún cuando, como en la partitura de *Tannhäuser*, no hay *uno solo*.

Felizmente, nuestros abonados de Buenos Aires, menos exigentes que los de París en 1861, no condenaron la obra que se atrevía a tener un ballet en el primer acto, en circunstancia en que toda ópera que se respete sólo puede mostrar las pantorrillas de sus bailarinas entre las diez y las once horas.

El honor del día le corresponde al Sr. Mascheroni, y reconocemos que es difícil poner más cualidades raras al servicio de un obra más bella; dejemos pues los detalles imperfectos y alegrémonos de la audición que acaba de terminar. Nuestra noche no estuvo perdida... como tantas otras... La podemos marcar con piedra blanca.

Estamos felices de registrar una excelente representación de *Tannhäuser* a la salsa calderón, desde luego. Pero no se podría pedir más a una compañía cuyo repertorio ordinario se compone de obras tan mediocres como la *Forza del Destino*, *Gioconda* y *tutti quanti*.

El Sr. Mascheroni, para quien fue beneficio, compartió

los honores de la noche con el Sr. Demarchi, quien interpretó muy bien este rol imponente del caballero Tannhäuser.

El *racconto* del tercer acto, sobre todo, fue perfectamente dicho y cantado.

La Sra. Bonaplata dio al personaje de Elisabeth una interpretación un poco uniforme, pero con tanta dignidad y estilo que sería de mal gusto hacerle algún reproche.

El Sr. Ercolani declamó más que cantó el rol de Enrique el Pajarero, perdón, del Landgrave queríamos decir, y el Sr. Camera, si no hubiese abusado de la nota suave, habría hecho un excelente Wolfram.

La Sra. Guerrini se excedió con los gritos y la Srta. Gazut hizo un pastor muy correcto. Cuando haya dicho que los coros hicieron lo que pudieron y demostraron haber estudiado con seriedad su partitura, creo que el reparto de la obra estará terminado.

Las obras de Wagner exigen, decididamente, un número superior de voces y de instrumentos, lo que no impidió que la orquesta se comportara valientemente y que el auditorio, encantado, hiciera repetir el final de la obertura, tal como se podía prever.

Los aplausos ruidosos alternando con las aclamaciones cálidas colmaron la noche. *Tannhäuser* sólo fue el pretexto, el Sr. Mascheroni así lo entendió y debe estar feliz al ver que son apreciadas de esa manera, tanto por los conocedores como por los ignorantes, las grandes cualidades de concepción y de ejecución que dan a su dirección un relieve bien marcado.

Mañana: *La hebrea*.

En la Ópera¹

Nuestros queridos colegas que tanto critican la división del espectáculo tal como la ha presentado la dirección de la Ópera, han perdido una buena ocasión de callarse; vamos a poder, entonces, por fin felicitar a la empresa; hubiese sido doloroso para nosotros separarnos sin haber hecho escuchar esta nota amable, una vez más, diciéndoles a los maestros del buen gusto que no saben nada, y a los profesores del *savoir-faire*, que todavía tienen mucho por hacer antes de saber. La empresa de la Ópera, ya que se trata de una empresa comercial, no lo olvidemos, que introduce las mercancías al gusto de sus clientes, eligió perfectamente sus programas de despedida *dentro del repertorio del año...*

Pero veamos lo que dicen los maestros. La voz más pesada y la más pastosa fue la que empezó a exclamar: “Pero ¿cómo? ¡Dos actos del *Barbero*, y uno de *Lucia*! Pero si es teatro de *secciones*². ¡Oh! Sr. Ferrari, ¡qué vergüenza!”

Este pudor nos parece un tanto tardío. Es inútil decir que los amigos de la mañana y de la tarde insistieron dentro de la misma línea: ¡Momento, señores! ¡Ya no es hora de gritar! Había que reclamar cuando la administración retrógrada de la Ópera les servía uno a uno esos *ruiseñores* de la *boutique* italiana, cuando después de haberles ofrecido *Lucia*, les presentaron la *Forza del destino* y ¡cuando chapurreaban ante ustedes *Los pescadores de perlas* y *La hebrea*!

Pero que ahora, en vísperas de la partida, y siguiendo en

1. *Le Courrier Français* N° 310, Buenos Aires, mercredi 7 août 1895, p. 1, col. 6.

2. En castellano en el original [N. T.].

esto lo que es una *costumbre habitual en Europa* durante las representaciones de despedida o de gala, la empresa elija los actos más interesantes de dicho repertorio, hay que aplaudirlo (la ocasión es bastante poco común como para dejarla pasar), y pedirles a los críticos que vuelvan a la escuela.

Haremos el balance de la compañía en un tiempo próximo y las representaciones de ayer y de mañana serán con seguridad registradas entre las pocas cosas que tenga a favor.

Un espectáculo de cantinelas *Lucia*, *Forza del destino* o *Ernani* siempre será teatro de segundo nivel, incluso cantado por la Patti; un programa de *Orfeo*, *Don Juan* y *La Walkyria* puede ser presentado en actos, el nivel no bajará y siempre será demasiado alto para este auditorio y ciertos críticos.

Ahora bien, en lo que se refiere al programa, vamos a la representación de ayer.

¡Cuánto nos divertimos! Jamás, hasta donde recuerdan los abonados, se había reído tanto en la Ópera, jamás, tampoco, se había silbado tanto.

El Sr. Colli, habiendo agregado a todos sus errores el haberse negado, hace dos días, a cantar Leopold de *La hebrea*, fue chiflado con insistencia.

Después de un entreacto de una hora y cuarto, un regidor viene a anunciar que “*in omenaggio alla dimostrazione*”³ el Sr. Ferrari ha separado al Sr. Colli de la compañía... (era hora); y el emisario se enreda en su frase, farfulla (perdón por la palabra) y se retira entra risas y silbidos.

Nuevo entreacto y nueva aparición del orador, que termina por fin su frase. En vez del tercer acto del *Barbero* van a tocar la obertura de *Tannhäuser* y el segundo acto de *Lucia*.

3. N. del E. Así en el original.

Otra vez un entreacto, durante el cual se complota una manifestación de simpatía (?) dirigida al Sr. Ferrari, luego viene la indemnización: la obertura anunciada, magistralmente interpretada y muy aplaudida, y contamos otros dos entreactos antes de poder cerrar la noche.

La Srta. Pinkert, que no era cuestionada, fue muy festejada; no importa, los estribillos de Lucia tenían triste aspecto, se lo juro, ¡luego de las amplitudes wagnerianas!

X.

Crónica

Un poco de música¹

Cuando las disonancias desgarran el aire... y los oídos, es grato pensar en las resoluciones amables y en los acordes perfectos.

Hablemos, entonces, un poco de música.

El Sr. Mascheroni, satisfecho de la tentativa llevada a cabo el año pasado, nos va a ofrecer dos conciertos, apenas termine la temporada de Montevideo, y ésta será corta. Escucharemos obras maestras: la Novena Sinfonía de Beethoven, fragmentos de Wagner con coros y quizás... si nos portamos bien, la *Condenación de Fausto* de Berlioz. No nos atrevemos a esperar tanto, hay que saber limitar las esperanzas.

¿Estas obras maestras serán comprendidas como se lo merecen? Desde ya podemos estar seguros de que las respuesta es no. Por grandes que sean las capacidades del público porteño, aún se encuentra en estado natural; cierta cultura es indispensable para entender las bellezas de orden verdaderamente superior, y las audiciones de *Gioconda*, *Mefistofele* y *Lucia* constituyen realmente una preparación demasiado insuficiente.

¿Irá el público? Esperémoslo y esto será una alegría para el justo que sólo la presencia de noventa pecadores habrá hecho posible. Que vayan aunque sea por moda antes de ir por gusto, poco a poco el encanto hará lo suyo y la gota de agua terminará por horadar la piedra.

Después de haber dado a estas funciones artísticas el lugar de honor, nos ocuparemos de buena gana de otros dos eventos musicales de distinto orden, pero que tendrán tanto el uno como

1. *Le Courier Français* N° 316, Buenos Aires, mercredi 14 août de 1895, p. 1, col. 5-6.

el otro una acción sensible sobre la educación musical de las nuevas generaciones. Estamos hablando de la función del cuarteto y de la audición de los alumnos anunciadas por el Conservatorio.

El lunes tendrá lugar la primera de estas interesantes reuniones y la segunda será dada el día anterior.

Podremos por lo tanto apreciar los progresos de los alumnos y compararlos con los de las alumnas, cuya audición tuvo lugar el mes pasado; aunque sin misión oficial al respecto, nos haremos los jueces del torneo.

La primera función del cuarteto promete ser de lo más interesante: ejecutantes fuera de serie interpretarán obras excelentes; se les avisa a los gourmets. El éxito por curiosidad se lo llevará probablemente el segundo trío de Chaminade, los que no conocen de esta compositora sino los temas de piano tan delicados, llamados *Air de ballet*, *Pierrette*, *Arlequin*, *Fileuse*, *Sérénade*, o esas joyas del canto: *Madrigal*, *Ritournelle*, no se imaginan el vigor de este temperamento musical; bajo ese guante de mujer, hay una mano enérgica y poderosa.

El segundo trío es una obra extremadamente interesante, y el mejor elogio que podemos hacer es decir que fue elegida por Gaos, Marchal y Williams para figurar en el lugar de honor del programa de la primera función.

La volveremos a escuchar, no lo duden, habrá músicos que, en vez de tratar de hacernos conocer nuevas obras, se apresurarán a poner ésta en el programa para mostrarles a los ejecutantes recién nombrados *cómo se toca*. La galería se divierte mucho... y nosotros con ella.

Dentro de poco, publicaremos los programas de estas diferentes audiciones, exquisitez, oasis demasiado escaso en nuestro desierto musical.

Crónica Cécile Chaminade¹

Los músicos prefieren llamarla por su nombre de pila Cécile, cada vez más querido, a medida que el de Chaminade va creciendo y adquiere más fama en el mundo artístico.

Entre tantos compositores que hacen ruido en torno a su nombre y que sólo logran esconder más o menos bien reminiscencias mil veces escuchadas, nos resulta agradable señalar uno, que realmente tiene su nota personal, que sabe imprimir a cada obra nueva su impronta personal, y agrega a un talento muy real una modestia aún más grande. Si, como en el caso que nos ocupa, se trata de una compositora, y de una francesa, nuestra felicidad es total.

Más bien alta, y bastante delgada (hablo de hace seis años), rubia y de rasgos muy regulares, Cécile Chaminade tendría sin duda derecho a inscribirse en la sociedad de las feas que fundó durante el Segundo Imperio una mujer de ingenio, pero quien pudo ver animarse su fisonomía y encrespase su voz generalmente calma, lo que ocurre cuando se involucra en una discusión musical, no podrá fácilmente olvidar la claridad de su lenguaje ni el brillo de sus ojos gris-azul oscuro.

Educada en un ámbito donde la música ocupaba un lugar de honor, Cécile tuvo a Bizet por primer maestro. Este músico genial vio claro y prometió de la niña todo lo que la mujer hecha está realizando. Godard continuó lo que Bizet había comenzado. Hoy que la muerte los ha reunido, su

1. *Le Courrier Français* N° 321, Buenos Aires, lundi 19 et mardi 20 août 1895, p. 1, col. 5-6, p. 2, col. 1.

alumna preferida puede conciliarlos en un mismo recuerdo de ternura y reconocimiento. Cada nueva obra es una flor que arroja sobre esas dos tumbas...

Cécile Chaminade es una joven mujer, es por lo tanto una muy joven compositora. Podría decirles su edad exacta, ella no la esconde, por cierto, pero prefiero sin embargo no decir nada... que les baste con saber que está más cerca de los treinta que de los veinte. Su hermana mayor también tiene un apellido aplaudido, se ha casado con el compositor polaco Moskowski.

La primera composición suya que llegó a Buenos Aires es *l'Air de ballet* para piano. Fechado en 1887, se demoró cinco años en cruzar el Atlántico. Lo que es muy poco para una composición musical que no es italiana.

Todavía recuerdo, subrayo el hecho como prueba de mi afirmación, que el Segundo Vals de Godard hizo furor en todos nuestros pianos en el 90: había sido compuesto en el 78. Doce años fueron necesarios para emprender el viaje, el pobre Godard tiene que haberse reído, y no poco, cuando se lo hice saber.

Las composiciones de piano de la Srta. Chaminade están ahora plenamente en su lugar entre nosotros, su elegancia perfecta y su originalidad son títulos más que suficientes para este honor, pero quien sólo conoce de ella estas obras no puede apreciar las múltiples facetas de su talento potente y de su ciencia completa de los recursos de la armonía y del contrapunto.

Están primero las obras de canto, unas treinta romanzas, entre las cuales hay que subrayar dos joyas: *Madrigal* y *Ritournelle*, luego los coros para voces femeninas, y un poema dramático, verdadera partitura: *Les Amazones*. La Srta. Chaminade maneja la voz con tanto talento como el teclado, y su frase siempre distinguida nos lleva de sorpresa en sorpresa, de placer en placer.

Sus obras para orquesta están llenas de sabor, nada les falta, ni la inspiración franca, ni las riquezas de la armonía, ni la originalidad de los ritmos, ni los colores de los timbres. Existen varias suites, un scherzo de violín, un ballet en un acto *Callirhoë* (del cual la editorial Beines acaba de publicar dos fragmentos para piano) y algunas nuevas producciones que aún no hemos podido escuchar.

Todavía la vuelvo a ver asistiendo a los ensayos de *Callirhoë*, sentada al lado del director de orquesta, envuelta en largos velos negros, porque estaba de luto por la muerte de su padre; escuchaba la lectura de su obra, trabajo en el que los músicos de la orquesta, seducidos por sus modales tan discretos, ponían todo su saber y toda su atención.

Con la mirada seguía a los intérpretes, y, de vez en cuando, tocando el brazo del director de orquesta, con voz calma y clara, indicaba el error de copia o de ejecución que su oído le había revelado, con una seguridad, con una precisión y una discreción que causaba a los pocos críticos presentes una profunda admiración.

El Sr. Williams nos lo hará escuchar algún día, aunque sea para probar la verdad de nuestros dichos.

El talento de Cécile Chaminade también se expresó en un santuario prohibido a los profanos: la música de cámara, obstáculo mayor que ha causado tantas caídas, prueba difícil de la que supo salir engrandecida y triunfante.

Entre los tres tríos que compuso, el mejor es el que hemos escuchado ayer, obra notable y potente, una interpretación fuera de serie puso en relieve todas las bellezas. De factura seria y esencialmente personal, el segundo trío alcanza por momentos las cimas más elevadas del arte, el lento es *maravilloso*, casi iba a decir *sublime*.

La primera audición de una obra de este alcance es un acontecimiento en nuestro Landerneau musical; ya que ésta

es la ocasión que nos dio el gusto de hablarles de esta artista de talento, le haremos el honor de una monografía especial.

Empieza con un *allegro moderato* en *la* menor en 12/8, en el que la frase inicial que reaparece en distintos tonos, a veces en una parte, a veces en otra, une las frases cantantes del violín a las respuestas graves del violonchelo, alcanzando un tono homogéneo de factura bella y severa. No es el corte puramente clásico, que no admitiría, por ejemplo, los latidos de los instrumentos a cuerda acompañando, como sucede en dos ocasiones, el motivo principal que trata de hacer su entrada y corresponde a la parte grave del piano, y se vería molesto por el ritmo extraño, atravesado por las furias del piano; pero incluso bajo esta forma, de tono antiguo, esta primera parte presenta la trama apretada de un tejido ligero, sedoso y abrigado.

Cuánta inspiración en este *lento*, que recorriendo todas las tonalidades, y donde el violonchelo tiene sonoridades de órgano, mientras que el violín en su nota más aguda nos invita a levantar la cabeza en el espacio de una aparición celeste y llena nuestra alma de un religioso recogimiento.

Pareciera que estamos ante uno de esos vitrales que llenan las catedrales góticas; los santos pasean sus abrigos de púrpura en medio de los campos cubiertos de rebaños, pastores y obispos se mezclan en una simplicidad bíblica, y un rayo de sol viene a resaltar todo aquello, el oro de las casullas y la blancura de los vellones.

Se ve la vidriera, se escucha el órgano, se respira el incienso.

El final tiene el corte alegre de una pastoral, llena de vida y de movimiento a pesar de la tonalidad menor que domina. Nada queda en la sombra, la Srta. Chaminade es pianista y no olvida los derechos de su instrumento preferido, pero se ocupa de manera igualmente afortunada de las otras dos

partes; todo va de frente, en una plenitud de fuerza que sorprende en la obra de una mujer.

Escucharemos otra vez este trío, y siempre con un placer creciente, que volverá nuestra admiración más razonada y más duradera aún.

El talento de la Srta. Chaminade fue revelado al público *porteño*² bajo una nueva luz, tenemos que escuchar su composición orquestal.

El Sr. Williams sabrá satisfacer este deseo. Contamos con él.

X.

2. En castellano en el original [N. T.].

Manon en Montevideo¹

Nos complace reproducir lo que decíamos el 14 de julio en este mismo lugar:

La ópera, a pesar de las apariencias, no es una empresa privada. Si el gobierno viniera a retirarle su apoyo efectivo, si los cuerpos oficiales que la frecuentan optaran por otros locales en aquellas fechas sagradas para cualquier argentino, si otra compañía lírica superior a la del Sr. Ferrari (lo que no es demasiado difícil) interpretara nuevos trabajos, veríamos, a pesar de las ventajas que ofrece la sala y los encantos del letrado, la ópera actual pasar a un segundo plano, al que la conduce ya el repertorio del teatro Doria, del que nos hacen saborear con *Ernani* ayer, y la *Traviata* hoy, dos muestras espléndidas.

La experiencia nos ha dado la razón. El teatro Solís ocupa en Montevideo el lugar de la Ópera, Ciacchi, más hábil que Ferrari, ha sabido llevar al *Nuevo Politeama* el elemento oficial; no contento con esto y con tener una compañía superior a la que hemos escuchado, agregó al repertorio corriente algunas obras que no figuraban; contrariamente a lo que hace el Sr. Ferrari, las puso en mano de sus primeros sujetos. ¿Y qué es lo que ocurrió?

El comunicado que tenemos ante los ojos nos lo certifica.

La representación de gala dada anteayer en el Nuevo Politeama fue muy superior a la del Solís. Se daba la *Manon* de Massenet, cantada por Lucia (des Grioux), La Petri (Manon) y Pacini (Lescaut).

1. *Le Courrier Français* N° 327, Buenos Aires, lundi 26 et mardi 27 août 1895, p. 1, col. 6, p. 2, col. 1.

Partitura e interpretación tuvieron un éxito colosal. En el primer acto, los dúos de Manon y Des Grieux, y de Manon y Lescaut fueron muy aplaudidos. En el segundo, mismo éxito, y el público pidió un bis para el ensueño “*En fermant les yeux, je vois là-bas!*” de Des Grieux. En el tercero, el éxito tomó la proporción de un triunfo y, la cifra no los va a sorprender, el público llamó a escena *diez veces* a los artistas y al director de orquesta, el Sr. Conti, excelente músico del que tendremos ocasión de ocuparnos en más de una oportunidad.

Damos cuenta de este éxito con una verdadera satisfacción, esperando poder agregar nuestros aplausos a los que pronto llenarán la gran sala de la calle Corrientes.

X.

En el Conservatorio¹

El segundo concierto ofrecido por los profesores del Conservatorio, los Sres. Aguirre, Gaos y Marchal no desmerecieron en nada el primero.

Misma afortunada elección de los temas, misma impecable ejecución, mismo público numeroso y atento, mismas manifestaciones de entusiasmo.

El cuarteto Op. 42 de Schumann fue admirablemente ejecutado gracias a los Sres. Gaos y Marchal, muy bien secundados por los Sres. Aguirre y Valero.

Los más mínimos detalles de esta admirable composición fueron puestos de relieve y nos permitieron apreciar su gran valor.

Al Sr. Gaos no le gusta escuchar hablar de la perfección de su mecanismo, ya que cree que hay algo más en su manera de tocar y tiene razón; con su pureza de sonido ordinario y una expresión sostenida y medida, interpretó el concierto de Wieniawski de una manera que sólo puede satisfacer a los más difíciles.

Llamado a escena repetidamente, tocó para satisfacer el pedido del público la Serenata de G. Pierna, pequeño tema que tiene el defecto de haber sido transcrito en todos los tonos y para todos los instrumentos, pero que la distinción de la interpretación del Sr. Gaos salvó del arroyo.

El Sr. Aguirre es el pianista de los matices suaves y de las búsquedas delicadas. Quizás preferiríamos verle a veces un poco más aquel nerviosismo afebrado que exige la música de Chopin.

1. *Le Courrier Français* N° 333, Buenos Aires, lundi 2 et mardi 3 septembre 1895, p. 1, col. 5.

Pero el encanto de su interpretación es indiscutible y, menos que otros, podríamos negarlo. A los tres temas de Chopin, tuvo que agregar a pedido del público, la *Fileuse*² de Mendelssohn y un nocturno del maestro polaco. El Sr. Marchal no será olvidado en esta distribución de premios, sería una injusticia, ya que la ejecución que nos dio ayer de la sonata de Boccherini, con acompañamiento de piano por Piatti y que ya nos había hecho escuchar en la audición del Ponte, fue perfecta. Tuvo que agregar al programa una deliciosa zarabanda y una gavota de Popper.

El primer Trío de Saint-Saëns cerró dignamente la noche; su estructura a veces un poco aguda, pero siempre interesante, original y distinguida le permitió a nuestros tres profesores obtener bellos efectos y cálidos aplausos.

El público muy numeroso se dispersó después de haber tomado cita para el tercer concierto, que tendrá lugar el 16 de septiembre y cuyo programa publicaremos pronto.

X.

2. "Hilanderá". PSU.

Los conciertos “Mascheroni”¹

Con verdadero pesar hemos recibido la notificación de la imposibilidad en la que se encuentra el excelente director de orquesta de la Ópera de cumplir la promesa que nos había hecho y que nos había causado una verdadera alegría.

Que esta suspensión se deba a la cantidad insuficiente de aficionados a la verdadera música que posee Buenos Aires, o a la imposibilidad de reunir, un día dado, a los músicos dispersos en los diversos teatros, o a cualquier otra causa, no deja de ser lamentable y esto nos privará de una de esas noches que acostumbramos marcar con una piedra blanca, y que se cuentan con demasiada facilidad en el balance de un año.

El programa elaborado para la primera función era especialmente interesante, no tanto por la novedad misma de los temas, ya que en fechas no tan remotas habíamos podido escucharlos todos, sino por su selección y por la perfección de la ejecución que se podía esperar de los excelentes músicos que conocemos, y del director de orquesta a quien nunca tuvimos nada que reprochar cuando tuvo en mano su batuta.

También teníamos la esperanza de escuchar algunas novedades, el Sr. Mascheroni tenía en reserva la música de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, y la de las *Impresiones de Italia* de Charpentier. La audición de la obra del gran maestro francés y de una de las promesas más brillantes de nuestra nueva escuela habría sido para nosotros una delicia. El Sr. Mascheroni estaba, de hecho, un poco asustado por la

1. *Le Courrier Français* N° 339, Buenos Aires, jeudi 9 y 10 septembre 1895, p. 1, col. 6, p. 2, col. 1.

cantidad de ensayos que la preparación de estas suites para orquesta iba a exigir, pero habría sido fácil, así lo creemos, tomar una decisión al respecto, la satisfacción de presentar cosas nuevas al público que siempre le ha dado muestras de simpatía le hubiese permitido enfrentar inconvenientes más graves a un músico de su valor.

Debemos, por ende, agregar los conciertos Mascheroni al martirologio bastante largo ya de las tentativas artísticas que la indiferencia del público, las costumbres locales o las imposibilidades materiales entorpecen. Mala suerte, nos los perdemos, se los pierde la gran ciudad, que no será verdaderamente una metrópolis sino el día en que la vida intelectual y artística tenga las mismas facilidades que la vida material, cuando poetas, escritores, pintores y músicos estén seguros de encontrar un público para juzgarlos, cuando no para aplaudirlos, y para procurarles la independencia que exigen las necesidades diarias, ya que está escrito que el cura debe vivir del altar.

Mientras eso no suceda, Buenos Aires seguirá siendo *la gran aldea...*² ya nombrada.

X.

2. En castellano en el original [N. T.].

En el Politeama¹

Nuestra segunda serie de *Grand Opéra*² comienza esta noche; será sin duda menor que la primera, en todo caso será más corta, lo que para ciertas personas es una seria ventaja.

Fuera de *Manon* de Massenet, el repertorio es el del Sr. Ferrari, la ejecución sería superior, según dicen, así lo deseamos; diferimos nuestra apreciación para dentro de una semana.

El principio, desgraciadamente, *Gioconda*, la pseudo obra maestra del maestro Amílcar. ¿Por qué haberla elegido? ¿Acaso porque, según las opiniones unánimes de los críticos, *Gioconda* era el caballo de batalla de la Compañía Ferrari? Sería una razón como cualquier otra y no nos disgustaría especialmente; apreciamos lo que es atrevido, y nos ayudaría incluso a encontrar interesante una noche que de lo contrario, por la elección misma de las obras, tendría para nosotros poco atractivo. Constataremos con placer la superioridad de la compañía del Sr. Ciacchi en las obras mediocres y deseamos ver confirmarse el juicio en las pocas óperas de valor que figuran en el repertorio bastante abigarrado de la nueva compañía.

1. *Le Courrier Français* N° 341, Buenos Aires, jeudi 12 septembre 1895, p. 1, col. 5.

2. Dado que las dos óperas a las que se refiere en esta nota no pertenecen al género *grand opéra*, es evidente que Groussac sólo utiliza la expresión figurativamente, aludiendo a la importancia que le confiere el público a los espectáculos líricos. En su sentido estricto, *grand opéra* es un género exclusivamente francés de gran espectáculo que se basa en temas históricos y preferentemente épicos y trata de dramas colectivos más que de destinos individuales. Dicho género se impone en el romanticismo a partir de las óperas de Meyerbeer, tales como *Robert le diable* (1831), *Les huguenots* (1836), *Le prophète* (1849) y sobre todo su obra maestra, *L'africane* (1864). Otros autores franceses la cultivaron, pero también, siguiendo su modelo, Wagner en sus comienzos y Verdi en algunos de sus títulos escritos para París. PSU.

Entre los nombres anunciados por el Sr. Ciacchi algunos representan para nosotros antiguos conocidos, y hay algunos desconocidos de este lado del Atlántico.

El director de orquesta, el Sr. Conti, es un excelente músico, que para descansar de la música pide más música, a condición de que sea buena; es además un excelente lector, que disfruta de la parte de piano de un trío de Schumann, ejecutada a primera vista, o de la ejecución cuidadosa de una sonata del corte más severo. Lo habíamos visto hace unos años como segundo del pobre Mancinelli, la presentación se vuelve inmediatamente superflua.

El Sr. De Lucia tendrá para nosotros el atractivo de la renovación; ¿su última ausencia fue favorable para su voz? Así lo esperamos.

El Sr. Duc tiene derecho, en tanto compatriota, a un saludo de bienvenida especial.

Cuando debutó hace algunos años en la Ópera de París, su éxito fue muy grande y muy merecido. Dominando a fondo el repertorio de tenor de fuerza, nos dará, esperamos, algunas buenas noches.

La Srta. Petri sigue siendo una artista amable; en cuanto a los otros, suponemos que todos son buenos... mientras no se tengan mayores informaciones.

Subrayemos, sin embargo, en los cuadros de las compañías dos modificaciones que no auguran nada bueno. La Srta. Coronese fue suprimida de los cuadros y el Sr. Signorini reemplazará al Sr. Duc si éste tuviera algún problema de voz. No tenemos un mal recuerdo de la última temporada hecho por la Srta. Coronese en Buenos Aires, por lo mismo lamentamos no poder verla este año.

En cuanto al Sr. Signorini, tal vez nos veamos privados del placer de escucharlo si el Sr. Duc no tiene problemas de

salud, quien no debe tener idea de los ardientes deseos que expresamos en ese sentido.

Continuará..., como dicen los autores de folletines palpitantes.

X.

*Guillermo Tell*¹

Alguien me preguntaba ayer, respecto a la representación de esta noche en el *Politeama*, por qué la obra maestra de Rossini no figura en el repertorio de exportación, en circunstancias en que tantas rapsodias... Podría haberle respondido que esa era una buena razón; preferí buscar otras en la crónica que escribí en castellano con motivo de la última representación de *Guillermo*, en Buenos Aires, el 6 de mayo de 1888. Fue el debut de la compañía, en el Colón; Devoyod cantaba Guillermo y Tamagno, Arnold. Fue una bella noche. La de hoy tendrá poco que envidiarle desde el punto de vista de los dos grandes roles de la obra, si el barítono, el Sr. Pacini, es tan bueno como en *Gioconda*. En cuanto al Sr. Duc, le debe a este rol su premio en el Conservatorio y su primer triunfo en la Ópera, en 1885. A continuación reproduzco algunos fragmentos de aquella charla musical, que hemos traducido para la ocasión². *Explicit feliciter*.

...A lo largo de su larga existencia –66 años–, la obra maestra de Rossini ha sido examinada bajo sus más diversas facetas. Lo cual no nos impide volver a encararla, sin intermediarios, y hablar de ella, ingenuamente, tal como uno la siente, sin ser un maestro ni un discípulo. De hecho, lo “bello”, como se dice, no es más que una impresión subjetiva;

1. *Le Courrier Français* N° 346, Buenos Aires, mercredi 18 septembre 1895, p. 1, col. 5-6, p. 2, col. 1.

2. N. del E. Groussac escribió este texto originalmente en castellano, y se tradujo a sí mismo al francés. Lamentablemente el autor no cita la fuente originaria y por ello nos vemos obligados a restituirlo con mayor o menor éxito, al castellano.

cada cual puede ser llamado a declarar como testigo. Tal vez haya algo más interesante incluso que Shakespeare: el cuadro de las impresiones contradictorias que Shakespeare produjo en las generaciones de espectadores, desde el siglo XVI hasta hoy. Volviendo a *Guillermo Tell*, ¿cómo podría nuestra sensación presente relacionarse con la de los primeros auditores parisinos de la Restauración, dado que en esta nueva obra, para sorpresa de todos e indignación de algunos, un Rossini inesperado se rebelaba contra el “rossinismo” de *Tancredo* y *Semiramis*? El autor tuvo como primeros adversarios a sus antiguos admiradores; sin embargo, la obra era de las que resisten y la lucha terminó en un aplauso universal...

Más tarde, otros vinieron, que nos pidieron como al “orgulloso Sicambre” que quemáramos cuanto habíamos adorado. ¡Por desgracia! Y obedecimos, bajo el mandato de Wagner, de Berlioz y de otros... Y ahora, tras aquellos que corrompieron nuestra inocencia, cuando de repente nos ofrecen *Guillermo Tell*: ¿cuál es exactamente el efecto producido, sin posiciones convencionales ni denigración irónica? ¿Hemos de sonreír ante las ingenuidades patentes o, peor, hemos de dormir suavemente al murmullo de esas cavatinas? Pues bien, de ninguna manera.

A pesar de lo que ha envejecido, los efectos demasiado conocidos del crescendo y las falsas elegancias del poema en el que Jocrisse³ le dio una mano a Schiller, la sensación total es de admiración. Hay que sacar intrépidamente todas las ramas muertas, todo lo que, habiendo estado de moda, estaba destinado a la caducidad: el tronco del roble desnudo se

3. Nombre propio que tiene la connotación de ingenuo, que se deja engañar fácilmente [N. T.].

mantiene de pie, tan alto, tan potente como los más magníficos y frondosos sucesores... Jóvenes, ustedes que, quizás, llegando a viejos verán que se ríen de Wagner y de sus símbolos, sean respetuosos de Rossini...

No es solamente por la prodigiosa belleza de sus grandes páginas –la obertura, los coros, casi todo el segundo acto con su trío y su sorprendente conspiración– que *Guillermo Tell* se impone a nosotros; sino también por la elevación del estilo dramático, la adaptación de la música al texto en su noble recitativo, a menudo digno de Gluck. Esta preocupación constante por el tono justo, esta unión íntima del espíritu y del verbo que el genio de Wagner selló, era por entonces una innovación audaz en un músico italiano. De entrada, alcanzó las cimas del arte contemporáneo: Meyerbeer y Halévy no lo han sobrepasado, aunque viniendo después. Lo que reina hoy día es otra cosa; para destronar a Rossini, hubo que matar el género en el que él era el primero: el maestro tiró abajo las columnas del templo. Y, lamentablemente, sin aplastar a los Filisteos...

Nosotros que conocemos de memoria el *Guillermo Tell* francés, por haberlo aprendido en la edad de los recuerdos indelebles, percibimos las insuficiencias de la traducción italiana. No es que haya necesariamente que comparar los dos idiomas desde un punto de vista musical. El italiano es el canto mismo –de hecho no es más que eso. Pero la música de Rossini fue vertida sobre el alejandrino francés; ninguna traducción podrá recomenzar lo que el maestro hizo... De hecho, está claro que si *L'Ebreu* y *Gli Ugonotti* no restituyen cabalmente el texto, la traducción francesa de *Don Giovanni* o del *Barbiere* es sencillamente insoportable...

Además, el “poema” de Bis y Jouy –y eso que fueron dos!– es de una perfecta trivialidad: constituye, en su estilo, una suerte de proeza. Los dos actualizadores de alejandrinos que “traficaron”

el admirable poema alemán, lograron darle a Schiller el aspecto de un Viennet. Es casi grandioso en tanto parodia. No solamente hablamos de los versos ridículos o absurdos, sino también de la torpeza inenarrable de la acción que –salvo la escena central– está desprovista de interés hasta el final. El verdadero drama empieza y termina en el segundo acto: todo lo demás es tristemente episódico. Los personajes son materia *schilleriana*, pero pasados por el molde pseudo-clásico de la Restauración. Guillermo declama insoportablemente. En el drama original, no forma parte del grupo de los conspiradores –de esos *Treinta y tres* de Suiza. El héroe “real” es un cazador valiente y taciturno. A quienes lo invitan para “deliberar”, responde: “¡Llámenme cuando haya que actuar!”. Le dice a Gessler, quien le reprocha su insolencia premeditada: “Si fuera tan precavido, no sería Tell.” (*Der Tell*, el necio: como juego de palabras, éste tiene más bien la fuerza de un *Tu es Pierre et sur cette Pierre...*)⁴.

El Gessler de la ópera tiene la majestad petrificada de un rey de pacotilla; es el Herodes de las viejas tragicomedias. En lo que se refiere a Arnaldo y Matilde (*Idole de mon âme!*), esta inevitable pareja arrulladora es un bizcocho, una decoración para chimeneas... Mejor no hablar de los demás. La deformación general del drama de Schiller, personajes y acción, no nos apenaría tanto, si no tuviera efectos sobre toda la ópera. Digan lo que digan, el espectáculo no da lo mismo y la música no lo es todo. Esta sensación de leve aburrimiento se convierte en mortal para la música, después del tercer acto. Los “espectadores” se debilitan ante aquellos fanticos. ¿Cuántos son los que logran captar las raras bellezas de pensamiento y de estilo

4. Juego en torno a la palabra “Pierre” que significa a la vez “Pedro” y “piedra”. [N. T.]. Cf. Ev. sec. Mat. XVI, 18 N. del T.

que los pinches de cocina franceses conservaron por descuido? Por ejemplo, el grito de Guillermo ante la prueba atroz de la ballesta: *Ah! Tu n'as pas d'enfant! Il est un Dieu Gessler*.⁵ ... Eso es más grande que el famoso *Qu'il mourût*.⁶ cuya belleza es meramente teatral. Lo que dice el cazador suizo es un grito de humanidad que sale del corazón. Agregaría al pasar que Schiller se acordó aquí del divino Shakespeare, eterna fuente de patetismo verdadero: es el grito de Macduff, en *Macbeth*, luego del crimen de sus hijos: *He has no children!*⁷

En resumen, esta indigencia del drama mutilado, este vacío de los personajes y de la acción fueron funestos para la obra maestra, sobre todo ahí donde falta a la vez la educación artística del público y la pompa lujosa de la puesta en escena y los decorados. Es un hecho, es menos divertido que *Fra Diavolo* y menos colorido que *Aida*. Esto, y otras cosas, impedirán que *Guillermo Tell* sea popular en los países cálidos. Hay que consolarse, pensando que lo mismo ocurre con las obras maestras que han pasado de moda.

Algún día sucederá lo mismo con *Lohengrin* y *Carmen*: todo pasa. Entonces —antes o después de la fama— llega la hora de los conocedores. A pesar de la inconmensurable distancia de los estilos, ellos son los que degustan a puerta cerrada la grandeza soberana de la primera y la riqueza natural —y por así decirlo, inacabada— de la segunda, sin comparar las obras, sin oponerlas, sin exigir que haya entre ellas más parecido que este punto común y este don resplandeciente: el genio.

Candide.

5. ¡Ah! ¡No tienes hijos! ¡Gessler es un Dios! [N. T.].

6. ¡Qué muriese! [N. T.].

7. ¡No tiene hijos! [N. T.].

En el Politeama¹

¡Extraño público! Acostumbrado a escuchar música mediocre, sólo sabe apreciar lo que no sale demasiado de sus costumbres.

De *Guillermo Tell*, ayer, los fragmentos más débiles son los que fueron más aplaudidos y los fragmentos más admirables prácticamente pasaron inadvertidos. Así, el trío de la conjura, y la frase “*ó mon père!*”, que Duc cantó maravillosamente, no lograron estremecer a la sala y sólo se decidió a vibrar con los clarinazos que Arnold no les ahorró.

La sala más que llena, ya que había, me parece, espectadores hasta en el techo, ofreció una cálida ovación al Sr. Duc y a sus camaradas. El conjunto de la representación fue bueno, coros, decorados y orquesta poco dejaron que desear.

El rol contundente de Tell puso en evidencia el insuficiente talento del Sr. Paccini —no basta para interpretar correctamente semejante personaje con tener una bella voz y saber manejarla, también hace falta una autoridad y un dominio del escenario que lamentablemente no son atributos del Guillermo Tell de ayer.

¡Qué bella Matilde es la Srta. de Frante! Interpretó correctamente este rol poco importante.

Cuando les haya dicho que Tamburlini conjura en el tercero, que teníamos a un muy gentil Jenny, que el Sr. Spanghen después de haber sido el padre barbudo (que se presenta ebrio) de Arnold en el primer acto, personificó en el tercero al desagradable Gessler, afeitado y fastidioso, creo que lo habré dicho todo.

1. *Le Courier Français* N° 347, Buenos Aires, jeudi 19 septembre 1895, p. 1, col. 5-6.

Me olvidaba..., se pidió un bis para la obertura.

Esta noche: *Aida*, con Duc; mañana, representación de gala, *Mefistofele* con de Lucia, pasado mañana..., no sé.

X.

En el Politeama¹

Otra buena noche para el Sr. Duc, quien nos ofreció un Radames de gran potencia vocal. Después de haber cantado Arnold el día anterior, asumir al otro día sin cansancio aparente un rol no menos pesado, constituye una proeza de la que pocos tenores son capaces.

La Sra. Caligaris es una Aida muy presentable, y la Sra. Borlinetto ha sostenido el rol de Amneris de manera tal que causó una verdadera sorpresa.

Amonasro es un rol de primera importancia a pesar de ser corto. Cuando se presentó *Aida* en la Ópera de París, Maurel se hizo cargo del rol y ahí nació la gran amistad de Verdi con su excelente intérprete. Para no herir al Sr. Scaramella y no atentar demasiado contra la verdad, nos contentaremos con decir... que no lo hace tan bien como Victor Maurel I.

Los coros excelentemente excelentes, la orquesta bien, las trompetas... ¡más o menos!

Hoy día, representación de gala; estando la Sra. Petri aún indispueta, *Rigoletto* ocupará la cartelera y nuestra atención indulgente. El Sr. de Lucia lo hará de maravilla, la Srta. de Frate estará bonita etc., etc. Favor de remitirse al informe de la noche del martes pasado.

1. *Le Courrier Français* N° 348, Buenos Aires, vendredi 20 septembre 1895, p. 1, col. 5-6.

En el Politeama¹

La segunda representación de *Rigoletto* fue imponente, como cualquier representación de gala de una fiesta nacional. Nos limitaremos a consignar el brillo de la sala y la ejecución de los himnos nacionales; en cuanto a la obra en sí misma y su interpretación, no hay motivo para modificar lo que ya fue dicho hace dos días.

Ayer *la fuerza del destino* fue lo bastante grande como para llevarnos otra vez al Politeama a escuchar a D. Álvaro gritar sus infortunios desafortadamente, y al gallinero revolotear de alegría. No diremos nada por lo tanto del Sr. Signorini para no repetir las cosas... agradables que pensábamos de él en la Ópera.

El Sr. Ciacchi tuvo el talento de provocar mediante la colaboración de Cesari un nuevo interés por esta partitura tan repetida. ¡Excelente hermano Meliton! El Sr. Cesari es un actor de buena escuela y un cantante de buen gusto, que nos gustaría escuchar con más frecuencia.

El Sr. Paccini, más cómodo en el jubón de Don Carlos, que bajo el birrete de Guillermo Tell, hizo brillar su bella voz y compartió con Cesari los honores de la noche.

Las Sras. Caligari y Borlinetto, el Sr. Tamburlini, los coros y la orquesta estuvieron a la altura... e incluso más, porque sería poco decir.

Hoy, *Guillermo Tell* procurará al Sr. Duc un nuevo triunfo.

X.

1. *Le Courrier Français* N° 350, Buenos Aires, dimanche 22 septembre 1895, p. 1, col. 5-6.

El concierto de la Ópera¹

La noche de ayer, con su programa ligeramente heterogéneo, vio, a pesar del precio de las entradas, llenarse la sala de la Ópera, como podían hacerlo esperar los nombres de los artistas anunciados y el objetivo caritativo de la fiesta.

Se pudo sin embargo notar cierta falta de organización, de la cual resultaron atrasos, contratiempos, falsas salidas, cambios en el orden y movimientos varios que hubiese sido mejor evitar.

Las dos partes del concierto comenzaban por *Musica di Camara*. Cuando la suerte nos hace escuchar en una sala como la de la Ópera fragmentos de cuarteto, no se puede evitar pensar en la impresión que nos haría un Meissonier si nos obligaran a admirarlo de una extremidad a otra de una galería; ¡sería imposible enfocar!

¡Cuánto más preferible es una audición de esta misma música en un marco proporcionado, del cual la *Opérai italiani* podría representar la dimensión *máxima*!

No volveremos por lo tanto a evocar los temas anteriormente escuchados en mejores condiciones y volveremos en cambio a hablar de nuestros cuatro excelentes ejecutantes el próximo lunes.

Tampoco diremos nada hoy sobre el gran aporte de los arcos de Gaos y Marchal, que fueron aplaudidos sin reservas, y citaremos, a título indicativo, los temas de canto en los cuales la Sra. Lidenheimer y la Srta. Donato manifes-

1. *Le Courrier Français* N° 351, Buenos Aires, lundi 23 et mardi 24 septembre 1895, p. 1, col. 6, p. 2, col. 1.

taron las mejores intenciones del mundo, para ocuparnos sin más demora del talento de la pianista argentina, a quien rara vez se puede escuchar.

La Srta. Guerra es muy joven, su aspecto modesto y sus rizos en la espalda la hacen más joven aún; ya no es una aficionada, sino verdaderamente una artista distinguida. Su mecanismo es excelente y su manera de tocar se distingue por su claridad cristalina, ya se trate de notas picadas o de octavas. Lo probó, no solamente en los temas inscritos en el programa, sino también en los que tuvo que agregar: la *Melodía húngara* de Liszt, *La mandolina* de Grieg (composición bastante trivial) y la *Pasquinade* de Gottschalk (vieja amiga a quien le han aparecido muchas arrugas). Lo que le falta a la Srta. Guerra es personalidad y relieve, por consiguiente, estilo. La elección de los temas, todos de un mismo tipo, es quizás la causante de un juicio que nos gustaría poder reconsiderar.

X.

En el Politeama¹

La representación de *Mefistofele* fue esperada por los aficionados con verdadera curiosidad, no por la obra en sí misma ¡Dios todopoderoso!, sino por el atractivo de la interpretación que se nos prometía.

No hay dudas: el Sr. de Lucia es un Fausto fuera de serie y personifica maravillosamente este personaje híbrido como el conjunto de la obra. Teníamos ganas de volver a escuchar a la Srta. Petri, que sólo había hecho una corta aparición en el escenario del Politeama. Lo habíamos previsto y lo certificamos de buena gana, *Mefistofele* fue representado ayer de manera excelente. Lo que escuchamos, es decir, el segundo acto, el acto que ocurre en Grecia y el epílogo dejaron poco que desear.

El Sr. Tamburlini, cómodo bajo los rasgos gesticulantes de Mefisto, interpretó bien el personaje, a pesar de las deficiencias de su voz.

Se nos olvidó preguntarle a un vecino si habían pedido un bis para el prólogo: es muy probable.

Esta noche y mañana tendremos descanso para permitir el ensayo de *Manon*, que se nos había anunciado para el viernes. Esperemos que ningún contratiempo retrase esta fiesta artística.

X.

1. *Le Courrier Français* N° 352, Buenos Aires, mercredi 25 septembre 1895, p. 2, col. 1.

*Manon*¹

El *Courrier Français* del 28 de junio contenía un estudio comparado de las dos *Manon*, la del Sr. Puccini y la del Sr. Massenet, que hubiésemos reservado para hoy de haber podido prever la buena fortuna que le debemos a la iniciativa del Sr. Ciacchi.

No repetiremos lo que ya dijimos, el ensayo general al cual acabamos de asistir confirmó nuestro juicio de entonces: el Sr. Puccini hizo una bella aguafuerte, y el Sr. Massenet nos había dado un exquisito cuadro en pastel.

El conjunto del ensayo se desarrolló muy bien gracias al esfuerzo que hace Conti, excelente director de orquesta, admirablemente secundado por el Sr. Nepoti, el director de canto a quien debemos haber aplaudido, en esta corta temporada del Politeama, a los mejores coros que hemos podido escuchar de este lado del Atlántico.

Auguramos entonces un gran éxito a la representación de esta noche, la obra y los intérpretes se lo merecen. No entraremos en detalles para no privar del placer de la sorpresa a nuestros lectores, que no podrán faltar a la cita.

Tal como pudimos constatarlo en la partitura de orquesta, el Sr. Conti reconstituyó la versión francesa; en Italia se suprime totalmente el cuadro del Cours La Reine, que será presentado esta noche integralmente, con excepción de las coplas “*o ma Rosalinde*” que no se cantarán. Las otras variantes han sido introducidas por el mismo Sr. Massenet, después

1. *Le Courrier Français* N° 354, Buenos Aires, vendredi 27 septembre 1895, p. 1, col. 6, p. 2, col. 1.

de la primera representación en la Opéra Comique, que tuvo lugar, como se sabe, el 19 de enero de 1884.

El Sr. Ciacchi no podrá, así lo espero, arrepentirse de haber elegido para una obra francesa sus mejores artistas como intérpretes; será un cambio notable con respecto a lo que escuchamos este invierno cada vez que se trató de la obra de un compatriota: los que se acuerdan del doble asesinato de los *Pescadores de perlas* y de *La hebrea* deben estar de acuerdo.

Será un placer, mañana, presentar el boletín detallado de la victoria.

X.

Crónica musical En el Politeama¹

Se hace difícil, así lo creemos, para una compañía italiana interpretar una obra francesa de una manera más cercana a la verdad: las diferencias de temperamento y de gusto modifican profundamente el ideal propuesto, las manifestaciones artísticas que resultan adoptan obligatoriamente formas diferentes, y debemos estimarnos felices cuando no son radicalmente opuestas. Grande sería su sorpresa si les dijera que no se agregó un sollozo ni un calderón a la partitura del Sr. Massenet; no me creerían, y tendrían razón. Dejemos por lo tanto de lado esos detalles, son tan inevitables como los fenómenos de espejismo en algunas regiones, y digamos hasta qué punto estamos felices de no tener, con excepción de uno que otro detalle, sino cosas que alabar.

Des Grieux encontró en el Sr. de Lucia un intérprete fuera de serie. Este rol se adecua maravillosamente a su talento, incluso en el empleo de distintos registros; en la amalgama de las diferentes escuelas que el Sr. de Lucia usa y de las cuales abusa, a veces, nos resulta grato ver el reflejo del carácter indeciso del pobre caballero, naturaleza simpática pero desequilibrada, juguete de la gente y de los acontecimientos.

Algunos cortes fueron hechos por el Sr. de Lucia, el principal se encuentra en el tercer acto, la frase “*j’aurais écrit sur le sable*”, debe ser repetida en el dúo con la frase de Manon “*oui, je fus cruelle et coupable*”. Pero está escrita en un registro muy alto

1. *Le Courrier Français* N° 355, Buenos Aires, samedi 28 septembre 1895, p. 1, col. 6, p. 2, col. 1.

(del *fá* al *si*) y debe fatigar al cantante, cuya voz brilla más por su agilidad que por su extensión y que no puede, en este tramo de fuerza, apelar a los recursos que autorizan los *pianissimo*.

Aplaudido desde el primer dúo: “*Nous irons à Paris*”, el Sr. de Lucia recibió una ovación al final del sueño del segundo acto, que tuvo que repetir, y en la romanza del tercero, que cantó admirablemente.

También tiene derecho a una mención especial, por no haber, contrariamente a su costumbre, agregado a la partitura más que un solo *grupetto*.

La Srta. Petri se compenetró admirablemente de su rol. La Manon que habíamos escuchado el año pasado en la Ópera, que ya era excelente, mejoró aún en su nueva encarnación; no fue necesario hacer un gran esfuerzo para reemplazar en nuestra memoria la silueta deliciosa de la pobre Heilbronn por la de la excelente artista que nos cantaba ayer las esperanzas y los dolores de la heroína del cura Prévost.

La Srta. Petri supo cantar y supo decir; todo, desde su frase de entrada hasta la última nota fue irreprochable. Gran parte del éxito de la noche le corresponde, porque, lo decimos de verdad, desde Heilbronn, creadora del rol, no nos parece que haya sido mejor interpretado ni en Francia, ni en otro lugar.

Para el rol de Lescaut, sea éste primo o hermano, hace falta un gran actor y no sólo un cantante. El Sr. Paccini dejó sin duda que desear en el primer aspecto, pero en el segundo, en cambio, estuvo perfecto. Taskin y después de él Isnardon fueron capaces de elevar este triste personaje a un primer rango; con un poco más de juegos escénicos, el Sr. Paccini habría obtenido el mismo resultado.

El financiero Guillot debe ser interpretado por un cómico de talento. (¡Qué bien lo hizo Grivot!). El Sr. Mazzanti es un segundo tenor correcto, pero carece totalmente de *vis comica*.

Muy correcto también el Sr. Spanghen, como en todos sus roles, pero ¡qué lejos estamos de la elegancia y del *chic* que tiene que haber tenido, en la época, el rico señor de Bretigny!

Las tres jovencitas Javotte, Poussette y Rosette, estuvieron ayer bastante bien encarnadas por las Sras. Quarenghi, Melsa y Orlati. Habría hecho falta en el trío del balcón y en sus reiteraciones en el primer acto, un poco menos de rigor y un poco más de ligereza; dar la nota no basta, hay que ponerle gracia, si no pueden servirnos champaña que nos ofrezcan al menos un *Asti spumante*.

También faltaban algunos matices en la repetición del aria del cuarto acto "*À nous les parfums et les roses*". Pero en cuanto a la interpretación del acto del Cours-La-Reine sólo podemos alabar.

La voz del Sr. Wanrell (el conde des Grioux) es bella. Es una pena que la emisión no sea tan buena como el timbre. Le debemos un padre muy digno y bien a tono.

Un punto a favor para la puesta en escena, los decorados estaban muy bien, un aplauso para los coros perfectamente preparados, con mención especial para el coro de devotas y el *magnificat* a cuatro voces, y una salva de aplausos para la orquesta y el director, que con toda razón el público asoció al triunfo de ayer.

Hemos criticado algunos detalles, pero debemos insistir en la excelencia de las grandes líneas y del conjunto. Esta interpretación de la obra maestra del Sr. Massenet le hace un gran honor a la excelente compañía del Sr. Ciacchi.

Nos corresponde por lo tanto registrar un éxito, un gran éxito, y estamos doblemente felices.

Y, ahora, que ha vuelto la calma, ahora que el silencio vuelve a reinar en la amplia sala de la calle Corrientes, que nuestras impresiones siguen estando vivas y bien nítidas, que

acabamos de escuchar la obra italiana en el San Martín y la obra francesa en el Politeama, si nos preguntan cuál de las dos preferimos, tenemos que responder: las dos.

También podríamos repetir la ocurrencia de aquel gourmet que cita Brillat-Savarin y que, obligado a declarar sus preferencias por el vino de Borgoña, respondía: “Es tan grato consultar los elementos de la instrucción que no puedo sino posponer mi juicio, una y otra vez, para dentro de una semana”.

X.

En el Politeama¹

Hacía mucho que no nos ofrecían el *Ballo in maschera*, la última vez fue en el Doria, hace tres años —y, cosa extraña, desde entonces, no habíamos sentido la menor necesidad de volver a verlo.

Sin embargo, ayer escuchamos escrupulosamente toda la partitura, lo que sin duda será tomado en cuenta en el otro mundo, entre los pocos méritos que nos permiten aspirar a la felicidad de los elegidos.

Dos lindas romanzas entre mucho ruido, eso es todo.

Sobre la ejecución poco podemos decir, estuvo bastante correcta, y si fuera necesario entrar en detalles, habría que repetir el estribillo de siempre. No tenemos más fuerzas.

Esta noche tendremos una sala que nos recordará el último evento en beneficio del Hospital Francés, en el mismo Politeama, con Sarah en *Fédora*. La voz cálida y vibrante de nuestra compatriota una vez más repercutirá en muchos pechos, y volveremos a encontrar en *Los Hugonotes*, tan querida para los oídos franceses, las imponentes bellezas de las que no podríamos cansarnos.

Nadie faltará a la cita.

1. *Le Courier Français* N° 358, Buenos Aires, mercredi 2 octobre 1895, p. 1, col. 5.

En el Politeama¹

No en vano se apela a los sentimientos caritativos de la colonia francesa, y cuando se agrega a ese motivo el placer de escuchar a un compatriota de renombre interpretar una obra magistral, el juego está doblemente ganado de antemano.

Y es que, para nosotros, a pesar del origen berlinés de su autor, *Los Hugonotes* siempre será una obra francesa.

Escrita sobre un libreto francés, inspirado en un acontecimiento de nuestra historia, destinado a nuestro teatro Nacional de la Ópera, cantada más veces en nuestro idioma que en cualquier otro, la obra maestra de Meyerbeer siempre tendrá para nosotros un encanto poderoso al que intentaremos no resistir.

La inmensa sala del Politeama, a punto de venirse abajo de lo llena que estaba, lo probó anoche y los aplausos frenéticos que se escucharon mostraron con total claridad que si las bellezas de *Los Hugonotes* parecen severas a los oídos italianos, representan para nosotros, además de su mérito intrínseco, un reposo necesario tras la absorción recurrente de obras tales como *Gioconda*, *Mefistofele* y *Ballo in maschera*.

El Sr. Duc recibió ayer una verdadera ovación, bien merecida por la corrección y la potencia que demostró.

Sus compañeros de trabajo, los coros y la orquesta colaboraron en gran medida con el brillante resultado de la noche.

Terminemos con un palabra acerca de las *Estancias*.

Escritas originalmente para canto, violín, violonchelo y piano, a menudo son parte de los programas de concierto

1. *Le Courier Français* N° 359, Buenos Aires, jeudi 3 octobre 1895, p. 1, col. 5-6.

cuando se dispone de un tenor que no les tema a los *si bemol*, y sabemos que el Sr. Duc no le teme ni siquiera a los *re*. Se las debemos a un compositor marsellés, y aunque no sean muy originales, tienen una calidez comunicativa que, agregada a la brillante interpretación de ayer, explica fácilmente su éxito.

Del Sr. Flégier conocemos bellas romanzas, entre las cuales muchas son famosas: *Le Cor* para voz de bajo sobre versos de A. de Vigny y *La Moisson* para soprano, letra de J. Rostaud, si nuestra memoria no nos es infiel.

Subrayemos la bella cifra de las entradas, que dejará en las cajas de nuestro hospital un beneficio considerable gracias al aporte de tantas buenas voluntades, entre las cuales sería una ingratitud no citar la del Sr. Ciacchi.

X.

*Le Courrier Français*¹

P. P. C²

Es este el último número del *Courrier Français*; como es sabido, el primero fue publicado el 5 de agosto de 1894: o sea que nuestra propaganda habrá durado, exactamente, quince meses. Nuestra publicación se interrumpe en pleno crecimiento, con un aumento mensual de 200 suscriptores, cuya cantidad supera actualmente los 3000. Es inútil agregar que, al verse detenida abruptamente, tras el período de instalación y la costosa puesta en funcionamiento, a la víspera de los primeros resultados compensadores, nuestra obra interrumpida no podrá tener beneficios. Pero, por otra parte, también es evidente que para decidirnos a suspender una publicación que supo encontrar tan rápidamente, en el aprecio de un público cultivado, un lugar que fue creciendo incesantemente, hubo que obedecer a razones especiales.

Nadie puede ignorar que, si bien es cierto que asumí y mantuve solo la dirección de la empresa, el amigo cuyo nombre figuraba al lado del mío compartía conmigo las cargas financieras bastante pesadas, e incluso soportaba la mayor parte. Se puede concebir que esa responsabilidad moral me haya creado deberes particularmente apremiantes. Era una obligación para mí sobreponerme a mis repugnancias profesionales, y aceptar en silencio la decadencia intelectual que conlleva fatalmente este periodismo colonial –cosa que advertí un poco tarde. Para salvar el honor y cumplir con mi responsabilidad, tenía que desgastar mis fuerzas en esta obra

1. *Le Courrier Français* N° 387, Buenos Aires, lundi 4 et mardi 5 novembre 1895. p. 1, col. 1-2.

2. Reproducción exacta del original.

estéril y despreciada, hasta caer en el surco abierto. Esa hora parece haber llegado. Hace ya algunos meses, después de un año de *surmenage*, sentí que me faltaba el factor esencial con el que había contado hasta entonces sin reservas ni medida. Sentía un cansancio cada vez mayor que, por así decirlo, se “coagulaba” dos o tres veces por día en invencibles adormecimientos de un minuto. El médico que consulté vio en esto una señal de alarma, el síntoma premonitorio de un próximo desarreglo de la maquinaria, si no paraba. Tuve que escuchar las advertencias que durante largo tiempo había ignorado. Sintiendo que ya no iba a poder cumplir cabalmente con la tarea, me comuniqué con quien correspondía. La discusión no se prolongó. En cinco minutos estuvimos de acuerdo en estos dos puntos. 1° que yo no podía seguir soportando este *surmenage*; 2° que mi presencia era necesaria para el diario. La consecuencia era clara. Así fue como se pronunció la sentencia capital del *Courrier français*. Sea dicho de paso, no hizo falta mucho más para verlo nacer. Es un placer poder hablar de negocios entre personas honestas que se estiman unas a otras y se conocen a fondo. “¿Hagamos un diario?” - “*Tope*” - “¿Enterremos al *Courrier*? - ¡*De profundis!*”. Los bribones ignoran esta simplicidad.

Tal vez algunos suscriptores del *Courrier français* encontrarán que nos faltó “profundidad”, como se dice en el turf, y que por poco nos quedamos *brokendown*. Desde luego, no estamos hablando de los trabajos de Hércules, pero nadie es responsable de su complejidad. En poco menos de un año, al margen de otras ocupaciones diarias y de los entretelones de los que no tenemos que rendir cuenta, hemos entregado al *Courrier français* 565 artículos de género muy diverso y, sin duda, de valor muy desigual, pero la mayoría de ellos contiene algunas ideas o necesitaron algún tipo de investiga-

ción. Así, nuestra contribución personal al diario representa unos cuatro o cinco volúmenes de formato corriente, entre los cuales una parte menor, así parece, es periodismo propiamente dicho. El hecho es que hicimos cuanto pudimos, y es en eso que se mide el esfuerzo brindado: la hormiga no es menos meritoria al arrastrar correctamente su “gusanito” que el elefante al derribar un tronco de árbol.

No quisiéramos, al despedirnos de nuestros lectores, que nos creyeran insensibles al recibimiento que nos brindaron. Sobre todo, dirigimos nuestros agradecimientos a los argentinos, que nos trataron con especial indulgencia. Es la primera vez que un diario escrito en idioma extranjero ha penetrado tan profundamente en la más selecta sociedad argentina, y ha tenido tanto peso en la opinión. Que se nos permita esta expresión de satisfacción “póstuma”, se comprenderá que ante la aprobación de las clases dirigentes y de las personas cultivadas, hayamos podido desdeñar, e incluso ignorar absolutamente, indignas maniobras de las que algunos ecos llegaron hasta nosotros, de vez en cuando, sin despertar siquiera nuestra curiosidad.

Lo que estafadores y bribones puedan decir de un *honnête homme* que los desprecia, lo que insípidos cacógrafos puedan escribir sobre aquel que se cansó de arrojar a la basura sus manuscritos informes lo adivinamos, sin que sea necesario provocarnos náuseas con esas lecturas propias de las tabernas. Y también, volvamos a decirlo, no teníamos ningún mérito al ignorar esas basuras, que se despliegan en la prensa amarilla y se dirigen a un público singular. Las personas que frecuentamos nada supieron de aquellas tempestades en las alcantarillas, y nunca nos importó la estima que pueda sentir por nosotros la servidumbre de nuestros amigos. Por otra parte, establecer relación con semejantes adversarios, hubiera

sido rebajarse a su nivel, seguirles el juego prestando alguna clase de atención a sus griteríos. No está en poder de ninguna insolencia cambiar la lógica social. Estos seres criminales y degradados podrán prevalerse de la tolerancia reinante que los protege actualmente del castigo penal: hay otro más tardío pero igualmente seguro que los espera. Rechazados en todas partes a medida que sean más conocidos, rodarán hasta el último peldaño de la miseria negra, que es para ellos la única forma sensible de la infamia. Pero es dedicar demasiado tiempo a estos granujas, de los que la mayoría de nuestros lectores ignora la existencia, y preferimos terminar con un tema menos repugnante.

El *Courrier français*, que no enterramos sin que un poco de tristeza se mezcle con el alivio que otorga la independencia reconquistada, tuvo poca aceptación en la mayor parte de la colonia, que, según nos dicen, a menudo se quejaba de no entendernos. Sin embargo, hicimos, para acercarnos a nuestros lectores franceses, todos los esfuerzos compatibles, en la forma con la sintaxis, y en el fondo, con la honestidad. ¿Qué hubiera ocurrido si, en política, en filosofía o en literatura, hubiésemos expresado todo nuestro pensamiento y en el estilo que preferimos? Pero, si el precio de esos sufragios era llegar a la más sórdida banalidad y al lunfardo, era demasiado para nosotros; resulta justo que esa mayoría no haya encontrado en el *Courrier français* la prensa que se merece.

Muchos de nuestros lectores, felizmente, revelaron exigencias menos duras y nos aceptaron sin esfuerzo. Entre aquellos testimonios favorables al espíritu del país, no podríamos no señalar este hecho muy significativo: durante más de un año, un periódico extranjero pudo, bajo la firma de su redactor jefe, que era un funcionario público, expresar su libre opinión sobre la política general y formular las críticas

más severas contra el gobierno, sin provocar la menor protesta administrativa, sin recibir jamás una alusión que hubiese parecido una advertencia. Es un ejemplo de liberalismo que honra al país y que nos conmueve muy profundamente, porque queremos ver en esto la recompensa a nuestra sinceridad, a nuestra independencia, a nuestra honesta franqueza. Y es con esta reflexión consoladora que nos despedimos de nuestros fieles e indulgentes lectores.

P. G.

Apéndice

Relaciones entre Francia y la Argentina a fines del siglo XIX y principios del siglo XX

Hebe Carmen Pelosi

Francia estuvo siempre presente en la sociedad argentina, aunque de diversas maneras. En algunas ocasiones, por los viajeros atraídos por el exotismo del continente americano, en otras por la influencia de sus ideas y sus corrientes literarias, también por sus inmigrantes que buscaban alguna oportunidad para prosperar, las personalidades políticas, culturales que visitaron el país merecen tener su propio capítulo.

Las relaciones franco argentinas reconocieron momentos fuertes en vísperas de la Revolución de Mayo y durante el predominio del romanticismo. La influencia gala se mantuvo hasta ser desplazada por la norteamericana, que se inició luego de la Primera Guerra mundial e irrumpió de una manera dominante después de la Segunda Guerra mundial. El panlatinismo, que hemos estudiado en otra ocasión¹, fue la bandera para contrarrestar la influencia alemana y la norteamericana en el continente sudamericano.

El período que podríamos acotar entre 1880 y 1930 hace al nacimiento del mercado mundial, que se articuló con el origen de una verdadera política internacional de los países latinoamericanos. La llamada “generación del 80” se propuso construir un estado, intensificar la inmigración y aumentar el intercambio comercial. La oligarquía argentina

1. H. C. Pelosi, *Argentinos en Francia, franceses en Argentina. Una biografía colectiva*, Ciudad argentina, Buenos Aires, 1999, cap. VI.

creyó firmemente en la división internacional del trabajo y privilegió las relaciones internacionales con Europa, principal receptora de nuestros granos.

La inmigración fue considerada en la Argentina, a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, un instrumento esencial para la creación de una sociedad moderna. Esta representaba para Sarmiento un papel salvador, el sanjuanino “ve en la participación activa de los inmigrantes en la política argentina la única manera de sacarla del marasmo en que ha caído”.

Los franceses llegaron desde muy temprano al Río de la Plata y se establecieron en ambas orillas. Los acontecimientos políticos influirán en su permanencia en una u otra ribera. Una vez sancionada la Constitución de 1853, el camino quedaba expedito para recibir un mayor flujo de inmigrantes. En la memoria colectiva los años '80 del siglo XIX quedaron grabados como los de la llegada del “aluvión inmigratorio” que ayudó a poblar la Argentina y a desarrollar su potencial, aunque el arribo se inició con anterioridad.

Las fuentes sobre el tema afirman que a partir de 1820 podemos hablar de inmigración francesa², despejando así la representación del imaginario colectivo que sitúa sus comienzos en los años '80. En 1832 se creó la Sociedad Filantrópica Francesa, lo que abona la opinión de la presencia de franceses en Buenos Aires. La Monarquía de julio (1830) reconoció “*espontánea y gratuitamente*” la independencia de nuestro país el 6 de diciembre de 1830 y a partir de entonces las relaciones entre los dos gobiernos se volvieron asiduas, se desarrolló el

2. “en 1825 época de prosperidad en las dos orillas, la corriente estaba bien establecida”, Martín de Moussy, *Description géographique et statistique de la Confédération Argentine*, París, 3 vols. 1860 y 1864, Moussy realiza el primer atlas geográfico de la Argentina por encargo de Urquiza.

comercio y un mayor número de franceses tentó fortuna en las orillas del Plata.

La información sobre la inmigración en estas primeras décadas es fragmentaria, en los primeros tiempos estuvo compuesta, en gran parte, por obreros del País Vasco “que llegaron atraídos por la salubridad del clima, las costumbres hospitalarias con los extranjeros y la elevación del precio de la mano de obra”³, lo que les permitía progresar.

John Le Long, cónsul francés en Montevideo, afirmó que “nuestras revoluciones de 1815 y 1830 llevaron a esas lejanas regiones a varios de nuestros compatriotas [...], hacia 1835 se establecieron en las orillas del Plata, la mayoría en Buenos Aires [...] cuando dominó Rosas, se vieron obligados a dejar el país y se dirigieron a la otra orilla”. Montevideo recibió gran cantidad de franceses, la política llevada a cabo por Rivera se constituyó en un poderoso factor de atracción. Se calcula que desembarcaron 15.800 franceses, la gran mayoría procedentes de los Bajos Pirineos, Montevideo fue llamada durante un tiempo *La petite France*.

Vencido Rosas, Urquiza no puso obstáculos a la presencia de extranjeros en el Plata, los gobernadores fueron los primeros en firmar contratos colonizadores, tomaron la iniciativa para atraer inmigrantes. Moussy afirmaba que “entusiasmar a la inmigración hacia las regiones argentinas, es contribuir a la solución de esta cuestión del pauperismo, que agita sin cesar a las sociedades del viejo continente”.

El gobernador de Corrientes Sergio Pujol firmó un contrato del que participó Le Long. El cónsul francés reconocía

3. Alfred de Brossard, *Considerations historiques et politiques sur les républiques de la Plata dans leur rapports avec la France et l'Angleterre*, Paris, 1850, p. 150, Groussac reconoce que la obra de Brossard es “generalmente exacta”.

la necesidad de la emigración del territorio galo hacia estas regiones de Latinoamérica. Aconsejaba que el inmigrante, antes de partir, debía asesorarse sobre la fertilidad del suelo, la salubridad del clima, la facilidad de la comunicación, las bases sobre las cuales se establecía la colonización, las garantías que le otorgaban las leyes del país, el carácter y las costumbres.

En 1876, al sancionarse la Ley de Inmigración y Colonización, el flujo migratorio se encontraba en su punto más bajo respecto de los últimos ocho años. Avellaneda intentó impulsar la inmigración europea y homogeneizar las propuestas provinciales y nacionales. Los cónsules recibían instrucciones para promoverla, la Comisión de Inmigración y las Oficinas de Trabajo habían sido creadas en 1869 y 1872, respectivamente. La ley 817 fue presentada como un instrumento apto aunque en realidad recogía la experiencia de las prácticas frecuentadas hasta entonces.

Sin embargo, el aumento de la inmigración francesa en la década del '80 "fue más el resultado de incorporaciones de nuevas zonas a los procesos migratorios que a la resultante del agravamiento de las condiciones de vida en los lugares tradicionales de salida de los emigrantes"⁴.

Los franceses provenían, sobre todo, de regiones geográficas que se mantenían como sociedades agrarias, respondían así a una dinámica demográfica-social de su país de origen. Francia se contaba entre los países europeos con una de las más bajas tasas de crecimiento demográfico. Las regiones del Bearn, los Pirineos Atlánticos conocidos como el País Vasco, la Aquitania, fueron las principales áreas expulsoras. La situa-

4. H. Otero, "A imigração francesa na Argentina. Uma história aberta", cfr. Boris Fausto (org.) *Fazer a America. A Imigração em massa para a America latina*, San Pablo, 1999, pp. 127-152, p. 131.

ción de ser zonas menos desarrolladas que el resto de Francia, el problema que planteaba la pequeña propiedad y la sucesiva división a la que la tierra era sometida por razones de herencia, así como algunas crisis agrícolas como la filoxera, estaban en el origen de algunas de las causas que convirtieron a la zona en polo expulsor. Ello no impidió que llegasen inmigrantes de otras zonas, como las cuencas del Mosela y del Rin o del departamento del Sena, aunque en menor escala.

De acuerdo con los datos del II° Censo Nacional, 1895, los franceses presentaban un nivel de calificación más elevado en el flujo migratorio, alcanzaban el 59,2% los agricultores y colonos, el 9,2% los artesanos, el 3,2% los comerciantes y el 7,2% los diaristas⁵.

En el III° Censo, 1914, el 27% de la inmigración francesa había accedido a la propiedad de un bien inmueble, mientras que la media de otras nacionalidades alcanzaba al 13,6% y la argentina al 12,6%. Sin embargo, no era un grupo con características de inmigración de elite, por ello resulta adecuado referirse, como lo hace Hernán Otero, a “un grupo con características intermedias entre la inmigración de carácter popular (como los italianos por ejemplo) y la inmigración de elite (ingleses)”⁶.

La República Argentina fue el país latinoamericano que recibió la mayor cantidad de inmigrantes franceses. Otero establece dos ciclos bien definidos en el arribo de los habitantes del hexágono. En el primero, 1860-1890, las

5. *Segundo Censo Nacional de Población de la República Argentina, 1895*, Buenos Aires, 1897, p. 130.

6. Cfr. H. Otero, p. 144.

llegadas fueron similares a las de los catalanes, los italianos y los vascos españoles. En este primer período existen dos momentos picos: la década de 1870, con cumbre en 1873 y el trienio 1887-1889. El aumento de este último se debió a la política de pasajes subsidiados.

El segundo período comprende desde 1890 hasta el inicio de la Primera Guerra mundial, con un pico en 1912, resultado de la fuerte propaganda realizada en el mediodía francés y consecuencia del conflicto con Italia. El inicio del conflicto disminuyó fuertemente los flujos regionales y fue causa de retorno de los inmigrantes.

Francia mantuvo una participación del 5% en el flujo total de inmigrantes hasta 1870, en las décadas del 70 y del 80 alcanzó el 12%, para declinar después desde fines del siglo XIX a un 4%. El año 1890 marcó el fin del ciclo más numeroso de la inmigración francesa en el país; cuando la inmigración masiva adquiere mayor importancia, la francesa pasó a ser minoritaria, aunque siempre mantuvo el tercer lugar⁷.

Durante la presidencia de Juárez Celman la política migratoria que se practicó fue de puertas abiertas. El gobierno argentino creó por decreto en 1886, en Europa y Estados Unidos, las “Oficinas de Información y Propaganda”, que tenían por objeto proporcionar datos sobre el país para fomentar la inmigración. En esta década primó la noción de que era tarea del gobierno subsidiar el viaje de los potenciales inmigrantes; este criterio originó una ley y el decreto reglamentando las condiciones para solicitar el anticipo de pasajes y la forma cómo habían de expedirse. La posibilidad de obtener un pasaje para viajar era la pregunta obligada de

7. Cfr. H. Otero, “A imigração francesa...” pp. 137-138.

aquellos que querían emigrar, en su mayoría “gente de campo, habituada a la labor económica, y que encontrando en nuestro país remuneración con creces a sus trabajos, fijaría allí definitivamente su residencia”⁸. Los cónsules, en varias oportunidades, insistían en la necesidad de que el gobierno adelantase los pasajes a los que quisiesen emigrar.

Los ministros y cónsules franceses transmitían una imagen sobre la inmigración originada en sus visitas a las colonias, los problemas que les planteaban sus connacionales y los informes que recibían de los cónsules a lo largo del país. Así se iba forjando una visión sobre el terreno que muchas veces difería de la que difundían y buscaban propagar los agentes extranjeros en el exterior. La mala organización de algunas colonias originó que los migrantes retornaran o contribuyeran a aumentar el número de los menesterosos. Muchos de los que llegaban se quedaban en las ciudades, porque allí se encontraba buena remuneración, lo que confirma una vez más que la inmigración fue más urbana que campesina.

Los representantes del gobierno francés buscaban interiorizarse de los problemas que afrontaban sus compatriotas y realizaban visitas a las colonias que se encontraban en Santa Fe y Entre Ríos. Los colonos los pusieron al tanto de la situación en las provincias; por un lado el marasmo de los negocios y la lucha de partidos políticos que dividía al país los perjudicaba. Por otro lado era difícil realizar negocios debido a las variaciones continuas que sufría el curso de la moneda y, por último, no se sentían amparados por la justicia, porque esta se administraba de una manera “mala e inicua”. Los

8. Estos datos figuran en los informes de los cónsules franceses al Ministro de Relaciones Exteriores, Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores francés.

ministros sugerían a sus compatriotas que se mantuviesen al margen de los problemas políticos argentinos. Los franceses eran poco numerosos, laboriosos y animados de un buen espíritu; vencieron las primeras dificultades y adquirieron capital, vivían cómodamente y educaban bien a sus hijos. Los ministros franceses coincidían en que “un pequeño capital gerenciado por un hombre capaz y laborioso fructifica rápidamente”. Ejemplos no faltaban para demostrarlo.

Las páginas de *L'Union Française*, que representaba a miembros destacados de la colectividad francesa, realizaban una dura crítica a la forma en que se acogía a los inmigrantes. El periódico estaba dirigido por Alfredo Ebelot y Émile Daireaux, quienes participaban activamente en la colectividad. Este último fue muy conocido por su obra *Vida y costumbres en el Plata*, editada simultáneamente en francés y en castellano. El periódico defendió con fuerza la importancia de la raza latina y buscaba llamar la atención de los gobernantes por los males que sufrían los inmigrantes con un estilo crítico y punzante. Hemos analizado este periódico⁹, lo que nos permite afirmar que el imaginario colectivo del éxito de la inmigración contribuyó a que se desdibujaran las dificultades que sufrieron muchos de los inmigrantes que se instalaron en suelo argentino. No todas fueron luces, el proceso de incorporación de los inmigrantes reconoció protestas, pedidos de justicia, reclamos por condiciones no cumplidas que no siempre fueron satisfechas. La documentación aporta varios ejemplos, en los que no podemos entrar, que son el testimonio de las penurias sufridas y que contrasta con el panorama idílico que difundían los agentes de inmigración.

9. Hebe Carmen Pelosi, *Las relaciones franco-argentinas. Inmigración, comercio y cultura*, en prensa.

Las relaciones franco-argentinas durante el período que intentamos estudiar estuvieron acotadas a lo comercial. La *diplomacia comercialista* estuvo dirigida hacia el continente europeo. La Argentina ya era exportadora de lana, la década de 1860 fue una época de gran impulso para el crecimiento y consolidación del mercado nacional así como por el movimiento hacia la escena internacional. A ello debemos agregar que los principales productos que se exportaron entre 1860 y 1880: lana, cueros y carne salada, se vieron superados por otros debido a adelantos técnicos, a la expansión de la superficie explotada en la pampa húmeda, la inmigración que proporcionó mano de obra, el aporte del capital extranjero, cuya particular contribución consistió en la creación y expansión de servicios de transportes y el hallazgo de mercados en expansión.

El intercambio comercial entre Francia y la República Argentina se caracterizó por el esquema aceptado por este último país, de ser proveedor de materias primas y recibir productos manufacturados. Se ajustó así a una división internacional del trabajo que funcionó hasta la crisis del año 1930. Las estadísticas permiten observar que Argentina enviaba lana y cueros junto con pieles que luego regresaban al país como productos industrializados. Paulatinamente tomarían importancia las exportaciones de cereales y carnes, productos que tuvieron que luchar para imponerse debido a las restricciones del gobierno francés. En este sentido siempre estaba vigente el problema del proteccionismo francés impuesto por los intereses de la clase campesina.

Francia exportaba artículos de lujo, vinos finos (principalmente desde 1878), licores, telas de seda, confecciones para señoras, medias, encajes, ropa blanca, productos químicos, queso, artículos de tocador y perfumería, conservas, muebles, automotores, libros, artículos de bazar, cerámica, objetos de arte. La Argentina exportaba lana, carnes congela-

das, cereales, harina de trigo, sebo, grasa, quebracho, caballos y ovinos en pie y otras materias primas en menor cantidad. Durante la Primera Guerra mundial se exportaron frazadas, ponchos, paño militar y mantas de lana.

Las relaciones con Francia no estuvieron acotadas sólo a lo comercial y a la inmigración, sino que hubo un camino inverso del país galo hacia la Argentina, que se manifestó en el campo cultural en el que la oligarquía argentina recepcionó los modelos culturales que se vivían en el hexágono.

Francia era, para la clase patricia argentina, el país de los cuadros, los muebles, los libros. Esta clase hablaba un francés impecable, habían sido educados en sus estancias por institutrices francesas o inglesas, representantes de una burguesía que difundían en el país, al que eran llamadas, las buenas maneras y los hábitos franceses.

El viaje al país galo se convirtió en un rito casi obligatorio para los estancieros argentinos; iban a descubrir París, contemplaban deslumbrados el espectáculo de la “Ciudad Luz”. Ello respondía a un período de esplendor de la clase conservadora argentina gracias a las exportaciones de cereales y a los barcos frigoríficos que permitieron vender carne a Europa. La neutralidad que mantuvo la Argentina durante la Gran Guerra la convirtió en “granero del mundo” en momentos en que Europa estaba muy necesitada de alimentos. La Argentina figuraba entre las primeras naciones del mundo, el patrimonio arquitectónico y cultural y las colecciones de arte quedaron como el testimonio de una época de abundancia.

La cultura argentina era uno de los espejos infinitos y lejanos en los que los argentinos querían verse reflejados como dignos habitantes de la codiciada París del Plata. En la corriente que fluía de Francia hacia Latinoamérica fueron actores los periódicos, las revistas, los seminarios, los libros, los

viajeros, los manuales de enseñanza, las congregaciones religiosas, los conferencistas, que constituyeron una rica entrada de ideas y conceptos al país y la sociedad argentina, ávida por conocer todo lo que surgía en la sugerente París.

La “cuestión social”, candente en estos años en Europa, se hace presente en la Argentina por la llegada masiva de inmigrantes y los problemas derivados de la acelerada urbanización. Una de las respuestas a esta problemática fue la fundación del “Museo Social Argentino”, 1911, inspirado en su homónimo de París; el fundador, Tomás Amadeo, entendía que el grado de desarrollo del país podía medirse en comparación con el modelo francés, “faro de civilización”. El “Musée Social” de París era “un centro de inteligencia y propaganda de una red que monitorea los desarrollos entre capital y trabajo”. En Buenos Aires el “Museo Social Argentino” fue un lugar de experimentación social ligado a un número de personalidades que jugaron un papel relevante en el desarrollo de la vida institucional del país¹⁰.

En Buenos Aires, *Le Courrier de la Plata*, principal órgano de la colectividad francesa, tuvo éxito entre sus compatriotas no sólo por difundir noticias de la patria natal sino también por “una eficaz inserción en el dinámico contexto signado por la etapa posterior a la batalla de Monte Caseros, a la capacidad de sus fundadores de interpretar las necesidades de sus potenciales compradores y lectores, y a su inteligencia por encontrar el lenguaje y la estructura adecuados que le permiten establecer el vínculo comunicacional que articuló a los productores con los receptores de un determinado mensaje¹¹”.

10. Hebe C. Pelosi, *El Museo Social Argentino y la Universidad del Museo Social Argentino. Historia y Proyección (1911-1979)*, Buenos Aires, 2000, cap. 1.

11. Viviane Oteiza, *Le Courrier de la Plata. Diario de la colectividad francesa*, Tesis de maestría.

Los contenidos educativos de los manuales de enseñanza secundaria nos brindaron la oportunidad, a través de su análisis, de rastrear la influencia francesa en la interpretación de la historia europea. Algunos de los manuales estaban escritos en francés y se ajustaban a las normas historiográficas francesas ejercitadas en la época¹².

El estado de necesidad cultural se traducía sobre todo por los viajes. Los escritores latinoamericanos no se contentaban con recibir libros y revistas francesas, necesitaban experimentar por ellos mismos las fuentes de esa cultura de la que ellos se reclamaban herederos. “El complejo París” se convirtió en una verdadera epidemia, por primera vez en la historia de los intercambios culturales entre Francia y América latina se puede hablar de una verdadera colonia literaria establecida en París.

En general eran los diplomáticos latinoamericanos los que formaban en la capital francesa un equipo brillante. Es posible hablar de una verdadera colonia literaria establecida en París. Los representantes del continente americano formaban, en la capital francesa, un equipo brillante. Podemos distinguir los nombres del argentino Enrique Larreta, del boliviano Alcides Arguedas, del brasileño Souza Dantas. Rubén Darío, Amado Nervo, los hermanos García Calderón, Rufino Blanco Bombona, Enrique Díaz Canedo, Max Daireaux y José Luis Tamini, son algunos de los nombres que la componen, y que se instalan de una manera casi definitiva. La Gran Guerra originó el regreso de varios de ellos.

La mayoría de ellos ejercía el periodismo como modo de

12. Hebe Pelosi y Marcela Tellería, “La imagen de la Revolución Francesa en los manuales de enseñanza secundaria (1912-1930), cfr. AA.VV., *Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina*, Grupo editor latinoamericano, Buenos Aires, 1990, pp. 265-278.

vida y las editoriales acogían sus trabajos. “París cumplía su función de crisol”, era la feria de los placeres, “en medio de las risas y los suspiros del frenesí universal estaban los ascetas del estudio, los monjes de la creación literaria, que repudiaban todo lo que podía distraerlos de su pasión superior”¹³.

Esta colonia no era exclusivamente literaria, las relaciones no eran sólo con los intelectuales sino también con la alta sociedad. Enrique Larreta frecuentaba el salón de Ana de Noailles y el general Lucio V. Mansilla adquirió cierto renombre en los salones parisinos como conversador refinado. Maurice Barrès saludaba “la verdad, la fuerza viva que hay en la filosofía de este eminente conversador”.

Algunos escritores franceses acogían a los latinoamericanos. Entre ellos tenemos que destacar aquellos que tuvieron una relación asidua con la Argentina. Ernest Martinenche visitó en varias oportunidades nuestro país, una de ellas durante los festejos del Centenario como secretario del “Groupement des Universités et Grandes Écoles de France pour les relations avec l’Amérique Latine”, dictó conferencias en la Universidad de Buenos Aires. De esta visita y otras gestiones surgió la fundación del Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires, relaciones retomadas en la actualidad por el Centro Franco-Argentino de Altos Estudios.

También debemos mencionar a Raymond Foulché-Delbosc, el más destacado entre los hispanistas franceses, por el que Groussac sentía una profunda veneración, quien ocupa un lugar de primer puesto en el hispanismo francés de su tiempo por la calidad de sus escritos. Alfonso Reyes admiraba la biblioteca hispánica del maestro, una de las más be-

13. Enrique Larreta, *Temps iluminés*, 1941, p. 71.

llas del mundo. Parte de ella fue comprada por la Biblioteca Nacional de la Argentina por Gustavo Martínez Zuviría en su calidad de director. Reyes, durante su estadía en nuestro país como embajador de Méjico, volvía a recorrer con emoción volúmenes que eran para él viejos amigos y que más de una vez había hojeado en compañía de Foulché-Delbosc¹⁴.

En esta breve nómina no podemos dejar de nombrar a Valéry Larbaud, traductor de numerosos escritores de nuestro continente, el primero que dio derecho de ciudadanía a la literatura hispanoamericana acogiéndola en el mismo plano que se acogía a otras literaturas extranjeras. La amistad entre Ricardo Güiraldes y Valéry Larbaud colaboró con la difusión de la literatura argentina en el país galo.

Estas relaciones literarias y los contactos personales obtenían más resultados para los escritores latinoamericanos que la lectura de sus obras.

En este marco es posible integrar la acción de Paul Groussac y especialmente su gestión al frente de la Biblioteca Nacional, de la que los libros de compras son el testimonio elocuente de la influencia de la cultura francesa en la Argentina.

14. Hebe Pelosi, "Raymond Foulché-Delbosc en la Biblioteca Nacional", *La Biblioteca*, (2006) n. 5, p. 527.

COLECCIÓN LIBROS DE MÚSICA

Críticas sobre música.

Paul Groussac. Biblioteca Nacional, 2007.

Nuevas poéticas de la música contemporánea argentina. Escritos de compositores.

Pablo Fessel (comp). Biblioteca Nacional, 2007.

Paradojas sobre música.

Paul Groussac. Biblioteca Nacional, 2008.

ISBN 978-987-9350-33-1



9 789879 350331



RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
AMBASSADE DE FRANCE EN ARGENTINE



Centro Franco-Argentino
de Altos Estudios