

Carnaval. El director del teatro hallábase apurado sin ópera nueva que dar á sus abonados, cuando le informan que Salieri tenía en cartera *Il mondo alla rovescia*. Se ponen al habla el empresario y el joven maestro, y convienen en que Gluck y Scarlatti examinaran la composición y en que se representaría sin demora, si la aprueban. Como la ópera les ha parecido de perlas á los censores, no hay que decir si se trabaja día y noche para enseñarla á los cantantes. Sin embargo, preséntase un inconveniente, que un llamado X, cantante de reputación, ha de ejecutarla y no conoce una jota de solfeo. La primera vez que pisó las tablas, recuerdan muchos, cantó una *aria* escrita en *mi bemol*, y tan se le puso en la mollera que no podía cantar en otro tono, que todos los compositores se creyeron obligados á escribírselo todo en *mi bemol* como el bailarín que saca á cuento Berlioz en una de sus más graciosas anécdotas, á quien hubo de transportársele una pieza escrita en *mi bemol*, porque sólo podía bailar. . . . . en *mi natural mayor*). Salieri, que estaba enterado de la singular monomanía de X., escribió las *arias* en el tono que le convino, y no pensó escribir otras en el tono preferido del cantante. Llega á casa del artista:

—“¿Ha escrito usted las *arias*?” le pregunta éste.

—“Sí,” responde imperturbable. Salieri.

—“Y la *aria* de salida está escrita, también, en *mi bemol*?”

—“Sí, seguramente” responde el joven maestro.

—“Bravo. ¿Cuándo me la traerá Ud.?”

—“Mañana por la mañana,” Salieri, algo preocupado, comunica el caso á uno de los maestros compositores que tenía á su servicio la empresa.

—“Bravo” le dice uno de éstos—“Su *aria* está en *si bemol*, y no en *mi bemol*. No se inquiete usted, como X. no sabe una pizca de música, y de la gráfica sólo conoce el signo llamado *bemol*, le dice usted al copista que ponga *tres bemoles*, en la clave, acompañele la pieza en *si bemol*, y de seguro que no notará el *quid pro quo*.”

A la mañana siguiente corre Salieri á casa del cantante: echa éste un vistazo al manuscrito; cuenta los bemoles que hay en la armadura de la clave, y viendo que, en efecto, hay tres, exclama: “Bravo, bravísimo; esta *aria* con tres bemoles, uno, dos y tres”—iba cantando nuestro hombre—“la cantaré que . . . . ni los ángeles.” Se la cotorrea Salieri una y otra vez, y, finalmente, ya sabe, *ce por be*, el *aria* el artista. Llega la noche de la representación. Apláudese con entusiasmo la ópera, y, especialmente, la consabida *aria*. Se repite á la noche siguiente *Il mondo alla rovescia*. Durante un intermedio, el direc-

tor de orquesta se encara con el cantante, y le dice:

—“De hoy en adelante ya no podrás sostener que tú sólo puedes cantar en *mi bemol*.”

—“¿Por qué?”

—“Porque en la ópera nueva cantas en *si bemol* el *aria* de salida.”

—“No que no: mi *aria* está en *mi bemol*.”

—“Te digo que está en *si bemol*.”

—“¡Si sabré yo contar! Los he contado yo los tres bemoles: uno, dos, tres:”

—“Aguarda un poco” replica el otro. Toma éste la partitura original, y se la enseña al cantante, añadiendo:

—“Dime ¿es ésta tu *aria*?”

—“Sí.”

—“Cuenta los bemoles.”

Los cuenta el cantante:

—“Uno, dos . . . ¡no hay más que dos! ¡Ah bribonazo maestro,” exclama enfurecido. Llega en aquel momento Salieri: se explica fácilmente la disputa en que andan ensarzados el director y el cantante: arrójase á sus plantas, y fingiéndose atortolado y confundido, cántale una *aria* cuyas palabras convenían, perfectamente, á lo cómico de la situación (algo así como el famoso “no me mates, déjame vivir en paz,” de aquella famosa zarzuelucha), añadiendo:

—“Mañana escribiré, sin falta, otra *aria* pero en tres bemoles de verdad.”

—“No, no. No la mejoraría usted.”

Desde aquel día, X., cantó en todos los tonos.

FELIPE PEDRELL.

Barcelona, Nbre, de 1910.

## El Solfeo Modal Cifrado En Francia y en México.

### I.

Vida trabajosa y dura ha llevado en aquel país durante casi un siglo; pero al fin han venido mejores tiempos y poco, muy poco falta para poder decir que ha triunfado por completo.

En 1883, tras una serie de pruebas comparativas con el Solfeo á notación común y llaves fijas, en que la superioridad del Solfeo cifrado, que allí se llama *el método Galin-Paris-Chevé*, estuvo manifiesta, un decreto Ministerial de fecha 23 de Julio del propio año, permitió su empleo en las escuelas primarias que prefirieran usarlo.

En 1889 en un informe de la Comisión Ministerial, con fecha 10 de Agosto, al Ministerio de Instrucción Pública, se recomienda su empleo.

En 1905 por decreto ministerial de 4 de Agosto, aparece como *obligatorio* en los programas de las Escuelas Normales y del Brevet ó título de enseñanza Primaria-Superior.

En el Boletín del Ministerio de Instrucción Pública, de fechas 17 de Noviembre de 1906 y 22 de Junio de 1907 se incluye en los programas de examen para el certificado de aptitud para la enseñanza en las Escuelas Normales y en las Escuelas Primarias Superiores.

Por decreto ministerial de 26 de Julio de 1909, se prescribe como *obligatorio* en los programas de 3 años de las Escuelas Primarias Superiores.

Falta solamente que se mande enseñar en las Escuelas Primarias Elementales, y en las Nocturnas, que es donde primero debió implantarse, para poder decir que ha triunfado en toda la línea.

Los defensores del método tonal—notación común y llave fija—tanto en las Escuelas Primarias como en los Conservatorios de Música, se batan en retirada y han comenzado ya á emplear procedimientos propios del método de Galin, como el sistema de *puntos de apoyo* para las entonaciones y el del *lenguaje métrico* para la medida, sin comprender los fundamentos pedagógicos de ellos y, por lo tanto, la razón de porqué en el método Galin dan los buenos resultados que ya no pueden negar.

Es de lamentarse, sin embargo, que en Francia quieran enseñar paralelamente el método cifrado y el común á llave fija, pues uno y otro tienen *base completamente distinta*. Mas esto, que no pueden ver en teoría, por que los músicos no saben pedagogía, lo verán en la práctica, después de algunos . . . . ó de muchos años.

Y lo peor de todo es que los mismos propagandistas de lo que allí llaman *método Galin-Paris-Chevé*,—por respeto á los fundadores, lo quieren conservar inalterable, sin comprender que allí hay, en primer lugar, un *sistema*, el de notación y, en segundo, un método, el que escribió Nanine Paris, hija de Aimé Paris y esposa de Emilio Chevé. El sistema de notación que lo ideó Pierre Galin, está perfecto, así como también el procedimiento llamado *langue des durés*, que empleo en mis métodos de solfeo, con el nombre de *lenguaje métrico*. En cuanto al método, propiamente dicho, esto es, á los pasos y distribución de la materia, muy buenos para su tiempo, puesto que significaban un progreso sobre la rutina, hoy necesita algunas reformas, muy particularmente modificar los primeros ejercicios en el sentido de que estén basados, no en la escala que aunque fragmentada en—*do, re, mi, fa, sol, -sol, la, si, do*,—es toda vía una concesión á la rutina, sino en acordes como lo hacen los *Tonic-solistas* ingleses, de acuerdo con las relaciones matemáticas de los grados de la escala con la *tónica*. Este último modo es el que yo he adaptado en mis métodos de solfeo.

En uno de los próximos números trataré de la marcha y progresos del Solfeo Modal en México.

EDUARDO GABRIEL.