



REVISTA SEMANAL

COLABORADORES

BIBLIOTECA MUSICAL

GOUNOD, MASSENET, ARTHUR POUJIN, FILIPPO FILIPPI, WOUTERS, GAMBORG ANDRESSEN, J. LEIBACH, A. VERNET, ARRIETA, BARBIERI, BLASCO, BRETÓN, CANETE (D. MANUEL), CÁRDENAS (D. JOSÉ), CASTELAR, CASTRO Y SERRANO, CONDE DE MORPHI, ESCOBAR, ESPERANZA Y SOLA, FERNÁNDEZ FLORES, FERNÁNDEZ BREMÓN (D. JOSÉ), INCENGA, GRILO, NÚÑEZ DE ARCE, OSORIO Y BERNARD, PEÑA Y GOÑI, RODRÍGUEZ, CORREA, RODRIGUEZ (D. GABRIEL), Y ZAPATA (D. MÁRCOS).

PRECIOS DE SUSCRICIÓN: En España, 24 rs. trimestre; 46 semestre y 88 año.—En Portugal, 30 rs. trimestre; 56 semestre y 108 año.—Extranjero, 36 trimestre; 68 semestre, y 132 año.—En la Isla de Cuba y Puerto Rico, 6 pesos semestre y 9 al año, oro.—En Filipinas, 8 pesos semestre y 12 al año, oro.—En Méjico y Río de la Plata, 8 pesos semestre y 12 al año, oro.—En los demás Estados de América fijarán los precios los señores Agentes.—Número suelto, sin música, UNA peseta. LA CORRESPONDENCIA MUSICAL se publica todos los jueves y consta de ocho páginas, á las que acompaña una pieza musical de reconocida importancia, cuyo número fluctúa entre cuatro y doce, según las condiciones de la obra, no bajando nunca su valor en venta de 8 rs.—Todas las obras musicales que regalamos á nuestros suscritores, son lo más selecto de cuantas publica nuestra casa editorial, y forman al fin del año un magnífico album cuyo valor demostrará que nuestra suscripción es la más ventajosa que jamás se ha conocido en España.

SUMARIO

Nuestra música de hoy.—El Arte escénico en la antigüedad.—De pastelero á músico.—Cancionero popular.—Los concursos Rubinstein.—Noticias: Madrid y extranjero.—Tarjetas de visita.—Anuncios.



Al presente número acompañan dos composiciones de reconocido mérito: la melodía para piano

Recuerdos tristes del Parthenon, escrita por P. A. R., y unas *Serranas flamencas*, para canto y piano, del popular maestro Rubio.

EL ARTE ESCÉNICO EN LA ANTIGÜEDAD.

El arte de la declamación era entre los antiguos ideal y rítmico: ideal, porque tendía constantemente hacia el más alto grado de dignidad y gracia: rítmico, porque los movimientos de la figura y las inflexiones de la voz se medían con más solemnidad en el teatro que en la vida real. Los griegos partían de una idea universal para la representación de las artes plásticas: le daban caracteres distintos, pero siempre generales, y sólo poco á poco la revestían del encanto animado de la vida; de suerte que la representación del individuo era siempre el último grado de perfección á que llegaban. Por efecto de este sistema en la imitación teatral se les veía partir de ideas universales de la grandeza heroica, de la dignidad sobrenatural y de la belleza ideal, pasar de ellas á la pintura de los caracteres y terminar por el de las pasiones. Si era necesario, sacrificaban siempre la cualidad inferior á la que consideraban como más elevada, y menos sentían la pérdida de un

matiz de vivacidad en la representación, que la de un matiz de belleza. Sus ideas, bajo este punto de vista muy diferentes de las nuestras, no sólo explican el uso de la máscara que tanto nos asombra, sino que prueban cuán indispensable debía ser á sus ojos aquel aditamento. Para ellos, presentar á Apolo ó á Hércules bajo las facciones, á veces innobles y siempre individuales, de un comediante, era considerado como una verdadera profanación. ¿Acaso podía el actor más diestro en el juego de la fisonomía cambiar el carácter real de sus rasgos personales? Y este carácter, dando un tinte personal á todas las pasiones, ¿no podía ejercer una influencia desventajosa en la imitación? No es necesario recurrir á una suposición gratuita imaginando que los actores cambiaban de máscara, según las escenas en que tomaban parte, para presentarse con rostro alternativamente triste ó alegre.

Esta explicación sería aún insuficiente, porque la fisonomía no debe conservar la misma expresión durante toda una escena. Sería, por tanto, necesario para explicar aquella costumbre dar crédito á una idea más ridícula: esto es, pensar que las máscaras tenían dos faces distintas, y que los actores mostraban á los espectadores la alegría ó la tristeza, volviéndose á medida que las circunstancias lo exigieran (1). No es necesario refutar absurdo semejante.

Infinitos medios quedaban aún á los actores para expresar las pasiones: tenían los gestos, las actitudes, las inflexiones de la voz y las miradas mismas; y por añadidura se olvidaba, cuando se insiste sobre la pérdida del juego de la fisonomía, que la gran distancia que separaba los actores de los espectadores, hacía imposible á los ojos de éstos, percibir los detalles de la expresión.

(1) Voltaire ha dado crédito á esta suposición en el tratado sobre la tragedia de los antiguos y de los modernos con que encabeza su obra *Sémiramis*. El célebre historiador ha querido confundir á los admiradores de la tragedia antigua, y á este propósito reúne y abulta gran número de inconvenientes del teatro griego. «Ninguna nación, dice éste (excepto los griegos), ha presentado á sus actores poco menos que sobre zancos y el rostro cubierto con una máscara que expresa el dolor por un lado y la alegría por el otro.» Después de examinar, de investigar escrupulosamente los testimonios que hubieran podido servir á Voltaire para sentar semejante aserción, no he hallado más que un pasaje en Quintiliano, lib. XI, cap. III, y una alusión aún más vaga, de Platonius. Estos dos pasajes se refieren á la nueva comedia griega, é indican que solamente en ciertos papeles, las máscaras ó caretas tenían cejas desiguales.

LA CORRESPONDENCIA MUSICAL

La cuestión no es saber si el uso de las caretas es un obstáculo al mayor grado de perfección en el arte de la declamación, cosa que podría suceder.

Cierto es que Cicerón habla de la expresión, de la gracia y de la habilidad de Róscio, en los mismos términos que emplearía un autor moderno para ensalzar el mérito de un Garrik ó de un Talma. Sin embargo, no quiero apoyarme en el ejemplo de aquel famoso actor, porque resulta de una afirmación que hace el mismo Cicerón, que cedía al deseo de sus conciudadanos, presentándose frecuentemente en el teatro á declamar sin careta. Dudo que este caso se repitiera una sola vez en el teatro griego. Cicerón refiere que los actores de su tiempo se sometían á ejercicios tan sumamente penosos para adquirir una voz perfectamente pura y flexible, que nadie se atrevería á exigir hoy otro tanto de los artistas modernos, ni aun de los franceses que son los que ciertamente estudian con más detenimiento y perfección el arte teatral. El arte de los gestos expresivos se aprendía entre los griegos en las danzas y pantomimas, y llegó en ellos á un grado de perfección que de apenas podemos formarnos idea.

Lo esencial en la tragedia griega era la unidad de impresión; todas las artes accesorias se hallaban sometidas al efecto general, y el conjunto debía estar animado de un mismo espíritu. Como consecuencia de este principio, no dependía del poeta sólo la composición de la obra, sino que dirigía el acompañamiento musical, el decorado de la escena y todo cuanto contribuía á la representación. Por eso el actor no era más que un instrumento pasivo; su mérito consistía en desempeñar su papel con exactitud, y no en la exhibición de sus cualidades particulares.

Como el uso de la escritura no se hallaba en aquellos tiempos tan generalizado como en los nuestros, el autor, que casi siempre era músico y actor, se veía obligado á repetir muchas veces en alta voz á los actores los papeles que estaban encargados de desempeñar, haciendo otro tanto con el coro; á esto es á lo que se llamaba enseñar una obra.

No hay la menor duda de que el arte de la declamación es más difícil desde que se impone al actor la obligación de cambiar su individualidad sin permitirle ocultarla; pero la dificultad vencida no es nunca en las artes un mérito al que debe permitirse sacrificar lo único que nos interesa, la belleza y la nobleza de la imitación. Del mismo modo que las facciones de los actores adquirían por medio de las caretas un carácter más pronunciado, y que su voz se aumentaba, gracias á un mecanismo particular, su estatura se elevaba más de lo ordinario con el auxilio del coturno, nombre que se daba á una especie de plantilla formada por varias hojas de *papirus* ó de pergamino, y que estaban unidas á las sandalias por la parte inferior, como aún puede verse en las antiguas estatuas de Melpómene.

Era necesario, como se ve, dada la amplitud del teatro, aumentarlo todo en el actor; y hé aquí por qué representaban hombres en los antiguos teatros los papeles de mujer, considerándose que las mujeres carecían de fuerza en la voz y del atrevimiento necesario para dar á las heroínas de la tragedia toda la energía que necesitaban tener, y apenas puede concebirse una idea del magnífico efecto de las caretas, ni del conjunto á la vez majestuoso y lleno de gracia que ofrecía la reunión en el escenario de las figuras trágicas (1).

Para representárnoslas dignamente, necesitamos recordar el espíritu y el grande estilo de la escultura antigua. Las más bellas estatuas grie-

(1) Sólo puede juzgarse este efecto por las imitaciones del marmol que han llegado hasta nosotros, tan bellas como variadas. Es cierto que había una gran diversidad en las caretas, aún tratándose de las que aplicaban á la representación de la tragedia. Esto prueba la cantidad de términos técnicos, bajo este punto de vista, que ofrecía la lengua griega para explicar todos los distintos matices de la edad y del carácter en las caretas. (Véase el *Onomasticon* de Julius Pollux.) Lo que no se puede juzgar, tratándose del marmol, es la extremada delicadeza que llegaron á dar los antiguos á la materia con que se hacían las caretas, la belleza de su colorido y la exactitud con que las fabricaban para ajustarlas á la cabeza. El gran número de hábiles artistas que había en Atenas, la abundancia y la perfección de las obras realizadas con el arte del dibujo, no permiten dudar que la elaboración de aquellas caretas era admirable.

Sólo examinando las caretas de cera que se hacen hoy por los *atrezzistas* para las fiestas del Carnaval, puede formarse una pálida idea del efecto de las de los antiguos.

gas, dotadas de movimiento y de vida, nos ofrecerían una imagen completa del espectáculo de los antiguos. Pero si la escultura se complace en representar las formas del cuerpo en su belleza natural, la imitación teatral debe seguir un principio opuesto, y ocultarlas todo lo posible. La decencia pública y la dificultad de hallar en la realidad nada que pudiera responder á la belleza de los gestos imitados, lo exigían igualmente. Los vestidos permitían el empleo de diversos medios ingeniosos para reforzar de una manera conveniente el volumen de las figuras y restablecer las proporciones exactas que el uso de las caretas y del coturno había podido desnaturalizar.

La inmensa anchura de los teatros y su escasa profundidad, daba á la reunión de las figuras que se presentaban en una misma línea, el orden sencillo y distinto del bajo-relieve. Por nuestra parte, preferimos lo que pasa en nuestra escena, lo mismo que en los cuadros, esto es, los grupos pintorescos, hábilmente combinados por una ingeniosa composición. Los antiguos, por el contrario, evitaban este absurdo armónico. Los gestos acompañaban al ritmo y á la declamación, y procuraban darle el más alto grado de nobleza y de gracia. Para que el juego escénico se conformase con el espíritu de la composición poética, debía reinar en él la calma; todo debía presentarse allí en grandes masas, y ofrecer á las miradas una serie de monumentos semejantes á los que produce la escultura.

Los actores debían, sin duda alguna, permanecer en ciertas actitudes insensibles durante algún tiempo. No hay que imaginar, sin embargo, que los griegos se contentasen con una pintura de las pasiones desprovista de calor y de vida; antes por el contrario, daban tanta importancia al desarrollo enérgico de los movimientos del alma, que con frecuencia se hallan en sus tragedias líneas enteras consagradas á diversas expresiones inarticuladas del dolor, que no tienen analogía en los idiomas modernos.

Afirman muchos autores que la manera de declamar de los antiguos debía asemejarse en su diálogo dramático al recitado de las óperas modernas. Esta opinión no puede fundarse más que en el gran número de entonaciones sonoras y musicales que ofrece la lengua griega, como la mayor parte de los idiomas meridionales. En mi concepto, la declamación de la tragedia no tiene relación alguna con el recitado de la ópera; se halla sometida á un ritmo mucho más decidido, y carecía de las ondulaciones que distinguen al recitado.

Otro tanto puede decirse respecto de la comparación, tan frecuentemente renovada, entre la ópera y la tragedia antigua.

El baile y la música de los griegos no tenían casi nada de común con las artes á que damos hoy los mismos nombres. ¿Qué se diría hoy de un género de música tan sencillo que no hiciera más que marcar la medida de los versos? La poesía dominaba absolutamente en la tragedia griega; el resto no servía más que para aumentar su valor. En la ópera, por el contrario, la poesía no es más que un accesorio; desaparece bajo todo cuanto la rodea.

El mayor mérito de una ópera es ofrecer un bosquejo poético, al que den colorido y expresión las demás artes. Esta anarquía de los placeres, esta lucha constante, en la que la música, el baile y la pintura prodigan sus prestigios más seductores, es la esencia de la ópera. Nada más ajeno á la severidad del gusto antiguo. Los trajes magníficos, los dorados, las iluminaciones, los accesorios brillantes de todos géneros, sientan bien á la ópera; gracias á esto, perdona el público las infinitas inverosimilitudes de que adolece, y se permite á un héroe desesperado retirarse después de hacer una *fermata*. Las figuras que aparecen en la ópera no son verdaderos seres humanos, son una especie singular de criaturas que cantan; así es que no perdemos gran cosa cuando asistimos á una ópera en un idioma extraño al nuestro; apenas nos interesa lo que dicen los personajes; lo que nos preocupa, lo que nos encanta, es la música.

El canto del coro, acompañado por una sola flauta y compuesto en general de entonaciones con arreglo al género silábico de la antigua música griega, permitía comprender las palabras que pronunciaban los actores. Los versos que en la tragedia griega decía el coro, solían ser de difícil comprensión; en ellos se hallan las transiciones más súbitas, las expresiones más inesperadas, las imágenes y las alusiones más atrevidas.

¿Cómo podían consentir los poetas que la música que los acompañaba pudiera distraer al espectador?

Sin duda alguna dominaba en la versificación de sus tragedias una perfecta irregularidad y una gran elegancia, pero no una simetría monótona. Los griegos tenían muchos metros particulares; el que llamaban anapesto, para indicar el paso del diálogo al género lírico; el trimetro yámbico, que servía para la expresión de los sentimientos contenidos, y el tetrametro trocaico, que servía para el abandono apasionado.

Sería necesario profundizar demasiado el arte de la versificación griega para dar una idea más exacta de la naturaleza y significación de sus diferentes metros. Sólo he hecho estas observaciones para responder á los que no dejan de afirmar que las antiguas tragedias eran la misma sencillez. Esta sencillez existe por lo menos en los dos poetas más antiguos, en el orden general del plan de sus obras; pero en la ejecución desplegaban la más rica variedad de colorido poético. Con decir esto, basta para comprender que se exigiera de los actores una exactitud escrupulosa en la declamación de los versos. La delicadeza del oído de los griegos era tal, que la menor falta, no ya en el recitado de versos, sino hasta en la conversación, no pasaba desapercibida ni aún para las personas de ménos cultura.

A. W. SCHLEGEL.

DE PASTELERO Á MÚSICO.

Era el año de 1756.

Un hombre que llevaba la vestimenta blanca que usan los panaderos, y que parecía no sentir la brisa helada de la tramontana, estaba parado en la puerta de una casita de pobre apariencia, sobre la cual se balanceaba un letrero descolorido, con groseras pinturas figurando tortas y panes y debajo de ellos el nombre de Andrea Cimarosa, farnajo. Dirigía miradas melancólicas á la casa de su vecino, el gordo fondista Nicolo Berim, cuyo negocio prosperaba mientras que el suyo se atrasaba de día en día.

La expresión del semblante del panadero se hacía cada vez más sombría. De repente se oía en el interior de la casita una hermosa voz de niño, cantando una de las más dulces canciones populares con la expresión más perfecta. La frente adusta del panadero se serenó inmediatamente, y una semi-sonrisa pasó como un rayo de sol sobre su cara. En el mismo momento un fraile dominicano, que venía de la otra acera, se le acercó. Era fray Filippo del convento de Santa Croce, que solía visitar de vez en cuando al panadero.

—¡Compadre Andrea!—exclamó con sorpresa, quedándose como clavado,—¿quién es ese gran cantante que conmueve todas mis fibras?

—Es mi pequeño Domenico,—respondió el panadero con orgullo paternal.—Pero pasad adelante, padre.

El fraile aceptó, pues el tramontano pasaba con su helado aliento á través de su túnica burda.

—¿Y qué edad tiene este pequeño Orfeo?

—Ménico ha cumplido siete años. No sé si su santo patrón habrá sido también un gran cantante y le ha dotado con esa hermosa voz; entre toda mi numerosa familia no hay nadie quien la tenga.

—La tradición no dice nada de que Santo Domingo haya sido músico,—respondió fra Filippo;—pero no por eso debeis dejar de estimar esa hermosa voz como un don del Cielo.

Con esas palabras posó sus manos sobre la rizada cabeza del niño, diciendo:

—Que el cielo te bendiga, hijo mio.

Entró en la habitación del panadero, donde se hallaba la signora María Cimarosa ocupada con su hijita más pequeña.

—El tramontano sopla como hielo,—dijo el fraile temblando de frío. ¿No teneis acaso una copita de aguardiente ú otra cosa para calentarme un poco?

La signora María le trajo una copita y el fraile continuó:

—¿Qué tal va el negocio, signor Andrea?

—Mal,—contestó el panadero de mal humor;—el negocio marcha como los cangrejos, y va de mal en peor.

—¿Por culpa vuestra?

—Creo que no, padre.

—Tened confianza en Dios; él no ha de abandonaros. Otra cosa, casi me olvidaba; enviad al chico al convento, diariamente si fuese posible, le enseñaré á leer y escribir.

—La Virgen os lo pague, fra Filippo,—contestó el padre.

—No; nada de eso. Le utilizaré para que cante en el coro.

—Nada más justo...

—Y provechoso para él. Entonces todo queda arreglado, y Ménico puede acompañarme ahora para que aprenda á conocer el camino.

—Bien, padre.

El fraile se fué, llevando á Domenico de la mano.

Llegados al convento, fray Filippo tuvo una larga conversación en latín con el reverendo prior en presencia del niño, en la cual aquél trató de demostrar que la adquisición de Domenico para coro, sería una gran suerte. El prelado aceptó, después de haber oído cantar al niño, y desde entonces Domenico Cimarosa fué inscrito como discípulo del maestro fray Angelo, y su magnífica voz resonaba ahora todos los domingos y días festivos en la misa y en las vísperas. Al mismo tiempo adelantaba rápidamente en el arte de leer y escribir.

Así pasaron tres años.

II

Las circunstancias del pobre y digno Andrea Cimarosa aún no habían mejorado, mientras que su vis-a-vis, el gordo Nicolo Berim, ya estaba hecho un Crespo. Y esa última circunstancia era lo que más mortificaba al padre de Domenico. Una mañana, al levantarse de la cama, contó á su esposa un sueño que creía debía ser inspiración de su santo patrón. Había soñado que vivía en Nápoles y veía el Vesubio. Repentinamente estallaron fuertes truenos en el interior de la montaña y se produjo una erupción, arrojando el volcán panes calientes en vez de lava. El los recogía y vendía al pueblo, que acudía en masa.—¿Qué otra cosa puede significar esto,—añadió con persuasión, sino que el mismo santo me inspira la idea de trasladarme á Nápoles, donde hallaré mejor salida para mi mercancía?

—La idea es buena,—contestó la señora María;—poco importa que haya salido de tu cabeza ó sea inspiración del santo patrón. Nápoles es una ciudad muy populosa y necesitará un hábil panadero.

Con eso la mudanza era asunto resuelto. Cimarosa se trasladó á Nápoles donde instaló una panadería de mucho despacho en la Strada montana. Aun cuando se dice que los sueños no son más que bolas de jabón, el de Cimarosa se había cumplido, pues al poco tiempo de haberse establecido, el dinero entró á manos llenas á su casa, y sus *pane bianco* y *nero* se hicieron célebres, y sus *facile torte* eran muy buscadas como una golosina para pobres y ricos.

Había mucho que hacer, las manos que había en la casa no bastaban para el trabajo; de modo que el pequeño Domenico tenía que ayudar, y su principal ocupación consistía en repartir el pan caliente, los famosos pasteles y las sabrosas tortas, á los parroquianos que querían tenerlos bien temprano.

Uno de esos parroquianos era el signore Aprile, primo tenore assoluto del teatro San Carlo. La signora Teresina, ama del artista, recibía personalmente al chico todas las mañanas, le tomaba sus tortas y le pagaba. Domenico ni sospechaba siquiera que el signore Aprile cantara tan divinamente.

Tanto más asombro le causó, que cierto día, yendo á la hora de costumbre, no hallara á la signora Teresina, pero en cambio oyera al signore Aprile estudiar una gran aria de bravura. Música, divina música, como no la había vuelto á oír desde su separación de los buenos padres del convento Santa Croce, en Aversa. Entonces Domenico se olvidó de todo, del lugar en que se hallaba, del tiempo y de sus obligaciones. Acurrucado en un rincón, mudo de encanto, escuchó esos hermosos sonidos, la canasta con su mercancía se le cayó de la mano, de modo que los pastelitos calientes andaban rodando sobre el piso alfombrado del comedor.

LA CORRESPONDENCIA MUSICAL

En este momento cesó el canto del signor Aprile. Una puerta se abrió y una voz que debía ser la del cantor, dijo:

—¡Signora Teresina! ¡E tempo! ¡Dónde está mi chocolate? Tengo que ir al ensayo!

Al oír estas palabras salió la signora en *négligé*. Era evidente que se había dormido, y trató de disculparse.

—Signor, el panadero aún no ha venido!

—Fatal!

El bondadoso artista ya estaba por volver á cerrar la puerta, cuando la signora apercibió á Domenico en el rincón y exclamó:

—Per Dieu é tutti gli santi! Ahí tiene V. al pícaro; ha desparramado todos los pastelitos.

—Ah, perdonadme, signora! replicó el chico.

—Perdonarte? Bueno sería. Avisaré á tu padre! contestó el ama, y así perderá un buen parroquiano.

—¡Oh, perdón, signora!

Pero el artista tomó parte en la discusión:

—No tengas miedo, picarón. No lo hará! Pero otra vez ten más cuidado.

Domenico Cimarosa sollozaba amargamente.

—Bien, bien,—dijo el artista consolándole;—no hay que llorar.

—Ah, sí, signore,—dijo el chico llorando.—¿Qué dirá papá? ¿Qué dirán nuestros parroquianos?

El artista se refa: ¡Mañana comerán tus pasteles con más gusto! Entonces, ¿te gusta la música?

—¡Oh, sí, signor; particularmente el canto! Y perdonadme, pero vos cantáis divinamente.

—Entonces, ¿entiendes algo de él, pequeño Aristarco?

—Algo, lo que los buenos padres de Santa Croce en Aversa me enseñaron.

—Pues tengo curiosidad de conocer tu talento. Ven, entra en mi cuarto, poqueñuelo, me vas á cantar algo Signora Teresa, mi chocolate y las tortas.

Entró con el chico en la habitación.

Domenico pasó sus miradas curiosas por esa habitación adornada con todo el lujo de aquella época; y todo lo que vio le causó admiración. El signor Aprile era aficionado á las pinturas, estatuas y flores y coleccionaba todas las que le gustaban. Se sentó al piano y dijo:

—¿Cómo te llamas, hijo mío?

—Domenico Cimarosa, signor.

—¡Bueno, canta pues, Domenico!

—¿Quereis que entone el *Agnus Dei*?

—¡Sí!

El niño comenzó. El signor Aprile acompañó el canto según todas las reglas del arte y dijo en voz baja: ¡Palestrina! ¡Esto lo has aprendido en el convento?

—Sí.

Interrumpió su acompañamiento, miró al niño con asombro; nunca había oído cantar con tanta pureza. Cuando Domenico se detuvo, le dijo: Continúa, hijo mío.

Y Domenico cantó un *Ave María*.

—¡Pergolese! murmuró el artista. Es asombroso cómo vence las mayores dificultades. ¿Sabes aún otra cosa?

—¡Ah! contestó Domenico tímidamente después de un momento de silencio; en la calle he oído algo que quisiera cantar.

—Vaya, canta sin miedo.

El niño entonó una aria, y el señor Aprile exclamó con entusiasmo: ¡Es un aria de Caracciolo! Muchacho, eres un prodigio, tienes que dedicarte á la música.

—Ah, sí, dijo el niño; el oficio de panadero no me gusta! ¡Me da permiso de probar si puedo cantar lo que cantó usted cuando entré?

—¿Y serías capaz?

—Me parece que sí, signor. Y comenzó á cantar la difícil pieza, sin perder una nota. Aprile le estrechó en sus brazos. Después, dirigiéndose á la signora Teresa, le dijo: ¡Ahí tiene usted el primer músico de la época!

Ordenó á Domenico que juntara sus tortas y le acompañó hasta la

casa de su padre, cuya cólera supo aplacar, haciéndole ver el maravilloso talento de su hijo.

Desde ese día, Domenico dejó de repartir pasteles; se hizo discípulo del signor Aprile, y pronto llegó á ser el primer cantante de Italia y un buen compositor. Aun en nuestros días se canta su mejor ópera. *Il Matrimonio segreto*.

El emperador Leopoldo, cuyo maestro de capilla en Viena fué más tarde Cimarosa, hizo repetir toda la ópera en la noche de su primera representación. Complicado Cimarosa en el levantamiento contra los franceses, lo encarcelaron en Venecia. Allí murió en el año 1801.

ENRIQUE HORSTELLS.

CANCIONERO POPULAR

Para el que haya viajado un poco por el mundo con ese espíritu investigador que en todo penetra y de todo saca provecho, sin duda alguna que en casi todos los pueblos habrá encontrado, con escasa diferencia, las mismas *coplas populares*.

Verdad que, según el lenguaje del país, cambia el orden de las palabras en muchos de los cantares á que me refiero; pero no es menos cierto que, en el fondo, todos ellos revelan una misma cosa: el cantar.

De esas coplas ó cantares, como quiera que se les llame, he de ocuparme en este trabajo. Al emprenderlo no se me ha olvidado que el eminente orador don Emilio Castelar escribió un artículo, que yo leí no recuerdo en dónde, con referencia al mismo asunto, y á propósito de esto recuerdo dos ó tres cantares que, mentados por tan insigne literato, venían á ser, gráficamente hablando, una de las más hermosas críticas del sentimiento popular.

Hablaba Castelar de la poética Andalucía, del carácter de sus hijos, de sus recuerdos moriscos, de lo intelectual del hombre, y con un colorido que él solo se sabe, ponía en un corazón apasionado la siguiente *copla*:

Ni contigo ni sin tí
mis penas tienen remedio:
contigo porque me matas
y sin tí porque me muero.

Más adelante, después de prejuzgar el sentido de estos, por decirlo así, elementos de la palabra que ponen en contacto lo material con lo espiritual, la tierra con el cielo y las almas con las almas, fundiéndolo todo en la angusta idea de lo infinito, aparecía este otro:

Por tí me olvidé de Dios.
Por tí la gloria perdí,
y ahora me quedaré
sin Dios, sin gloria y sin tí.

De lo expuesto, dicho por Castelar, á lo que yo, pobre temerario, pueda decir, habrá una diferencia suma; ¡pero he de desistir de mi empresa porque á Dios no le plugo dotarme de la facundia de don Emilio! No; porque á tanto montará esto como á creer, por ejemplo, que el que no es Papa, no puede entrar en el reino de los cielos.

Animado, pues, con esta idea, sigo con mi artículo *Cancionero*, del que mis amados lectores podrán formar el juicio que quieran; mi objeto es decir algo en honor de las canciones populares, y no creo luchar en terreno tan escabroso que deje de conseguirlo.

Entre los citados cantares, unos se dirigen al sentimiento, al amor, á la ausencia, á la tristeza, á la alegría, y son aplicables á los dos sexos; otros á la patria, á la jácara muchos, y no pocos á poner de relieve defectos sociales y particulares.

Veamos una muestra de los amatorios:

Aquí me pongo á cantar
cara á cara de la luna,
por ver si puedo alcanzar
de las tres hermanas una.

LA CORRESPONDENCIA MUSICAL

Todas las morenas tienen
el mirar tan agraciado,
que cuando miran á un hombre
se lo dejan hechizado.

* *

En el mirar solamente
conocerás que te quiero,
y también conocerás
que voy á hablarte y no puedo.

* *

Como puede verse en estos sencillos cantares, la pasión predominante es el amor; el amor que siente el galán por la dama de sus pensamientos, cuando todavía, no quebrantado el velo de la ilusión, camina feliz y dichoso, sí, pero lleno de inquietud, hacia aquellos lugares que tienen suspendido su ánimo, como de un hilo imperceptible, de la mujer que idolatra.

Sin duda que los autores de estas estrofas nos llevan muchos años de ventaja en el camino de la eternidad; pero la poesía vulgar es inalienable: no puede morir, vive en todos los senos, pasan las edades y ella permanece incólume. ¿Por qué esto? Porque hay cosas incommutables por su naturaleza; hay cosas cuyo sentido y significado son siempre el mismo, y siempre lo mismo se expresaron y siempre lo mismo se conocieron. Aun dado el caso de que se borrasen de la mente popular las coplas transcritas, de la mente popular misma nacerían exactamente los mismos cantares.

Y es que en la vida popular está la fuente de todo lo grande.

Un poeta, un literato, un filósofo, un orador por mucho que se eleve sobre la opinión, jamás llegará á reunir tantas fibras, tantas ideas, tantas concepciones como existen en el inmenso seno de las muchedumbres.

De aquí el que, cuando brota uno de esos genios superiores en la naturaleza, encuentre en la vida popular el aliciente más poderoso de sus creaciones.

Canta el poeta, habla el orador, discurre el filósofo y el pueblo es su acompañamiento; otras veces es el pueblo el que canta, habla ó discurre y el genio le acompaña en la investigación de lo bello.

Pero veamos, lector mío (ó lectora), otro orden de cantares.

He dicho que éstos tienen varios objetivos y espuesto ya una muestra de los que constituyen la edad de la ilusión; ahora juzguemos de los que tienen un bien marcado sello de interés.

Figurémonos en el estado de un hombre previsor ó de una mujer cuidadosa de su hacienda, y para entonces los aires populares nos dirán:

Del pino sale el carbón
y lo llevan á Valencia:
todo el mundo está obligado
á buscar su conveniencia.

Verdad es que, atendida la concordancia del cantar, no se encuentra nada sustancial; pero este es uno de esos medios indirectos con que la popularidad expresa sus pensamientos, así como en buena retórica y usando de las figuras que más nos acomodan, levantamos un gran altar á una dama, para decir en consecuencia que es antipática ó coqueta, ó pan sin sal, etcétera.

Ocasiones hay también en que por las circunstancias es el canto popular un llamamiento á la guerra, y así se exclama:

Los ricos quedarán pobres,
los pobres quedarán locos:
el que quiera comer pan
que se venga con nosotros.

* *

Otras veces el cantar denota amor ó afecto á la cuna que nos vió nacer, ó conjunción de cariño á dos pueblos y se concibe en estos términos:

Cartagena me da pena.
Y Murcia me da calor:
Cartagena de mi vida,
Murcia de mi corazón.

* *

También acontece que, unido al sentimiento del propio país, va el del contenido, como se observa en estos:

Viva Valencia y Murviedro
y Castellón de la Plana;
vivan los reales saleros
de las chicas valencianas.

* *

Viva Cheste, viva Chiva,
viva Reguena y Utiel;
viva la media naranja
que han hecho nueva en Ternel.

* *

En las fiestas más salientes del año, cuando la bulla y el jolgorio impera en todos los ánimos; por Pascua, Navidad, San Juan y otras de más ó menos cuantía, según el patrón del pueblo ó la costumbre de la región, es de advertir la influencia de los cantares, no ya como eco de alguno que otro galán ó comparsa nocturna, sino como nota general de la popularidad de la fiesta, á la par que de la propia popularidad.

Así para Navidad se canta:

Esta noche es es Noche Buena
y mañana Navidad:
saca la bota morena
que me quiero emborrachar.

* *

Y por San Juan:

Las mañanas de San Juan,
cuando la gente madruga,
el que con vino se acuesta
con agua se desayuna.

* *

Del propio modo, para denotar la solemnidad de las más grandes festividades religiosas, se ha confeccionado:

Tres días hay en el año
que relucen más que el sol:
Jueves Santo, Corpus-Christi
y el día de la Ascensión.

* *

Por lo gráfico y lo expresivo, me permito citar este otro de origen valenciano, referente á lo ya mentado:

Carnistóltres, moltes vóltres,
y Nadal de mes á mes;
pascua totes les semanas,
cuaresma no vingues mes.

* *

No menos importancia se encuentra en los cantares que se desprenden del seno de las familias, en los que, ora vituperando, ora estableciendo diferencias de vecindario, ora enalteciendo las virtudes del hogar ó etiquetas entre esposos, se ponen de manifiesto las diferentes escenas de la vida.

Véase si no lo que se dice en este:

Mi marido se emborracha,
y le da la culpa al vino;
el vino no tiene culpa.
quien la tiene es mi marido.

* *

Bello por demás es este cuya sencillez y ternura no cabe expresar por otros labios que los de la madre, cuando con su pequeñuelo en brazos, sentada en baja silla, á compás de los vaivenes que produce desde su asiento, mece á su hijo, y con más ó menos dulce voz le arrulla, diciendo:

Nón y nón y nonineta:
la mehua chica te són:
Sa mare l'adormirá
y fara una dormideta,
hasta qu'es despertará.

* *

Popular y más que popular, canción sentimental que penetra en el alma, si se oye en los puntos donde tuvo razón de inspirarse, se ha hecho este otro:

Cuando yo estaba en prisiones
solito me divertía
contando los eslabones
que mi cadena tenía.

En fin, los cantares de que me ocupo residen en todas partes: lo mismo en la aldea que en la ciudad, lo mismo en el campo que en los centros fabriles, lo mismo en la humilde cabaña que en la morada del poderoso, y tienen un valor literario tal vez desconocido hasta hoy; pero bellos, dulces, apacibles, sentimentales, patrióticos, políticos, epigramáticos ó religiosos, ello es que del fondo de la popularidad emana una poesía sublime, con y sin arte, la cual pasa por los espíritus y á través de las épocas cumple, en el orden social, uno de los inescrutables designios con que Dios, Ser Supremo de todo lo creado, ha querido dotar las inteligencias de los pueblos para significarnos más su infinita sabiduría y grandeza.

LAMEERTO OLIVER.

LOS CONCURSOS RUBINSTEIN.

La fundación de los concursos, tan generosamente establecidos por Rubinstein, ha producido en todo el mundo artístico profundísima impresión.

El gran pianista ruso ha depositado ya en el Banco de San Petersburgo un capital de 25.000 rublos, destinado á la concesión de premios musicales.

Las rentas serán consagradas á premiar las mejores composiciones y á los más notables pianistas.

Estos premios se otorgarán cada cinco años, á razón de 5.000 francos cada uno.

Los concursos se celebrarán sucesivamente en San Petersburgo, en Berlín, en Viena y en París, durante el mes de Agosto.

Los premios serán adjudicados por un jurado, compuesto de personas autorizadas al efecto por los Conservatorios existentes en las mencionadas ciudades.

En los concursos no podrán tomar parte más que hombres de 20 á 26 años, sin distinción de nacionalidades ni religión, y sin tener para nada en cuenta el punto donde hayan estudiado el arte musical.

Rubinstein renuncia á toda intervención relativa á las disposiciones del concurso y á la distribución de premios.

Programa de los concursos.

Para los *compositores*.—Concierto con orquesta, música *di camara* y composiciones para piano sin acompañamiento.

Para los *ejecutantes*.—Ejecución de conciertos con orquesta, música *di camara* y solos en todos los estilos, tanto antiguos como modernos.

Los directores de los Conservatorios respectivos quedan encargados de redactar los programas detallados para estos concursos, anunciándolos con seis meses de anticipación en los principales periódicos del mundo.



MADRID

La parodia *Faustito*, puesta en escena en el teatro de Maravillas, ha distado mucho de maravillar á su auditorio.

El libro carece en absoluto de gracia y no resplandece en él ni un solo chiste de mediana fuerza.

La música salvó en parte la situación y evitó la pateadura que amenazaba.

¡Pobre Gounod!!

Protestamos de la profanación cometida con la obra del gran maestro y aplaudimos á los que han negado el pase á la infamante parodia á que hacemos referencia.

**

Dicen los periódicos que Gayarre ha sido contratado por la empresa del Real para dar sesenta representaciones, á razón de 7.000 pesetas por función.

La verdad, según nuestras noticias, es que el número de representaciones es de cuarenta y el precio 6.000 pesetas.

**

En breve tendremos dos compañías de ópera: una en la Princesa y otra en la Alhambra.

La base de la primera la constituyen la Volpini, Marín y Verger, y de la segunda forman parte las señoras Kottas y Treves y los señores Ugolini, Blanchard y Samper.

**

Aunque al recomendar en otro lugar de este número la preciosa melodía que con el título de *Tristes recuerdos del Parthenon*, sólo hayamos transcrito las iniciales del autor, ahora diremos que éste se llama don Pablo Ramella, secretario de la Legación del Uruguay, y persona tan distinguida é ilustrada como amante incondicional del bello arte de la música, al que se dedica con resuelta y entusiasta vocación.

**

Con buen éxito se estrenó anoche en Felipe un juguete lírico, en un acto, titulado *El oro de la reacción*.

El público aplaudió é hizo repetir dos números de la música.

Los autores señores Flores y Caballero fueron llamados al final, habiéndose presentado en escena tres veces.

**

Estamos en plena canícula y no se encuentra una noticia teatral ni por un ojo de la cara.

El período es insostenible, y hasta últimos de Agosto no podremos adelantar nada de provecho á nuestros lectores.

**

Ha fallecido en Barcelona, víctima de una larga y penosa enfermedad, la señora madre de la reputada artista señorita Mendoza Tenorio.

Enviamos á nuestra distinguida amiga nuestro más sincero pésame, y la deseamos toda la resignación que necesita para soportar tan irreparable pérdida.

**

A última hora se ha efectuado una reunión de algunos artistas y compositores, para tratar de tomar en arriendo el teatro de la Zarzuela con la base de Berges, el aplaudido tenor, y el maestro Caballero.

Desearemos, para bien del arte, que puedan realizar sus deseos.

EXTRANJERO

Emilio Scaria, el ya célebre bajo austriaco, el cantante de más fama en los países germanos, el artista que había singularizado en su persona la interpretación de las obras de Wagner, ha fallecido en Dresde. Su reputación era merecida; con su muerte, la música de Ricardo Wagner ha perdido muchos entusiasmos y muchos aplausos.

Emilio Scaria nació en Graz (Austria) el año 1836. Era hijo de un médico.

Su padre le destinó á una carrera liberal, y en 1856 fué enviado Scaria á Viena para estudiar derecho.

Scaria seguía sus estudios de jurisperito, pero á la vez recibía lecciones de canto en el estudio del profesor Gentiluomo. Pronto se sintió arrastrado por una vocación imperiosa, y en 1860 se presentó en el teatro de la ópera de Pesth, ejecutando el papel de Saint-Bris en *Los Hugonotes*.

No obtuvo entonces éxito, y durante algunos años fué de teatro en teatro sin poder alcanzar la gloria que ambicionaba.

Llegó á Londres, y allí consagró un año entero á instruirse en las lecciones de un reputado maestro.

Al cabo de estos estudios todo cambió para Scaria. El teatro Real de Dresde le adscribió á sus artistas por un contrato decenal.

LA CORRESPONDENCIA MUSICAL

Desde entonces Scaria tuvo abiertas las principales escenas de Austria y Alemania, y vió inaugurarse la carrera de sus triunfos.

Su voz de bajo era de inmenso volumen; su estatura, gigantesca; sus ademanes, imponentes; condiciones externas que cautivaban al auditorio en papeles como el de Beltrán en *Roberto el Diablo* y los personajes heroicos de los *Nibelungen* de Wagner.

En los tribunales de Berlín se está tramitando una demanda muy curiosa. El caballero H... cedió su butaca para la primera representación de *Loreleg* al señor R., mediante el precio corriente. Este ocupó su localidad, pero pronto se convenció de que no podía ver bien ni oír con comodidad la función, á consecuencia de lo cual, interpuso demanda contra el primero.

El tribunal inferior, practicadas las oportunas pruebas, ha fallado que el señor R. tenía razón, y ha condenado al señor H. á la devolución del precio de la butaca y pago de las costas. El último, si no logra que se case la sentencia, intenta repetir contra la empresa del teatro, que es la verdaderamente responsable.

Si ésta es condenada, se habrá sentado una jurisprudencia que obligará á las empresas teatrales á no abusar del público, expendiendo localidades, donde lejos de divertirse, se pasa la pena negra.

Sarah Bernhardt continua en el Brasil, como en todas partes, dando que hablar más por sus extravagancias y escándalos, que por su indisputable genio artístico.

En la noche de uno de los últimos días á que alcanza el correo, representaba Sarah la *Adriana Lecouvreur*. Durante una escena del segundo acto, la actriz Marta Noirmont dirigió algunas bromas en voz baja á Sarah, y ésta, no bien cayó el telón, agarró un palo que halló á mano, y la emprendió á garrotazos con su compañera.

Esta corrió al palco presidencial y depuso su queja, pero la autoridad se las arregló de modo que pudo reconciliar por el momento á la ofendida y á la ofensora, después de tomar declaración á ésta.

La representación continuó, pues, sin novedad; pero una vez terminada, Mad. Noirmont buscó un abogado, que presentó querrela en forma contra Bernhardt.

Esta, por su parte, eligió al Dr. Nabuco entre los ocho ó diez abogados que fueron aquella misma noche á ofrecerse para defenderla.

NOTICIAS TEATRALES DE ALEMANIA.

La inauguración del nuevo teatro de la corte en Schwerin se celebrará el 21 del próximo Setiembre. Se ejecutará la ópera de Gluck, *Ifigenia*, y una cantata de circunstancias titulada *La conservación del monumento*.

La primera novedad del año en el teatro de la ópera de Munich, será el *Benvenuto Cellini*, de Berlioz.

La Ópera de Viena acaba de abrir sus puertas con *La Trompeta de Sakingen*.

La compañía de ópera contratada para la próxima temporada del teatro de San Carlos de Lisboa, se compone de los siguientes artistas: La Singer y la Torresella, sopranos; la Bianchi-Fiorio, medio soprano; Antón y Ortisi, tenores; de Bernis y Brogi, barítonos; Maini y Mejía, bajos.

Dícese que se ha aplazado por algunos meses, el matrimonio de la Nilsson con el conde de Casa Miranda, por no haberse concedido todavía la dispensa necesaria para la celebración de la ceremonia religiosa.

Todo el mundo sabe que el conde es católico y que su prometida esposa pertenece á la religión protestante.

Si hemos de dar crédito á los periódicos franceses, estos días se ha celebrado en el teatro de la Ópera de París una audición brillantísima, á la que ha seguido una importante escritura.

Se trata de una hermosa y notable cantatriz húngara, que en breve debutará con los papeles de Ofelia de *Hamlet* y de Margarita del *Fuusto*.

Dicen que á la nueva *diva* le aguarda un lisonjero y ruidoso porvenir.

TARGETA DE SUSCRIPCIÓN

En esta sección se mencionarán los nombres y domicilios de los señores profesores y artistas, mediante la retribución mensual de 10 rs., pagada anticipadamente. La inserción será gratuita para los suscritores á LA CORRESPONDENCIA MUSICAL.

| | | |
|-----------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|
| Bernis | Srta. D. ^a Dolores de | Independencia, 2. |
| Lama | Srta. D. ^a Encarnación | Galería de Damas, n.º 40, Palacio. |
| González y Mateo | Srta. D. ^a Dolores | Serrano, 39, 1.º |
| Gómez de Martínez | Sra. D. ^a Pilar | Huertas, 23, 2.º |
| Lisó | Srta. D. ^a Blanca | Calle de la Ballesta, núm. 15. |
| Manzanal | Srta. D. ^a Elena | Costanilla de S. Pedro, 4, 3.º dcha. |
| Martínez Corpas | Srta. D. ^a Encarnación | Silva, 20, 2.º |
| Hierro | Srta. D. ^a Antonia | Cava baja, 22, 3.º derecha. |
| Arrieta | Sr. D. Emilio | San Quintín, 8, 2.º izquierda. |
| Aranguren | » José | Progreso, 16, 4.º |
| Arche | » José | Cardenal Cisneros, 4, duplicado. |
| A. Barbieri | » Francisco | Plaza del Rey, 6, pral. |
| Barbero | » Pablo | San Juan, 33 y 35. |
| Blasco | » Justo | Barrio Nuevo, 8 y 10, 2.º derecha. |
| Busato pintor escen.º | » Jorge | Goya, 25, principal derecha. |
| Calvíst | » Enrique | Bailén, 4, 2.º interior. |
| Calvo | » Manuel | Campomanes, 5, 2.º izquierda. |
| Cantó | » Juan | Hita, 5 y 7, bajo. |
| Castro García | » Andrés | Justa, 30, 4.º izquierda. |
| Chapí. | » Ruperto | Trajineros, 30, 2.º |
| Cerezo | » Cruz | Felipe V, 4, entresuelo. |
| Espino | » Casimiro | Malasaña, 20, pral. |
| Estarrona | » José | Ohmo, 9, segundo. |
| Fernández Grajal | » Manuel | Luzón, 1, 4.º derecha. |
| Flores Laguna | » José | San Millán 4, 3.º derecha. |
| Fernández Caballero | » Manuel | Trajineros, 30, pral. |
| García | » J. Antonio | Torres, 5, pral. |
| Heredia | » Domingo | Tres Cruces, 4, dpdo. 3.º derecha. |
| Inzenga | » José | Desengaño, 22 y 24, 3.º |
| Jiménez Delgado | » J. | Velázquez, 56, 2.º |
| J. de Benito | » Cosme | Redondilla, 3, segundo. |
| Llanos | » Antonio | San Bernardo, 2, 2.º |
| Marqués | » Miguel | San Agustín, 6, 2.º |
| Mirall | » José | Campomanes, 5, 2.º izquierda. |
| Mirecki | » Víctor | Don Evaristo, 20, 2.º |
| Monge | » Andrés | Espada, 6, 2.º |
| Moré | » Justo | Arlabán, 7. |
| Montalbán | » Robustiano | Trav.ª del Horno de la Mata, 5, 2.º |
| Oliveres | » Antonio | Postigo de San Martín, 9, 3.º |
| Ovejero | » Ignacio | Bordadores, 9, 2.º derecha. |
| Pinilla | » José | Cuesta de Santo Domingo, 11, 3.º |
| Reventos | » José | Jacometrezo, 34, 2.º |
| Saldoni | » Baltasar | Silva, 16, 3.º |
| Santamarina | » Clemente | Vergara, 9, principal izquierda. |
| Sos | » Antonio | Caballero de Gracia, 24, 3.º |
| Tragó | » Nicolás | Recoletos, 19, pral. derecha. |
| Vázquez | » Mariano | Encarnación, 10, principal izqda. |
| Zabalza | » Dámaso | San Martín, 3, 2.º, izquierda. |
| Zubiaurre | » Valentín | Jardines, 35, principal. |

Rogamos á los señores profesores que figuran en la precedente lista, y á los que por olvido involuntario no se hayan continuado en la misma, se sirvan pasar nota á esta Redacción de las señas de su domicilio, ó por el contrario, el aviso de que supriman sus respectivos nombres, si no fuere de su agrado el aparecer inscritos en esta sección, que consideramos importante para el profesorado en general.

ESTABLECIMIENTO TIPOGRÁFICO DE M. P. MONTOVA Y COMPAÑÍA.

Caños, 1, duplicado.

ZOZAYA

EDITOR

PROVEEDOR DE LA REAL CASA Y DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

ALMACÉN DE MÚSICA Y PIANOS

34, Carrera de San Jerónimo, 34.--Madrid.

Nuestra Casa editorial acaba de publicar y poner á la venta tres obras nuevas de reconocida importancia para el arte musical.

UN REGALO DE BODA

DRAMA LÍRICO

LETRA DE

M. ZAPATA, música del maestro M. MARQUÉS

Se han publicado y puesto á la venta los principales números de esta aplaudida obra, entre ellos la overtura, el vals, la romanza de tenor, coro de mujeres, etc.

LA ESCUELA DE LA VELOCIDAD

POR

D. DÁMASO ZABALZA

PROFESOR DE NÚMERO DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.

El maestro Zabalza, cuyas bellísimas é importantes composiciones son conocidas en el mundo musical, ha justificado una vez más la merecida fama que goza como didáctico.

La *Escuela de la Velocidad*, de Zabalza, está llamada á sustituir ventajosamente á la de Czerny, como lo demuestra las infinitas felicitaciones que su autor está mereciendo de todos los ilustrados profesores que se han apresurado a adoptar tan interesante obra.—**Precio fijo, 6 pesetas.**

LA ÓPERA ESPAÑOLA

Y

LA MUSICA DRAMÁTICA EN ESPAÑA

EN EL SIGLO XIX.

APUNTES HISTÓRICOS

POR ANTONIO PEÑA Y GOÑI.

Esta obra, que consta de 700 páginas próximamente y va acompañada del retrato del autor, es la historia de la música española, la más ordenada y completa de cuantas hasta el día han visto la luz y, contiene además una importantísima parte, la más original é interesante, cual es la historia de la zarzuela desde su origen hasta nuestros días, con biografías de Hernando, Oudrid, Gaztambide, Barbieri, Arrieta, Incenga, Fernández Caballero, etc., juicios críticos de sus obras más aplaudidas, lista completa por orden cronológico de todas sus zarzuelas, creación y desarrollo de las sociedades de cuartetos y conciertos, con relación de las obras de autores españoles que han ejecutado hasta el día, la *Sociedad de Conciertos de Madrid* y la *Unión Artístico Musical*, todo ello lleno de datos, noticias y juicios razonados, jamás publicados hasta la fecha.

Además de las biografías de los maestros más eminentes que han cultivado el género de zarzuela, contiene las de Manuel García, Vicente Martín, Sors, Gomis, Arriaga, Eslava, Saldoni, Monasterio, Guelbenzu, Marqués, Caltañazor, Sanz, Santisteban, y otras muchas, escritas con la autoridad y el incomparable estilo del primer crítico musical de España.

La *ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, constituye, por tanto, una obra monumental de indispensable estudio para los amantes de nuestras glorias pátrias y una fuente permanente de consulta y de enseñanza para los músicos y aficionados.

Se halla de venta en nuestra Casa editorial y en las principales librerías al PRECIO DE 15 PESETAS.