

LA IBERIA MUSICAL Y LITERARIA.

GACETA DE TEATROS.



Num. 29.

Madrid: jueves 10 de Abril—1845.

Año IV.

SUMARIO—De la instrumentacion, artículo XIX, por J. Espín y Guillen.—Biografía. Don Juan Melendez Valdés.—Hastio, por J. Castriego.—El alma errante, continuacion por J. Lisen y Moreno.—Album.

DE LA INSTRUMENTACION. (I)

(ART. XIX.)

Los instrumentos de percusion son de dos especies: la primera comprende los instrumentos de sonido fijo y apreciable y la segunda aquellos en que su estrepitoso sonido poco musical no puede ser arreglado mas que para los pasajes de fuerza destinados á los efectos especiales ó á dar mayor colorido al ritmo. Los timbales, las campanas y los pequeños cimbales antiguos son de sonidos fijos: la gran caja ó bombo, la caja redoblante, el tambor, el tambor vasco, los cimbales ordinarios, el tamtam, el triángulo y el pavillon chino estan en el caso contrario.

De todos los instrumentos de percusion los timbales nos parecen ser los mas útiles y precisos, siendo de un uso general, y del cual se han servido y sirven todos los compositores sacando de ellos los efectos mas pintorescos y dramáticos. Los antiguos maestros no se servian de ellos mas que para tocar la tónica y la dominante sobre un ritmo mas ó menos vulgar, en las piezas de un caracter brillante ó relativas al género guerrero; asociando les por consecuencia, las trompetas.

En la mayor parte de las orquestas no hay todavia hoy dia mas que dos timbales, siendo el mas grande destinado á tocar el sonido mas grave. El uso ha echo que los timbales toquen la primera y quinta nota del tono en el cual está escrito el trozo de música donde ellos figuran tomando parte. Algunos maestros tienen todavia hoy dia la costumbre ó hábito de escribir siempre *sol*, *ut* para los timbales, indicando asi los sonidos reales que estas dos notas deben representar; escribiendo del modo siguiente: timbales en D, ó sea tono de *sol*, *ut* significará *re*, *la*; timbales en G, y *sol*, *ut* querrá decir *re*, *sol*. Hemos querido presentar en estos dos solos ejemplos los vicios de un mal método. Los timbales tienen una octava de estension, de *fa*, bajo las líneas del pentagrama (llave de *fa*) á *fa* sobre la cuarta línea; es decir, que se puede acordar perfectamente el timbal grave sucesivamente desde el *fa* bajo hasta el *do* natural, á la quinta alta, pudiendo pasar por todos los intervalos cromáticos; y el timbal alto desde el *si* bemol hasta el *fa* alto, á la quinta alta del otro, pasando igualmente por todos los semitonos cromáticos. De aqui puede deducirse

claramente que la dominante no ocupará en todos los tonos la misma posicion relativamente á la tónica, y que los timbales deberan estar en consecuencia acordados tan pronto en quinta como en cuarta segun que la tónica se encuentre mas baja ó alta.

En el tono de *do*, los timbales estarán acordados en cuarta, la dominante se encontrará precisamente en el grave, pues que no hay mas sonido agudo que el *sol*; lo mismo sucederá en los tonos de *re* bemol, *re* natural, *mi* bemol y *mi* natural; pero en *si* bemol el compositor es libre de acordar los timbales en quinta ó cuarta, de poner la tónica abajo ó arriba, puesto que tiene dos *fa* á su disposicion; el acordar en cuarta será un poco sordo, por estar la piel de los dos timbales muy poco tirante; el *fa* grave, sobre todo, será débil y de mal timbre; el acordarlos en quinta dará mejor resultado por la razon opuesta. Lo mismo suele acontecer con los timbales en *fa* natural, que se pueden tambien acordar de dos maneras diferentes; en los tonos de *sol*, *la* bemol y *la* natural, al contrario, el acorde se formará en quinta pues que no tiene mas sonidos graves que el *re*, *mi* bemol, y *mi* natural.

En este caso no hay una gran necesidad de indicar el acorde en quinta pues que el timbalero tendrá precision de adoptarlo asi forzosamente: pero no se puede ver cosa mas absurda que el escribir los movimientos de cuarta cuando el ejecutante debe hacer oír los movimientos de quinta, y de presentar á la vista como la nota la mas baja lo que es al oído la mas elevada, y viceversa &c.

La razon principal de esta mala costumbre está fundada sin duda en la idea tan arraigada que tienen la mayor parte de los compositores, de que los timbales no deben dar mas sonidos que la tónica y la dominante; y cuando se apercibe que tienen necesidad de escribirles otras notas, apelan al triste y dudoso medio de escribir los sonidos reales.

Los timbales se acuerdan de todas las maneras posibles: en tercera mayor ó menor, en cuarta justa ó aumentada, en quinta, sexto, sétima y octava. El ilustre compositor Beethoven, ha sacado efectos sorprendentes y magníficos del acorde en octava (*fa*—*fa*), en su octava sinfonia, y en la novena que tiene coros.

Los compositores han permanecido muchísimos años en la inaccion, ó por mejor decir, esclavos de las antiguas prácticas, faltos en un todo de un tercer sonido de timbales, dejando de usar este instrumento en los acordes que no tubiesen relacion con sus dos notas; no cuidandose nunca de si el mismo timbalero podria tocar sobre tres timbales. Evidentemente puede hacerlo y con mucha facilidad, pero aun dá mejores y mas brillantes resultados en las orquestas colocar dos

timbaleros con dos pares de timbales. ¿Cuanto no ganaria con esta medida (adoptada ya en los grandes teatros) la orquestacion moderna? Pero será necesario dejar pasar cincuenta años para que esta innovacion tenga lugar en las orquestas de nuestros teatros líricos, pues las reformas grandes y útiles cuestan muchas dificultades para adoptarse.

Pueden emplearse tantos timbaleros como timbales haya en la orquesta, de manera que pueda producirse á voluntad, segun su número, los trémolos, ritmos y simples acordes á dos, tres, ó cuatro partes. Con dos pares de timbales, si el uno está acordado en la natural, *mi* bemol, por ejemplo, y el otro en *do*—*fa* (cuarta), se podrá hacer oír el acorde de tercera menor del tono de la menor, el acorde de sexta y tercera del tono de *fa*, y el acorde completo de tercera quinta disminuida y sexta de la dominante de *si* bemol, sin contar los acordes enarmónicos y la gran ventaja de tener por lo menos una nota que colocar en todos los acordes que no sea parte mucho de la tonalidad principal. Únicamente asi es como se puede obtener cierta cantidad de acordes á tres, cuatro y cinco partes mas ó menos dobladas, ó efectos de grandes trémolos tan nutridos como de un efecto aterrador y espantoso. El autor de este tratadito de instrumentacion, Mr. Hector Berlioz, el hombre genio-musical de los compositores franceses, ha colocado en su famosa misa de *Requiem* ocho pares de timbales acordados de diferentes maneras, y diez timbaleros.

(continuará.)

J. Espín y Guillen.

BIOGRAFIA,

D. JUAN MELENDEZ VALDÉS.

Lleno de padecimientos y escaso de medios de subsistencia se estableció el señor Melendez en Montpellier desde fines de 1813 y alquiló una habitacion en la casa del doctor Fages, que prendado de su bello trato le asistia en sus dolencias con afectuosa amistad.

Con los auxilios de su ciencia, oportunamente administrados, consiguió tal alivio, que podia ya á principios de Mayo de 1817 mover el brazo derecho, inutilizado á veces por el reuma, y manejarse con libertad; esperando todos en aquel verano su completa curacion. Pero acometido el dia 24 del mismo mes de un terrible cólico, que degeneró en un accidente apoplético, le causó la muerte en pocas horas.—El facultativo atribuyó el cólico á los alimentos leguminosos, de que usaba por no poder costear otros mas sanos y nutritivos, y la apopleja al abatimiento de

(1) Véase el número 101 del año 1844.

su ánimo y á las aflicciones de su espíritu.

Su viuda hizo enterrar su cadáver cerca de Montpellier, y en la casa de campo llamada el Mas de Mause en el camino de Lates. —Regresada á España al poco tiempo, y no habiendo conseguido del gobierno el permiso para la traslación de las cenizas de su esposo, trató solo de colocarlas en lugar sagrado valiéndose para el efecto de su compañero de emigración don Juan Arenas, cura de Montferrier. Hizose la exhumación, y los huesos del señor Melendez, únicos restos que se hallaron de su cadáver, fueron recogidos en una caja cuadrada, y sepultados oculta-mente en la parroquia de Montferrier, cubriendo la sepultura con una lápida que contenía en latín, español y francés los nombres de Melendez, y las épocas de su nacimiento y muerte.—Instruido el obispo de Montpellier de este piadoso fraude, reconvino al cura, el que respondió del mejor modo posible; pero tuvo que quitar la lápida y esconderla.

La muerte sorprendió á la viuda doña Andrea de Coca, cuando mas esperanzas tenía de extraer de aquel depósito las cenizas de su difunto esposo; y yacerían todavía en el olvido, si la casualidad no hubiese dispuesto que pasase á Montpellier la señora duquesa de Frias, acompañada del canónigo don Juan Nicasio Gallego, amigo de Melendez. En vano recorrió este digno amigo los cementerios y se informó de los conserjes, nada adelantó. Pero fué á la municipalidad, y allí; vió la nota de su muerte y de la casa en que había sucedido. Ya había fallecido el doctor Fages, y por su viuda supo las circunstancias de tan sensible acaecimiento, y como había recibido sepultura en el Mas de Mause, cuyo propietario le contó la traslación de los huesos á Montferrier. Por entonces arribó á la ciudad el señor duque de Frias, apasionado á la poesia de Melendez; y reunido con la señora duquesa y demas de su comitiva, fué con el señor Gallego á dicho lugar, cuyo párroco les dijo, señalando con el baston un rincón oscuro de la iglesia: *aquí están los huesos del señor don Juan* (que en paz descanse). Triste impresión de amargo dolor les causó aquella lúgubre escena; y deseosos de honrar las cenizas del dulce Batilo, determinaron trasladarlas á Montpellier, y labrar en su cementerio un sepulcro que recordase su grata memoria. Así se verificó, previas las formalidades necesarias, y los restos mortales de Melendez fueron colocados en el sepulcro de piedra que cubría una losa de marmol blanco, con las inscripciones que á continuación se espresan, intermediadas de un trofeo que figura una flauta pastoril hecha pedazos, y una lira con las cuerdas rotas.—Esto pasaba en el día 17 de Marzo de 1828, y al siguiente se celebraron los sufragios por el alma de Melendez en la iglesia de santa Eulalia, con asistencia de varios españoles que habían concurrido también al entierro.—La inscripción decia:

D. O. M.

Joannis Melendes Valdés
Hispani Poetae Clarissimi
An. MDCCCXVII maji
Monspelii subito extincti
Mortales exuvias
Per undecim an. Spat. indecore sepultas
Ac oblivioni fere traditas
In hunc digniorem locum
Bernardinus Fernandez de Velasco

Dux de Frias
Et Joannes Nicasio Gallego
Archidiaconus Valentinus
Non Siccis Oculis
Transferendas curarunt.
R. I. P. A.

Y los versos que seguian eran estos:

Quam dederant dulces Charites arguta Batillo
Fistula, Volcarum litore fracta jacet.
Digna Syracosio calamo, Citharaque Properti,
Dum repetit moestas carmina blanda Tagus,
Te lede, qui riveis lambis felicior undis
Hunc tumulum, serves pignora cara rogat.

A la dulce amistad, que tanto distinguió á Melendez en sus bellos dias, vino á honrar su venerable memoria en pais extranjero, consagrando un monumento decoroso á los restos del restaurador de la buena poesia castellana. Así debe la villa de Rivera del Fresno y toda Estremadura un tributo de eterna gratitud al zelo y patriotismo de los señores duque de Frias y don Juan Nicasio Gallego, porque tuvieron la generosidad de levantar sobre la tumba estrangera del célebre escritor extremeño una piedra amiga, que señale al pasajero el nombre de MELLENDEZ VALDES.

R. Lopez B.

EL ALMA ERRANTE.



PAGANINI.

(conclusion.)

Habia en aquella mirada hechada al pueblo en masa, una pasión de orgullo, desden, génio, vergüenza, desprecio y grandeza. Aquella reunion que era su esclava, porque acababa de arrastrarse jadeante para oír uno de sus suspiros, que ella era su tirano, pues que se había abrogado con una moneda de plata el derecho de juzgarle y escucharle; que ella era profana, porque no tenía génio capaz de comprender á Paganini; que era fantástica, ignorante é indigna, llena de presuncion por haber ido allí, de jóvenes que asistían para que les vieran, de rivales despreciados que habían ido para hacer fermentar sus celos y su ira. En fin aquella mirada decia: En este recinto somos dos nada mas: yo y tú, pueblo; un hombre de génio y una

multitud sin él: un Paganini que se conceptua mas grande que tu masa.

Aquella mirada, llena de estos pensamientos, había sido sin embargo tan rápida que no duró mas que un instante, y el artista dando una señal á la orquesta, levantó muy alto su arco y le hizo caer violentamente sobre su violin, como si hubiera querido dar un achazo.

Entonces empezó todo, no su melodia admirable, sino su juego, el concierto, la gran lucha; porque en los primeros momentos apretaba lindamente sus cuerdas con la cerda áspera del arco y el instrumento daba sonidos furiosos, lúgubres, agudos como los del leon que se despierta irritado y ruge. (1)

Yo sentí alguna cosa de misterioso y es-

no en aquel raptó del génio; yo no sabia que me sucedia; pero me parecia que me materializaba en el violin   que el violin se habia materializado en mi esencia; yo palpaba, vibraba y hab aba con él; estábamos fundidos el uno y el otro, y mejor dicho habia mas que una cosa, mi violin, alma. Paganini tocó entonces un trozo de música que habia compuesto.

Yo no s  verdaderamente, y debia saberlo,  ra su memoria   su inspiracion quien le habia reproducido   inventar aquella música sublime; no obstante los artistas de la  rquesta tenian escrita la particion de Paganini y él sin papel, tocaba lo que habia compuesto, lo que correspondia   la particion de  rquesta y habia tanta espontaneidad, tan luego, que no puedo comprender como poder la fria memoria quien le suministrase esas inspiraciones.

La  rquesta estaba tan conmovida y temerosa como el esclavo delante de su señor. El público estaba estasiado; sentia simpáticamente que el génio de Paganini se encarnaba por decirlo asi en cada uno; todos sentian dilatarse sus corazones y producir en ellos emociones deliciosas, cuando el arco, balanceándose muellemente sobre las cuerdas, hacia estremecer de amor, las hacia palpar de placer; ó al contrario, cuando espresaba la guerra, la tempestad, el furor   la dolor, entonces sus rostros se contraian, frunian las cejas rechinaban los dientes, y hondos suspiros se escapaban dolorosamente de todos los pechos, como si no hubiese en aquel teatro mas que un alma y una sola cosa, el violin.

En cuanto   Paganini como si se encerrase en él mismo, en un mundo interior, inabordable   él, no miraba ya á la multitud sino á su violin. Le envolvia con sus ojos y con sus brazos, le oprimia sobre su mejilla huesosa y sobre su pecho de acero, le metia en su seno, respiraba sus sonidos y respiraba con él. Vea como escaparse los sonidos como rayos; como sus ojos ardientes los seguan fijados en las cuerdas que parecia oprimir con sus manos. Nunca abrazos de amor han sido tan vivos, nunca miradas mas profundas han penetrado en los ojos adorados.

Y su arco como la espada del  ngel, lanzaba llamas y rayos sobre aquel instrumento prodigioso de donde salian armonias inflammas, de donde se escapaban melodias suaves como los perfumes de Oriente, que lanzaba como los  mpagos formidables como los de Dios. Y algunas veces, cuando, despues de haber azotado violentamente, el gran artista apartaba el arco, aquellos cantos tenian aun un sonido nuevo y débil que su mano izquierda sostenia punteando las cuerdas, y que huia con rapidez como las centellas que lanza la electricidad.

Despues de este primer trozo Paganini volviendo á tomar su graciosa sonrisa se retir  en medio de una multitud de aplausos y gritos, haciendo la misma y profunda reverencia.

Luego apareció no s  que cantor   cantatriz   quien se oyó sin escucharla, por galaneria   piedad.

Cuando al medio dia encendeis una bugia para cerrar una carta con lacre, buscáis su luz que se confunde   destruye por los rayos del sol, tal era el estado del artista que siguió   Paganini.

Creo que se le aplaudió, por engañarse

  si mismos los que aplaudian,   por ser los últimos restos del estremecimiento que habia escitado la música del gran violinista.

Apareció de nuevo, y las aclamaciones continuaron por su venida, para darle gracias de lo que habia hecho, de lo que iba á hacer, para darle la gloria que pertenecia   Paganini. Esta vez paralizó tres cuerdas conservando únicamente aquella buena cuerda de plata que ya sabeis; no dijo nada pero se supo que iba á tocar de nuevo con ella sola variaciones sobre la marcha del Moises.

  M sico sublime porque apartas esas cuerdas?   porque suspendes esos efectos celestes que hechas á este mundo cuando haciendolos resonar   la vez producen un concierto de armonia al que era llamada   despe ar cada cuerda de por sí?   Quién te obliga   imponerte ese martirio,   ponerte en tal apuro?   A qué ese capricho, hombre de génio?

No, no es un capricho, ni un sorprendente prodigio; es una muestra nada más; esto es para revelar   los hombres lo que se puede hacer con una cuerda, y como hiri ndola con el arco se puede sacar de ella el tesoro mas incomprendible de la música. Asi como Moises hirió la roca, y la roca abria sus fuentes: Paganini tocó la cuerda de plata y produjo una serie infinita de sonidos y melodias.

Esto es lo que ha enseñado   su violin y al mundo lo que es el sonido armónico.

Cuando Paganini logr  tocar sobre esta cuerda solo toda la escala de los sonidos y llegó al fin del mástil, dió una exclamacion como Dios en el mar. No fué mas allá. Volvió atrás, empezó de nuevo, y ya fué mas lejos, porque el sonido armónico elevado   otros espacios, tom  otra vibracion donde vag  abundantemente y sin fin.

Y aquel sonido que hall  en otra naturaleza no podia tener efecto en la nuestra; tenia yo no se que fluidez límpida, que tenuidad insensible, que suavidad exquisita, que resplandor misterioso que no se sabia si llamaria sonido, luz   perfume.

Tal es el sonido armónico de Paganini, con él arrebató al cielo el corazon de los hombres que nunca habian sospechado semejantes placeres; elevó en un cerro de luz á todas aquellas inteligencias que escuchan, para trasportarlas   nubes de oro, que las acercan al Señor; y cuando acaba con aquellas celestes ilusiones, todos le miran estupefactos de admiracion preguntándose:   donde está el serafin celestial que nos ha vertido como un roc  delicioso algunas partículas de los conciertos de Dios?

Ces  y vino otro artista que dejó reposar   los espectadores mientras cantaba libremente yo no s  qué.

PAGANINI apareció por la tercera vez y habia recobrado todas las cuerdas y su furor. Mas delicias, mas suavidades, mas encantos celestes; al presente es el Oceano que v    mugir   hacerse tempestuoso; es la creacion de la tierra   sus trastornos afrentosos; es el volcan que se enciende y echa por la tierra las chispas inflamadas; con las últimas convulsiones del mundo, del mundo cuando el Señor le detendr  en su marcha y le dir :   Muere! — Paganini no quiso pintar nada de esto; pero es preciso recordar todas estas cosas para comprender su furia maravillosa, cuando blandi  el arco para llegar á lo grandioso,   lo terrible.

Entonces todas las cuerdas   la vez se estremecian, se quejaban   los golpes redobla-

dos de sus dedos que caian lanzados como el granizo con el rayo. El arco, por su parte, las desgarraba, las irritaba, las entreabria, las maltrataba y se arrollaba sobre ellas con barbarie: ellas gritaban en su dolor... y todos sus gritos eran sublimes.

  , Paganini! en su génio y su furor, removia aquellas heridas rugia y se resistia   aquel martirio del violin; le oprimia cada vez mas, le heria, le rompia, le escitaba en sus angustias... y aquella barbarie era sublime.

La  rquesta, estaba jadeante, espantada, siguiendo con horror y como un solo cuerpo, al arco del maestro... y aquel horror era sublime.

El pueblo, la multitud pendiente de su arco, exaltada arrebatada en su espanto, llena de emocion anonadada de entusiasmo no suspiraba... y este efecto era sublime.

Y el concierto se termin .

Paganini se despidió por última vez con la sonrisa del génio y del orgullo satisfecho, su triunfo iluminaba de gozo su rostro extraordinario, y el que le veia dejar la escena le echaba un fuerte y unánime grito de admiracion y toda una masa se inclinaba hacia él como para precipitarse   la vez á sus pies, para tocar sus manos y arco sagrado.

Desapareció....

La multitud se fué desvaneciendo, y en un momento aquel gran teatro se quedó desierto y silencioso.

Paganini volvió á su habitacion consumido de aquella *soir e* de gloria y de placer y se dejó caer sobre un canap  casi desmayado.

 Oh mi grande,  oh mi bello!  oh mi sublime Paganini! exclamaba yo en medio de sus pensamientos; tan arrogante, tan grande estaba yo con él!

Abri se la puerta y entr  Antonio que traia un baso y una carta; Paganini salió precipitadamente de aquel fallecimiento que le oprimia, agarr  el papel y ley  rápidamente 22,532 francos de cobro.

Hizo poner el baso sobre una mesa... era el opio....

 Ah! El horror se apoderó de mi al volverlo   ver.... romp  las cadenas que me unian   él, y sal , espantada, maldiciendo del cerebro de Paganini.

J. Lesen y Moreno



HASTÍO.

No mas amor! porque es ilusion vana que el corazon halaga dulcemente y que sin gloria por gozar se afana con delirios quimericos la mente: en los albores de la edad temprana en pos de su placer corrió impaciente y solo encontr  engaños y amargura en la falsa pasion de la hermosura.

J. Castaño

LA IBERIA sale todos los jueves y domingos del año; da mensualmente dos albumes de música, *En Madrid español é Italiano, y Piano*: la música se vende por separado *periódico solo*; 8 rs. m. s.; 20 trimestre. *Provincias*: 10 rs. m. s.; 20 trimestre y 40000 año. *Provincias*. 40 rs. m. s.; 20 trimestre y 40000 año. El aumento de otro album de música, es de 4 rs. al mes *magno*; 6 rs. en provincias; y 8 en el extranjero.