



250
1562
Rogelio Villar

MÚSICOS ESPAÑOLES

Compositores. Directores de Orquesta



Ediciones. Mateu Marqués de Cuba. 3. Madrid

MÚSICOS ESPAÑOLES

Rogelio Villar

Músicos Españoles

(Compositores y Directores de Orquesta)



EDICIONES «MATEV»

MARQUÉS DE CUBAS, 3

Talleres: PASEO DEL PRADO, 34

MADRID

AL LECTOR

La primera serie de semblanzas de músicos españoles que la Casa Mateu ha reunido en un volumen, sin ser biografías, contienen datos biográficos, bibliográficos y críticos en los que se revela el grado de cultura de nuestros compositores más significados, sus diversas tendencias y el florecimiento del arte musical en España en los últimos diez años.

La publicación de este libro, es un tributo de simpatía y admiración que el autor rinde a sus compañeros, colaboradores con él en algunos de los trabajos incluidos en estas páginas, en las que el lector echará de menos otros nombres distinguidos que irán apareciendo en series sucesivas.

Rg. V.

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
AL LECTOR	v
ÍNDICE	vii
 MÚSICOS ANDALUCES:	
Manuel de Falla.....	3
 MÚSICOS CASTELLANOS:	
Tomás Bretón.....	19
Conrado del Campo.....	31
Fernández Arbós.....	49
José Lassalle.....	57
El P. Luis Villalba.....	63
 MÚSICOS CATALANES:	
Isaac Albéniz.....	73
Enrique Granados.....	81
Juan Manén.....	97
Jaime Pahissa.....	107
Felipe Pedrell.....	113
Amadeo Vives.....	123

VIII

Páginas

MÚSICOS LEVANTINOS:

Pérez Casas.....	137
Oscar Esplá.....	155
Eduardo L. Chávarri.....	165
Manrique de Lara....	173

MÚSICOS VASCO-NAVARROS:

Joaquín Larregla	193
Jesús Guridi.....	199
José M. ^a Usandizaga.....	205

MÚSICOS ANDALUCES

MANUEL DE FALLA

Manuel de Falla es el compositor más significado y más discutido de la nueva generación de músicos españoles.

Toda su producción, escasa, pero escogida, de selección, se distingue por un refinado matiz, por los bonitos timbres orquestales que combina con habilidad y arte de orfebre, de un modernismo todo lo discutible que se quiera, pero siempre de exquisito gusto; influida, lo cual no es un defecto, del ambiente francés, donde se educó en su última época.

Estas cualidades se manifiestan en su ópera «La vida breve», premiada por la Academia de Bellas Artes, estrenada en Niza y representada en la Opera de París del 31 de Diciembre de 1913, con el mismo halagüeño éxito que en el teatro de la Zarzuela, de Madrid, la temporada de 1915. Se hubiera vuelto a representar otra vez en París y estrenado en Bruselas a no impedirlo las circunstancias actuales de la guerra.

Es autor afortunadísimo de las cuatro piezas españolas para piano «Aragonesa», «Cubana»,

la música triunfa por sí misma, redimida, al fin, por el trabajo, y hasta en muchos casos por el martirio de algunos hombres de buena voluntad.

»Claro está que esos espíritus conservadores a que antes me he referido, no pudiendo sufrir con paciencia el progreso de los nuevos ideales estéticos, se alzan contra ellos acusándoles despectivamente de decadentismo. Apresurémonos a decir que, en parte, llevan razón; pues si consideran la música nueva como una continuación de la que ellos defienden con la única diferencia del uso en ciertos procedimientos que, desde aquel punto de vista, bien pudiera atribuirse a lo que el vulgo llama *moda*; si no ve en los nuevos ideales más que una desviación accidental del arte tradicional y siguen considerando a este arte tradicional como el único esencialmente posible, claro está que bien pueden afirmar, con la mejor buena fe, que el arte musical está en decadencia.

»Pero en este mismo modo de razonar consiste el error, puesto que el espíritu de la nueva música difiere de tal manera del que imperaba en la música tradicional, que de ningún modo puede considerarse al uno como consecuencia directa del otro; y siendo esto así, fácil es comprender que el arte decadente no es el nuevo sino el tradicional.

»¿Quiere esto decir que el arte nuevo no deba nada al arte tradicional? En manera alguna; le

debe, y mucho, según queda consignado en más de una ocasión; pero esa deuda se refiere más a los elementos externos del arte que a lo puramente interior.

»Y al llegar a este punto de nuestro estudio, me creo en el deber de destruir un error que muchos padecen con harta frecuencia: el de figurarse que el principal distintivo de la música nueva consiste en la pródiga producción de disonancias armónicas.

»No hay tal cosa; y en tal manera no es eso verdad, que me atrevo a declarar que el espíritu de la música nueva podría perfectamente subsistir en una obra en la que sólo se usasen acordes consonantes y, ¡aun más!, en una música homófona: en una música compuesta simplemente por notas sucesivas que formasen una sola línea melódica ondulante.

»Por eso, el uso que hacen algunos compositores de determinadas disonancias, armonizando con ellas melodías de forma y carácter tradicionales, con el fin de dar a lo que escriben una fisonomía sonora de música revolucionaria, me parece un error gravísimo.

»No me cansaré de repetir que los procedimientos armónicos, *por sí solos*, no constituyen en manera alguna el distintivo característico de la nueva música; el espíritu nuevo reside, más que en ninguna otra cosa, en los tres elementos fundamentales de la música: el ritmo,

la modalidad y las formas melódicas puestas al servicio de la evocación.

»¿Quiere esto decir que las conquistas armónicas no tengan más que un valor relativo? De ningún modo; lo tienen absoluto y muy grande; pero su valor no es único; y tanto es así, que en la música de Claudio Debussy, por ejemplo, encontramos una predilección muy marcada por los acordes consonantes. He nombrado a Claudio Debussy porque puede afirmarse, sin temor a ser desmentido, que de su obra ha partido de una manera definitiva el movimiento innovador del arte sonoro.

»Claro está que esta innovación, como todas las registradas en la historia de la humanidad, fué preparándose gradualmente por las obras musicales (nunca por los tratados técnicos) de otros compositores europeos; pero el espíritu, la estética y los procedimientos de la música nueva no fueron afirmados de un modo preciso, constante y definitivo hasta la aparición de los «Nocturnos», del Cuarteto en *sol* menor, de «L'après midi d'un faune», de «Pelleas et Melizande» y de tantas obras con las que Claudio Debussy reveló al mundo musical la nueva doctrina que había de ser punto de partida de un arte sonoro esencialmente nuevo, y cuyo espíritu, al modificarse según los diversos caracteres personales y aun nacionales de aquellos artistas que han seguido el camino por él abierto, ha

producido obras de tal fuerza de expresión y evocación, de tal variedad de sentimientos, que jamás se hubiesen podido presentir...

»El espíritu y la tendencia de este arte, que, empezando a manifestarse de un modo preciso en las obras de Claudio Debussy — como ya queda dicho—, llega hasta las de Igor Strawinsky, pasando por Paul Dukas y Florent Schmitt, en algunas de sus producciones admirables, por Erik Satie (que ha sido en cierto modo un precursor); por Maurice Ravel, Isaac Albéniz, Zoltan Kodaly, Bela Bartok, Arnol Schomberg, Scriabin y otros de menor cuantía.

»En todos estos compositores, de tendencia absolutamente opuesta en muchos casos, encuéntrase una aspiración unánime: la de producir la más intensa emoción por medio de nuevas formas melódicas y modales; de nuevas combinaciones sonoras, armónicas y contrapuntísticas; de ritmos obsesionantes que obedecen al espíritu primitivo de la música, que no fué otro que el actual y el que siempre debiera haber conservado; un arte mágico de evocación de sentimientos, de seres y aun de lugares por medio del ritmo y de la sonoridad.

Abandonando las formas imperantes en los siglos xvii, xviii y en los dos primeros tercios del xix (esas formas más prácticoliterarias que musicales, procedentes del *Aria* de carácter teatral las más veces y aplicadas sin excepción

a composiciones puramente instrumentales).

»Abandonando de modo más o menos absoluto, las dos únicas escalas que han venido usándose por espacio de tres siglos: los modos jónico y eólico de los griegos, que conocemos vulgarmente con los nombres de escalas mayor y menor.

»Efectuando superposiciones tonales con predominio de una tonalidad, restituyendo a la música los modos antiguos abandonados y creando libremente otros que obedezcan más directamente a la intención musical del compositor.

»Destruyendo la forma tradicional del desarrollo temático (de no estar justificada por una causa especial) y dando a la música una forma exterior, que sea como consecuencia inmediata del sentimiento interno de la misma, y todo ello por las grandes divisiones establecidas por el ritmo y la tonalidad.

»Tengan en cuenta que al principio de la tonalidad no le observan todos los compositores que hemos nombrado. La música de Schomberg, particularmente, es atonal, y a ese gravísimo error se debe, sin duda, el desagrado que muchas de sus composiciones nos producen. Pero este error no es general y, felizmente, la mayor parte de los músicos nuevos observan las leyes tonales, considerándolas, con razón, como inmutables.

»Se podrá preguntar cuáles son los géneros preferidos por ellos, y a esto puede responderse que todos los géneros tienen brillantísima representación dentro del arte novísimo.»

Con respeto y admiración para Beethoven y Wágner, para el arte tradicional, cree Falla «que los procedimientos puramente musicales empleados por aquellos grandes maestros no pueden aplicarse de un modo general a la música que escriben los compositores de otras razas sin detrimento de su carácter individual y nacional.»

«Los mismos compositores austriacos y alemanes que han seguido —añade— servilmente los fórmulas de escritura de Beethoven y Wágner, no han conseguido con ello más que paralizar el progreso admirable y por todos reconocido que la música alemana o austriaca ha realizado en el siglo XVIII hasta «Parsifal».

»Tan cierto es lo que acabo de decir, que, si exceptuamos a Ricardo Strauss, en Alemania, y Schomberg, en Austria, difícil, si no imposible, nos será hallar otro compositor de ambos países cuyas obras acusen como forma y como técnica el menor progreso sobre las conquistas sonoras de Ricardo Wágner.

»Y es tan abrumador el peso de la tradición sobre los compositores de cada raza, que ni Strauss, ni el mismo Schomberg, han podido libertarse de él enteramente.»

«Analizando las obras de Beethoven y Wágner, exceptuando la «Canzona in modo lidico», de Beethoven, y el «Parsifal», de Wágner, en todo el resto de la obra de estos inmortales maestros no se encuentran vestigios de arte antiguo, de las primitivas manifestaciones del arte sonoro a que los músicos nuevos conceden tanto valor.»

«El gran tesoro musical anterior a la obra de Juan Sebastián Bach —escribe Falla— es sistemática y voluntariamente ignorado y despreciado, como si el arte sonoro no hubiera tenido digna existencia hasta la aparición del «Gran Cantor.»

Beethoven emplea el modo lírico en su «Canzona» para darle carácter religioso, puesto que está dedicada en acción de gracias a la Divinidad. En cuanto a Wágner, utiliza ciertas formas, modales y hasta temas de la liturgia católica de «Parsifal»; «no abandona por esto la tradición protestante; esa tradición nefasta que ha sido la causa principal, si no única, del desprecio que el arte musical de la época llamada clásica sentía por la música anterior al siglo xvii».

«La gloria de la música —según Falla— es la de restituir al arte el tesoro abandonado, aprovechando al mismo tiempo, en cuanto a artificio exterior, la enseñanza admirable que nos han legado los últimos siglos, a los cuales debemos

también no sumisión, sino agradecimiento, pues es innegable que algo del espíritu de la música actual ya empezó a vislumbrarse en «La Creación», de Haynd; en «La flauta mágica» y en el «Don Juan», de Mozart; en la «Sinfonía Pastoral», de Beethoven; en las obras de Berlioz, Wéber, Schumann, Schubert, Chopin y Liszt, y últimamente en los dramas de Ricardo Wágner, a quien se debe la reforma del drama musical. Pero no ha sido Ricardo Wágner el único reformador del drama musical. Mucho se debe también a un compositor cuyo nombre apenas comienza a ser conocido entre nosotros. Me refiero a Modesto Mussorgski, el *Gran Modesto*, como le llama un crítico eminente; al genial compositor ruso que, con su drama musical popular «Boris Godunoff» inició en 1872 —fecha de la composición de dicha ópera— el movimiento musical dramático, al que tanto debe el nuevo arte europeo.

» Con Modesto Mussorgski empieza realmente a iniciarse la nueva era de nuestra música, y gracias a él, a Nicolás Rimsky-Korsacoff, a Balakireff y a Borodin, las formas melódicas y las escalas antiguas que, desdeñadas por los compositores, se habían refugiado en la Iglesia y en el pueblo, fueron restituidas al gran arte.

» No olvidemos tampoco que este resurgimiento encontró un glorioso propagandista, tanto por sus escritos como por sus propias

obras musicales en mi ilustre y venerable maestro D. Felipe Pedrell.»

En otro lugar contesté a lo que yo estimo errores fundamentales, históricos y estéticos de Falla (que tiene un concepto teórico, completamente equivocado de lo que es la esencia, en fondo, del arte musical) contenidos en alguna de sus manifestaciones sobre el llamado *arte nuevo*, que nada tiene de común con sus obras, en general, elogiadas por mí muchas veces como merecen, y en las que no obstante determinadas e inevitables influencias del medio, de la educación técnica y del ambiente, y sobre todo, de la escuela a que se ha afiliado definitivamente, conservan el aroma de las ideas populares, siempre poética y bellamente expuestas, con un arte sutilísimo, que les da cierto encanto, constituyendo cada nueva manifestación de su talento un acierto.

Los giros melódicos y las fórmulas rítmicas, características de la música popular andaluza (*el espíritu, no la letra*), empléalos el ilustre compositor de una manera ingeniosa, sobre su armazón armónica de refinado y exquisito modernismo. Afortunadamente ocurre con las tendencias artísticas algo análogo a lo que ocurre con las ideas políticas y religiosas, esto es, que hay hombres y artistas que son mejores que las ideas que profesan, y viceversa. Por eso, mientras se haga buena música...

Falla vive en Madrid con su familia desde que estalló la gran tragedia europea, esperando que termine esta terrible pesadilla para volver a París a continuar trabajando en su arte con el éxito que hasta aquí; pues aunque el músico gaditano está agradecidísimo a las atenciones, para él inolvidables, de los franceses, no olvida a su patria; Falla es un español muy español, y sus más caras ilusiones las cifra en vivir en España, por lo menos unos cuantos meses durante el año, repartiendo su vida artística entre Madrid y París.

En más de una ocasión se le han hecho indicaciones por altas personalidades francesas para que se nacionalizara en Francia, lo que le hubiera dado mayores facilidades para estrenar en la Opera Cómica, a lo que Falla se ha negado rotundamente.

Algunas veces hemos discutido sobre el llamado arte nuevo, conviniendo, salvo ciertas discrepancias de detalle, más bien sobre los límites expresivos de las artes, en que por cima de procedimientos de escuelas armónicos o modales, más o menos arcaicos o modernos, está el sentimiento, lo personal y subjetivo que cada artista pone en su obra, que es lo verdaderamente nuevo y lo que permanece en el tiempo.

Falla ha escrito recientemente la pantomima «El corregidor y la molinera», farsa en un acto y dos cuadros, estrenada en el teatro de Eslava,

destinada a la Compañía de bailes rusos, que yo considero como un deplorable retroceso en su concepción de la música, aunque de una preciosa construcción técnica.

Actualmente trabaja en una obra fantástica que se titulará «La ciudad encantada», obra importante, y en la que tienen puestas sus admiradores grandes esperanzas por ser Falla el más sólido prestigio entre los que siguen las últimas tendencias del arte musical en España.

MÚSICOS CASTELLANOS

TOMÁS BRETÓN

El ilustre maestro don Tomás Bretón es actualmente una figura representativa de la música española, no sólo por su larga historia artística, llena de triunfos, como compositor y director de orquesta, sino por el estilo de muchas de sus obras más populares. En «La Dolores», «La verbena de la Paloma»; como en «Las escenas andaluzas», en el poema «Salamanca» «En la Alhambra», en «Los Galeotes» y otras obras para orquesta; en sus «Canciones españolas» y en su obra de cámara, compuesta de un trío, de tres cuartetos de cuerda, un quinteto con piano y un sexteto para instrumento de viento, palpita siempre el espíritu de la música nacional.

Es el maestro Bretón un ferviente y apasionado devoto de la ópera española, a la que ha consagrado toda su vida de compositor y de patriota. En conferencias y en artículos publicados en periódicos y revistas ha defendido con tesón y con razones la necesidad del teatro lírico nacional, subvencionado por el Estado, única manera de implantar el drama lírico, en

castellano, fomentando este género de una manera sistemática, para acabar de una vez con intentos y probaturas de empresas, que no van más que a su negocio. Y el director del Conservatorio ha predicado con el ejemplo, escribiendo una cantidad de obras para el teatro bastante considerable, entre las que sobresalen sus partituras más interesantes «Los amantes de Teruel», «Garín» y «La Raquel», aplaudidas con entusiasmo en el Teatro Real.

Es el maestro Bretón un estusiasta de nuestra comunicación artística con América y en este sentido ha escrito algunas conferencias notables.

El nombre de Bretón es hoy conocido en todo el mundo, principalmente por su ópera «La Dolores», representada en los principales teatros de Europa y América.

He visitado al maestro Bretón en su despacho del Conservatorio, y aquí van sus elocuentes y sabias palabras sobre *la música en España desde el siglo XVII hasta nuestros días*.

Dice el maestro salmantino:

«Ardua y comprometida empresa es hacer un estudio sobre la historia de la música en España desde la época de Cervantes a la presente; porque todo el trabajo previo para documentarse bien, requiere un espacio de tiempo de que no es a todos fácil disponer; y ello habría de ser así para revestir de la debida autoridad a labores de esta índole. Yo no puedo materialmente

destinar el tiempo necesario, aunque me atraiga mucho tan simpático tema, y empiezo por decirlo, a fin de que ninguno se llame a engaño y espere de mi modesto esfuerzo más de lo que puedo prudentemente ofrecer. Me invita usted a que escriba algo sobre el tema ya dicho, ya que no obstante el aplazamiento del Centenario, Cervantes sería de constante actualidad, y defiriendo a sus deseos, diré lo que se me alcance, sin hojear libros de historia ni enciclopédicos, acogéndome a lo poco que he aprendido en la vida, si ya larga, no dedicada, ciertamente, a estudios bibliográficos, sino a componer lo que he podido buenamente en el sublime arte del sonido.

En la época de Cervantes, había, a lo que entiendo, dos géneros de música: el religioso y el popular; el primero estaba en el período más brillante de su historia, pues contemporáneos suyos fueron los grandes maestros de la escuela romana, en la que España tuvo altísima representación, y el segundo, hubo de existir desde tiempo inmemorial. Quede a los curiosos y eruditos el determinar qué hizo el hombre en la tierra... si orar o danzar. Yo me inclino a lo segundo. Como quiera que sea, en tiempo de Cervantes la música constituía ya un arte serio, con sus leyes, cánones y fundamentada polifonía, tras lucubraciones y empirismos bien singulares; y aun entonces, en los últimos años del incom-

parable escritor, se realizó la fusión del elemento popular con el que pudiéramos llamar académico, merced a la creación de la ópera, en la bella capital de Toscana (1660). No andábamos en España muy lejos de suceso tan feliz, pues ya nuestro Teatro, famoso, principalmente por el genio extraordinario de Lope, unía, en artístico consorcio, la música a la poesía, como puede observarse en multitud de comedias; pero los italianos nos ganaron por la mano y dieron forma al género, con tan buen acierto y fortuna, que después de los siglos perdura y vive, con desarrollo tal vez superior al que pudieron imaginar sus iniciadores; los italianos lo inventaron y hay que reconocer que lo supieron explotar a maravilla. Hasta mediados de la pasada centuria dominó en Europa y América; continuó en Rusia, y aun en Francia, a pesar de la protección que desde el reinado de Luis XIV dispensó a su Teatro lírico-nacional, todavía alimentó algunos años más en París el teatro italiano. En España parece como si no nos hubiéramos enterado de la evolución realizada en otros países; la ópera italiana, o cantada en italiano, sigue siendo el espectáculo favorito de sus teatros principales, igual que en los felices tiempos de Carlo Brocci, José I, en su efímero reinado, decretó, tal vez para hacerse grato a España, que sólo se cantase en los teatros en la lengua nacional; mas nada le valió. Ni él logró hacerse simpático y evi-

tar que saliera del reino de mala manera, ni la lengua nacional ser respetada ni menos impuesta para cantada en serio. A Lope de Vega siguió una pléyade de poetas insignes, que mantuvieron el teatro con brillo deslumbrador, y esto era más que suficiente para satisfacer y halagar a nuestro público. La música siguió interviniendo en las comedias, como antes, modesta y parcamente, y el género popular, principalmente encomendado a la guitarra, que substituyó a la vihuela, sirviendo a las necesidades que del objetivo se derivan. Y aun algo más, pues los instrumentos musicales citados tenían también entrada en palacios y casas principales. Es de lamentar que no se conserve la música de las comedias a que me refiero, que se me antoja debía ser muy interesante; porque aún no había caído la España musical bajo la férula musical italiana. Esta tardó, como es natural, algunos años en poder enseñorarse de las grandes ciudades europeas; y nosotros, algo interesante y propio debíamos tener, pues ya se distinguió la nota musical española en la Corte de Augusto, como es sabido y tuve el honor de recordar en otra ocasión. Corsérvase sí, algo en los libros de vihuela y guitarra, que bien merece la pena de descifrar y dar a conocer. Esta importante labor costaría poco realizarla y sería de evidente utilidad. La música religiosa hubo de correr aquí la misma suerte que en Italia. Su decaden-

cia en la península hermana llegó al extremo de componer algunos maestros de capilla fugas sin partitura: ¡qué tales serían!; y del mismo género en España, nos informa el P. Eximeno en su instructiva novela «Don Lazarillo Vizcardi». Del 30 al 40 del siglo XVIII vino Farinelli a Madrid, en donde afirmó el yugo a la música italiana, que se extendió por toda la nación. La música teatral española o compuesta por españoles, se manifestó paralelamente en los teatros de verso en forma de tonadilla; género que llegó a alcanzar cierta altura, sobre todo en lo que respecta a exigencias vocales, no inferior a la de la misma ópera italiana. Consérvanse cientos de éstas en las Bibliotecas de Palacio, Municipal y del Conservatorio. Son muy interesantes. He estudiado las de la última, si no recuerdo mal. Apréciase en ellas algo parecido a lo que puede apreciarse en la zarzuela de la segunda mitad del siglo pasado, esto es, una evidente influencia italiana en la manera de hacer y hasta en las ideas, cuando los autores quieren elevarse, y un dejo y carácter españoles, por lo general, de muy alto interés para nosotros. Algo así como la protesta del esclavo, que tasca el freno que le imponen y a las veces se sustrae a él y canta lo que la santa libertad le dicta, por la fuerza del ambiente que le circunda y el impulso quizá inconsciente de su propia naturaleza. De esta suerte transcurrieron muchos años, más de un

siglo; triunfando la ópera italiana, y no luchando, sino alternando en plano bastante inferior la música nacional. El prestigio de aquélla, era tan grande que, fueron muchos y de cuenta los compositores españoles que escribieron algunas óperas, calcadas materialmente en el estilo y procedimientos de los italianos.

A mediados del siglo XIX, un grupo importante de compositores y de literatos fundó la zarzuela, de la que los segundos, tomaron buen número de argumentos. Es de lamentar que no adoptasen su forma en absoluto y diesen tan desmedida importancia a la parte declamada —generalmente en verso—, poniendo en gran aprieto a los intérpretes, quienes unas veces tenían que mostrarse o simular que eran actores eminentes y otras, cantores consumados. Esto era imposible, y a esta causa atribuyo yo principalmente lo poco que duró el género, a pesar de la calurosa acogida que el público le dispensó en su primera época. Hay en este género, en mi opinión, obras dignas del mayor encomio y de marcado carácter nacional; mas tan mal lo hemos cuidado (el género) y tan sin pena lo hemos dejado morir, que puede asegurarse, sin temor a que nadie lo desmienta, que hoy no sería posible encontrar en España los necesarios elementos, aparte de orquesta y coros, para ejecutar bien ninguna de las zarzuelas que entusiasmaron a nuestros padres y abuelos.

Contribuyó también poderosamente a la caída de la zarzuela grande, como ahora se dice, además de la total indiferencia de los poderes públicos, la introducción del género bufo francés, que tuvo su boga y derivó al cabo en el llamado género chico y aun ínfimo.

Paralelamente, buen número de compositores nacionales abandonaron el género de la ópera, con diversa suerte. Registráronse, sin embargo, en el intento, éxitos grandes, ruidosos... pero obtenidos en un campo—el Teatro Real—si no precisamente hostil, impropio de todo punto para su desarrollo; fuera de las distinguidas familias de los interesados, no queda de aquel fuego el más leve rescoldo. Las contadas óperas que se ejecutan hoy en España, no fueron estrenadas en el Teatro Real. «Marina», cuando se ejecutó en este teatro, ya se había aplaudido años antes como zarzuela en el teatro de este nombre.

He dicho cien veces y lo repetiré mientras pueda, que esta manifestación artística ha sido en todas partes protegida amorosamente por los más altos poderes del Estado; hecho que demuestra su necesidad; porque el arte es caro y no puede vivir, en nación alguna, de sus propios recursos. Así lo entendieron en Francia desde Luis XIV, como he dicho, en Austria y Alemania desde mediados del pasado siglo. Pretender que aquí se realice por el esfuerzo per-

sonal de poetas y compositores, es tan absurdo, como pedir un milagro. No creo yo que es el Teatro Real el más indicado para implantar nuestro Teatro lírico; porque aquél es, o mejor dicho, ha sido un teatro de moda, como siempre lo fué, en el que el elemento popular del público tiene difícil acceso. Debiera implantarse en otro—el de la Zarzuela, por ejemplo—amparado, dicho se está, por el gobierno. A buen seguro, que dirigido con formalidad, sin apenas elemento burocrático que entorpeciera la dirección artística, en pocos años, muy pocos, el público en masa pediría fuere llevado al Teatro Real para cumplir la alta misión que llenan los teatros nacionales en otros países. La ocasión—aparte del cataclismo espantoso en que está sumido el mundo—es bien oportuna; porque no hay que hacerse ilusiones; el Teatro Real, por lo vetusto de su organización, se está cayendo a pedazos. Otra cosa fuera si se le hubiera nacionalizado como en Italia, Francia y los imperios centrales. Así que, si no se funda otro que represente dignamente la más bella de las artes, España corre el riesgo de hallarse muy pronto sin teatro de ópera, de casa ni del vecino. Falta añadir, a propósito de la oportunidad, además de la precaria situación por que atraviesa el regio coliseo, la circunstancia de contar España con buen número de compositores de indudable valía, de orquestas que no temerían el paragón con las

mejores de Europa y de público aficionado, en proporción, bastante para mantener económicamente el fuego sagrado—contando con el apoyo antes dicho—si una crítica sana y mesurada le guía bien. Esto, por lo que respecta a Madrid, que en provincias es aún más fácil el problema. En ellas late, con más fuerza que en la corte, el sentimiento nacional en lo relativo a la música; porque no están sus públicos adormecidos por los divos, clase de artistas que cobran verdaderas fortunas por contadísimas funciones. El español que crea honradamente que el oír a esos fenómenos, *estrellas...* tal vez taumaturgos del arte, significa un imponderable placer estético, compadezca honradamente también a los públicos franceses, austriacos y alemanes, bohemios y húngaros, suizos y flamencos y escandinavos, que no los han oído nunca, salvo rarísima excepciones, ni han sentido, por cierto, tal necesidad. No se ha de decir de lo que antecede que debemos exaltar la medianía; todo menos eso. Pero ved como aquella *manía* conduce al extremo inconcebible de oír una ópera mal cantada y acompañada en conjunto, a precios altos, si en el *elenco* figura uno de esos ídolos que percibe por sólo una noche, tanto y más que un señor director general por todo un año. Este es un vicio más grave que parece a primera vista y que debiera corregirse. Los buenos artistas son indispensables para la

buena interpretación de una obra; los que llaman estrellas, son frecuentemente nocivos.

Cervantes, que fué no estrella sino sol, y que tal vez no cobrase durante los sesenta años de su vida gloriosa lo que el divo en un mes, ha sido causa, por su maltrecho centenario, de que yo haya escrito, bien a la ligera, estas cuartillas.

A su personalidad excelsa me acojo, para recomendar a los que no se hayan fijado, que observen el respeto, la ternura y suavidad con que se ocupa de la música siempre que la cita en sus obras admirables; y después, noten también cuánto ha descendido en la consideración de nuestros contemporáneos. Hasta el rústico escudero la ennoblece cuando habla de ella; hoy, caballeros no andantes, tienen a gala decir, con gracia desgraciada: «eso es música», a veces añaden: «celestial»; y «lo puso en solfa»... Parecerá esto pueril... y, sin embargo, yo estimo no es este el medio más adecuado para formar el ambiente que necesita la creación, cada vez más apremiante, del teatro-lírico-nacional.»

Como siempre, el insigne autor de «La Dolores» es el artista y el patriota que desea para su patria un arte esplendoroso y pletórico de vida.

CONRADO DEL CAMPO

Conrado del Campo, como Pérez Casas, Falla, Manrique de Lara, Manén, Oscar Esplá, Morera, Pahissa y otros, pertenece al grupo de compositores españoles sólidamente documentados, conocedor de los secretos de su arte, que domina con toda perfección.

Compositor fecundísimo, como todos los grandes compositores, y laborioso como ninguno de sus compañeros, su abundante producción es considerarle, no siendo todavía ocasión de juzgar si la cantidad está en relación con la calidad de su obra total, ni de hacer una selección reservada a la Historia.

Y la actividad del compositor madrileño no se ha concretado a producir obras interesantes por varios conceptos, sino que su personalidad, en los aspectos de instrumentista y escritor, ha contribuido, en estos últimos años, como fundador del «Cuarteto Francés», de grato recuerdo, y de la Orquesta Sinfónica, al florecimiento y desarrollo de la buena música en España.

Como escritor, entre los profesionales que

saben lo que dicen cuando cogen la pluma para tratar asuntos musicales, es de los que pueden leerse con el interés que se lee a Pedrell, a Manrique de Lara, a Vives, al P. Villalba y a otros dos o tres más.

Sus obras importantes, incluyendo ocho cuartetos para instrumentos de arco (pues es un cultivador formidable de la música de cámara, en cuyo género ha compuesto obras de gran valor) son los poemas sinfónicos: «Ante las ruinas», «La dama de Amboto», «La divina comedia», «Granada y Galicia», varias misas, coros, canciones y otras obras para diversos instrumentos.

En el género teatral, por el que tiene marcada predilección, ha compuesto las óperas «Dies Ire», «El rey trovador», «Flor de agua», «Los amantes de Verona», «La culpa», «El final de Don Alvaro» y «La tragedia del beso», estas dos estrenadas en el Teatro Real.

Actualmente trabaja en otras tres óperas, tituladas: «Los crepúsculos», «Leonor Telles», «El Avapies» y «La Neña», en colaboración, la última, con Ángel Barrios, un compositor joven de gran porvenir, juzgando por su primera obra, «Zambra», interpretada con éxito por la Orquesta Sinfónica recientemente.

(Recientemente ha colaborado en «La Romería» con del Campo, una obra estrenada en el Circo de Price que no ha sido debidamente apreciada, no obstante los indiscutibles aciertos

que contiene la partitura de hermoso colorido y de exuberante orquestación.)

Muchas de las obras citadas han sido premiadas en concursos musicales, particulares y del Estado, sobresaliendo entre ellas, a mi juicio, «Los caprichos románticos», para cuarteto de arco, y «La tragedia del beso», ópera en un acto. Y claro es que, para vergüenza de nuestros editores de *género chico*, Conrado del Campo no tiene ninguna obra publicada.

Aunque Conrado del Campo hizo sus estudios de violín, de armonía y de composición en el Conservatorio, siendo un alumno algo indisciplinado, pedagógicamente hablando, puede decirse que se ha formado (como la mayoría de los compositores españoles actuales dignos de este nombre) a sí mismo, en su cuarto de trabajo, con sus libros y con el admirable método y disciplina que ha sabido imponerse con una fuerza de voluntad digna de ser imitada.

Desde hace un par de años es profesor de armonía del Conservatorio, contándose entre sus discípulos más distinguidos los jóvenes compositores Barrios, Lloret, Tellería y otros, aplaudidos ya en público.

Manrique de Lara, uno de los contados críticos españoles a quien se lee siempre con interés, refiriéndose a la ópera de del Campo «El final de Don Alvaro» (que no es para mí la obra más perfecta de este compositor), hace algunas

apreciaciones críticas y muy acertados juicios, aplicables a la obra total de Conrado del Campo, que voy a copiar:

«Formado — escribe Manrique de Lara— en las severas enseñanzas de la técnica instrumental, el talento de Conrado del Campo está capacitado para las más altas empresas de la música dramática; por ellas, su obra se desenvuelve en un ambiente modernísimo en que lo más importante del pensamiento musical está confiado a la orquesta, tratada siempre con dominio magistral. El alto idealismo del Sr. del Campo, propenso siempre a manifestarse en formas vagas e inconcretas, parece objetivarse en la nueva ópera con más relieve y robustez que en las obras precedentes. La invención melódica, a pesar de estar inspirada en los compositores más radicales de la moderna escuela, propende a cristalizar en fórmulas más asequibles y sencillas, como si una menor preocupación de la forma diese tregua en cada instante a la exposición del pensamiento y a los dictados de la propia emoción.

El estilo en la nueva ópera es de una gran elevación y de una gran homogeneidad.

En todo instante, a trevés de la acción, fulgura intensamente el propósito de que la labor de la orquesta haga revivir el drama.

Sin embargo, en su hermosa obra yo prefiero aquellos momentos como el final del primer

cuadro, como las escenas pastoriles del cuadro segundo, en que sobre la exquisita y magistral labor de la orquesta y la habilidosa intervención de las voces, se extiende un tenue velo de bucólica poesía. Las mayores novedades y audacias en la invención melódica, los alardes más primorosos de fragmentación en la técnica orquestal, parecen en ellos espontánea manifestación del pensamiento íntimo y la única forma adecuada a la realización de las ideas. En tales páginas está, a mi modesto juicio, lo más alto que hasta ahora ha producido la musa de Conrado del Campo, cultivada siempre en el arte más depurado e inspirada siempre en un noble ideal.»

De una larga conversación sostenida con Conrado del Campo son las ideas que sobre las cuestiones palpitantes del arte musical voy a transcribir con la mayor fidelidad posible, a la vez que algunas ideas sobre su vida de artista, pues tienen interés por tratarse de un músico de cultura superior y por la autoridad que realmente tiene su posición en la música española y hasta en el arte universal contemporáneo, no obstante la opinión de la crítica indocta, que es una vergüenza de los periódicos en que escribe, con una falta de respeto, una inconsciencia y una ignorancia que da grima.

El maestro del Campo no es un conservador en sus ideas estéticas. (Hace unos años se le

tildaba de revolucionario.) Cree en la evolución del arte musical, ¡cómo no!; pero no puede dar a ciertas tendencias, hoy de moda entre los que confunden la curiosidad por lo moderno con el esnobismo modernista de aficionado, más que la importancia relativa, de renovación de formas y medios de expresión, siempre dentro del arte clásico tradicional de la música eterna. Del Campo siente una gran admiración por Strauss, después de Wágner, la figura más importante del arte musical contemporáneo, y detesta lo pintoresco como sistema.

He aquí las palabras de Conrado del Campo, impregnadas de esa efusión tan característica de su temperamento romántico y soñador:

«... De mí, personalmente, poco puedo decir; y esto poco, vulgar y corriente. Una grande, grandísima afición a la música desde la infancia; un deseo interior, vehemente invencible de aprender, de conocer y dominar el mecanismo de la composición, que ante mi imaginación se revelaba lleno de misterios, de un profundo sentido ultrahumano, trascendental, místico, sublime. Recuerdo que, cuando cayeron en mis manos los primeros textos de armonía y composición, sentí hacia ellos una atracción no exenta de inquietud; tal fué el respeto que ellos me producían. Después los leí, los estudié, medité sus doctrinas y traté de penetrar el alcance de sus reglas y la razón de sus leyes,

y, lo confieso, fui poco a poco desilusionándome, porque no descubría en las enseñanzas la elevación espiritual que yo anhelaba, ni en sus párrafos la exaltación y el entusiasmo artístico correspondiente a mi manera de sentir.

Cursé en el Conservatorio el solfeo, la armonía y la composición. Fui en lo primero discípulo aventajado; en lo segundo, un alumno raro y como desorientado, y en lo tercero, en la divina y amada composición, un díscolo. Un díscolo, un inquieto, un impaciente, un desasosegado... que amaba a Beethoven con amor exaltado y frenético; que no concebía la posibilidad de vivir sin la «compañía» ideal de las melodías del sublime sordo; sin sus sonatas, sin sus sinfonías y, sobre todo, sin sus cuartetos...

Por aquel tiempo, y me parece que por el actual lo mismo, Beethoven no era admirado mas que por el «Septimino», la «Quinta Sinfonía», la «Pastoral» y la sonata «Claro de Luna». Nadie había osado interpretar los últimos cuartetos del coloso. Estaba perturbado y en plena decadencia, decían profesionales y aficionados, cuando produjo Beethoven esa postrera serie de cuartetos. Osé yo en más de una ocasión atreverme a protestar contra tal juicio, y hasta llegué a afirmar que ni una sola de las obras de juventud y madurez, escritas por el maestro sublime, habíame producido la conmoción profunda,

indefinible, arrebatadora de los últimos cuartetos, y... pude escuchar, de labios para mí autorizados por aquel entonces, que no sabía lo que me decía. «¡Usted es un romántico!», díjome en cierta ocasión un *eminente* músico, en tono despectivo, y yo me quedé sumido en un mar de confusiones, porque vivía en la seductora ilusión de que, precisamente el ser romántico, constituía una cualidad de temperamento absolutamente necesaria para ser... aspirante a compositor. ¿No es cierto?

Al concluir mis cursos académicos, conquisté *gloriosamente* mi primer premio de composición. Para ello hube de escribir en clausura, un *motete* y una escena dramática, con *concertante*, dicho en más humildes términos, cuyo asunto, sometido al patrón tradicional en tal género de trabajos, consistía en un noble guerrero, que, batallando con sus enemigos, cogía prisionero a un galán enamorado hasta la muerte de la tiple. Esta, que suspiraba también por el galán vencido, imploraba su perdón; el barítono no accedía; el tenor gritaba, enfurecía-se el barítono, lamentábase la tiple, intervenía el coro y concluía la página con gran derroche de sonoridad y gritería, y con su *calderón* a la manera italiana. Yo, que era un romántico, no hallaba bien que fuese un concertante el mejor ejemplo que pudiera ofrecer como prueba final de sus estudios ni como demostración de sus

facultades creadoras y de su temperamento, un joven artista de fin del siglo XIX, pero se exigía y eso hubo de realizar.

Fuera ya del Conservatorio, comenzaron las luchas, las dificultades, los escollos y las amarguras. ¡Ah! si las gentes supieran los contratiempos que surgen ante el artista que, lleno el espíritu de ideales, la fantasía poblada de ilusiones, inquieto el pensamiento, el corazón vibrante de energías, emprende el camino de la producción bella; si las gentes se enterasen del caudal de firmeza, del poder de voluntad que es preciso poseer para no renunciar prontamente a la lucha abatido, descorazonado, trágicamente vencido, no dirían las injusticias que a diario se escuchan, ni responderían con el gesto de desprecio que responden a los clamores de los románticos que... sueñan, y siempre sueñan, ni acogerían con tan fría indiferencia los trabajos producidos en horas dramáticas, inquietas, intensamente vividas, en horas crueles, entre alternativas de sombras y de luces, de arrebatos y decaimiento, de exaltación y desesperanza, de alegrías y de tristezas, de optimismo y... remordimiento.

¿Qué diré de esos años de mi vida que no sepan por experiencia personal cuantos viven esta misma existencia ¡gozosa y terrible! a un mismo tiempo de la creación artística? Porque es cierto, muy cierto, que en todas partes, en

todos los países, son difíciles, crueles y dolorosos los años primeros de la carrera del compositor. En todas partes la lucha es dura para el artista; pero aquí, en nuestra España, en este medio tan poco culto y menos «sentimental», en el sentido más alto y noble de la palabra, la lucha adquiere caracteres heroicos, en que la tenacidad viril y convencida del artista orientado hacia la luz afirmativa y amplia de la belleza, se estrella contra la apatía y la escasa delicadeza de sensibilidad de las gentes; en que a los entusiasmos sinceramente declarados, a todas las horas y en todos los momentos, responde un eco de más o menos veladas burlas; en que cada paso halla un obstáculo, cada iniciativa una dificultad, cada ilusión un desengaño.

Y sin embargo, yo, lo mismo que los demás compositores jóvenes de este período moderno de nuestra música, iniciado hace unos veinte años como reflejo de una mayor actividad musical, he trabajado y continuo trabajando mucho, mucho, muchísimo, cuanto mis fuerzas consienten y mi pensamiento dicta, respondiendo con nuevas obras a las obras «muertas» antes de llegar a ser representadas o «asesinadas» por interpretaciones ruines, indiferentes, y a veces francamente ridículas. Y sigo trabajando con mayor entereza cada día que pasa, por dentro de mí vive arraigado el convencimiento pleno de que el triunfo final sólo será logrado

por la tenacidad y la pujanza del trabajo, sin detenerse a lamentar las energías gastadas ni el tiempo perdido; sin prestar atención a los que vayan cayendo, al parecer vencidos, que un día u otro los sordos habrán de oírnos, y los indiferentes serán atropellados por una onda fuerte y arrebatada de emoción, afirmadora y fecunda, y habrán de acabarse las burlas, las injusticias, los desprecios, porque si no se acaban, si en nuestra tierra no desaparece el grotesco mal, mezcla de ineducación, superficialidad y rebajamiento mental, de tomar a *chacota* los más delicados y sentidos propósitos, estaremos irremisiblemente perdidos, y habremos merecido sobradamente que nos declaren incapacitados para todo progreso y para toda regeneración.

No he de hablar de mis obras, amigo Villar, pero sí quiero dedicar algunas palabras a las cuestiones estéticas que en torno de ellas se agitan, como acontece con las obras de todos los compositores de nuestro país.

Cuestiones son estas a que me refiero, muy complejas y difíciles, y ello es por la inmensa variedad de aspectos, tendencias, propósitos y gustos que reflejan las producciones de nuestros músicos. Jamás nación alguna, en ningún período de su desarrollo musical, ofreció tan sorprendentes contrastes, tan curiosas diferencias, una tan simpática anarquía de orientacio-

nes como la que presenta en la actualidad nuestro arte. Esto, dicho sea de paso, es consolador y nos permite abrigar fundadas esperanzas para el futuro musical de España, si todas estas independientes e inquietas iniciativas, influenciándose mutuamente, confundiéndose unas en otras, sin que pierda cada músico por ello su propia personalidad, logran constituir una amplia manera de expresión musical, exenta de toda influencia extranjera fuera de aquellos fundamentos técnicos y estéticos que son de todas partes, y sin los cuales la obra de arte es una «caricatura» o una «monstruosidad».

Pues bien: la primera cuestión a discutir es la del empleo del canto, del ritmo, y por ampliación de éste, de la danza, populares en el drama lírico nacional. Nuestra viciosa manera de discutir, que consiste en concretar de una manera rotunda y violenta las cuestiones, abandonando todo matiz de relatividad, ha hecho que el problema aparezca limitado a una rigurosa afirmación, apoyada en lo que dijeron Artega y Eximeno: la ópera española debe levantarse sobre el cimiento firme, inconfundible y eterno del canto popular. Yo, que adoro el elemento popular en la música, más aún si es tan rico y múltiple en matices de sentimiento y en formas rítmicas como el de nuestras diferentes regiones; yo, que difícilmente he contenido lágrimas de emoción ante la *Jota* vibrante y cas-

tiza, vista bailar en aquellas plazas llenas de sol, impregnada del carácter áspero y fuerte de los pueblos del Alto Aragón; ante el nostálgico sonar de la canción gallega «meiga» y añorante, al atardecer, por los senderos pedregosos que bordean las tierras verdes; ante las «Danzas de los gitanos del Sacro Monte en su carmen florido del Albaicín», creo que ese principio estético, tan inflexible y rotundo, limita y empequeñece el campo inmenso en que desenvolverse debe y puede nuestro arte nacional. El canto popular; la danza característica de nuestras regiones, deberá ser un elemento poderoso, fecundo, riquísimo, de enriquecimiento y «caracterización» de la ópera; mas por encima de él, dominándolo todo con su libre e impetuosa corriente, debe reinar la melodía propia, subjetiva, llena de emoción y sentimiento, sin localizaciones ni propósitos concretos, arrancada del alma como un eco vibrante de pasiones, serena o exaltada, triste o risueña, arrebatada o blanda, grito trágico o suspiro dulcísimo, risa de felicidad o llanto de amargura, pero *arrancada del alma*, repito, libre, intensa, humana.

La técnica: he aquí otra cuestión artística, motivo de discusiones entre artistas, críticos y aficionados. ¿Cuál es la misión de la técnica, cuál su objetivo y su alcance, y hasta qué grado debe intervenir dentro de la obra de arte? Cuestión es ésta complicada y difícil, y desde luego impo-

sible su estudio dentro de los límites de una *conversación* sin pretensiones como la presente. Mas sí intentaré fijar personales condiciones que pudieran ser puntos de partida para ulteriores y respetuosas polémicas. Existe entre nosotros, muy extendida también, muy arraigada en el criterio de los aficionados, de la crítica, en su mayoría, y hasta de bastante número de compositores, la idea de separación y hasta de oposición, entre la melodía, en el sentido amplísimo de todo cuanto significa elemento expresivo, y la técnica. Claro que aquí debemos considerar bajo la palabra «técnica», algo más desarrollado, libre, fundamental, que lo que se entiende por técnica elemental en los Conservatorios: empleo de los acordes, corrección en sus enlaces, procedimientos rigurosos del contrapunto, forma escolástica de la fuga, etc., etcétera, está claro, ¿verdad? Pues bien; yo entiendo, y en esto no he modificado lo más mínimo mi juicio desde que terminé mis estudios técnicos, que la «técnica» y la «melodía» son elementos que se completan, que mutuamente se influyen y se fecundan obedientes a las cualidades características de sentir y de pensar, a la individualidad del compositor. O sea, expresado en términos más claros y precisos, que cada compositor posee la técnica que corresponde a su personal sentimiento de la melodía, y que ésta, naturalmente, para pro-

ducirse con toda la potencia expresiva soñada por el artista, necesita revestirse de aquellas formas técnicas más o menos complicadas, más o menos actuales, no diré modernas, más o menos *claras* que corresponden a su propia naturaleza esencial. Por ésto, y suponiendo que la referencia que se hace de un artista serio, cuando la crítica o los aficionados aconsejan a un artista que modifique su técnica, que prescindiera de ciertos procedimientos empleados, que se acerque, digámoslo así, al vulgar sentir, lo que hacen es invitarle a que dejen de ser él, a que finja, a que imite, a que se torne insincero y falso, que es el mayor y menos disculpable defecto que puede padecer un artista. ¡La insinceridad! Henos aquí ante la más lamentable enfermedad de la época presente en el arte. Por ella, artistas notables, verdaderos temperamentos de múltiples facetas emocionales, han caído en la trivialidad, o han derivado hacia la afectación viciosa de estilo que pudo ser noble por el deseo, o de triunfar fácilmente, o de sobrepujar en bizarrías de escritura a quien por poseer temperamento adecuado manifestara en tales bizarrías su individualidad.

¡La técnica! ¡Por la técnica entendida, claro está, en el alto y noble que aquí se entiende, se han realizado las grandes evoluciones del arte. Todo gran artista, todo verdaderamente genial artista, sediento de dar a su obra mayor

intensidad de emoción progresiva, amplitud de desarrollo, bajo el noble anhelo de revestir su pensamiento de formas nuevas, de procesos más y más hondamente expresivos, poseído del arma de renovarse siempre, porque lo que no se renueva vive miserable vida y muere al fin, todo gran artista es un gran técnico; y lo es, y lo ha sido siempre, con la protesta unánime y airada de la masa del público que obstinadamente siente horror por ese *abismo* de lo *nuevo* que para el artista verdadero es cumbre, cumbre gloriosa y jamás alcanzada! ¡Pues qué! ¿No fué Mozart para los públicos de su época un... técnico? ¿y a Beethoven, no le amargó la vida y envenenó sus ideales sublimes la crítica, declarándole... obscuro, extraño e incomprensible, cuando roto el cauce de respeto a los procesos constructivos de su tiempo, creaba, osada y libremente, los maravillosos cuartetos de sus últimos años, más nuevos hoy y atrevidos que las más recientes partituras contemporáneas? ¿Y Schumann? ¿Y Wágner? ¿Y Strauss? ¿Qué censuras, ataques y horrores no se han dicho de ellos, como protesta al ansia renovadora, creadora, emancipadora, que vibra inquietamente a través de sus composiciones?

Lo triste entre nosotros es que se da el caso peregrino de que precisamente una parte de la uventud, que es siempre, y es natural que así

sea, la que debe ir a la vanguardia de todo progreso, se asusta y rechaza las tendencias renovadoras de una técnica amplia, colocándose por cobardía o conveniencia al lado del rutinario y común sentir...

Y voy a concluir, mi querido Villar, que ya me parece haber usado y abusado de su paciencia. Si le declaro que termino con pena porque es ahora, precisamente, cuando empezaba a ocurrírseme algunas cosas... pero... usted no ignora lo combatido que yo he sido antes de ahora, y ahora mismo, por personas en quienes creí hallar acuerdo y apoyo, precisamente por la exaltación romántica expresada de mis convicciones. Y han sido en muchas ocasiones los jóvenes, precisamente los jóvenes, quienes más me han combatido. Por ésto, digo a usted que siento dejar la pluma en este momento, precisamente cuando comenzaba a ser sincero, pero ocasión habrá de continuar estas breves y leales declaraciones.

No terminaré sin dedicar unas palabras a la opinión que han creado entre ciertos elementos artísticos los Bailes Rusos. La novedad, brillantez y artística presentación del espectáculo, han hecho creer a algunos que en esto residía la forma futura del Teatro lírico. ¿Sin la palabra? Sin la divina y humana palabra, pronta, fecunda y eterna de expresión pasional y efectiva, ¿podrá lograrse jamás el verdadero drama?

¿No halla usted en esto una aberración... incomprensible?...»

Tales han sido las manifestaciones que Conrado del Campo ha tenido la bondad de hacerme (y con las cuales estoy completamente de acuerdo), con su verbo cálido y apasionado; pues cuantas personas hayan tenido ocasión de tratar a este compositor insigne, habrán observado que ni él, personalmente, ni su música, pequen de frialdad o languidez, sino de todo lo contrario: vehemencia, pasión, ímpetu, vigor, son los rasgos característicos de su temperamento y de su arte.

FERNÁNDEZ ARBÓS

Arbós es un músico cosmopolita. Su vida y su historia artística brillantísima de concertista y director de orquesta, se desenvuelve y adquiere todo su desarrollo en los centros musicales de Bruselas, Berlín, Estados Unidos y Londres, en los que convive con las figuras musicales contemporáneas de mayor relieve.

Nació el ilustre maestro español en Madrid, el 24 de Diciembre de 1863. Descendiente de una familia de músicos, pues su abuelo, su padre y su tío, D. Enrique Arbós, fueron músicos mayores, hereda las cualidades de sus antecesores, comenzando en Madrid las primeras lecciones con su padre. En Valencia decide este dedicar a su hijo a la música en vista de las actitudes y de la vocación que demostraba el futuro gran artista, por haber observado que en un violín de juguete, regalo de Reyes, tocaba el niño Arbós con rara habilidad impropia de sus pocos años.

Después de recibir algunas lecciones se trasladada a Madrid, ingresa en el Conservatorio en

la clase de Monasterio y obtiene a los catorce años los primeros premios de solfeo, violín y armonía.

La Infanta Isabel, a quien fué presentado por Monasterio, se encarga de su educación musical, enviándole pensionado a Bruselas, en donde conoció a otro eminente músico español, a Isaac Albéniz (que estaba estudiando pensionado por D. Alfonso XII), intimando con el malogrado artista con una amistad tan fraternal que duró toda su vida. En Bruselas estudió Arbós el violín con el célebre Vieuxtems y la composición con el erudito historiador y maestro Gevaert, obteniendo el gran premio de excelencia en 1879. Encontrándose en Bruselas el famoso violinista Joachim oyó tocar a Arbós, interesándole de tal modo el joven artista español que le invitó a que fuera a Berlín a continuar sus estudios bajo su dirección.

Desde esta época comienza para Arbós, una vida de triunfos artísticos y de emociones del más alto interés. Se traslada a Bonn en ocasión de celebrarse un festival con motivo de la inauguración del monumento a Schumann. En casa de la viuda de Schumann es presentado a Brahms, a Von Bulow, al cuarteto Joachim, a Hiller y otras eminencias de aquel tiempo. Poco después, en el festival rhenano (del Rhin), conoció a los maestros más excelsos de aquella generación.

Desde Bonn se traslada a Berlín para continuar sus estudios con Joachim y la composición con Herzogenverg. Joachim, que le profesaba un cariño paternal, le invitó a vivir en su compañía. Durante los dos años que vivió con el gran violinista alemán conoció íntimamente a Liszt, presentado por Joachim, y a Brahms, de quien conserva recuerdos inolvidables, como el de haber asistido, uno de los primeros en Alemania, a la audición de todas sus obras a partir del trio en *do menor*. Brahms enviaba sus manuscritos a Joachim y en su casa se leían y se corregían. Una mañana, antes del desayuno, y sin decir Joachim nada, colocó sobre la mesa el manuscrito de la Cuarta Sinfonía de Brahms, produciendo en Arbós una emoción imborrable.

Arbós fué presentado al público de Berlín por Joachim en el mismo concierto en que se interpretaba la Cuarta Sinfonía de Brahms, sin publicar aún, tocando con su maestro el doble concierto de Bach, para dos violines, y el concierto húngaro de Joachim.

Después de este concierto, que consagró el nombre de nuestro compatriota, fué nombrado concertino de la Filarmónica de Berlín, puesto que desempeñó durante dos años. En esta época triunfal de su vida conoció Arbós a Rubinstein, Sarasate, d'Aalbert, Wieniawski, Davidoff y al entonces joven Strauss, haciendo música de cámara con muchos de ellos y durante algunos

años con Joachim, en casa de los Mendelsshon, donde Joachim concurría una vez por semana.

Arbós abandona Berlín por haber sido nombrado profesor del Conservatorio, concertino de la orquesta y director del cuarteto de Hamburgo. Por esta época queda vacante una clase de violín en el Conservatorio de Madrid y, accediendo a los deseos de sus padres, viene a la capital de España, siendo nombrado profesor de violín después de unos notabilísimos ejercicios. Arbós no puede vivir inactivo acostumbrado a su febril vida artística y funda una sociedad de música de cámara con Tragó, Agudo, Gálvez y Rubio, permaneciendo en Madrid dos años. En esta época tiene Arbós la desgracia de perder a sus padres y, encontrando entonces en la Corte poco ambiente para sus anhelos e ilusiones musicales, vuelve a reanudar sus excursiones por el extranjero, estableciéndose en Londres, donde da varios conciertos con Albéniz en los Monday Popular de Saint James Hall, partiendo de estos conciertos su popularidad en Inglaterra. Recorre toda Inglaterra, Irlanda y Escocia, dando conciertos ya solo o de música de cámara en compañía de las celebridades de su tiempo: Joachim, Janer, Piatti, Paderewsky. Entonces es nombrado profesor del Royal College of Music de Londres; y a la vez era contratado para dar conciertos en los Estados Unidos, donde fué concertino y segundo director de la célebre orquesta de

Boston, en sustitución de Kneissel. En la ciudad norteña comienza Arbós su carrera de director de orquesta, aunque ya a los veintiún años había dirigido conciertos sinfónicos en el Palacio de Bellas Artes de Madrid con ocasión del Centenario de Colón, en Santander y en otras ciudades españolas.

Recorrió algunas poblaciones de los Estados Unidos, tocando bajo la dirección de Ricardo Strauss, estrenando entonces sus hermosos poemas sinfónicos «Don Quijote» y «Vida de héroe». Como violinista y director ha hecho después Arbós excursiones artísticas por Bélgica, Portugal, Francia, España, Alemania, Italia, Holanda, Rusia y Estados Unidos.

Fundada en Madrid hace catorce años la Orquesta Sinfónica, acepta Arbós el cargo de director de esta importante agrupación y la dirección de la orquesta del Gran Casino de San Sebastián, comenzando para Arbós una serie de éxitos en su patria. A la vez funda en Londres el Concert Club con la cooperación de la Orquesta Sinfónica de la popular capital de Inglaterra, siendo durante tres años los conciertos de moda y por los que desfilaron todas las notabilidades contemporáneas: Casals, Kreisler, Lamond, Max Hamburg. Dirigió también la Sinfónica de Londres en los conciertos de Alber Hall, Queen's Hall, Covent Garden y Palladium, contribuyendo a despertar simpatías para España interpretando,

siempre que le ha sido posible, obras de compositores españoles modernos. Los conciertos dirigidos por Arbós en Londres, San Petersburgo, Moscou, Roma y París fueron verdaderos triunfos para el insigne maestro y para los compositores españoles. El concierto-festival de París celebrado en el teatro de los Campos Elíseos en la temporada de 1913 á 1914, constituyó un gradioso éxito, mereciendo los más efusivos elogios de la mayor parte de la crítica francesa.

La labor de Arbós al frente de la Sinfónica, entregada en sus manos en un período de crisis musical, ha sido considerable y fructífera para el arte nacional. El insigne artista ha dado homogeneidad, ha formado esta importantísima corporación, que cuenta con elementos artísticos de reconocido mérito; él ha contribuído a fomentar la cultura musical con las excursiones a las principales capitales españolas (52 conciertos dió el año pasado); Arbós ha dado a conocer obras sinfónicas de Albéniz, Conrado del Campo, Pérez Casas, Granados, Turina, Oscar Esplá, Arregui, La Viña, Manrique de Lara, Bretón (padre e hijo) y Villar, a más de las obras de Bach, Brahms y del repertorio francés, ruso, inglés y alemán, clásico y moderno, y las obras más interesantes de la producción musical contemporáneas (le cabe la gloria de haber dado a conocer en España todos los poemas sinfónicos de Strauss). Con su orquesta, en fin, ha conse-

guido despertar la afición a la música sinfónica, adormecida estos últimos años, en Madrid y en provincias; sembrando la cosecha que han recogido otras agrupaciones artísticas, las cuales se han encontrado con un importante núcleo de aficionados a la música sinfónica. Con la cooperación de los orfeones Catalán, Donostiarra y Sociedad Coral de Bilbao, realiza Arbós todos los años magníficos festivales en los que interpreta las grandes creaciones vocales e instrumentales de la literatura musical. Arbós no da importancia a su obra de compositor y sin embargo es autor de la ópera cómica «El centro de la tierra», de un inspirado trío para piano, violín y violoncello, de unas guajiras y tango, para violín y orquesta, muy características, y que se han tocado mucho en el extranjero; de una colección de melodías para canto y piano y de dos fragmentos sinfónicos muy interesantes: «Ausencia» y «Noche de Arabia». Además ha instrumentado magistralmente algunos números de «La Iberia», de Albéniz, que ejecutan todas las orquestas del mundo.

Arbós es persona afable y culta (posee cinco idiomas) y un *causeur* amenísimo. Es comendador de la Orden de Isabel la Católica y caballero de la de Carlos III, de España, caballero de la Legión de Honor de Francia; de la Orden de Santiago y Villaviciosa, de Portugal, y miembro

honorario de la Academia de Londres. Recientemente fué nombrado director del Conservatorio de Madrid, renunciando el cargo. La guerra europea le recluye en su patria, no sabemos si accidentalmente o de una manera definitiva.

Arbós, como Sarasate, Casals, Monasterio, Albéniz, Malats, Granados, Viñes, Quiroga, Manén, Falla, y otros músicos españoles de mérito, es honor y gloria de España, honrándola con su nombre preclaro en el extranjero.

JOSÉ LASSALLE

José Lassalle nació en Madrid el año 1874. Todo el período de su infancia transcurre sin nada saliente que referir. En su familia no hay más antecedentes musicales de interés que el de su abuelo materno, que fué organista de la Catedral de Valencia; población de donde es natural la madre de Lassalle.

A los veinte años era doctor en Filosofía y Letras, dedicándose durante algunos años a dar lecciones de francés, latín, historia y literatura en varios colegios particulares de la Corte.

Su padre quiso destinarle al profesorado, con cuyo objeto se preparó seriamente con el famoso arabista Sr. Codera, para hacer oposiciones a una cátedra de árabe vacante en la Universidad de Granada, que luego se proveyó por concurso.

En esta época colabora Lassalle en varias revistas y periódicos, especialmente en el *Heraldo de Madrid*, donde escribe notables críticas musicales.

Fué uno de los fundadores de la *Revista Nue-*

va (lo que constituye para Lassalle el orgullo de su juventud) con Ruiz Contreras, Pío Baroja, Jacinto Benavente, Valle-Inclán, Martínez Sierra y en la que colaboraban *Azorín* y *Maeztu*.

Su afición a la música (siempre fué un wagneriano exaltado), que iba poco a poco desarrollándose en su temperamento volcánico, estalla un día con vehemencia y resuelve dedicarse en cuerpo y alma al arte musical. Toca el piano, escribe *lieder*, entabla relaciones artísticas con la viuda de Wágner (con Cosima Wágner, hija de Liszt y una autoridad en cuestiones de Estética en Alemania), y comienza el estudio de la armonía con Arín; pero Lassalle se inquieta por la lentitud con que se hacen entre nosotros los estudios musicales, el tiempo que se pierde, la incultura estética del profesorado, que, por lo general, no piensa más que en cobrar las mensualidades o la nómina, y se decide a ir al extranjero.

En la primavera de 1900 se marchó a Munich sin saber apenas solfeo, ni alemán, y desoyendo los consejos de su familia.

Con muchas penalidades, con voluntad y trabajando enormemente, empezó a estudiar el solfeo y la armonía con Thuille; más tarde, con Wolff Ferrari, y por último, con Max Reger; y toda esta labor la realiza el insigne maestro madrileño con escasos medios de fortuna; porque corre por ahí la leyenda de que su padre era,

en esta época de su vida, millonario, y que Lassalle ha hecho su carrera, tan brillante como rápida, a fuerza de dinero, y no es exacto; además, que su padre se opuso terminantemente a que abandonase su carrera, pues soñaba verle algún día decano de una universidad española.

Desde Munich se trasladó Lassalle a Milán, donde vivió una corta temporada perfeccionándose en la práctica de la dirección de orquesta y conocimiento de repertorio de ópera. En una carta, de la interesante colección de cartas que conservo de Lassalle, escritas desde Munich y Milán, en las que está detalladamente condensada la evolución y proceso de sus estudios musicales en el extranjero y los momentos más emocionantes de los primeros pasos de su carrera artística, me decía Lassalle «que de nada servía tener la cabeza llena de conceptos estéticos si faltaba la práctica del oficio», y es verdad. Lassalle, por su educación, fué siempre un hombre de cultura literaria y estética superior, pero esto no era bastante; al lanzarse por el camino de un arte tan difícil como la música, hay que prepararse sólidamente, conocer su técnica cada vez más complicada, hay que trabajar con mucha fe; hacerse músico práctico, y Pepe Lassalle estudió su arte con la solidez necesaria para dominarle, consiguiéndolo de una manera absoluta, porque tenía talento, tesón, un afán

insaciable de llegar y un temperamento extraordinario. Lassalle estudió fundamentalmente el contrapunto y la fuga (de éstas conserva una preciosa colección), ha compuesto hermosos *Lieder*, y no sé si ha terminado una sinfonía y una sonata de violín y piano, que había comenzado hace tiempo.

Pero sus actitudes y sus ilusiones no se encaminaron nunca por el lado de la composición; derivaron siempre hacia la dirección de orquesta, en cuyo campo ha conseguido verdaderos triunfos artísticos. En Noviembre de 1903 debutó como director de orquesta con la Kaim-Orchester de Munich. Recomendado por su maestro Thuille, dirigió tres conciertos que consagraron de una manera definitiva su reputación puesto que en Mayo del mismo año era contratado para dirigir cuatro conciertos en Petrogrado, alternando con Nikish y Colonne. Continuó durante algún tiempo de tercer maestro en la Kaim-Orchester, al lado de Weingartner, hasta que constituida esta Sociedad con el nombre de Münchener-Tokünstler Orchester fué nombrado nuestro compatriota primer director por unanimidad.

Con esta célebre orquesta, que ha dirigido seis años, recorrió toda Europa, obteniendo éxitos de público y críticas muy lisonjeras para su labor. Con ella vino a Madrid, dando a conocer algunas obras nuevas, tales como las sinfonías

de Bruckner, que, como las de Malher (amigo íntimo y consejero de Lassalle), dirige Lassalle de un modo especial. Son estos dos compositores muy interesantes, predilectos de Lassalle y casi desconocidos del público madrileño.

Lassalle ha dirigido las orquestas imperiales de Petrogrado, Moscú y Kieff; la Orquesta del Ministerio de Instrucción Pública, de Bucarest; la Sociedad de Conciertos, de Riga; la de Helsingfors; la Orquesta Isaye, de Bruselas; la de Lamoureux, de París, la Sociedad de Conciertos, de Marsella; las orquestas filarmónicas de Barcelona y Valencia; la Sinfónica, de Madrid, y ha sido dos años primer maestro en el Künstler Theatre, de Munich (dirección Reinhardt).

Uno de sus más brillantes éxitos fué el estreno de *Parsifal* en el Teatro Real, de Madrid, acontecimiento musical memorable, cuya interpretación no ha sido superada. También merece mencionarse aquel concierto que para conmemorar el centenario del nacimiento de Wágner se celebró en el Teatro Real, organizado por la Asociación Wagneriana, en el que con una orquesta improvisada, compuesta de elementos heterogéneos, logró Lassalle, con sus facultades de organizador y director y su temperamento de artista, interpretar un programa admirable por todos conceptos.

Lassalle tiene condecoraciones francesas, rusas, alemanas, portuguesas y... ninguna espa-

ñola (es lo de siempre), que honran su historia artística. Su vida turbulenta y agitada está llena de episodios y anécdotas interesantes que no es este el momento de contar. Lassalle es un español muy español, un poco aventurero (en el sentido romántico de la palabra) y galante, con un don de gentes y un trato verdaderamente encantador. Se honra con la amistad de Saint-Saëns, D'Indy, Strauss y Massenet, en vida, a todos ha pedido consejos y de todos ha merecido elogios para su arte.

Como director, es Lassalle sobrio, preciso y elegante, cálido, sugestivo y apasionado; sus interpretaciones se distinguen por la finura en los pianísimos y por el vigor en los fuertes. Con los gestos y un sentimiento comunicativo especial, electriza a su Orquesta, que traduce con fidelidad y arte el pensamiento del compositor, expresando los matices más delicados y los detalles más importantes de la partitura, su espíritu, como no puede hacerlo quien no posea una fuerte cultura intelectual.

El insigne maestro que, como he dicho, nació en Madrid, está naturalizado en Francia y actualmente defiende con las armas la bandera de la República.

Por circunstancias especiales de su vida privada se nacionalizó en Francia, habiendo sido llamado a filas con motivo de la guerra para incorporarse a su regimiento en Pau.

EL P. LUIS VILLALBA

Mi deseo de dar a conocer a aquellas personalidades musicales ignoradas del gran público (alternando con los admirables artistas conocidos), que trabajan casi anónimamente y son dignas por sus merecimientos de ser ensalzadas, me ha llevado a ocuparme de un agustino ilustre: del P. Luis Villalba, que en su celda del Monasterio de El Escorial vive una vida de estudio y de trabajo, muy fructífera para la música española.

Lo primero que llama la atención del que ve por primera vez al P. Villalba es su desaliño personal que está en relación con el ambiente de la celda donde trabaja, verdadero *maremagnum* de cosas, en la que hay diversidad de cuanto puede imaginarse.

Libros apilados en destartalados estantes y en el suelo; un piano y un armonio; magníficos libros de coro miniados por los jerónimos con ornamentales encuadernaciones del Renacimiento arrinconados, en la pared; plantas, gatos, pájaros, un arpa real, un retrato del P. Vi-

llalba pintado por Sotomayor y que honra la estancia; tal es lo que se observa en esa celda, especie de Arca de Noé, donde trabaja con actividad febril el P. Villalba consagrado al estudio desde las nueve de la mañana (pues su salud quebrantada por exceso de trabajo le impide madrugar), hasta que se acuesta. Su semblante movable, inteligente y expresivo, que parece de goma por su elasticidad, delata un cerebro fuerte y bien organizado. El P. Villalba inquiere e investiga en la rica Biblioteca y en el Archivo del Monasterio; escribe música sagrada y profana; es musicógrafo de cultura y documentación sólidas, literato, *folklorista*, profesor de griego, y aparte de la labor de revista, pues dirige «La Ciudad de Dios» y la «Biblioteca Sacro-Musical», consagrada a la música religiosa, es maestro de capilla del Monasterio; un infatigable trabajador, en fin, y por sus conocimientos enciclopédicos un políglota.

Ha publicado una «Antología de organistas clásicos» (traducción de libros antiguos); «Últimos músicos españoles del siglo xix»; «Diez canciones españolas de los siglos xv y xvi» traducidas de los libros de cifra de Fuenllana y Mudarra; «La música de cámara en España» (conferencia). Actualmente está escribiendo el «Diccionario biográfico y bibliográfico de música» para la revista «Arte Musical»; el prólogo para la «Historia del Rey de reyes», del

P. Sigüenza, y un estudio del pintor Rosales.

Sus últimas obras importantes son: tres cántigas de Alfonso X el Sabio para orquesta; una Sonata para violín y piano; canciones castellanas, para piano y violín y un cuarteto de cuerda; compuestas sobre las tonalidades gregorianas e impregnadas de un fuerte aroma de casticismo. En el género religioso ha compuesto mucho y bueno.

Es también un escritor de carácter literario; maneja la sátira con galanura y donaire, y es un hombre bondadoso y sencillo *a la pata la llana*; humorista, hasta en la música que escribe, en los ratos de ocio, imitando a Chueca. Todo lo hace al desgaire, y hasta su estilo, desaliñado, como su persona, es zumbón, tratando los asuntos más serios en broma, pero siempre con profundidad de concepto, siendo sus juicios acertados e interesantes sus genialidades.

Cree que la misión de la crítica no es la de dar palos de ciego, ni distribuir elogios ditirámicos, para lo que no hay que calentarse la cabeza. La misión de la crítica —dice— no es sólo la de buscar los defectos de las obras, sino la de encauzar los gustos del público.

Algunas veces visito al P. Villalba: la última vez, paseando por la avenida de los pinos y caminando monte arriba (acompañados por nuestro amigo Palma, distinguido violoncellista de la Filarmónica), conversábamos fraternalmente

(pues el P. Villalba es un fraile con el que se puede hablar de todo: tal es su discreción, su tolerancia y su ecuanimidad), admirando la belleza del espléndido paisaje, en el que el azul cobre del romeral, los matices morados de los cantuesos, el amarillo de las retamas y el blanco de las jaras daban una entonación de poética idealidad al encantador panorama velazqueño, que sirve de decoración a esa maravilla arquitectónica, modelo, por la pureza de la línea, de sobriedad y de grandeza, que se llama el Monasterio de El Escorial.

Abordamos el problema de la cultura de los músicos, tan descuidada entre nosotros. Los grandes músicos han sido hombres cultísimos; algunos, sin contar a Wágner, fueron literatos y poetas. No se puede escribir música selecta sin ser hombre culto, sin tener una orientación. Las obras de los compositores franceses Debussy, Dukas y Ravel, sin citar más que a los significados de la moderna escuela francesa, son consecuencia de una orientación más o menos acertada, de una cultura, de ideas estéticas de más o menos realidad en sus evoluciones, que no debemos imitar más que en aquello que no desnaturalice nuestro arte nacional, distinto en sus motivos y en su esencia, pero que no se hubieran producido sin la exquisita cultura de sus autores.

Lo más sencillo es lo más difícil —dice Villal-

ba—; los jóvenes están desorientados y con un afán de escribir novedades que no lo son más que exteriormente, sin solidez ni fundamento. Una ignorancia de procedimientos y de lo que distingue las diferentes escuelas en que se ha manifestado el arte musical a través de los siglos, hace que se tomen ciertas afirmaciones sobre *música nueva* como algo serio, cuando en el fondo no son más que palabrería insustancial, literaria, esnobismo, cuando no aberraciones del gusto y de la sensibilidad. Las últimas tendencias del arte musical que tanto enamoran a algunos de nuestros jóvenes compositores, son tan primitivas, tan simplistas, fundadas algunas en la imitación de la naturaleza, que más que arte moderno debía llamarse arte infantil, para niños y aficionados.

La grandeza y la severidad del templo del Monasterio la comparamos con las obras de Beethoven, porque arquitecto y músico acertaron con una forma de expresión definitiva y eterna. Cuando el llamado arte ultramoderno encuentre la forma que le haga imperecedero, dejándose de tanteos, creemos en él como de algo nuevo y real; hoy no es más que un fantasma, puro *diletantismo*.

Todo estriba en hacer música y expresarla con claridad, fácilmente. Una labor de asimilación del canto popular es lo que daría savia nueva a nuestro arte. Aspiremos las esencias

aromáticas de las flores silvestres de nuestra música, que son los cantos y bailes populares, con sus bellas y variadas melodías y sus ricos y graciosos ritmos.

Castilla tiene una variedad grandísima en sus cantares serios, fuertes, varoniles, inexplorados aún; los de Galicia y Asturias, Santander y León, son más blandos, más suaves, algo amengados, como sus paisajes.

El peligro de las armonizaciones, que pueden llegar a desnaturalizar el canto popular, hay que evitarle, haciendo un estudio de las tonalidades antiguas, pues en ellas es en las que está basada la canción popular; de otra suerte se extranjeriza, cuando no se universaliza, entrando en el cosmopolitismo monótono e igual del arte contemporáneo. Un hombre del campo, además, no puede cantar como un aristócrata o como una señorita cursi.

Todo en nuestras costumbres tradicionales está impregnado de arte popular. El mismo teatro de Lope está salpicado de cantos gitanos.

En la reforma de la música religiosa cree el P. Villalba que ha faltado tacto en los encargados de incorporarla a las ceremonias del culto católico. Ha debido implantarse, a su juicio, gradualmente, porque ni los maestros de capilla ni los organistas tienen la debida preparación.

Hay que transigir al principio de toda innova-

ción, y más siendo tan radical como ésta. De todos modos, desde Pradano y Cosme José de Benito a lo que hoy se hace, hemos recorrido mucho camino. Sin embargo, gustan todavía en iglesias y conventos (aberraciones del gusto y falta de cultura, lo de siempre), y se pide en los almacenes de música, la música que no está aprobada por las comisiones diocesanas, que, por otra parte, suelen tener poca autoridad para imponerse.

Se escribe música religiosa sin espíritu y hasta sin sentido musical, falta de prosodia y de carácter religioso, pues lo religioso no es lo dramático, al estilo de ópera. Villalba desarrolla su pensamiento sobre estas cuestiones en sus importantes trabajos literarios que publica constantemente en la «Biblioteca Sacro-Musical».

¿La música religiosa es sólo una expresión puramente subjetiva, o hay algo que la distinga, además, de las fórmulas armónicas y contrapuntísticas usadas?

Es decir: ¿es algo independiente de la música profana? Porque para muchos no hay más que música buena o mala. Villalba dice a este propósito que el sentimiento religioso no puede expresarle quien no sea religioso. Wágner y otros compositores laicos han escrito música religiosa o de carácter religioso, confundiendo lo hierático con lo religioso, y esto ha sido por concebirla en pleno concepto teatral. El artista

que no es creyente no puede impregnar su obra de sentimiento religioso. (Para otros el sentimiento religioso es independiente de la creencia en una religión determinada.)

Ahora bien: cantar un *Miserere* en seguidillas traviesas —dice Villalba— es una burla; entonar un aria con desplantes líricos de *divo*, es ridículo; llevar al templo lo que es propio del teatro, como se ha estado haciendo durante mucho tiempo, es intolerable.

Una tempestad, formada en menos tiempo que se cuenta, nos sorprende en lo más alto del monte, obligándonos a refugiarnos en el Monasterio, donde un hermano lego seca nuestras ropas, más empapadas que si procediéramos de un naufragio.

MÚSICOS CATALANES

ISAAC ALBÉNIZ

El malogrado artista Isaac Albéniz nació en Camprodón (Gerona) el 29 de Mayo de 1860, y murió, muy joven aún, el 19 de Mayo de 1909, en Cambó les Bains (Pirineos Occidentales). En estos cuarenta y nueve años de vida agitada y turbulenta, algo novelesca en su primera época, como la de toda su familia, Albéniz, unas veces dando conciertos de piano, otras escribiendo música, desarrolló su temperamento de artista y consigné, merced a su genio, que su nombre adquiriese un relieve extraordinario en el mundo musical, siendo una de las primeras figuras de la música moderna.

A los cuatro años da su primer concierto en el teatro Romea, de Barcelona; a los siete, escribe un pasodoble, que es ejecutado por todas las bandas militares de la Ciudad Condal; se traslada a Madrid, donde hace sus estudios en el Conservatorio con Agero, Mendizábal y Compta; es presentado al conde de Morphy, que le pone en comunicación con la infanta Isabel, siendo pensionado por el rey Don Alfonso XII

para ir a estudiar al Conservatorio de Bruselas con Gevaert y Brassin, obteniendo el primer premio de piano; hace un viaje a Leipzig y perfecciona sus estudios técnicos con Liszt, Jadason y Reinekke; acompaña al célebre Rubinstein en sus *tournées*, da conciertos por Europa y América (pues fué un gran concertista, intérprete admirable de Bach, Scarlatti, Schubert y Chopin, sus autores predilectos) y hacia el 1880 se dedica a la enseñanza, en Barcelona primero y más tarde en Madrid.

Pero Albéniz, que era un espíritu inquieto, sediento de gloria y con deseos de trabajar en otros ambientes más artísticos que el que se respiraba entonces en la capital de España, vuelve al extranjero, pasando la mayor parte de su vida en Londres y en París, donde fué condecorado con la Legión de Honor y donde se apreció su talento, regateado aún en su patria, haciéndose justicia a sus méritos. El ilustre y llorado artista convive en París con los compositores franceses modernos más significados (fué profesor de la «Schola Cantorum» y figuraba siempre como Jurado en los concursos a premios del Conservatorio), conquistando entre ellos grandes simpatías, pues Albéniz era generoso, infantil, impetuoso, lleno de ilusiones; por la bondad de su carácter y por sus sentimientos caritativos se hacía querer de todo el que le trataba. La fama de bohemio que algu-

nos le han atribuído, es una de tantas leyendas que se forjaron en torno de su nombre. Exceptuando sus pequeñas correrías juveniles, en la época en que dió conciertos por España fué siempre ordenado y metódico.

En sus últimos tiempos se dedicó preferentemente a la composición, para la que tuvo desde su juventud una prodigiosa facilidad, y aunque se ve siempre en sus obras al pianista, desde aquellas *suites* españolas que hicieron su nombre popular en España, escritas en su estilo llano y sencillo, muy pianísticas y de buen gusto, distinguiéndose por el carácter aspañol y por una vena melódica, flúida y elegante, hasta «La Iberia», «Catalonia», magnífica página sinfónica de luz y color, y «Azulejos», terminada por Granados (otro artista exquisito), «La Vega», «Navarra», que le dieron fama y popularidad en el extranjero, va una enorme distancia, en la cual y al contacto de otros ambientes, se renueva y desenvuelve su vigorosa personalidad; y al estilo sencillo de sus primeras y encantadoras obras, sucede otro más fuerte, más sólido, más vario en sus matices, más cálido, conservando su música, a través de las osadías armónicas modernas, un sentimiento personalísimo, un aroma de finura y distinción.

La producción del maestro español es copiosísima; novecientas obras publicadas, sin contar los manuscritos y apuntes que dejó al morir,

componen su bagaje artístico. Entre las obras para piano, sonatas, conciertos, *suites*, y para canto y piano, editadas en Londres, París y Madrid, compuso para el teatro las zarzuelas «Cuanto más viejo» y «Los catalanes de Gracia», «Poor Sonathan» y «The Magic Ring» («La sortija mágica»), estrenadas en el teatro lírico de Londres; «Eurico Chiffor», «San Antonio de la Florida», «Pepita Jiménez», representada con éxito en Barcelona, Praga, Leipzig, Dresde y otras ciudades alemanas (reorquestada de nuevo, se hizo también en Bruselas), y la hermosa trilogía dramática «King Arthur» («El rey Artur»), destinada a la ópera de Londres, que dejó sin terminar, compuesta de tres partes: «Merlin», publicada y orquestada; «Lanzarote», sin la orquestación del tercer acto, y «Ginebra», de la que no dejó más que apuntes.

La obra que le dió nombre en Europa fué la *suite* «Iberia», para piano, obra que ha sido muy discutida por sus tendencias francesas en la envoltura, en la presentación, aunque muy española en el fondo, en la esencia. «Después de Brahms —decía la crítica de Berlín hace poco, con motivo de un concierto de música española allí celebrado— no ha producido la literatura pianística otra obra más importante.»

En el mismo sentido de elogio se han expresado los ilustres artistas y críticos Fauré, Nikisch, Pedrell, Bruneau, Downes, Debussy, Philippus,

Mitjana y Pierre Lalo al juzgar la obra de Albéniz; se ha incorporado al repertorio de los más célebres pianistas y supera, a mi juicio, a las obras de los pianistas compositores franceses modernos; y, aunque concebida en el gusto francés predominante, el instinto melódico de Albéniz y su exquisita sensibilidad le salvan de esos laberintos malabaristas a que se entregan con fruición algunos compositores ultramodernos de todos los países en su afán de encontrar novedades por medios y procedimientos artificiosos y antiartísticos. Albéniz, que era un espíritu elegante, le gustaba ir a la última moda, que actualmente viene de Francia, la noble y espiritual, pero conservando el carácter y la línea melódica de sus primeras obras, su espíritu, su interés, lozanía y frescura. Albéniz era un intuitivo, a diferencia de algunos compositores modernos que se han formado de una manera artificial, cultivando un arte realista, sin emoción.

«La Iberia» se compone de doce poéticas escenas populares originales, paisajes e impresiones de diferentes rincones de España, mejor evocaciones, inspiradas en el carácter de nuestra música popular, en las que el ritmo de nuestros cantos y bailes juega un papel importantísimo. Riqueza, exuberancia, pasión; color, gracia, fantasía; placidez, abandono, sensualidad; la expresión de la música popular española, su

íntima esencia, es traducida por Albéniz de un modo perfecto, comunicando savia nueva a su excelso arte a través del enmarañaje técnico, algunas veces agobiador (pues es ésta una obra muy difícil de ejecución e interpretación); en su temperamento refinado se funde el alma castiza de España, entretejida con una labor de orfebre preciosista, de suprema distinción. Albéniz llevaba siempre a su patria impresa en su alma, que evocaba en páginas de sublime belleza y noble inspiración.

«La Iberia», «Azulejos» y «Catalonia», son obras definitivas, modelos de lo que puede ser el arte nacional, marcando el punto de partida de ennoblecimiento de nuestra música; obras de un temperamento soñador y romántico, sin cursilerías, saturada de finura y depuración.

Decir algo, y decirlo de una manera personal, es el fin que debe perseguir todo artista, aunque para ello emplee la técnica que mejor vaya a su temperamento, ya sea sencilla o complicada, clásica o moderna.

Dice un biógrafo de Albéniz: «que cultiva un españolismo cosmopolita, o mejor, el de un distinguido y desenvuelto parisién, con ese *sprit* y ese *savoir faire* tan peculiar suyo. Es la figura española vestida a la moda internacional: se oye a España, se ve a España y su espíritu; pero entre la coquetería insinuante, entre el acento y dejos y aires y vestiduras que no son

de aquí.» Pero cualquiera que sea el punto de vista que se adopte para juzgar la obra del genial músico, hay que reconocer en ella cualidades excepcionales, y es que Albéniz era un gran artista y un músico culto.

Albéniz daba muy poca importancia a sus primeras composiciones, hasta el punto de vender la propiedad de su célebre «Pavana» al editor Zozaya en *quince pesetas*, cantidad que necesitó para ir a los toros, pues fué en sus mocedades muy aficionado a la llamada fiesta nacional. De estos *negocios* hizo varios en Madrid, donde otro editor le pagaba cuanto escribiese a *cinco pesetas* la página grabada. En cambio, en Londres, las casas editoriales no ponían precio a cuanto brotaba de su fecunda pluma.

Una de sus últimas composiciones para piano fué «Ivonne en visite», dos preciosísimos tiempos que escribió para el Album, dedicado a los niños grandes y pequeños por Debussy; páginas deliciosamente tiernas y humorísticas.

¿Cuándo oiremos en Madrid «Pepita Jiménez» y la primera y segunda parte de la trilogía «El rey Artur», «Merlin» y «Lanzarote»?

Es una deuda que tenemos contraída con el eminente maestro español, a quien no hemos honrado todavía como merece su memoria inmortal; porque Albéniz es la *figura* que tenemos en España, por lo menos, en la música de piano.

ENRIQUE GRANADOS

Enrique Granados es un compositor de reputación europea, el gran artista catalán, dedica actualmente sus energías, algo quebrantadas por una delicada salud, a sus clases en la magnífica Academia que regenta en Barcelona y a sus interesantes trabajos de composición, cada día más perfectos y definitivos.

Muerto Albéniz, es Granados la figura más saliente y de más alto valor por la originalidad de sus composiciones para piano y por su orientación francamente española, castiza, que nada tiene de común con la obra de Albéniz y, en un plano inferior, con la de Falla y Turina, que cultivan un españolismo, mejor andalucismo parisién, muy interesante, pero, por lo general, completamente exótico, que no va con nuestro temperamento.

La literatura pianística española se ha enriquecido con una obra, *con la obra*, diríamos mejor, de Granados «Las Goyescas», seis cuadros descriptivos de color y movimiento y muy característicos, en lo que se manifiesta la musa

chispeante y retozona del admirable compositor, del artista elegante, inspirado, distinguido; obra llena de encanto, alegría, luz; música unas veces zolozante y melancólica, otras bulliciosa y alegre, por la que desfilan las sombras de majas, estudiantes, chisperos, dueñas, con sus aires de boleros, fandangos, jácaras, tarariras, todo el Madrid picaresco y popular, pintado de mano maestra y sentido por un alma de artista.

«Los requiebros», «El coloquio en la reja», «El baile de candil», «Las quejas de la maja y el ruiseñor», «El amor y la muerte» (balada) y «Epílogo» (serenata del espectro), tienen un sabor clásico muy madrileño y están servidas por una técnica pianística moderna, sin modernismos; habiendo colocado Granados su nombre, con esta obra, a la altura más elevada que ningún otro compositor nacional ni extranjero ha podido soñar en nuestra época, en que la monotonía cosmopolita es lo corriente en arte.

Las célebres «Goyescas», interpretadas ya por todos los grandes pianistas, tienen precedentes en las «Danzas españolas», doce lindas composiciones en cuatro cuadernos, algunas, como la en *sol mayor* y en *mi menor* (conocidas por los títulos de «Andaluza» y «Oriental»), muy bellas y populares.

La producción del ilustre músico catalán es copiosísima y de extraordinaria importancia artística. Al lado de sus hermosas transcripciones

de las Sonatas de Scarlatti, figuran obras tan íntimas e interesantes como los «Valses Poéticos», «Paisajes», «Allegro de concierto» (premiado en el concurso abierto por el Conservatorio de Madrid). «Dos Impromptus», «Escenas Poéticas», «Bocetos» (colección de piezas fáciles), «Capricho Español», «Escenas Románticas» (Libro de horas), «Album de siete piezas sobre aires populares españoles», «Moruna y Canción árabe», en las que a través de una técnica impecable, algo chopiniana, resplandece siempre la personalidad aristocrática y exquisita del eminente pianista-compositor, orgullo de España.

Sus obras teatrales «María del Carmen», «Folleto»; sus escenas líricas catalanas «Picañol y Gaziol» y sus poemas sinfónico «La nit del mort» y el «Dante», de grandes proporciones, revelan el compositor de fibra, conocedor de los recursos de su arte.

Sus *lieder* bellísimos y su magnífica colección de «Tonadillas» ya populares, muy características y graciosas, completan la interesante obra de nuestro admirado artista, incansable trabajador enamorado de su arte, y en posesión de una técnica sólida y artística, que sabe emplear como medio de realizar sus ideas musicales fecundas, nobles e inspiradas, espontáneas y frescas, que fluyen con facilidad y elegancia. Granados es, en todas sus obras, poeta y artis-

ta ante todo; la novedad, la gracia y un sello nacional inconfundible las anima, siendo hoy nuestro primer compositor y uno de los más personales del mundo musical. Sus obras exhalan ese aroma especial de las obras de los grandes maestros.

Granados está relacionado con las figuras de más relieve en el arte musical de Europa. Con él se cuenta para formar los jurados a premios en París, donde es muy querido y admirado.

Muy pronto se representará en la Ópera Cómica «Los majos enamorados», adaptación de las «Goyescas» para el teatro por el distinguido poeta Sr. Periquet, que promete ser un acontecimiento, no obstante las circunstancias excepcionales por que atraviesa la espiritual y querida nación francesa.

Como pianista, Granados ha sido muy elogiado. Sus conciertos en Berlín fueron un éxito, y en París fué objeto, últimamente, de agasajos y muestras de entusiasmo. La crítica dedicó a sus obras y a su personalidad los elogios reservados a los grandes artistas. Y es que nuestro compatriota Enrique Granados, continuador de la obra de Albéniz (él ha terminado aquel extraño y bello mosaico para piano que se titula «Azulejos» que dejó sin concluir el malogrado Albéniz), aunque por sendas más en armonía con nuestros gustos y empleando en todo momento una técnica clásica que se amolda con

más naturalidad a nuestra música, que la técnica de receta de la modernísima escuela francesa, a propósito sólo para ciertos y determinados matices y para temperamentos refinados y decadentes, de ningún modo aplicables a nuestro arte popular, vigoroso, sano, recio, melancólico (sin sensiblerías de agotado), fuerte, varonil.

Las orientaciones estéticas de Granados son tan españolas y tan artísticas, que yo me complazco en señalarlo como algo excepcional, en este laberinto de falsas tendencias, de discusiones incoherentes y equivocadas porque atraviesan una parte de nuestros compositores de más talento, aprovechando esta ocasión para presentar a Granados como nuestro compositor más sano y mejor orientado. Sus obras son ya populares y quedarán como algo que se separa de todo lo que se produce en la época actual.

Albéniz le dejó el artístico cañamazo del arte popular en el que Granados ha continuado bordando, pero en otra dirección, el finísimo encaje de sus obras.

Los compositores españoles, cuando se proponen hacer arte nacional, sienten y se expresan, por lo general, en un andaluz convencional, o en un arabismo u orientalismo falso. Granados no; la música de este compositor es castizamente española, en ella se plasma el espíritu de la raza. No necesita recurrir a la música andaluza,

aunque algunas veces emplee sus giros y ritmos más característicos, para darnos una impresión exacta de cómo el ilustre músico siente y expresa el alma musical de España en imágenes representativas de intuiciones estéticas, reflejo de su fuerte temperamento artístico.

Conocíamos a Granados como pianista compositor autor de las célebres «Danzas Españolas» de las «Goyecas», esos típicos cuadros musicales que se titulan: «El pelele» (introducción), «Los requiebros», «El coloquio en la reja», «El fandango de candil», «Las quejas de la maja y del ruiseñor» (primera parte) y «El amor y la muerte» (balada) y «Epílogo» (serenata del aspecto, segunda parte). Ahora se lanza con una ópera de altos vuelos: «Goyescas», que se estrena en el teatro Metropolitan, de Nueva York, en el presente mes, y que tendrá seguramente un triunfo resonante.

«Goyescas» tiene dos actos y tres cuadros: junto al Manzanares, el fandango de candil y el fandango ducal. La música, compuesta con fragmentos de la obra de piano del mismo nombre y con trozos de las tonadillas, llamará la atención por su modernidad, sin modernismos extrambóticos; gustó mucho en París (debió estrenarse en la Opera Cómica antes de la guerra) a Paderewsky, Pugno, Debussy, Faure y Saint-Saëns.

Los personajes principales son: Rosario, du-

quesa; Pepa, maja; Fernando, capitán de guardias reales; Paquiro, torero.

La Bori y Caruso debían ser los protagonistas, pero a última hora se han encargado de los personajes Rosario y Fernando la Fitzyu y Martinnelli. Dirigirá la orquesta compuesta de 110 profesores el célebre maestro italiano Ravagnolli.

A la Perini y De Lucca les estuvieron encomendadas las partes de Pepa y Paquiro.

Doscientas ochenta figuras intervienen en esta obra, de ambiente y de carácter español. Un decorado magnífico, pintado por el escenógrafo Rovescalli de la Scala de Milán, que estuvo en Madrid haciendo los bocetos, completa con los trajes, copia exacta de los cuadros de Goya, la evocación de la realidad sin los preciosismos excéntrico-fantásticos a lo Néstor, el atrezzo de «Goyescas».

Fernando Periquet, inteligentísimo colaborador de Granados en sus «Tonadillas» (que como la colección de «Canciones» con letras anteriores al siglo XVIII han sido las primeras obras que se han escrito en España en estilo clásico), ha escrito un interesante y documentado libro para «Goyescas». Enamorado de la época en que vivió Goya (que conoce como nadie), es una garantía del éxito que tendrá en Nueva York la obra de estos españoles insignes.

Granados, que es un trabajador infatigable, está terminando para el famoso danzarín ruso

Nejiski unas danzas de gitanos inspiradas en el cuadro de Anglada, por encargo de Fokine, director artístico del teatro Imperial de San Petersburgo, donde se estrenarán cuando termine la guerra. Además de las canciones anteriores al siglo XVIII «Mañana era...», «Mira que soy niña», «Amor, déjame», «Descúbrase el pensamiento», «No llores, ojuelos», «Serranas de Cuenca», «Llorad, corazón», y «En vuestros verdes ojuelos», ha compuesto Granados recientemente «El postillón», «El majo olvidado» y «El jay de los pesares!»

«Madrigal», para violoncello y piano; «La natividad de los niños» (canto sacramental de Miró), para pequeña orquesta de cuerda; «Elizondo», poema en cuatro tiempos para pequeña orquesta de cuerda, y «El tango de la cacerola», para piano, son las últimas composiciones de Granados, y completan la copiosa producción del ilustre músico, de cuyo espíritu y gustos aristocráticos en arte están impregnadas sus bellísimas obras.

Porque Granados no escribe música de *cemento armado*, por el estilo de la que suele premiarse en concursos musicales, en los que sólo se juzga la parte manual; el arte del maestro catalán es siempre un arte distinguido, sin chocarrerías ni vulgaridades; tiene una personalidad inconfundible, el sello y el aroma de las cosas sentidas y bien hechas: espiritualidad,

inspiración, elegancia, riqueza de invención.

El insigne músico permaneció una temporada en Nueva York, donde dió algunos conciertos, pues es sabido que Granados es un pianista admirable.

Sus conciertos en Berlín fueron un éxito y en París fué objeto de agasajos y muestras de afecto.

La crítica dedicó a sus obras y a su personalidad los elogios reservados a los grandes artistas.

Un teatro extranjero le abrió sus puertas con todos los honores, consagrando su nombre universalmente y haciendo de él una figura representativa de nuestro arte nacional.

El indudable éxito que alcanzó el insigne maestro Granados con el estreno de su ópera en la capital de los Estados Unidos, constituyó no solo una fecha memorable para la historia del arte musical español, sino también una sana emoción de legítimo orgullo en todos los corazones que sientan el sagrado amor de la patria.

De vuelta a su patria le sorprendió la tragedia de que fué víctima con motivo del torpedeamiento del «Sussex», hundiéndose en el océano abrazado a su esposa el 24 de Marzo.

Su colaborador Fernando Periquet publicó a raíz de su muerte un artículo en un periódico de Madrid del que copio los párrafos más interesantes por ser de lo más completo que se ha

escrito sobre la vida artística del malogrado compositor español.

«Para quienes hemos cruzado la existencia cerca de Granados; para los que le llamábamos familiarmente «Enrique», ofrece dulce consuelo a nuestro pesar la evocación del pasado en una cabalgada de recuerdos infinitos.

Le veo mozo gentil, soñador, parco de habla e intenso en la mirada, allá en mi adolescencia, también soñadora. Era en 1894 cuando el inolvidable Albéniz llegaba triunfalmente a Madrid, consagrado ya en todas las capitales europeas. Residía él habitualmente en París, en un «chalet» próximo al bosque de Bolonia, con esplendidez, sin estrecheces ni «bohemia», en plena vida proceresca, a la manera de Sarasate, último magnate del arte español. A su paso por Madrid, instalóse Albéniz con su acostumbrado regalo en el mejor hotel de aquellos tiempos, y reunió en sus habitaciones una tertulia de músicos, escritores y aristócratas exquisitos, donde mi infantil figura se oscurecía entre admiración y temor. Allí me presentó Albéniz a Granados, también recién llegado de París.

Abundante melena negra cubría su cabeza chopiniana. Vestía con cierto desgaire interesante y exótico, destacando sus enormes corbatas, chalinas anudadas con abandono. Tenía entonces veintiséis años: había visto la primera luz en Lérida, el 27 de Julio de 1868, en una

familia de militares, y de ella conservó siempre, con la marcial apostura, la ingénita laxitud de sus ascendientes, nacidos en climas tropicales. Una grave dolencia infantil impidióle toda clase de estudios obligados, y se consagró por completo a la Música, que era en él anhelo y deleite. Fué su primer mentor en el divino arte un compañero de su padre, el capitán D. José Junceda, quien con cariñosa solicitud auxilió el poético despertar del niño artista. Establecida ya en Barcelona la familia Granados, formalizóse la educación musical del futuro prodigio, y recibió lecciones del maestro Pujol, a quien cupo la fortuna de lanzar también a la vida artística los nombres de Calado, Malats y Vidiella. Más tarde fué su profesor de armonía el erudito Pedrell, y ante un Jurado constituido por éste, Martínez Imbert y Albéniz, obtuvo Granados, a los catorce años, un reñido primer premio.

Ya alboreaba la gloria: con sus primeros reflejos coincidió el generoso amparo de un hombre bueno y pudiente, D. Eduardo Conde. A él debió Granados casi todos los recursos materiales de estudio y de lucha. Grato me es citar su nombre, como lo era a su protegido.

A los veinticinco años trasladóse a París con objeto de ingresar en su Conservatorio, estableciendo su domicilio en un modesto quinto piso de la calle Trevisé. Fué ésta la única época de su vida en que sintió de cerca, aunque sólo

en su aspecto externo, la «bohemia» artística.

En una de nuestras últimas charlas, aun evocaba Granados ciertos recuerdos de aquella alegre juventud, y entre ellos una estrafalaria «oración de la tarde» al modo musulmán, que al morir el día, él y sus amigos envueltos en albas sábanas, desde el peligroso tejado de la calle de Treviso, dedicaban a unas lindas costureras vecinas.

No cejaba, a pesar de sus expansiones juveniles, en su labor artística. Ya había publicado en nuestra patria varios ensayos originales: «Valses poéticos», «Marchas militares», «Danzas españolas». Empezaba a molestarle su reputación de concertista: cifrábanse sus ensueños en la composición. Como español y amigo de Albéniz, sentía su influencia arrobadora; pero en el fondo del corazón consagraba un apasionado culto a Chopin. Cuanto en aquellos días brotaba de su pluma no era sino evocación del célebre músico polaco. No es hora aún de estudiar los puntos de contacto entre la manera de ser íntima de Chopin y la del músico español. Pero es indudable mi afirmación, porque todas las composiciones escritas entonces por Granados expresan su hondo sentimentalismo y su sensual temperamento bajo formas pulcras y delicadas.

A pesar de sus anhelos casi ninguna de aquellas producciones vieron la luz pública en Fran-

cia. Influía entonces como dictador en la vida musical parisiense, un hombre de indiscutible talento, sincero admirador de Granados. Pero la esposa del insigne hombre, por un irremediable sentimiento de antipatía hacia el compositor español, constituyóse en su angel malo, cerca del marido. Granados sentía aquella sorda hostilidad en todos los instantes, y nunca olvidó sus torturas morales junto a aquel matrimonio, donde la perfidia femenina agotó los medios para abrir un abismo entre dos artistas y amigos. ¡Cruel es la mujer que se pone al servicio de la perversión!

De París salió Granados convaleciente de una traidora enfermedad, sin comenzar siquiera sus ejercicios de ingreso en el Conservatorio.

Cuando inicié mi amistad con él, hace veintidós años, habitaba en Madrid un reducido cuarto en la calle de Esparteros, sin vida de relación apenas, consagrado al estudio, preparando otras oposiciones a una cátedra oficial de piano. Como en París, también en Madrid, una rebelde dolencia impidióle entrar en lucha. La cátedra fué para doña Pilar Mora, que aún la desempeña.

De regreso en Barcelona, dividió definitivamente sus horas artísticas entre la enseñanza, que hizo famosa su academia, y la composición musical. Interrumpió únicamente sus hábitos para estrenar en Price, con Feliú y Codina, «María del Carmen», y dar varios conciertos en París, Bruselas, Leipzig, Madrid y Barcelona.

Impulsábale a esta última labor no su exhibición personal, ni aun en conciertos tan memorables como el organizado con Malats, sino el deseo de hacer oír sus obras originales. Lentamente fueron apareciendo «Goyescas» (serie pianística), «Follet y Picariol», con el eximio Apeles Mestres; «Elisenda», «Dante», y con Feliú y Codina, «Ovillejos», que ha dejado sin terminar.

Los años iban paso a paso aumentando su austeridad artística: no así su existencia íntima, a cada instante más sensible y apasionada. Habitaba en 1912 un sobrio hotel del ensanche barcelonés. Ya le había cedido cierto popular industrial catalán un pabellón que lleva el nombre de Granados en la poética falda del Tibidabo, por donde desfilaron las más egregias representaciones musicales del mundo extranjero. Granados no concurría a su sala de conciertos sino en excepcionales casos. Prefería su gabinete de trabajo. No había en éste adornos relumbrantes ni aparatosidad teatral. Recuerdo un magnífico piano de marca española, una monástica mesa cubierta de papeles pentagramados; cómodos sillones, un magnífico retrato por Néstor; una estatuilla en bronce por Smith; y ricos búcaros con flores de todas clases, porque, según frase de Granados, las bellezas de unas disimulan los defectos de otras. Imperaba la sencillez y parecía que allí se toleraba el lujo sólo a condición de ser útil. Abundaban los re-

tratos de celebridades con afectuosas dedicatorias. Su fama crecía incesantemente. Ya había sido jurado en París para la adjudicación del premio Diemer (1909) y pertenecía al Claustro del Doctorado de Músicos Franceses, con De Greel, Busoni, Faure, Dubois, Pugno, Planté, Paderewsky y Saint-Saëns.

Un día, en 1912, sintiendo desbordarse en mi corazón mi viejo afecto por Goya y su obra, pensé evocarla por todos los medios: con el libro, con la escena, con la canción... Compuse un romance que titulé «La maja de Goya». ¿Quién podía musicarlo mejor que Granados? Y, en efecto, puso entera su alma en aquella tonadilla, primera de la serie publicada, y origen indudable del actual renacimiento de la canción española.

Con estas tonadillas y con aquellas «Goyescas» pianísticas, tejió Granados nuestra ópera de aquel título, la última y más grandiosa de sus obras. Cuando confinados, él y yo, en un poético rincón campestre de la costa levantina, compuse mi libreto para aquélla ciñéndome con absoluta modestia a la ya escrita música, ajustándola pacientemente a mi plan dramático en una ingrata y premiosa tarea mecánica, decía-me mi colaborador con su altiva ingenuidad habitual: «Mucho me preocupa la técnica de mi obra; pero más aún su españolismo culto, avanzado, modernísimo...»

JUAN MANÉN

El 25 de Marzo de 1903 se presentaba Manén en el Teatro Real, con la antigua Sociedad de Conciertos dirigida por el maestro Giménez. Desde luego, interesó la extraña figura del gran artista catalán en sus aspectos de violinista y compositor, pues a los pocos momentos de tocar se hizo dueño del público.

En este concierto se interpretó su bellissimo *cuarteto en fa sostenido menor*, para piano, violín, viola y violencello, por los señores Hierro, Sancho, Mirecky y Furundarena.

En el mismo concierto, interpretó el prodigioso violinista, el *concierto*, para violín y orquesta, inspirado en el segundo concierto en *si menor*, de Paganini, de Nojámann, y las *Variaciones*, también para violín y orquesta, de Paffoffen, según constaba en el programa. Los nombres de los autores de estas obras me parecieron un pseudónimo, y, así fué, pues las dos composiciones citadas, de escaso valor artístico, pero muy complicadas de técnica violinística, eran de Manén. La impresión que produjo aque-

lla tarde memorable Manén, como compositor y como virtuoso del violín, fué extraordinaria.

Después ha tocado en varias ocasiones en Madrid, unas veces en la Zarzuela (donde tocó él la parte de piano de su *cuarteto*), otras en el Real y en la Sociedad Filarmónica, siendo actualmente uno de los más grandes artistas europeos, pues es conocidísimo en todo el mundo, particularmente en Alemania, donde es muy admirado y donde tiene editadas varias obras.

Nació Manén en Barcelona el 14 de Marzo de 1883. Desde sus primeros años—dice uno de sus biógrafos—, demostró extraordinaria aptitud para la música. A los seis años ejecutaba los «Conciertos», de Chopin y las «Fugas», de Bach. En América, llamó la atención como director de orquesta, por la que tiene verdadera pasión en la actualidad. Más tarde se dedicó al violín siendo discípulo de Ibarguren, presentándose en 1903 como artista de primera fila. Por esta época (1909-1910), recorrió toda Europa, consiguiendo grandes triunfos artísticos en Rusia, Austria, Alemania y Dinamarca.

Como virtuoso del violín, su fama es mundial. Un crítico alemán le ha llamado «Paganini redivivus»; otro dice: «Para caracterizar bien su modo de tocar es preciso reconocer que va a hacer discutible la fama de Paganini, se le llegará a considerar como el único e insuperable violinista»; Walter Dost, otro crítico alemán,

dijo: «Manén ha superado los límites de todo lo conocido hasta aquí»; y el doctor Hartmann dice en *Dresden Nachrichten*: «Manén es hoy el primer violinista latino»; el doctor Víctor Lederer, escribe en *Signale Fur Musich*, de Leipzig: «Yo tengo a Manén por el violinista más grande entre los violinistas actuales»; Paul Morkel, en *Leipziger Neuste Nachrichten*, se expresa así: «El que haya oído a Manén, le considerará como una maravilla sobre todos los violinistas». «Es uno de los más grandes artistas del violín», dice *Le Journal*: «Un violinista incomparable», escribe *The Times*.

El compositor está a la altura del violinista. Los críticos alemanes consideran su ópera «Acté», como un principio de evolución de la música teatral. Esta ópera de Manén, estrenada en el Liceo de Barcelona en 1908, que entre otros agasajos le valió la cruz de Carlos III, está siendo representada en plena guerra, en Leipzig, Colonia y Frankfort.

Sus obras importantes son las dos sinfonías: «Nova Cataluña» y «Juventud», ejecutadas con éxito en Viena, Amsterdam, La Haya, París y Berlín. El «Concierto», para violín y orquesta y una «Suite», para piano, violín y orquesta.

He hecho algunas preguntas al ilustre artista que se encuentra en Barcelona, relacionadas con diversos aspectos del arte contemporáneo, y me ha contestado lo siguiente:

—¿*Qué opina usted del arte español?*

—El enemigo mayor del arte musical español, en España, es el ambiente. Es un árbol joven y fuerte, al que se priva de aire, sol y agua. Dos medios para su fomentación y desarrollo tiene la música: el Concierto y el Teatro.

¿Qué teatros tiene España donde sus compositores sean escuchados o tan siquiera acogidos?

El Real y el Liceo, desapasionadamente considerados, son dos hermosos centros de miseria artística, de errores, de desorientación estética teatral y de atraso.

Con la organización a la italiana, que continúa dando pésimos resultados, pervirtiendo el gusto del público, estragando a los aficionados y engañando al músico, es imposible pensar en una comunicación de arte, de estudio y de adelanto.

El régimen «empresario» es incompatible con las aspiraciones del arte contemporáneo. Al empresario (el enemigo secular del teatro y de la música), no puede ni debe importársele un ardite el desenvolvimiento de ningún ideal que no sea el de proveer su caja. Educar y encauzar el gusto del público, es cosa que le tiene perfectamente sin cuidado. Para él lo esencial es llenar su temporada con el menor trabajo posible, el material más barato y las obras que tenga que ensayar menos.

Hoy tales contrasentidos no deberían ser tolerados. Los grandes teatros de los que depende el movimiento artístico nacional, no deben ser ya una especulación, y mientras en España el Estado o la Municipalidad no cargue con los suyos, mientras al empresario no suceda el intendente o Director con sueldo, al pasajero y fatal divo, el conjunto disciplinado con sus coros y orquestas inamovibles, cantantes contratados por años, en fin, mientras no poseamos lo que la más ruín de las ciudades alemanas (cuyo movimiento teatral debido a su organización es el más intenso del mundo), tiene de largo tiempo acá establecido, no hay que pensar en que las grandes obras líricas españolas florezcan ni se sostengan en España. ¿Para qué trabajar, se dicen los compositores? ¿Para almacenar partituras o para verlas—en el caso más afortunado—, destrozadas por interpretaciones apresuradas y negligentes que acrecientan la desconfianza del público hacia la música seria española?

El problema de la ópera en España me ha preocupado siempre profundamente, y tarde o temprano quiero exponer, con el debido detenimiento, todo cuanto su estado precario me ha sugerido y cuanto para su mejoramiento se puede hacer.

En cuanto a la música de concierto, su horizonte es menos negro. Se ha trabajado ya bastante aunque la faltan a menudo ocasiones de

expansión de que se la oiga. No tenemos Sociedades musicales que protejan y fomenten la *Música de cámara* (hacerlo con la de Beethoven, Haydn o Mozart, es laudable, pero ineficaz para vitalizar el desarrollo de la nuestra) ni la *Canción*, y las Filarmónicas españolas, que hubiesen podido hacer mucho a este respecto, por ahora se han abstenido.

A algunas de estas honorables Sociedades expresé yo una idea para fomento de ambas cosas, pero han olvidado hoy a buen seguro el entusiasmo con que aquélla fué acogida.

Restan las obras sinfónicas, de las que empiezan a contarse algunas verdaderamente notables, pero hoy por hoy nuestros directores de orquesta cultivan *más al músico, que a la música española*.

En resumen: falta ambiente.

Dad al músico medio de que se oiga, pues sin ello no es posible que se desarrolle, que se mejore, ni que se emancipe.

—¿Le parecen bien las orientaciones modernísimas?

—Debo confesarme partidario del modernismo. Creo que el deber de cada compositor es guiar sus pasos hacia adelante, pues la música es un arte joven y aún rudimentario.

La evolución ineludible hacia el perfeccionamiento que guía todo esfuerzo humano, arrastra también al arte musical, conservador y retrasa-

do por excelencia. Ha habido, hay y debe haber ultra-modernos; es decir, hombres que se adelantan medio siglo o más a sus contemporáneos.

En música, además, el adelanto no es sólo cerebral, sino también *auditivo*. Creo que hay una evolución de perfeccionamiento progresivo auricular en las razas, que sigue un tardío paralelismo con la evolución de la música.

Cuando La Harpe llama *ruido pesado* a la música de Gluck; Hedwig Neumayer, *vaciedades ruidosas* al «Don Juan», de Mozart; y Hanslick, disparata sobre el cacofonismo de Wágner, los tres son sinceros. El elemento auditivo de entonces se exasperaba por polifonismos o sonoridades que hoy hasta al menos iniciado no producirían el menor desagrado. Nuestros oídos de hoy están preparados para resistir timbres, combinaciones orquestales y estridencias, que hubiesen hecho huir horrorizado al público de Lully, Gretry, Rameau o Cimarosa.

Creo, pues, que el modernismo es una consecuencia de la vitalidad de la música. Solo que... ¡hay que sentirlo!

Pocos son los que sienten la irresistible vocación de decir algo nuevo; muchos los que cubren con el velo del modernismo sus vacuos conceptos. *¡That is the question!*

¡Hablad un lenguaje exótico, pero decid algo! No todo se debe fiar al color: la música tiene otra misión que la de deslumbrar o distraer. Pin-

tad en buen hora, con los colores más vivos, más deslumbrantes, pero que tras ellos esté la «Idea», firme y definitiva. «Ella» es la que sobrevive: el ornamento muere con la época...

—¿Qué obras, autores, género o escuela le gusta más: rusos, franceses o alemanes?

—A mí, la música no me gusta por escuelas, sino por obras. No tengo predilecciones. Me gusta lo que me conmueve. De los rusos me gustan Moussorgski, Borodine y determinadas cosas de Tschaikowsky (su cuarta Sinfonía, por ejemplo). De los franceses, Bizet, alguna de las primeras obras de Sainz-Saëns, y los *bibelotes* de Debussy, de indiscutible originalidad. De la formidable escuela alemana, los padres de la música, casi todos sus clásicos y determinados modernos.

—¿Hay una escuela violinística Nacional?

—Definida no: pero espiritualmente debe haberla, por la grande analogía del juego que ha habido entre los violinistas nacionales reconocidos.

Sin embargo, no creo que la juventud violinística de hoy lleve camino de continuarla.

En los últimos años ha habido una desviación sensible entre el elemento joven, que por huir de la «virtuosidad» se ha quedado sin técnica. Esta desorientación se debe a la equivocada interpretación que se ha dado al sentido de la palabra «virtuosidad», aplicándola atropellada-

mente a todo aquél que cumple con su deber, o sea que domine el instrumento a que se dedica.

—¿Qué hace usted actualmente de composición?

—La preparación de unos festivales que espero poder ofrecer en Octubre o Noviembre a mis amigos de Barcelona, dedicados en su mayor parte a mi música, me absorben casi por entero. No puedo ocuparme momentáneamente más que de ellos.

Durante la guerra, que a este fin, me ha sido favorable, he terminado una obra para teatro, «El Camino del Sol», que debía simultáneamente estrenarse en Bruselas y en Leipzig. De ella hablaremos algún día extensamente.

Manén acaba de obtener el premio de honor en las fiestas celebradas en el «Orfeó Catalá», que ha donado a la ilustre institución.

Las 500 pesetas con que fué premiada su obra, las ha regalado para que en la próxima fiesta de la música Catalana, se destinen a la mejor composición, para violín y piano, de carácter catalán, que se presente al concurso, y que el ilustre artista ejecutará en el primer concierto que celebre en Barcelona.

Al pensamiento de Manén sobre las diversas cuestiones objeto de mi encuesta, expuestas en las líneas precedentes, tengo que hacer una observación.

El ambiente musical de España, al menos en

Madrid, ha cambiado mucho en estos últimos años, y, aunque no llegue al grado, ni mucho menos, de consciencia y de selección que deseamos algunos, la afición a oír música sinfónica y de cámara, descontando la parte no pequeña de la moda, es cada día mayor. No está en relación la calidad con la cantidad de los conciertos que se celebran, es cierto, ni de las obras que se dan a conocer, pero hemos progresado ostensiblemente; el público de conciertos se va acostumbrando a oír obras de autores españoles, y esto representa un gran progreso. Por lo que se refiere a la *música de cámara*, la Sociedad Nacional ha dado un gran impulso a las obras de autores españoles haciendo que estas figuren en su programa en cantidad no soñada hasta hoy. El índice general de la labor realizada por esta Sociedad en los tres años que lleva constituida, no puede ser más halagüeño para el arte nacional y para sus artistas. Respecto a la música teatral, es bien cierto, desgraciadamente, lo que dice el genial músico, cuyo renombre universal honra a España y a Cataluña.

JAIME PAHISSA

Jaime Pahissa. He aquí un compositor joven, equilibrado, con un criterio estético, serio, resultado de la solidez de sus estudios técnicos, al que no deslumbran las *boutades* modernistas, que no derivan hacia la libertad, como creen algunos, sino hacia el libertinaje más caprichoso, basado en la ignorancia fundamental de los cánones del arte, históricos, técnicos y estéticos.

Hacer lo que se quiere, no suele ser otra cosa, por lo general, que hacer lo que no se sabe, por falta, siempre, de estudios, pues el llegar a adquirir dominio sobre un arte tan difícil como la música, no se improvisa.

Entre los compositores catalanes de la generación actual, figura Pahissa en lugar preeminente. En Madrid es casi inédito, pues no se conoce de él más que una interesante sonata para violín y piano, interpretada en la Sociedad Nacional por el preclaro violinista compositor Juan Frígola.

En la próxima temporada de conciertos es

seguro que la Orquesta Filarmónica dará a conocer alguna obra sinfónica de Pahissa, entre las que sobresalen, por su factura y por su inspiración, los poemas siguientes: «De las profundidades a las alturas», «El Combat», «El Canigó», «De sotaterra als aires», «En las costas mediterráneas», una «Aria» y una «Obertura», estrenadas en Barcelona e interpretadas, algunas, en Alemania.

Otras obras sinfónicas ha compuesto Pahissa de la importancia del «Estudio sinfónico» y de la «Balada», para canto y orquesta, más un «Trío» y un «Andante», para orquesta de cuerda, y un número considerable de obras para canto y piano, para piano, corales, etc.

Para el teatro ha compuesto este joven artista, cuya producción es ya extensa e intensa, dramas líricos tan hermosos como «La Morisma» y «Gala Placidia», la leyenda musical en tres actos «La prisión de Lérida», y el poema lírico «Canigó», estrenado en Barcelona, donde reside y de donde es natural el insigne compositor.

Recientemente ha fundado una orquesta, con la que se propone dar conciertos sinfónicos en Barcelona.

Una breve estancia en Madrid, hace un mes próximamente, me proporcionó la satisfacción de conocer a Jaime Pahissa, que, además de ser un compositor de talento, es una persona cultísima y bien orientada, como he dicho, cosa

rara en esta época de ¿músicos? arlequinescos, casi siempre insignificantes.

En el Círculo de Bellas Artes, me decía una noche el simpático maestro algo muy substancial, que voy a procurar traducir lo más fielmente posible.

«Para satisfacer plenamente—decía Pahissa—nuestro sentido musical, necesitamos necesariamente de las obras maestras de la polifonía; es decir, que la polifonía es la vida de las grandes obras instrumentales.

»En dos ramas se ha desarrollado la música desde que la polifonía introdujo en ella una fuente inagotable, cada vez más rica en nuevas formas, y de una perspectiva infinita de nuevos horizontes.

»Una de estas ramas es la polifonía propiamente dicha. En las obras de este género, las voces que forman el conjunto polifónico son independientes entre sí y tienen igual importancia en la totalidad de la obra; no hay una principal ni otras secundarias.

»En la segunda rama hay una voz principal, de la cual son las demás oscuras e impersonales simientes. Es la que suele llamarse escuela italiana.

»Wáagner, en la mayor parte de su obra, hace uso de un estilo dramático, resultado de la combinación de las dos ramas que hemos establecido. Es como un puente entre el estilo ita-

liano y el polifónico, tan característicos de los músicos alemanes, admiradores fervientes del genio latino, que han procurado imitar siempre.

»El estilo de Wágner es polifónico, porque las voces son independientes y tienen personalidad propia; pero siempre hay una dominando poderosamente a las demás, de la cual forman éstas el pedestal sonoro.

»Para mí estas escuelas constituyen el mundo ortodoxo de la música. Todo él descansa en las leyes eternas que se derivan del centro de la polifonia, como son las reglas armónicas, además de las leyes que son comunes a todas las artes.

»Los estilos que se separan de este mundo ortodoxo polifónico, por derivarse de gamas especiales, primitivas o artificialmente inventadas, de cadencias particulares, de armonías caprichosamente enlazadas, de ritmos pintorescos o de sugerencias extrañas, puramente literarias, y no estando, por lo tanto, fundados en los esenciales principios de la polifonia, no pueden desarrollarse dentro de esta forma musical, la más perfecta, como es preciso para toda obra musical seria, con la amplitud y la libertad necesarias, ni aprovecharse de sus incalculables recursos, ni llevarlos adelante por el camino del progreso y de la evolución musical, que se desenvuelve sólo con el carácter de verdadera obra de arte dentro de las formas polifónicas.»

Estas son las razones por las cuales cree Pahissa, y no va descaminado del todo, que, fuera de las escuelas polifónicas, no hay salud, añadiendo que no es partidario del nacionalismo musical, en teorías o fórmulas de escritura, sino en cuanto se refiere a temperamento del creador, que trascenderá siempre a través de sus obras, aunque el estilo sea el mismo en autores de distinta raza.

Pero sí cree en el progreso indefinido de la polifonía, siguiendo el camino de la escuela clásica, de la que es un devotísimo partidario. Por esto admito —dice— las obras modernas de Schoenberg, a las que puede considerarse como consecuencia directa de las de Bach, Beethoven y Strauss; y, en cambio, seré siempre ajeno a cuanto se aparte de mi recto mundo clásico. Y me inquieta —añade—, no me satisface y casi me molesta, la fantasía superficial de lo oriental, de la escuela rusa, por ejemplo, ya se trate de obras inocentes como las de Rimsky-Korsakoff, o de las rarísimas o extravagantes de Strawinsky, de un valor puramente circunstancial.

En las anteriores líneas está sintetizado el credo estético de Jaime Pahissa, y en ese troquel de eterna belleza y amplia libertad funde sus obras, a las que comunica, con la perfección de la forma, vigorosa y fecunda savia, iluminada por la fantasía creadora. Porque única-

mente la audacia más inconsciente es capaz de comparar estilos con estilos y obras con obras, pretendiendo que esa especie de bocetos de marquetería musical, esos mosaicos que se escriben ahora, contruidos con detalles rítmicos y giros melódicos de acá y de allá, sin ningún desarrollo sinfónico ni valor emotivo, sin pizca de originalidad, tenga la transcendencia que algunos se imaginan, sin tener en cuenta que lo que es sólo agradable es pasajero. Claro que el no saber música disculpa las tontorías que se escriben sobre este arte.

En la biblioteca del Ateneo barcelonés encontraréis, casi todos los días, a Jaime Pahissa aprovechando los ratos de ocio que le dejan sus lecciones y sus trabajos de composición, pues ya he dicho que es un músico muy ilustrado, al que es preciso conocer en Madrid.

Yo espero que en la próxima temporada de conciertos el público madrileño colmará de aplausos a Pahissa, premiando así su arte noble y elevado.

FELIPE PEDRELL

El ilustre y venerable maestro D. Felipe Pedrell, recluso voluntariamente en Barcelona, después de haber renunciado hace unos cuantos años los cargos de profesor del Conservatorio de Madrid y de académico de Bellas Artes, debido a achaques de salud y amargado por la indiferencia y el vacío que se hace en nuestro país a todo trabajo serio, es una personalidad musical (más conocido en el extranjero que en su patria) de positivo mérito; un trabajador infatigable y un compositor cultísimo.

Se ha llamado (por las tendencias elevadas) a Pedrell, jefe de una escuela en formación, y, efectivamente, discípulos suyos son espiritualmente, por la orientación estética, por la comunidad de ideas y por altos propósitos de crear un arte maestro, los Albéniz, Casas, Falla, Granados, Del Campo, el P. Villalba, La Viña, Manén, Esplá, Turina, Morera, Chávarri, el P. Otaño, Vives, Guridi, Arregui, Lamotte de Grignon, Usandizaga, Gibert y el que escribe estas líneas. A él se debe el desarrollo, escaso

desgraciadamente, de la cultura musical en España; él, con su entusiasmo por el arte tradicional de nuestra patria, con sus trabajos y rebuscas en bibliotecas y archivos, ha levantado ese monumento de la música española que se llama «Antología Hispaniae Schola Música Sacra», cuatro volúmenes dedicados a Morales, Guerrero, Victoria, Cabezón, Ginés Pérez, Diego Ortiz, publicada por la casa Breitkopf et Härtel, de Leipzig.

En *La Ilustración Musical Hispano Americana* y en el boletín *La Música Religiosa*, importantes publicaciones fundadas por el insigne maestro, están las pruebas de su actividad, de su talento y de su amor al arte verdadero. Sus conferencias durante siete años en la Escuela de Estudios superiores, del Ateneo de Madrid, sobre Historia y Estética de la Música; Influencias del canto popular en la formación de las nacionalidades musicales y en la evolución del drama lírico; Nociones de historia de la música española; Acerca del arte religioso; El Teatro y la Música popular o popularizada; El drama lírico y Wágner; El canto popular español, representa una considerable cantidad de trabajo y un esfuerzo de titán, por nadie agradecido, pero censurado agriamente por los que no hacen nada.

Sobresalen, entre otros trabajos del maestro Pedrell, el «Teatro Lírico Español anterior al si-

glo XIX», en cinco volúmenes, un estudio acabado de la tonadilla y de sus cultivadores. «El cancionero Popular Español», que publica actualmente la *Revista Musical*; «Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros», y el «Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música», ambas obras sin terminar; el «Diccionario técnico de la Música», mas varios libros (colección de artículos de crítica) publicados en Francia y en España, completan el bagaje literario del maestro catalán.

De Pedrell, compositor, se habla en el extranjero con la justicia que merece su magna obra «Los Pirineos», trilogía en tres jornadas y un prólogo; «La Celestina», tragicomedia lírica de Calixto y Melibea, en cuatro actos; «El Conde Arnau», festival lírico popular; «El último abencerraje»; las colecciones de Manuales técnicos, una copiosísima producción de composiciones religiosas; obras sinfónicas y de cámara, *lieder*, toda su obra de compositor es tan interesante como su obra histórica y literaria.

Galli, Benaventura, Gasco, Bossi, Tebaldini, Badiciotti, en Italia; Cui, en Rusia; Herwey, en Inglaterra; Reimann, Moszkowsky, el Dr. Krebs, en Alemania; Jong, en Holanda; Bellaigne, Curzon, Lalo, Soubies, Collet, Calvocoressi, en Francia; De Cancesbroot, Van der Straeten, en Bélgica; Mitjana, Zubialde, Chávarri, Gibert, Barrado, el Padre Otaño, Millet, en España, todas

las autoridades de la crítica musical de Europa, en fin, reconocen en el maestro Pedrell el precursor de todo el movimiento musical contemporáneo serio de España.

Pedrell, ha contribuido, con sus publicaciones, a despertar en los músicos la afición y la curiosidad por los estudios históricos, y de cultura general artística y literaria; gracias a los trabajos del maestro Pedrell, será posible escribir algún día la historia de la música española, tan llena de lagunas y puntos oscuros..

Por la educación y la cultura de los músicos españoles, ha reñido verdaderas batallas el maestro (olvidado tan injustamente como otro inspirado compositor catalán, Nicolau); el tesón y la perseverancia para que los músicos adquieran una cultura artística, tan necesaria para el compositor como para el ejecutante, es admirable, y si no ha conseguido todo lo que era de esperar, no ha sido suya la culpa, él ha puesto todo lo que ha podido de su parte, que ha sido mucho, para que los artistas españoles fueran dignos de este nombre. La simiente bienhechora de sus ideas, no ha dado los frutos deseados por haber caído en terreno casi yermo. La proverbial incultura de los músicos españoles, hasta de los más altos, ha sido una de las obsesiones del maestro tortosino, pues sabe muy bien que nuestro atraso musical obedece principalmente a esta causa.

Nos quejamos de los extranjeros que suelen escribir sobre cosas de música española con la ligereza y la ignorancia que los distingue, y cuando entre nosotros alguien, con la autoridad de Pedrell, trata de hacer algo que remedie este mal, nos burlamos de él o hacemos la conjura del silencio.

«El árbol de nuestra incultura artística general—me decía hace poco—, la analfabetería artística reinante, es causa de que pasen inadvertidos, ignorados cuantos esfuerzos se encaminen a destruir el enemigo común.»

Algunos amigos del maestro esperamos con impaciencia el estreno de «La Celestina», anunciado para la próxima temporada; pero ahora se opone «por la ola de rebajamiento—son sus palabras— y falta de espiritualidad intelectual porque atraviesa Europa». Esto no obsta para que Pedrell, que es un pesimista entusiasta, valga la paradoja, no deje de laborar, día tras día, pues además de las traducciones y artículos que escribe para las revistas extranjeras más importantes, colabora en compañía de noventa chiflados—como él dice—en una soberbia enciclopedia, arrimando, como siempre, el ascua a lo maestro.

La guerra le ha impedido continuar sus «Jornadas de Arte», publicadas en París por la casa Ollendorff. Tiene en proyecto sus «Crepusculares», colección de artículos publicados en las

«Quincenas musicales», de *La Vanguardia*, de Barcelona.

El canto popular es otro de sus amores, pues cree con razón, que en él debemós fundamentar nuestra nacionalidad musical, si queremos tener una personalidad definida.

En este sentido ha escrito mucho y bueno, y a sus trabajos tiene que acudir todo aquel que quiera enterarse de lo referente al *folk-lore* (o *Demopedia*, que dice Cavia) nacional.

En el canto popular se ha inspirado, por lo general, el maestro Pedrell, al escribir sus composiciones musicales, predicando con el ejemplo. Es vergonzoso que no se representen sus obras, que el público no las haya oído aún.

El maestro Pedrell lanza, de cuando en cuando, trenos (es el Costa de la música) como este que copio de uno de sus últimos artículos. Refiriéndose a los jóvenes, dice:

«¿Quiere usted saber lo que hacen esos jóvenes? Los que no estudian porque ya lo saben todo, cultivan una habilidad, una destreza, y ya tienen bastante para engatusar al público, y ¡ay!, jengañarse ellos mismos! Los que estudian se marchan al extranjero, la gran parte de ellos a contagiarse de lo exótico, como si aquí no existiesen maestros, y una técnica de arte que supo conservar en esplendente hegemonía lo propio tradicional.»

Y más adelante añade:

«Hay que decir la verdad. Hay que tener el valor temerario de decírselo no sólo a Barcelona sino a toda España, aunque se desate en improperios contra quien se la diga. Estamos en el terreno terciario de la música de acordeón, la única que sabe hacer, por deficiencias de estudio y carencia de vocación, la generalidad de nuestros compositores. A la capa superior, Música, no hemos llegado, y al paso que vamos no llegaremos jamás. Todo esto que decía usted de nuestro público, «inmóvil» y «conservador» de su rutina, es cierto, ¡tristemente cierto! Para ese público, para esa gran masa de público no hay más música que la de la voz bonita, la de la habilidad del que *guía* el cotarro musical, la de la habilidad del que tañe el piano, rasca el violín, rasguea la mandolina, etc. Ante esa única música, música que es buena porque es toreadable y en realidad se torea (porque todo ¡todo se torea en España!) pulula una multitud de *snoobs* que sólo tiene admiraciones para *lo de* París, no para Roma ni otras capitales, empeñada en deprimir con saña todo lo nacional: otra multitud de filisteos que hace coro a los ignaros y pretendidos adelantamientos de los *snoobs*; y una masa de inconscientes analfabetos de arte que grita, ensordece, chilla, berrea por la ley de contagio y entusiasmo pegadizo sin saber por qué berrea, por qué se agita y chilla, y por qué se halla clavada allí en el centro de los toriles de sus ado-

raciones, teatros, conciertos y sitios en que suena música. La música de acordeón que se le sirve a ese público analfabeto, no sólo de música sino de todo género de arte, tiene compositores que se la dan a vil precio; pero con vistas a la taquilla. ¿Compositores he dicho? No, payasos, histriones, cualquier cosa menos artistas, que no quiero profanar este nombre.

¿De suerte que no tenemos en España más músicos que los que he señalado, jaleados semipiternamente por la masa inconsciente, jacarandosa, torera, ignorante?

Sí; hay seis, diez, doce músicos mal contados, que se bastan y sobran para poder mostrarse orgullosa una nación que no fuera España. Pero desventuradamente, a ese puñado de artistas no los conoce la gran masa del público, ni a ellos ni a sus obras, fruto del estudio, de la concentración, del amor a la patria. (¡Pero, señor, a quién le importa en nuestro país que haya aquí quien estudie y enaltezca la profesión que se cultiva!) A ese puñado de músicos se suman sobre unos doscientos (no hay más en toda España) fieles estimadores de las creaciones musicales pasadas y presentes, cuyas admiraciones están bien encaminadas, platónicamente bien encaminadas ¡ay!, y por eso mismo infructuosas, como si no existiesen.»

He querido hacer este recordatorio, especie de homenaje al eminente maestro Pedrell, para

recordar que existe un gran músico, verdadero benemérito de la patria, que sería orgullo de España si no viviéramos en un país en el que tanto predomina la torería y el flamenquismo, verdaderas plagas nacionales, y en el que sólo brillan los que escriben música, llamémosla así, chavacana y vulgar, con todos los prosaismos del oficio, del corte de la que se cultiva actualmente en los diversos teatros destinados al *drama lírico* o a la *ópera española*.

AMADEO VIVES

Encuentro al maestro Vives a la puerta de la Casa Dotesio y comenzamos a charlar. Hablar con Vives es muy agradable, pues siempre dice cosas interesantes. En su compañía pasan las horas volando; habla de Filosofía, de Arte, de Literatura, de Religión, y de todo habla con profundidad de concepto y con amenidad, empleando la paradoja con tanto arte como el señor Unamuno.

Yo dije en broma en cierta ocasión que el maestro Vives hacía literatura muchas veces mejor que música, y creo que dije una gran verdad, pues piensa y escribe galanamente. ¡Qué diferencia entre el Vives *causeur* y escritor y el Vives músico! No parecen la misma persona. Lo digo en serio. Claro es que esto no quiere decir que Vives no sea un gran músico, ni mucho menos. ¿Quién no se ha deleitado con sus inspiradas melodías de «La balada de la luz», «Lola Montes», «Bohemios», «El Pretendiente», «Maruxa», «La Generala», o sus últi-

mas composiciones, «Siete canciones epigramáticas», muy graciosas y humorísticas, por no citar más que las obras más populares de su copiosa producción? Hoy es, en mi concepto, el compositor teatral más completo que tenemos, no obstante el cambio de ideales que se nota en su producción después de «Don Lucas del Cigarral». Vives ha tenido grandes aciertos como compositor.

La guerra le preocupa, y como Vives es un mediterráneo, un latino de temperamento y de corazón y un católico, se exalta viendo el espectáculo lamentable que, con motivo de esta guerra injusta, está dando una parte del catolicismo español, y particularmente su Prensa. Vives cree que la idea católica es lo más nuevo y fuerte que hay actualmente en Europa.

Ahora está leyendo «El Génesis».

—La Biblia—me dice—es uno de los contados libros que pueden leerse.

Es extraño esto en un músico español, ¿verdad? Tened presente que Vives es un músico culto, como he dicho.

Nos encaminamos a la Maison Dorée. Vives tiene la preocupación de lo que piensan sobre sus obras algunos compositores españoles, pues cree que le miran despectivamente, y está equivocado. Todos admiran sus excelentes cualidades (algunas veces mal empleadas), que abundan más que sus defectos, y esperan su obra

definitiva que ilumine el caos artístico de vulgaridad e insulsez en que vivimos.

Pero dejemos hablar al insigne maestro catalán.

—¿...?

—Escribo para el público, para la multitud de mi país, y lo que más me satisface es que se distraiga con mis obras. Yo no desprecio al público; me gusta escribir para las grandes masas, emocionarlas con mis melodías sin recurrir a latiguillos y calderones de mal gusto. Me divierte escribir música; lo hago como un juego. y, ya que no puedo jugar a la pelota, por ejemplo, juego a escribir música; pues componer no debe ser una tortura, sino una distracción, empleando todo el menor esfuerzo posible. La ligereza y la frescura es lo que más aprecio en la música. Algunas de mis obras creo que producirían buen efecto en el extranjero, porque me parece que están llenas de luz, de vida, son brillantes. Su arquitectura, su construcción, aun en las más sencillas, me parece perfecta; si en la ornamentación, en la línea melódica, ocurriera lo mismo, estaría contento.

—¿...?

—En España no tenemos, ni en política ni en arte, una orientación definitiva, un ideal común. En música debiéramos tenerlo, pues contamos con músicos de talento, pero completamente desorientados y de una ignorancia fun-

damental en cuestiones de estética. La educación técnica de algunos es deficientísima, sin ninguna solidez, con una concepción falsísima de la tonalidad; persiguen por medios artificiosos una novedad que no tiene más valor que el de una humorada. Se está atentando a la esencia del arte musical, dándonos por música una caótica amalgama de giros extravagantes, bárbaramente instrumentados, confundiendo lo refinado y exquisito con lo raro y lo grotesco. Algunos no han aprendido nada en el extranjero, más bien se han extraviado, pues llaman *Arte nuevo*, arte transcendental a la caricatura del verdadero arte, no siendo otra cosa que un arte *passé*, primitivo, más viejo que Adán. Hasta ahora, se concretan a imitar a Debussy o a Strauss; yo espero una selección, que ha de llegar de todo este *maremágnum* (reflejo de lo que pasa en Europa) en beneficio de la música española. El músico que sepa dar forma moderna a los italianos del siglo xvi, ese hará una música nueva. Está volviendo lo antiguo: no primitivo, sino el apogeo de un arte italiano. Y he de advertir que cuando yo hablo o escribo con alguna acritud de estilo no es más que por un plausible deseo de hacer algo sólido y bien orientado, pues creo que se puede hacer (de ninguna manera por lo que se llama vulgarmente envidia, desgraciadamente no hay motivos para ello), porque los músicos que saben, sal-

gan de las parroquias y de las tertulias familiares (en las que los amigos dan patentes de genios poniéndoles en ridículo) para entrar en el gran público. Aquí es donde yo deseo verlos. Nuestro arte está empezando; pero yo tengo mucha fe en él, porque, como tipo humano, el español es el mejor del mundo, el más inteligente y el que tiene mayor número de condiciones. No le falta más que ser más culto, que es el problema a resolver en todos los órdenes de la vida nacional, el problema de la cultura.

—¿...?

—España no ha entendido nunca más que a Italia; no podemos desprendernos de la tradición italiana, y sólo haremos arte cuando nos asimilemos la substancia del arte italiano. Claro es que no me refiero al industrialismo artístico contemporáneo que cultivan algunos falsos compositores. El Decamerón y Ariosto han sido nuestros maestros y educadores. Ni el genio francés, con Racine, Moliere y Bossuet; ni el inglés, y mucho menos el alemán, se adapta a nuestro temperamento. Nuestra novela, nuestra literatura, nuestra pintura, nuestro teatro, todo está impregnado de espíritu italiano. Hasta el idioma, en el que abundan más los italianismos que los galicismos, no se libra de la influencia italiana. El catalán y el valenciano están llenos de palabras y modismos italianos. Nace un Pa-lestrina y, como por reflexión, aparece nuestro

Victoria, dándose el mismo fenómeno en la pintura, en la literatura y en la poesía.

—¿...?

—¡El hombre europeo!; ¡un arte europeo!; ¡un sentimiento europeo!..., no se ha formado todavía; aún está por expresar la verdadera modernidad; la forma no se ha plasmado en el sentimiento; existen influencias de unos países por otros, y nada más. ¡Hablar de sentimientos modernos, de formas del sentimiento!...

Para distinguir, para diferenciar en mi espíritu cuáles son los espíritus modernos, sigo una regla: detesto el siglo xviii; por lo tanto, todos los que tienen gustos o aficiones, o demuestran predilección por las cosas del siglo xviii son antimodernos, porque este siglo ha sido una interrupción, un paréntesis de la civilización: es el filosofismo, el romanticismo, todo lo que está liquidando la guerra actual. El renacimiento, que fué obra de la aristocracia veneciana, luego pasó a Francia entre las clases distinguidas; por último, a Alemania, donde una minoría de orgullosos ha provocado la guerra, contra la que ha protestado la conciencia universal.

Hay hombres de ideas modernas y de sentimientos viejos: Víctor Hugo, Franck, Maeterlinck, D'Indy; hombres de sentimientos nuevos y de ideas viejas: Debussy, Gautier, Strauss. Un hombre de ideas y de sentimientos actuales no existe en música. Emerson, Whitmann, Car-

lyle (el hombre más representativo del espíritu moderno), se aproximan a lo que yo entiendo por modernidad, que es lo que se caracteriza por un intenso optimismo, por un sentimiento profundo de tradición, por una esplendente luminosidad. Hoy no hay ningún pueblo que pueda arrogarse la representación moderna del mundo.

—¿...?

—El canto popular no sabemos, por lo general, emplearle; hacemos mal uso de él. Hay que hacerle harina y después pan, y solemos comer el trigo antes de molerlo y amasarle.

Hay en la música moderna un problema: los modos del canto gregoriano, que son los modos sobre los que está construido el canto popular, si tienen polifonia, no es la que nosotros conocemos. Las melodías orientales, las melodías españolas, no pueden armonizarse, sin perder su carácter, con las formas cadenciales, con los modos usuales.

Yo creo que la verdadera música es antipolifónica. La polifonia está en crisis, como lo está todo el arte gótico. Ningún músico contemporáneo hace más en contrapunto que lo que se ha hecho. Wágner mismo ha quedado por bajo de Bach. El contrapunto no puede encontrar formas superiores a las que ha empleado; por esto, un arte que se ha agotado hay que abandonarle para seguir otros derroteros.

En cambio, la pura monodía, incorporándola a todas las formas tradicionales, es inagotable. En este terreno el campo es infinito, pues aún faltan, indudablemente, muchas formas melódicas por descubrir.

La inspiración no es más que la semilla, vive un momento, está en el ambiente; la labor del arte es de síntesis primero y de reconstitución, de elaboración, de desarrollo.

—¿...?

—El sentimiento colectivo de las grandes multitudes es la medida del acierto de un artista, no la opinión, sino la emoción que en él produce una obra de arte.

¿Cómo se va a conmover a las multitudes con esa música de mosaico, de juguete, sin ningún interés, que hacen algunos que se llaman exquisitos? Detesto lo exquisito.

—¿...?

—La música llamada ultramoderna me produce repugnancia. A estos compositores les ocurre lo que a los antiguos herejes: todos se insultan yendo a porfía para ver cuál concibe mayor número de disparates.

Lo que no queda, lo que no puede incorporarse a la tradición, no es nada.

Fíjese usted que lo que se llama vulgar es lo más bonito y suele ser lo mejor. Manuel, Francisco, son más vulgares que Agapito y Nemésio, porque son más bonitos. ¿Por qué razón lo

que gusta a muchos ha de ser peor que lo que guste a unos pocos? Naturalmente sale sol; todos los días respiramos bien si no estamos enfermos, lo natural es lo eterno.

El que inventó el camino y las ruedas fué un sabio. La carreta, el coche, la locomotora y el auto, son modificaciones perfeccionadas de las dos ruedas primitivas, y salirse de ahí es perder el tiempo y estrellarse. Aplique al arte este símil.

—¿...?

—El músico que más me gusta es Haendel; el asunto de ópera más detestable es el de «Parsifal», porque es una parodia de la comunión católica; el libro moderno más grande es «Sartor Resartor», de Carlyle; las óperas que más me gustan son: «La flauta encantada», «Las bodas de Fígaro» y «Don Juan», de Mozart; «Los maestros cantores» y «Tristán e Iseo», de Wágger; «El barbero de Sevilla», de Rossini; «Rigoletto», de Verdi, la obra más hermosa del teatro italiano. De obras españolas: «Pan y toros», de Barbieri; «La venta de Don Quijote», de Chapí; «La verbena de la Paloma», de Bretón, y «La Iberia», de Albéniz.

Por los maestros catalanes, Nicolau y Pedrell, siento una verdadera veneración. Pedrell empezó su carrera en una época de trivialidad musical y ha sabido sostener su nombre a buena altura, lo cual es un mérito. Pero no haber

triunfado a los sesenta años en su patria teniendo talento y cualidades excepcionales, es una injusticia del medio y del destino. Todos cuantos quieran estudiar o enterarse de algún punto de historia de la música española o sobre *Folklore* nacional, no podrán prescindir de sus importantes trabajos.

Manén es un gran temperamento y Granados tiene un fino instinto.

—¿...?

—El Estado español, que no ha dado nunca una peseta para un teatro nacional, ahora, por Real decreto, quería encargarse de subvencionar un espectáculo, apropiándose la parte artística y administrativa, en el que los músicos españoles haríamos, seguramente, un papel postizo. Lo malo es que cuando el Estado toma una cosa no la suelta. ¡Para qué protestar si nadie nos hace caso! La prensa ha combatido tímidamente los propósitos del ministro. No se si habrá algo detrás de la cortina. ¡Como aquí todo se hace por interés particular, no por interés general! Por lo pronto ya tiene el Ministerio un negociado más donde colocar a varios amigos, todos incompetentes y, desde luego, ajenos a la profesión. ¡Pobre contribuyente!

¡Si al fin se hiciera una reforma inteligente y honda, formando un cuadro completo y permanente para la temporada, obligando a cantar en castellano e incluyendo en el repertorio obras

de autores españoles! Pero todo seguirá igual: cantantes y repertorio italianos. El teatro Real ha sido siempre el mayor enemigo del arte nacional.

—¿...?

—Trabajo actualmente en una ópera cómica, «El abanico duende», de Goldoni, libro de Marquina, que estrenará la Barrientos en el Liceo de Barcelona. Para Apolo estoy terminando dos obras en un acto. Pienso trabajar en el «Don Juan» y planeo una obra italiana de la época de los Médicis, cuya acción tendrá lugar en Florencia.

Me despido del ilustre músico catalán pensando si podré transcribir fielmente su interesante conversación, en la seguridad de que los párrafos que escriba no reflejarán la fluidez de su verbo cálido y apasionado.

MÚSICOS LEVANTINOS

PÉREZ CASAS

La figura de Bartolomé Pérez Casas hay que considerarla en tres aspectos: como profesor, director y compositor. Un temperamento de artista, cuyo instinto, sensibilidad e inteligencia, cualidades avaloradas por el estudio, el trabajo y la constancia, completan su personalidad. Y el artista es como el hombre: serio, correcto, culto, afectuoso en extremo, sin esos transportes puramente exteriores de los temperamentos que demuestran sus impresiones en formas turbulentas de una mentida efusión. No; Casas es concentrado sin orgullo ni altivez de ningún género; antes al contrario, como las personas que valen, es excesivamente afable y modesto. Es escrupuloso y exigente, artísticamente hablando, para sí mismo como para el que esté a sus órdenes, sea discípulo o intérprete; ya puede asegurarse que labor que se le encomiende llegará a los límites de lo perfecto.

Si alguien hubiera dicho a Pérez Casas cuando de niño en Lorca, donde nació, se preparaba para ingresar en el Banco de España, que, an-

dando el tiempo, llegaría a ser uno de nuestros más preeminentes compositores contemporáneos, un gran músico y un director de autoridad, no lo hubiera creído, aunque se manifestara su vocación haciendo más notas que números cuando estudiaba matemáticas.

La afición e inclinaciones del maestro murciano tenían precedentes, pues la casa de sus abuelos, convertida en Academia de música, en la que se enseñaba a tocar los instrumentos de madera y metal, donde se organizaban las bandas de música de los pueblos de la comarca, fué su primera iniciación artística. En la vida hay detalles muchas veces insignificantes, pero que deciden la dirección definitiva que hemos de emprender.

Casas, aconsejado por el entonces brigadier Sr. Castellani (a quien quizá deba ser hoy un músico ilustre), abandonó los números e hizo oposiciones a una plaza de requinto (instrumento que tocaba desde muy niño; también conocía y practicaba otros), de Infantería de Marina, que ganó, trasladándose a Cartagena, donde al poco tiempo fué nombrado, por oposición, músico mayor del regimiento de España, cargo que desempeñó hasta que vino a Madrid a hacer oposiciones a la plaza de director de la banda de Alabarderos, conquistada después de brillantísimos ejercicios. Catorce años ha estado al frente de la banda del Real Cuerpo, que reorga-

nizó con un talento y un arte reconocidos unánimemente.

En la actualidad es profesor de Armonía del Conservatorio, nombrado por concurso de méritos, nombramiento que fué acogido con simpatía en los Círculos musicales, pues no al favor oficial, movido por intrigas y recomendaciones, sino a la justicia oficial fué debido.

Pérez Casas, como el grupo de músicos nuevos que hoy sobresalen en España, se ha hecho él sólo; ha sido maestro de sí mismo, y cuando sus modestos recursos se lo permitieron, adquirió libros, revistas, se orientó, estudió las partituras de los grandes maestros y aumentó el caudal de su cultura general, nada común. Casas sería un buen profesor de Composición.

En el Conservatorio es de los pocos profesores que toman en serio la enseñanza, que tiene como un sacerdocio, preocupándose de sus alumnos. Conoce los tratados de Armonía franceses, alemanes e ingleses, y está al día en todo lo que se refiere al movimiento musical contemporáneo. Casas tiene el proyecto, que no debe abandonar, de escribir un tratado de Armonía basado en nuestra música popular. Prestaría un verdadero servicio al arte español.

Con su talento organizador ha conseguido formar en poco tiempo esa magnífica Orquesta Filarmónica que todos hemos aplaudido en Princesa, en la Zarzuela y en el teatro Real, compues-

ta de elementos valiosísimos, en su mayoría jóvenes, de verdaderos artistas inteligentes y disciplinados. Las dificultades naturales de toda nueva agrupación, las intrigas—¡parece increíble!—de los del oficio, han sido vencidas. Y no estará demás decir aquí que no se ha fundado esta orquesta para excitar absurdas competencias ni ridículas rivalidades; nada de eso: la Orquesta Filarmónica se ha fundado con un fin puramente artístico, para cultivar la música sinfónica, a la que venían dedicándose muy pocos conciertos en una capital como Madrid. La Filarmónica es obra de juventud, de selección. Un grupo de jóvenes que forman parte de las orquestas de algunos teatros de la corte concibió la hermosa idea de constituirse en Sociedad musical en uso de un perfectísimo derecho, ofreciendo la dirección a Pérez Casas, que éste aceptó con entusiasmo, porque ha sido una de sus más caras aficiones y uno de los anhelos de su vida de artista. Ya hemos visto, la Filarmónica nos lo ha demostrado, que había en Madrid elementos para formar una orquesta más, una magnífica orquesta que oirán muy pronto todas las Sociedades filarmónicas de España (1). Con

(1) Después de escritas estas líneas, la Orquesta Filarmónica ha recorrido triunfalmente toda España, produciendo una impresión extraordinaria, particularmente en las Filarmónicas de Bilbao, Valencia, Zaragoza, Gijón, Oviedo, que son las más importantes de nuestro país.

el trabajo, los ensayos necesarios para obtener buenas y depuradas interpretaciones de los clásicos y de los modernos, esta gran orquesta irá muy lejos. Se tienen olvidadas las obras de Haendel, algunas de Haydn y Mozart. Casas las dará a conocer; lo mismo que los poemas sinfónicos de Strauss, las sinfonías de Bruckner y Malher (que ya hubiera interpretado su orquesta si los exorbitantes derechos de autor que exigen los editores alemanes no lo hicieran por ahora casi imposible), los rusos y los franceses modernos y hasta los ultramodernos Schodmberg y Strawinsky, que todas las tendencias, aun las más extravagantes del arte, se deben conocer; alternando los solistas célebres del piano y del violín, los cantantes y las obras con coros.

Los compositores españoles, sin excepciones, tendrán en la Orquesta Filarmónica su entusiasta protectora, poniéndoles en comunicación con el público.

Los elogios que la crítica ha dedicado a Pérez Casas como director han sido justísimos.

Como compositor, Casas es conocido por su *suite* murciana «A mi tierra», premiada en un concurso abierto por la Academia de Bellas Artes y aplaudida en París, Roma, San Pertersburgo, Moscou y otras capitales europeas. No cree Casas que la importancia del compositor está en producir mucho, sino en producir bien, la calidad, la depuración, no la cantidad, es su pre-

ocupación. No es fecundo, como Dukas, pero sus obras tienen novedad, son de una solidez técnica y artística admirable; es un orquestador moderno que conoce a fondo y maneja la orquesta con perfección y con arte.

Tiene escritas, entre otras obras, un poema sinfónico inédito, «La Celestina», que debe de interpretar su orquesta; un *Cuarteto en re menor* para cuerda y piano; un drama lírico en un acto; algunos *lieder* sobre poesías de Bécquer; un poema para banda, dedicado a SS. MM. los Reyes de España en sus bodas; dos grandes marchas; una colección interesantísima de piezas para diversos instrumentos, escritas para servir de ejercicio de lectura en las oposiciones a músicos de la banda de Alabarderos, y otra, también muy interesante, de pequeñas composiciones, que él titula así: «Pequeñas composiciones», pero que, en realidad, no lo son más que por sus dimensiones. Ambas colecciones debieran estar publicadas hace tiempo por su importancia técnica y artística.

De esta colección de pequeñas composiciones, la señalada con el número seis es la preciosa y originalísima barcarola «Angelita».

Casas es nacionalista en música (lo que no obsta para que sea un admirador devotísimo de Wágner), pues cree, y cree bien, que es la dirección estética más acertada para dar una nota nueva, lo que puede interesar en el extranjero

y la única manera de diferenciarnos del cosmopolitismo actual, es inspirarse en nuestros cantos populares. Así en su obra capital la *suite* murciana pone de relieve, con un arte sin precedentes entre nosotros, la belleza de los temas populares, que emplea siempre con acierto y buen gusto; presentados con las galas más esplendentes de la técnica armónica, contrapuntística y orquestal; subrayando los rasgos característicos del tema; asimilándose la ornamentación de los diseños, la modalidad y el ritmo; inventando formas y giros melódicos nuevos, originales, que son como el aroma que exhalan los motivos populares.

Cuando se oye una obra inspirada en cantos populares, gustan más, en la mayor parte de los casos, las glosas, los comentarios, desarrollos temáticos, la forma que el compositor, cuando es un artista como Pérez Casas, sabe darles, tomándose frecuentemente por popular lo que es elaboración original del artista.

Nuestro arte popular regional no es sólo pintoresco, colorista, de impresión, como el ruso en general, por el que tiene Casas preferencias, es también hondamente sentimental, serio, viril, como el de Castilla; sus facetas son variadísimas, las cuales exigen armonizaciones adecuadas, armonizaciones que realcen su encanto, que no las desnaturalicen con las fórmulas, los enlaces aprendidos en los tratados, con los pro-

saismos del oficio, al alcance del rutinarismo y de la beocia artística. Un artista inteligente y culto no puede hacer esto con el canto popular, ni tampoco esas rapsodias antiartísticas que de tiempo en tiempo oímos por esas *bandas de Dios*.

El bagaje artístico conocido de Pérez Casas, escaso, pero bueno, está inspirado en las ideas expuestas, salvo su *Cuarteto en re menor*, algo *fanquiano* (Casas es un admirador también de César Franck). La cátedra del Conservatorio y algunas condecoraciones españolas y francesas han sido hasta hoy la recompensa que se ha otorgado al talento de un músico español, autor de la obra sinfónica más fundamental que ha producido el arte nacional, y organizador y director de una orquesta de la perfección técnica, por sus componentes, de la Orquesta Filarmónica, que ha de proporcionarnos placeres estéticos de la más alta elevación.

Tal es, brevemente condensada, la historia artística de Pérez Casas en sus aspectos de profesor, director y compositor.

De una interviú publicada en un periódico de Madrid tomamos las interesantes manifestaciones que Pérez Casas hizo a uno de sus redactores:

—¿Cómo surgió la idea de crear la Orquesta Filarmónica?

—Es obra de juventud. A fines de Diciembre

pasado (1914) un grupo de artistas distinguidos inició tan simpática idea. Me ofrecieron la dirección y la acepté.

—¿Sentía usted nostalgia de sus tiempos de director?

—No, precisamente. Claro que para mí ha constituido siempre una satisfacción el contacto con la música y los músicos. En este caso particular me ha obligado mi gran amor al arte.

—¿Cuándo comenzaron a trabajar?

—A mediados de Enero.

—¿Ofrecía dificultades tan ardua empresa?

—Enormes. No se lo puede usted figurar. Es pálido ante la realidad cuanto le diga. Sucedían cosas absurdas, extrañas... Un día le faltaba vocación a un profesor; otro día, a otro. Se hacían vaticinios desagradables por todas partes. Se hablaba de campañas, de dificultades. ¡Qué sé yo! No quiero ocuparme de ello. Luego, la labor de selección fué penosa por lo delicada y diplomática.

—¿Puede usted indicarme los propósitos que animan a la entidad que dirige?

—Sí, señor. Trabajar, trabajar y trabajar. Excedernos, vencernos a nosotros mismos. Es agrupación de lucha, porque es de juventud, de ideales y de entusiasmos. Nada de absurdas competencias como han pretendido ver espíritus poco ecuanímes. Trabajar, sí, trabajar mu-

cho; y si como consecuencia de este trabajo conseguimos el éxito, el Arte y el público saldrán ganando. De todos modos nuestra empresa y nuestro deseo de trabajar serán siempre nobles. Además, y esto es lo principal, hay elementos jóvenes de mucho talento que traen un arte nuevo, exento de rutinas y rancias de escuela. Estos notables artistas no hubieran podido darse a conocer. Por eso la idea surgió de ellos. Grande es mi confianza en el éxito, no por mí, sino por los elementos con que cuento. No hubiera aceptado la dirección de no creerlo así.

—¿Qué obras ejecutarán?

—Nuestro deseo, y como agrupación nueva, es dar a conocer lo mucho y bueno que aun no se conoce en España, alternando con el repertorio ya conocido. Las producciones modernas de los Franck, Debussy, Dukas, Ravel...

—¿Y de obras españolas?

—Eso constituye nuestro desvelo. Interpretaremos cuanto nos traigan las figuras nacionales que hoy tanto se distinguen en España. En nuestra Orquesta las obras de autores españoles se pondrán con cariño, ensayándolas el mayor número de veces posible, pues las ejecuciones adolecen casi siempre de falta de ensayos.

También daremos a conocer otros compositores nuevos españoles, ingleses e italianos, de gran mérito.

—Tengo entendido que los materiales de orquesta han dificultado su labor.

—Sí. La guerra lo ha trastornado todo. Ni de Francia, ni de Alemania hemos podido conseguir, hasta ahora, lo que deseábamos. Todo lo queremos impreso y nuevo. Pero lo que ofrece mayores dificultades es el pago de los derechos de autor. ¿Cuánto dirá usted que nos piden por tocar la sinfonía número ocho de Bruckner y «Till Eulenspiegels», de Strauss?

—Hombre, ¿qué sé yo?

—Pues, por la primera ejecución de la sinfonía de Bruckner 150 marcos, y por el poema de Strauss, 330.

—¡Qué atrocidad! Caros autores.

—No lo crea usted, hacen bien —insinuó Pérez Casas—. Saben defender sus derechos. ¿Podrían vivir estos compositores con sesenta céntimos que paga aquí por una obra sinfónica o de cámara nuestra Sociedad de autores?

—¡Eso es un escándalo!

—Eso no sucede más que aquí. Además, se invierten los términos de una manera harto lastimosa. Nuestro público cree que es más fácil hacer un cuarteto que una zarzuela. Tanto, que yo recuerdo que en cierta ocasión, con motivo de haber yo estrenado una obra sinfónica, vino un señor a darme la enhorabuena, diciéndome con aire de protección: «Está muy bien eso; a ver cuándo escribe usted una zarzuelita.» Ya

ve usted; es para reír o indignarse. Una obra de concierto debía pagar un tanto alzado, por ser superior a las producciones de otros géneros.

—¿Puede usted decirme qué elementos componen la Filarmónica?

—Los siguientes: un flautín, dos flautas, tercer flauta y saxofón contralto, dos oboes, un corno inglés y tercer oboe, tres clarinetes, un clarinete bajo, tres fagotes, un contrafagot, seis trompas, cuatro trompetas, dos trombones tenores, un trombón bajo, una tuba, un timbalero, una caja y segundo timbal, un bombo y demás instrumentos de percusión (platillos, triángulo, castañuelas, etc.), dos arpas, diez y seis violines primeros, diez y seis violines segundos doce violas, diez violoncellos y ocho contrabajos. Total, 97 profesores.

—¿Qué opinión le merece la música española?

—Soy optimista. Hay elementos que están a la altura de los mejores de Europa. ¡Cuándo verán su trabajo recompensado! Todo llegará; es cuestión de tiempo.

—¿Qué escuela, a juicio suyo, debe seguirse?

—Yo soy completamente nacionalista. Lo que interese al público extranjero ha de ser lo nacional. Que se vea en nuestras obras el sello nacional, la verdadera personalidad característica de la raza, sin que las melodías populares

aparezcan desnudas, sino desarrolladas en amplias formas sinfónicas.

—¿Prepara usted algo suyo?

—Sí, aunque el Conservatorio me roba todo el tiempo. Tengo compuesto un Poema Sinfónico inspirado en «La Celestina», de Rojas. Querían tocarlo ahora los profesores de la «Filarmonía»; pero me he opuesto. Yo quiero ser el último. Los murmuradores supondrían que yo dirigía una orquesta para dar a conocer mis obras... No, no.

Como la Orquesta Filarmónica es la obra artístico social más importante de Pérez Casas, no quiero dejar de dedicarle en este libro preferente lugar, repitiendo lo que otras veces he dicho.

Por ahora hace dos años (18 Marzo 1915) que la Orquesta Filarmónica, dirigida por un músico del talento de Pérez Casas, compuesta de elementos escogidos entre lo mejor de la juventud profesional, se presentaba al público madrileño en el Circo de Price, en un memorable concierto a beneficio de la Asociación de la Prensa.

Fué una revelación y una sorpresa gratísima para los devotos a la música sinfónica, cada día más numerosos afortunadamente.

La Orquesta Filarmónica se fundó para hacer arte (en una época en que, a pesar de contar Madrid con otra gran orquesta, con la Sinfóni-

ca, apenas se celebraban conciertos) y este ha sido su único fin, hay que repetirlo, desde que se constituyó para bien del arte nacional, como lo demuestran las dos series de conciertos celebrados en Price por iniciativa y bajo el patronato del Círculo de Bellas Artes, en los que ha interpretado magníficos programas, aplaudidos con entusiasmo por un auditorio numerosísimo y selecto.

Pocas agrupaciones artísticas se habrán consolidado tan rápidamente como la Orquesta Filarmónica, que, en el poco tiempo que lleva constituida, ha conseguido una reputación sólida y el entusiasmo y la adhesión unánime de la crítica y del público. Varios factores han contribuido al creciente éxito de la orquesta organizada por Pérez Casas. Sin una persona de la seriedad y del talento de este insigne músico, hubiera sido imposible llevar a feliz término una empresa artística de la magnitud de la realizada por la Filarmónica; sin contar con unos elementos abnegados, disciplinados, entusiastas, conscientes de su labor y del mérito artístico de los profesores de la Filarmónica, hubiera venido con el desaliento la disgregación; sin el Círculo de Bellas Artes, apadrinando una misión de cultura musical como la llevada a cabo en los conciertos sinfónicos verificados en Price, no obstante las dificultades que han tenido que vencer, sin todos estos factores, entre los que

hay que incluir también, la de estar presidida esta Sociedad por una persona tan activa e inteligente, tan entusiasta, como el insigne crítico musical D. Miguel Salvador (El Presidente honorario lo es el ilustre exministro D. José Francos Rodríguez, a quien la Filarmónica y los músicos españoles en general deben mucho), sin estos factores, repito, les hubiera sido imposible cumplir sus compromisos con la brillantez y el éxito con que lo han hecho.

En cuanto al público, responde siempre que sus aficiones son compatibles con los medios económicos de que dispone. En la baratura de las localidades está el secreto de una gran parte del éxito de estos conciertos; pero, claro es, que si artísticamente no hubieran estado a la altura que todos hemos reconocido, el fracaso hubiera sido completo.

El clamoroso entusiasmo del público por la Orquesta Filarmónica ha aumentado en cada concierto, consolidando de una manera definitiva su reputación, pues se advertía mayor cohesión; los timbres se funden con admirable homogeneidad, oyéndose con diáfana claridad los diferentes instrumentos de la orquesta; los diseños ocultos en la envoltura contrapuntística adquieren una bella intensidad expresiva; la mayor cantidad de sonoridad contrasta con los *pianísimos* más suaves, enriqueciendo la paleta orquestal de matices variadísimos; el repertorio,

elegido de entre las mejores obras clásicas y modernas, a la vez que aumenta, le van dominando con un trabajo persistente e inteligentemente conducido.

Todos los programas interpretados por la Filarmonía han dejado una deliciosa impresión en el público, que ha saboreado con deleite sus bellezas a través de interpretaciones serias y depuradas.

Pérez Casas ha dado a conocer algunas obras de compositores rusos, por los que tiene cierta predilección, sobresaliendo las del Rimsky-Korsakoff, cuyo colorido orquestal rico y brillante en sonoridades y timbres nuevos, gusta mucho siempre, especialmente por su carácter popular. Los compositores rusos utilizan de sus cantos populares, por lo general, la parte pintoresca, con un arte admirable; además, sus cantos tienen bastante analogía con los nuestros del mediodía.

También ha interpretado la Orquesta Filarmonía en todos los conciertos algunas obras de autores españoles con el cariño, el interés y la perfección características de la nueva orquesta.

He aquí las obras nuevas, de autores españoles, que ha dado a conocer la Orquesta Filarmonía:

«Los Galeotes», breve poema, y «Salamanca», poema sinfónico, de Bretón; «Sierra de

Gredos», evocación sinfónica, de La Viña; «Elegía», a la memoria de Fernando Villamil, Serrano; Intermedio de «Goyescas», de Granados; «Una aventura de Don Quijote», poema sinfónico, de Guridi; «Fantasía gitana», de Bretón (hijo); «Suite» en *la*, de Gómez; «Amor dormido», poema sinfónico, de Isasi; «Alma española», impresión sinfónica, de Rodrigo (María); «Escenas populares», impresiones sinfónicas, de Villar. A estas obras seguirán otras de Arregui, Pahissa, Bretón, Chávarri, Esplá, Del Campo, Villar y otros.

También ha interpretado y figuran en su repertorio «La Procesión del Rocío», de Turina; «La Huérfana», escena popular para orquesta, coro y solos, de Usandizaga; «Jimena y Rodrigo», escena de amor del drama lírico «Don Rodrigo de Vivar», de Manrique de Lara; «Los Gnomos de la Alhambra», leyenda musical, de Chapí; «Catalonia», *suite* popular, de Albéniz; «A mi tierra», *suite* murciana, de Pérez Casas; «Historia de una madre», poema sinfónico inspirado en un encanto de Andersen, de Arregui; «Indith», poema sinfónico, de La Viña; «Tres damas españolas», de Granados; «La hilanderas», impresión sinfónica, de Villar.

Las notas de los programas, redactadas con la galanura de estilo característica del preclaro crítico y compositor Adolfo Salazar, se han leído con interés, contribuyendo a la compren-

sión de las obras interpretadas, revelándose en ellas el claro juicio de tan celebrado escritor.

Debemos felicitarnos por los triunfos artísticos alcanzados por la Orquesta Filarmónica, que la auguran una vida próspera para bien del arte patrio.

Los grandiosos festivales vocales e instrumentales que organizó el Círculo de Bellas Artes, con la cooperación del Orfeón Donostiarra, y que se verificaron en Abril de 1916 en el Teatro Real, coronaron de gloria a la Orquesta Filarmónica y a su ilustre director.

Al llegar al concierto centésimo de esta Sociedad renovamos nuestra simpatía y nuestro entusiasmo más ferviente hacia Pérez Casas y su gran Orquesta, por lo mucho que aún puede hacer por el arte nacional.

ÓSCAR ESPLÁ

Óscar Esplá es poco conocido del gran público, porque en España, hasta los últimos años, no han sido frecuentes los conciertos de cámara y sinfónicos. Su cultura artística y general, nada común, se refleja en sus obras, impregnadas de un aroma de finura y distinción.

La Orquesta Sinfónica ha dado a conocer dos obras importantes de Óscar Esplá: «El sueño de Heros», poema sinfónico, y «Poemas de niños», evocaciones de la infancia, serie sinfónica en cinco tiempos, acogidas por el público con marcadas muestras de interés.

En la Sociedad Nacional conocimos, la temporada pasada, su hermosa «Sonata» en *si menor*, para violín y piano, una obra que en cualquier país donde interese el verdadero arte musical comprendido por todos, bastaría para hacer una reputación; es una obra definitiva: tal es su belleza, admirable de forma y de fondo (quizá algo exagerada de proporciones), desarrollada con un arte magistral, desenvuelta en un ambiente moderno y *nacional* en el sentido

que Esplá da a esta palabra en las impresiones que ha tenido la amabilidad de enviarme, que es el sentido lógico; puesto que cuando se trata de *arte nacional, canto popular*, no se debe confundir el trabajo del *folklorista*, muy estimable por los materiales que recoge, con el trabajo original del compositor, que es otra cosa.

Arte popular puede hacerse de una manera original, personal; se debe hacer, y si no, no se es artista. En este sentido y no en el de hacer inventarios, rapsodias o *potpourris*, presentados con más o menos arte, he defendido siempre la orientación nacionalista en la música seria española, sobre todo en una época de infecundidad y de tanteos, de *cosmopolitismo igualitario*. No se trata de aprovecharse de un tema determinado, sino de crearle, de inventarle, de hacer labor original, *subjetiva, personal*. Se trata de seguir haciendo lo que ya han hecho algunos compositores (porque no es ninguna cosa nueva esto del nacionalismo en la música): Barbieri y Albéniz; Chapí, Bretón y Pedrell, Pérez Casas, Granados, Falla, Turina, Chávarri y Otaño en algunas obras; el mismo Esplá en su «Sonata» de violín y piano; todos, con mejor o peor fortuna, con más o menos elevación y acierto, según los grados de su cultura técnica y artística según su manera de sentir y su temperamento. ¿Pero dónde he defendido yo sistemá-

ticamente que los compositores españoles deben inspirarse siempre en el canto popular? Defiende esta orientación, repito, por la esterilidad y la impotencia para crear nuevas formas de arte y hacer más interesante este período de la historia musical de todos los países.

La producción del joven compositor alicantino es ya importante. Se compone de un «Scherzo» para piano, publicado hace unos años; una «Sinfonía»; una *Suite*, premiada en un concierto internacional de Viena; una obra teatral titulada «La bella durmiente», de Alberto Insúa y Hernández Catá, y varios *lieder*. Actualmente prepara un «Quinteto» y un «Trío», para cuerda y piano, y una colección de composiciones para piano titulada «Evocaciones», «Impresiones musicales», «Crepúsculos».

Óscar Esplá trabaja con orden y método, sin impaciencias; por esto cada obra que produce lleva el sello de lo bien hecho, de lo fuerte y sólido. Yo no creo equivocarme al asegurar que el nombre de Óscar Esplá será pronto un prestigio musical, reconocido unánimemente.

He aquí lo que piensa Esplá de algunas cuestiones de interés palpitante para nuestro arte musical:

—¿...?

—¿Qué entiendo yo por arte nacional? Una cosa análoga a lo que entendería por ciencia nacional; es decir, algo confuso, o nada absolu-

tamente. La nacionalidad es consecuencia de una limitación política; y yo, francamente, no concibo el arte con fronteras y carabineros en los cuatro puntos cardinales. A lo sumo, y admitiendo, naturalmente, ciertas concreciones convencionales, puedo entender por *arte nacional* el que producen los artistas de una nación. No me negará usted que la definición es académica, pero no cabe otra.

—¿...?

—Respecto a la música sinfónica y de cámara de los actuales compositores españoles, creo, en contra de una mayoría, que aunque no está en todo su apogeo, puede considerársele ya en los comienzos de una escuela. Ya he dicho, hablando de esto muchas veces, que indudablemente la música que ahora se produce en España se parece a la francesa, como ésta se parece a la rusa, y la rusa a la alemana; y en general, el arte contemporáneo ha de parecerse en todas partes donde los compositores están al día, porque necesariamente las obras de éstos llevarán ciertas características comunes, que son los rasgos propios de ese ambiente de modernidad. Pero además de estos detalles, que en su mayoría pertenecen a la técnica, y son exteriores, existe un nervio musical y a su alrededor ciertos giros y modalidades que dan una fisonomía propia a la música española actual, que, por otra parte, tiene personalidades per-

fectamente diferenciadas. Lo que sucede es que todos los críticos musicales, llamándoles críticos, de la prensa diaria (exceptuando a unos pocos, poquísimos, entre los que han practicado la música) padecen una *miopía* tan considerable, que no saben distinguir entre lo que los compositores españoles tenemos de común con los extranjeros y lo que todos y cada uno tenemos de específico. Yo he residido en Alemania y en Francia, donde he estudiado la música, *por mi cuenta*, como en España; yo he experimentado el ambiente en que han nacido algunas obras musicales extranjeras, y confieso ingenuamente que no les encuentro ningún parentesco íntimo con lo que ahora se hace aquí.

Claro que por temperamento, cada compositor se inclinará hacia un lado; pero de una simple tendencia de estilo, que cabe siempre dentro cualquier escuela, a la absoluta influencia que los gacetilleros musicales se obstinan en buscar y *encontrar* a todo trance, hay un salto considerable. Creo que los compositores deberíamos volvernos contra la crítica y exigir la injustificación de sus afirmaciones mediante análisis de nuestras obras, pero ¡qué comprometidos se verían los pobres *críticos!*

—¿...?

—En cuanto al canto popular, que no es más que una composición anónima, en la que el pueblo ha puesto algo de su modo de ser, adul-

terándola, creo que muchos compositores actuales lo utilizan perdiendo de vista una cosa esencial: su arte; lo que realmente tiene valor, es lo personal y subjetivo; lo que interesa, pues, es lo que piensa y siente el artista, pero no lo que piensa y siente *otro* que no sea él; y menos cuando ese *otro* es el pueblo que, como muchedumbre, está en condiciones de impersonalidad para crear *algo* en asuntos intelectuales. Indudablemente, el artista puede servirse de lo externo para construir su obra, pero el arte, al producirse, implica una *interpretación* propia del artista; y esta *interpretación*, que no es lo mismo que copia o imitación, es lo importante.

—¿...?

—Refiriéndonos exclusivamente a la música, el compositor está todavía muchísimo más limitado que los demás artistas para aprovecharse de lo que no sea absolutamente subjetivo y personal. Solamente en un sentido pintoresco cabrán ciertas *licencias*. Pero en general, el músico ha de crearlo todo, desde el principio hasta el fin, puesto que las ideas musicales, que tienen todo el sentido en sí mismas, no pueden representarse propiamente en la Naturaleza; como ocurre con las ideas de la arquitectura y, en otro orden, con ciertas ideas matemáticas. Así, pues, creo que el compositor que intente hacer la llamada *música nacional*, empleando los cantos populares en su *propia salsa* y con

toda su inocente vulgaridad, se equivoca. En cambio, me parece excelente que el compositor que por naturaleza siente el ambiente de su país, caracterice sus *propias ideas*, sus temas *originales*, bañándolos en esa recóndita esencia del canto popular, que es lo más abstracto y lo esencialmente aprovechable. Este es el medio de generalizar las composiciones artísticas, dándole carácter universal a lo que, de otro modo, es pintoresco y limitadamente regional.

Dentro de mi insignificancia y modestia, esto es lo que yo realizo, desde hace algún tiempo, en todas mis humildes obras, aunque los críticos que me han honrado ocupándose de mí, no se han enterado todavía de ello.

—¿...?

—A base de todo lo dicho, comprenderá usted que puede intentarse la *ópera española*, sin más que trabajar, obrando cada compositor *español* con entera sinceridad, según lo que piense y sienta de su arte. Y no quiero dejar de decirle, para terminar, que, según mi modesto criterio, los compositores y los críticos que tienen ante los ojos la venda de las *influencias* extrañas, los prejuicios del canto popular en su *pureza* constituyen un obstáculo para el progreso de nuestra producción; y que, por otra parte, los compositores preocupados en hacer *arte nacional*, en lugar de tender sencillamente a hacer arte sincero, elevado y noble, son los que

menos han de contribuir a crear la anhelada *escuela española...*

Oscar Esplá no conoce a fondo la música popular española, el canto popular en su *propia salsa*, por esto le trata tan despectivamente, padeciendo un error fundamental. ¡Inocente y vulgar el canto popular! Hay temas a centenares, de una belleza insuperable por su grandeza y por su gracia, con los cuales puede hacerse un tiempo de sonata, sinfonía o cuarteto. En lo popular está el germen de todos los conocimientos humanos: arte, ciencia, religión, derecho. El canto popular, como las sentencias, refranes y dichos populares, contiene una gran cantidad de psicología experimental, dice Pedrell, y así es, en efecto. ¿Dónde encontramos el origen del teatro embrionariamente, si no es en las danzas populares pantomímicas de los siglos xv y xvi?

Es costumbre muy generalizada ver en el arte popular que la parte más pintoresca, limitada, de color, es lo exterior; no se ve la parte honda, seria. En el arte del pueblo se dan todos los matices del sentimiento, desde los más ingenuos hasta los más hondamente sentimentales. Incorporémosle al arte erudito, pero en la forma antes apuntada, que coincide con lo que piensa Esplá.

Respecto a las influencias extranjeras (por el carácter casi universal de la técnica musical) son inevitables, y no es ningún delito, a condi-

ción de decir algo que no hayan dicho los demás; pues los grandes no se han librado de ellas. Pero es que en las artes hay algo más que técnica: debe de haber ideas, espíritu, alma, estilo, personalidad, que es lo que establece las diferencias de matices; y por lo que se distinguen unos artistas de otros. Se hacen actualmente partituras, cuadros, estatuas, novelas, versos, que no dicen nada, que no son otra cosa que mixtificaciones de arte.

Se queja de la crítica Óscar Esplá, y no sabe que algunos agradecerán que siga la *injusticia de la crítica*, porque si hubiera crítica ¡qué sería de algunas reputaciones de periódico!

La música penetra en nosotros (en los espíritus cultivados e inteligentes que forman los públicos de los conciertos) de una manera tan especial, que no son precisos análisis de partituras para emocionarnos, enterándonos de las ideas, de su elaboración y del talento y arte con que el compositor ha sabido expresarlas.

No se queje Óscar Esplá de la crítica competente e incompetente.

Yo, como compositor, lamentaré que se hagan de mis obras juicios inconscientes e injustos, aunque, afortunadamente, no se ha dado este caso, pero jamás me quejaré: son consecuencias de todo lo que se expone al público. No vamos a reconocer talento a cualquiera para el elogio, y a negarle competencia cuando pone

defectos. No hay que preocuparse demasiado de la crítica, que, como cosa humana, esté sujeta a errores y equivocaciones.

Hagamos arte sincero, noble y elevado, pero arte nuestro, no italiano, como hicieron nuestros antepasados, ni francés y alemán, como hacen actualmente los nuevos compositores, salvo algunas excepciones.

EDUARDO L. CHÁVARRI

Pertenece Chávarri a esa casta de españoles que saben y trabajan, pero que viven ignorados en algunas capitales de provincias, mientras una bandada de nulidades, bien relacionadas en política, llena los centros oficiales, cada día más desacreditados.

Chávarri, en *Las Provincias*, de Valencia, en el Conservatorio, con su orquesta de cámara, y en su clase de Historia de la Música ejerce un verdadero apostolado.

Sus obras musicales y literarias más importantes son: «La trilogía wagneriana», «El Anillo del Nibelungo», la Historia de la Música (dos tomos), «Las escalas populares de Música», «Vademécum músico», «Cuentos y fantasías», «Canciones para la juventud», para piano y para canto y piano; «Acuarelas» para orquesta de cuerda; «Cuentos líricos», «Tierras levantinas» y diversas traducciones, entre las que sobresalen las publicadas por la Biblioteca Villar, sobre Wágner, Bach, Franck y Liszt. Todas sus producciones musicales y literarias reflejan su tem-

peramento nervioso, risueño y alegre. Rusiñol hace de él una semblanza admirable en el prólogo que ha escrito para los «Cuentos líricos». Chávarri es franco, expansivo, lleno de bondad —dice Rusiñol—, con un fondo de rebeldía por todo lo que es ordinario y vulgar.

Con la publicación de la Historia de la Música ha prestado un servicio al arte y a los músicos que no les estorba lo negro, que son pocos desgraciadamente. Consuela ver en estas páginas, ilustradas con autógrafos, viñetas y fotografías reproducidos de monumentos españoles, los nombres de nuestros maestros de todas las épocas, cosa que, hasta que Chávarri ha publicado su libro, no se había visto en ninguna historia de la Música, publicada fuera de España.

Sus composiciones musicales, escritas con el alma, son inspiradas y frescas, y dan siempre la nota que su autor ha querido expresar, con un colorido personal y característico.

Es también un escritor notabilísimo, un literato, como lo prueba en sus «Cuentos líricos», saturados de vida y de perfume de la tierra.

Como director de orquesta, ahora comienza a trabajar con una fe y una constancia grande por dotar a Valencia de una orquesta que contrarreste la bandofilia, que tanto contribuye en la región levantina a propagar el mal gusto. Chávarri espera que sus esfuerzos no se malo-

gren, para poder organizar en el Conservatorio algunos conciertos de música sinfónica, en los que figurarán los nombres de compositores españoles. Y ahora va a hablar Chávarri sobre cuestiones musicales palpitantes.

¿...? Para que exista un arte nacional, ha de haber una conciencia nacional. En música, ¿tenemos en España esa conciencia? Existe parte en Cataluña; también se encuentra en el norte; En Castilla... con intermitencias; en Andalucía, a ratos, a pesar de que la característica de su música popular se caracteriza por propios y extraños. Verdad es que no vamos a buscar el alma popular, para en ella, como dijo Menéndez y Pelayo, restaurar, dar vida a nuestra música.

Donde haya un fuerte *sentimiento de la tierra* (en el sentido de raza y solar), allí hay alma y, por lo tanto, música. La música es la flor del alma. Lo es más que la literatura y que las demás bellas artes.

Para que tengamos un arte *nacional*, un arte *nuestro*, es preciso que los artistas se identifiquen completamente con aquella alma y con las *formas originales* en que ella se resuelve, formas que a veces no se presentan sino disfrazadas.

En España nos lo hemos arreglado tan *oportunamente* que en vez de buscar eso (¡y cuento con que es reciente semejante orientación!), he-

mos buscado la *fórmula* hecha y la hemos ido a buscar... *afuera*: ideas, desarrollo, técnica armónica, contrapunto, orquestación, ha venido siendo italiano-francés, con gotas alemanas; ¡¡y todo del siglo XIX en su segunda mitad!!

¡Como si un arte nacional pudiera hacerse artificialmente!

Una orientación maravillosa la inició Barbieri inspirándose en los tonadilleros. «El barberillo de Lavapiés», es acaso la «ópera» más genuinamente española que se haya creado. Dentro de cierta orientación hispana es la única. ¡Una joya que está estúpidamente olvidada!

Por ahí pudo haber venido el suspirado *fiat*.

Luego marcó un camino más fijamente otro gran orientador: Pedrell. Pese a las cuchufletas que en contra se digan, si no en sus procedimientos, ni en su técnica, su orientación *nacionalista* sirvió para que se desarrollaran los espíritus de Albéniz, Granados, Lamote, Falla, Casas... todos, en fin, los que van haciendo saber a Europa que hay una España musical. Claro es que todos esos y otros muchos (Millet, Pujol, Manén, Morera, Vives, Lambert, etc.), luego han buscado su camino propio, el desenvolvimiento original de su personalidad, y lo han encontrado.

En el centro esperamos la liberación de los que siguen análogas orientaciones: Guridi, Turina, Villar.

Todos estos compositores son los que pueden formar un alma española en música.

¿...? ¡Formar un ambiente! Eso debiera ser la misión de los conservatorios. Pero, ¡ay!, estos centros... Yo creo que la misión de los conservatorios no es la de formar artistas principalmente, sino ¡PÚBLICO! Débese crear el ambiente primero, para que en él puedan crecer y desarrollarse las plantas. Un amigo me decía en cierta ocasión: El público debe hacerlo la labor persistente de los maestros, convertidos en artistas, no simplemente en pedagogos; pero ¡cuán diferente la realidad! *Modus vivendi...* prosa... *necesidades* de la vida... academismo... administración... Y ¡NO ES ESO!

¿...? Mi educación musical ha sido extranjera. Allá, en París y Alemania, me enseñaron... a amar a la patria y a hacerme ver que en nuestro acervo musical está todo cuanto podemos apetecer. Y así es. Debemos sentir y penetrar en todo lo que hay de español en nuestro ambiente. Pero no en el *españolismo de pande-reta* (que en su última fase es una degeneración francesa), sino el de veras, el hondo, el honrado, el de oro de ley.

Lo más importante: deducir una técnica propia de las modalidades y formas nuestras, tanto melódicas como armónicas. Es decir: ¡¡¡hay que hacer todo un arte!!!

¿...? ¡Protección oficial! No; no es la falta de

protección el mal de España. Pedir *como merced* lo que se está en la obligación de dar, no es protección, es justicia y deber. Esa protección *al uso* sólo la alcanzan los favorecidos por la recomendación en perjuicio del arte y de los artistas.

¿...? Otro elemento indispensable es el público, que tiene que tener un poco interés, curiosidad, paciencia por lo menos, para no caer en extremos: alabando desmesuradamente o censurando con saña; un poco de simpatía para las obras de autores españoles es lo que fuera de desear.

Aquí está precisamente el gran problema. Si se abre la mano en la estimación de lo propio, puede surgir la chapucería, la vulgaridad, que todo lo domina y que mata al arte verdaderamente español...; si se tiene cierta severidad no puede vivir ese arte tampoco. ¡Es desesperante!

¿...? Yo, apenas me atrevo a hablar de lo mío. Procuré emitir musicalmente en mis obras el alma de mi país; procuré usar una técnica creada de ese modo, un carácter con el espíritu de mis obras; ello me ha proporcionado fama de una porción de cosas: iconoclasta, futurista (!!!), anarquista (!!!): de que si el color, de que si la forma..., de que si los levantinos no hacemos más que colorismo, Sorolla, etc. (y perdón por haber sacado aquí este nombre junto al mío).

Y ¡no hay nada de eso, señor! Todo ese for-

midable modernismo que se cree encontrar en mi música, es sentimiento de la *terreta*; las vibraciones de nuestro sol, de nuestras flores, de nuestro mar, que tanto cambian y tantos recursos ofrecen al artista... impresionando el alma, que es capaz de amar lo bello en las cosas y en las almas.

Por ejemplo, mis «Acuarelas» para cuerda sola: armonías que se yuxtaponen, timbres que se juntan y todo ello sin resolverse según las reglas..., eso es algo de lo que en pintura se hace con el color: juntar tonos sin sujetarles, para que a distancia, en la retina, se verifique su fusión y resulte más brillantemente su impresión... Hemos caído en la cuenta de que el impresionismo en pintura no podía almar, porque ya lo *descubrieron* antes Velázquez y Goya... En música hemos ido retrasados para ver estas cosas. Por supuesto, que el empleo de los procedimientos más o menos... atrevidos, dependen del asunto, naturalmente.

¿...? La parte desconsoladora para los compositores españoles es que tocan nuestras obras en el extranjero antes que en nuestra patria. En Alemania, París, Holanda, he tenido buenos éxitos; me han enviado felicitaciones por obras mías que se ha dado el caso de *no haber podido oír yo todavía*.

En España me han abierto camino los músicos de Barcelona muy cariñosamente. La Sin-

fónica, el Orfeo Catalá, la orquesta de Cámara, el cuarteto Renacimiento... me piden obras y las interpretan maravillosamente. Es la compensación a tantos sinsabores como tiene nuestro arte cuando se toma en serio. .

En Madrid... ¡nada! ¡Si yo reflexionase en alta voz!...

Estas líneas son remembranzas de paseos fraternales casi *por dentro* del mar latino, contemplando aquellas olas que parecen rizos de espuma, cabelleras de náyades, como me decía *Eduardus*, este espíritu optimista y romántico que desde Valencia contribuye con sus libros, sus enseñanzas y sus críticas en revistas nacionales y extranjeras, a difundir la buena nueva del arte español y la cultura musical. Su apostolado, que no suele apreciarse ni agradecerse, le ha costado mucho dinero; pero él se cree recompensado por haber cumplido con su deber, dictado por un entusiasmo sin límites por el arte musical, que es su amor más intenso, y por el que ha realizado toda clase de sacrificios.

¡Cuánto tiene que agradecer la cultura musical valenciana a Eduardo L. Chávarri!

MANRIOUE DE LARA

Las personas que frecuentan los círculos aristocráticos y artísticos de Madrid, conocen sobradamente la personalidad de Manrique de Lara en sus aspectos de marino (como el compositor ruso Rimsky Korsakoff), pintor, crítico de arte, conferenciante, director de orquesta, académico de la Academia de Bellas Artes y compositor.

Hombre de mundo (emparentado con familias linajudas, por sus ascendientes nobiliarios), vehemente, apasionado, algo impulsivo, estas cualidades de su temperamento, se reflejan en sus juicios críticos, algunas veces parcialísimos, y en sus obras artísticas. Porque para Manrique de Lara no hay término medio: se admiran las cosas con locura o se es frío hasta la indiferencia. Si todas las actividades de su espíritu las hubiera concentrado en algunas de las especialidades que cultiva, en la música, por ejemplo, que es su verdadera pasión, contaríamos con un extraordinario artista. Es verdaderamente lamentable que no trabaje más en un arte que

conoce y domina como un maestro; ha podido y puede hacer mucho todavía, porque aún es joven y le sobra talento, arrestos y vigor.

Comenzó el solfeo en Cartagena, su país natal, con el músico mayor del regimiento que mandaba su señor padre. A los diez y seis años, siendo ya oficial de marina, se trasladó a la Corte, estudiando la armonía en el Instituto filarmónico que presidía el Conde de Morhy.

Alternando con la música, hacía sus estudios de pintura en el estudio de Luis Sainz, donde conoció al pintor sueco Andrés Zorn, uno de los pintores contemporáneos más notables, debiéndose a esta feliz casualidad el que Manrique tratara a Chapí en cierta ocasión en que el inolvidable maestro visitó, con Pepe Estremera, el estudio de Sainz.

Manrique hizo propósitos de estudiar la música en serio con Chapí, el cual le dijo: que si deseaba estudiar de nuevo, tenía que olvidar todo lo aprendido; y, en efecto, comenzó a estudiar con Chapí en 1886, la armonía, el contrapunto, la fuga, formas musicales e instrumentación. Armonizó todas las Cantatas de iglesia de Bach, que pasan de 360 corales; escribió fugas a ocho voces reales, a dos coros; analizó las nueve sinfonías de Haydn, tres de Mozart, y las nueve de Beethoven, estudiando tiempo por tiempo las particularidades de plan y desarrollo. La instrumentación la estudió por

los métodos de Berlioz, Gevaert y Strauss, instrumentando en diversas formas pasajes de obras clásicas y fragmentos de obras de Wágner, sin conocerlos, unas veces piano y otras fuerte, confrontándolos después con el original (como hacía con las armonizaciones de los corales de Bach), tarea que le ha dado la seguridad de mano y la limpieza de escritura que admiramos en sus obras, que delatan la solidez y unidad de su estilo diáfano y transparente. De este modo (como no se acostumbra a hacer aquí), hizo sus estudios técnicos el único discípulo del inmortal Chapí.

Porque no basta tener un sentimiento, hay que saber realizarlo, hay que tener una técnica; como no basta tampoco poseer una técnica para ser un compositor.

A Manrique se le ha reprochado algunas veces la falta de personalidad, o mejor dicho, el sacrificio que de ella hace en aras de sus arraigados sentimientos wagnerianos; pero él dice, con mucha lógica: que el wagnerismo es una escuela que continúa la tradición de Weber y Beethoven, que a su vez es continuada por Listz, Cornelius, Hugo, Wolf, Pfitzner, Bruckner, Humperdink, Max Schellings, César Franck, Strauss y Weingartner. Y si estos compositores siguen la escuela wagneriana, venero general del arte y fuente de eterna belleza, otros como Albéniz y Falla, se afilian a ciertas particulari-

dades de él, derivado del tronco común, como el debussismo, completamente heterodoxo, ¿por qué razón ha de reprochársele el wagnerismo de sus obras?

El wagnerismo es la libertad. A partir del *Oro del Rhin*, dice Manrique, la forma musical de sus obras dramáticas, que antes se modelaba sobre un patrón preconcebido que se perpetúa hasta Meyerbeer, desde esta obra cumbre, la forma musical es libre, compuesta sobre un texto poético. No se puede imitar a Wágner cuando se escribe con absoluta independencia de texto poético. Más se parece un compositor cualquiera a Peri, a Monteverdi, a Mozart, al mismo Wágner en su primer estilo, que al Wágner del *Oro del Rhin*.

El arte no ha sido nunca popular —replica Manrique a los que dicen que su música no es española—. El arte popular es una entelequia: pues ni las escuelas nacionalistas son populares, más que cuando tratan de algún asunto de carácter. Las escenas de pasión, los momentos culminantes, no pueden expresarse con ideas populares. Albéniz, que escribía música española, en sus obras dramáticas los sentimientos apasionados que son puramente subjetivos, no los expresa con ideas populares. Los dúos de amor de «Cavallería Rusticana» y «La Cortijera», obras de carácter popular, no están inspirados en temas populares. ¿Cómo va a emplear

temas populares en el dúo de «Jimena y Rodrigo»?

Las obras más importantes de Manrique de Lara son: «La Orestíada», trilogía compuesta de tres partes; «Agamenón», «Las Coéforas» y «Las Euménidas». La primera parte la dirigió el maestro Bretón por primera vez, el año 1890 en el antiguo teatro del Príncipe Alfonso. La obra completa se estrenó en 1894, también dirigida por Bretón. Debió dirigirla Mancinelli, pero la muerte del padre del insigne compositor italiano fué la causa de no dirigirla por haber tenido que regresar a Italia.

Después de «La Orestíada» siguen en orden cronológico, la Sinfonía en *mi menor* compuesta en 1892; el Cuarteto en *mi bemol* (escrito, como la Sinfonía, en estilo antiguo), y «El ciudadano Simón», zarzuela en tres actos, estrenada en el Circo de Price en 1898. Parte de esta obra está compuesta a bordo del *Pelajo* durante la guerra con los Estados Unidos (a la que fué Manrique voluntario).

De su drama lírico «El Cid», en cuatro actos, última producción de Manrique, se conocen algunos fragmentos de los dos primeros actos interpretados en concierto.

Un juicio crítico de estas obras traspasaría los límites de un artículo que tiene que reducirse a una extensión determinada; pero la mejor crítica que puede hacerse, es consignar

que Herman Levi, con quien sostuvo larga correspondencia, Rischter, Zumpe, Mancinelli y Strauss, han elogiado su arte y su técnica.

De Strauss es Manrique un gran amigo. Desde la primera vez que vino a Madrid el eminente compositor alemán, en 1898, portador de una carta de presentación de la infanta Paz, la amistad con Strauss se ha estrechado cada vez más; Strauss ha correspondido, entre otras muestras de afecto, dedicándole una Romanza, titulada «Die Wassewose», que Manrique recibió a bordo del *Pelayo*.

Del «Arte de la fuga», de Bach, ha hecho Manrique un importante estudio técnico, analítico, con reconstrucción de motivos y contramotivos, y otro estudio sobre la instrumentación de la «Novena Sinfonía» de Beethoven, los dos interesantísimos y que debía publicar.

Persona de extensa cultura literaria y estética, ha estudiado también las matemáticas, por haberse preparado para la carrera de Estado Mayor.

La teoría física de la música, cuya obra fundamental es la «Teoría fisiológica de la Música», de Helmholtz, la conoce perfectamente; por eso sabe que todos los trabajos de los físicos de nada sirven para explicar cómo se produce la melodía. Todos esos trabajos pertenecen al dominio de la física, no de la estética.

Fué discípulo e íntimo amigo de Menéndez

Pelayo, a cuya clase asistió durante algunos años. El ilustre políglota era el que había de contestar el discurso de ingreso de Manrique de Lara en la Academia de Bellas Artes.

Las ideas estéticas de Manrique son bien conocidas, por haberlas expuesto con elocuencia, pues tiene el privilegio de escribir con hondura y amenidad, en *El Mundo* y en varias revistas musicales. Particularmente, sus campañas wagnerianas, de las que resultó al fin triunfante, pues ha visto fructificar la semilla por él sembrada con tesón y entusiasmo y en defensa de la música de Strauss, del que es un admirador, son su mayor gloria de crítico.

Él condensa su credo estético en estas líneas:

«De mi maestro aprendí a adorar, como excelsa trinidad del arte, los nombres de Bach, Beethoven y Wágner. En ellos puede hallarse completa la historia de la música, porque ellos han reunido las cualidades que en los demás compositores hallamos dispersas. Nadie ha unido a una profundidad tan grande de la inspiración melódica la ciencia incomparable contrapuntística que nos asombra en el estilo de Bach, cuyas obras son aún hoy, en su sincera espontaneidad, más nuevas y audaces que todo cuanto produce, con artificioso esfuerzo, la musa atormentada y extravagante de la escuela ultrarromántica.

»Nadie ha sentido esa intensidad de emoción con que el espíritu de Beethoven respondía como un eco a la expresión de las pasiones humanas. El dolor, la alegría, el éxtasis religioso, el amor que enajena, el furor que enloquece, la admiración que exalta, todo cuanto había en el corazón del hombre con voz de imperiosa tiranía, ha hallado su expresión más cálida, su forma más vibrante en ese mundo creado por Beethoven en sus obras, donde las ideas pugnan por romper los moldes impuestos fatalmente por la tradición, siempre mezquinos para encerrar tanta grandeza.

»La misión musical de Wágner fué crear nuevos moldes en que el pensamiento dramático de Beethoven, hermano del suyo propio, pudiese hallar forma apropiada. Espíritu gemelo del gran autor de la «Novena Sinfonía», consiguió en sus obras hablar un lenguaje universal, asequible a todos cuantos sintiesen vibrar su alma con el sentimiento apasionado del arte. Sus poemas, en que dió vida dramática a olvidadas epopeyas, sólo pueden ser comparados a aquellas creaciones sublimes con que aún hoy, después de veinticinco siglos, nos maravilla el genio de un Esquilo o un Sófocles. Y en ese tropel dramático, de belleza eterna, consiguió Wágner infiltrar, en melodías inmortales, el maravilloso sentimiento de Beethoven y la incomparable riqueza de Bach, convirtiéndose

así en su único continuador y en el único heredero de su gloria.

»Un programa de concierto que reuna esos tres nombres, puede afirmarse que encierra completa la historia de la música, puesto que tales obras bastan a revelar a quien pretenda penetrar en el misterio del arte cuando la técnica y el sentimiento tienen de más refinado y excelso, mostrando cualidades que entre todos los demás compositores no lograrán revelar en igual cantidad ni con igual perfección.»

Es lamentable que sus escritos críticos, dispersos en periódicos y revistas, como digo más arriba, no los haya reunido en un libro, con que se hubiera enriquecido nuestra escasa bibliografía musical.

También los admiradores de Chapí esperamos un libro, que nadie puede escribir mejor que Manrique de Lara, sobre tan interesante personalidad española.

Manrique no es un retrógrado en música, es un moderno. Para él el progreso del arte musical va desde los italianos del siglo xvii, hasta Beethoven. La sinfonía de Beethoven como acción dramática, es el punto culminante del arte musical; el que no arranca de ahí, es un retrógrado —dice Manrique—. Schubert, Mendelsshon, Brahms, no son continuadores de Beethoven, con ellos baja de nivel la sinfonía. La música de programa, cuando el programa

es una acción dramática, sentimental, un sentimiento, está bien; pero someter la música a un programa externo, es un disparate, pues la música carece de la facultad de descripción. Se puede imitar el sentimiento, pero no el concepto, la idea exterior. A este respecto, las ideas de Schopenhauer sobre la música, son las que más se aproximan a la verdadera estética musical.

Es una insensatez lo que se ha dicho aquí para suponer que las ideas del P. Andrés (que no es más que un compilador, que ensalzaba la música italiana), son precursoras de las ideas de Wágner. La única adivinación sentimental de la estética wagneriana, aparece hace más de cuatro siglos en «La visión deleitable» del bachiller Alfonso de la Torre.

De la crítica, dice Manrique de Lara: que para hablar de arte, como para hablar de ciencia, se necesita conocer y más que conocer dominar todos sus procedimientos; lo demás, son divagaciones de la ignorancia (lo mismo en España que en el extranjero), bromas de salón o pláticas de familia.

En España, excepto Peña y Goñi dotado de un temperamento finísimo, añade, la crítica sólo es un eco de los peores críticos y de los peores libros franceses.

De los críticos contemporáneos admira al francés Pierre Lalo y al alemán Pfohl.

Los escritos de Wágner y de Liszt, las cartas de Schumann y Wolf, le interesan, en general, porque son de compositores. Manrique de Lara, como toda persona sólidamente culta, que sabe lo que dice y por qué lo dice, no le asustan las novedades en música; lo que ha combatido siempre son los infantilismos de los llamados músicos nuevos, a los que combate, no por avanzados, sino por retrógrados, rechazando por vieja la armonía infantil y ridícula que emplean.

El arte ruso y francés, impresionista, pintoresco y como tal efímero, le parece (en sus últimas tendencias, ramas morbosas separadas del tronco común), primitivo y bárvaro por sus procedimientos, saltando más atrás de Palestrina; afeminado por sus exquisiteces decadentes, o bárvaro por sus disparatadas disonancias.

He aquí cómo se expresa Manrique de Lara respecto a uno de los más significados jefes de la escuela francesa moderna:

«Debussy crea un arte que resulta enfermizo y amanerado a fuerza de ser refinado y poco natural. En sus composiciones en vano se busca el reposo de un acorde perfecto, ni de una idea clara y espontánea, que interesa en sí misma, por el solo prestigio de la inspiración melódica. Acaso antes que la idea misma está pensado el enlace armónico y el color instrumental, y después, sobre esos enlaces en que

se acumulan las disonancias, dadas todas, no ya como las han empleado los grandes clásicos desde Bach a Wágner, con su preparación y resolución escolástica, sino como acordes libremente constituídos, concibe artificialmente el diseño melódico, que nunca llega a constituir una verdadera frase, y se preocupa más de la sorpresa, que su sucesión ha de producir, que de la verdadera lógica de su enlace.

»Lo verdaderamente primoroso en el arte de Debussy está en la forma instrumental, realizada con tan gran habilidad, que queda cincelada como una joya. La sonoridad es siempre bella, siempre luminosa, siempre transparente y limpia; pero en ese preciosismo, como con frase acertadísima lo denomina un eminente compositor español, no busquéis grandeza, ni fuerza, ni dolor. Ese arte, que aspira a traducir el alma moderna, ha olvidado que la conquista más noble de todas las artes, lo mismo en las artes plásticas que en la música y en la poesía, ha sido la conquista de la expresión. La música de Debussy, con su pretendida tendencia revolucionaria, es sólo, con forma moderna, una regresión al arte anterior a Beethoven, que nunca supo traducir, si se exceptúa algunos fragmentos sublimes debidos a la inspiración de Bach, los acentos desesperados del dolor humano, las emociones desgarradoras de la tragedia.

»Todo arte primitivo es un arte inexpresivo y estático. En los momentos de esplendor llega a comprender todos los movimientos del alma y todos los representa y abarca. El arte de Debussy sólo tiene una nota, delicada, sutil, refinadísima, y ante él se echa de menos la honda emoción trágica que caldea las páginas de la «Sonata apasionata», la inspiración religiosa que dictó a Liszt sus prodigiosos «Oratorios», o la grandeza épica y avasalladora con que fueron concebidos «Parsifal» y «Los Nibelungos». En realidad, es un arte enfermizo y raquíptico que puede interesar por su exquisitez, pero nunca entusiasmar con su hermosura. Para mí me resulta una desviación de la tragedia simbolizada en Bach, en Beethoven y en Wágner, la trinidad que adoro ante la cual me prosterno. Esa desviación ofrece, sin embargo, el interés de una novedad, puramente externa, en el momento presente del arte, y representa algo primoroso y quintaesenciado frente a las tradiciones de la música francesa, tocadas siempre, en la música seria, de cierta ampulosidad vacía, acaso por las enseñanzas y ejemplos que a ella aportó Meyerbeer. Debussy es un colorista que con gran delicadeza se esmera en amalgamar las tintas más armónicas en un primoroso mosaico. Con reflexiva complacencia va escogiendo los tonos más esfumados y suaves para fundirlos en un conjunto de refinada

coloración. Este arte exquisito, sin embargo, carece de todo vigor y de toda forma.

»Las ideas melódicas apenas tienen valor alguno por sí mismas, y sólo adquieren significación por el extraño sentimiento de la tonalidad que las dicta y por el contraste entre ellas establecido. Oyéndolas, se duda de que puedan ser producto espontáneo del sentimiento, y más bien puede sospecharse que ha sido artificialmente creadas, en la persecución de una originalidad insincera, sobre enlaces armónicos, previamente establecidos y llenos de alteraciones cromáticas, o bien sobre escalas artificiales de tonos enteros, que nada tienen que ver con la tonalidad moderna. Y ya que ésta ha sido, al fin, penosamente establecida después de muchos siglos de persistentes esfuerzos, es verdaderamente lamentable la complacencia que Debussy muestra en destruirla, dando vida con ello a un arte enfermizo, que si puede ser estimado como interesante tentativa personal, nada tiene que ver, en definitiva, con la tradición establecida, ni con el arte apasionado y fuerte de Beethoven y de Wágner.

»En arte, como en religión, cada cual es libre de escoger los los ídolos que convienen a su idealidad moral e intelectual, y así su culto se convierte en expresión de su propio valer, marcando el límite de la perfección a que aspira. Muchos adoran un dios todo bondad, fuerte

en vida; otros se posternan ante el sol, bendiciendo su luz fecunda; algunos, como los salvajes africanos, tributan su culto o grotescos ídolos, a repugnantes animales, en quien reconocen un poder sobrenatural. Con sólo tal hecho, reconocen su indigencia mental, confesando vergonzosamente su inmundo fetichismo.»

La personalidad de Manrique de Lara como director es también interesante. Al frente de la Sociedad coral «Santa Cecilia», organizada por la marquesa de Bolaños, de grata memoria, dirigió, entre otras obras, La Consagración del General, de «Parsifal», de Wágner; el «Stabat Mater», de Rossini; y el Oratorio «Los Angeles», de Chapí.

Otros conciertos de carácter benéfico ha dirigido Manrique de Lara en diversas ocasiones y siempre con la competencia de un maestro. En uno de estos dió a conocer, en Madrid, el triple Concierto de Beethoven, para piano, violín, violoncello y orquesta.

Un aspecto poco conocido, de las múltiples actividades de Manrique de Lara, es el de *folk-lorista*. En sus recientes viajes a Oriente (Manrique posee cinco idiomas), pensionado por la Junta para ampliación de estudios en el extranjero, ha recogido un número considerable de poesías narrativas y épicas, destinadas a romancero tradicional, en colaboración con Me-

néndez Pidal, que será un verdadero tesoro.

Además de los romances recogidos en España, solamente entre los judíos de Oriente y en Marruecos (en tres viajes salpicados de episodios novelescos, exponiendo su salud entre el cólera y otras epidemias como la peste bubónica), ha recogido cien mil versos y muy cerca de mil melodías, colección *folk-lórica* de extraordinario interés. En los Balkanes, Sarajevo, Belgrado, Sofía, Andrinópolis, Constantinopla, Salónica, Smirna, la isla de Rhodas, Beyreuth, Damasco, todo Egipto, Palestina y Grecia, ha recogido sesenta mil versos de romance. Por las melodías coleccionadas, se ve que los judíos de origen español cantan como aún se canta en muchos pueblos de España.

En estas andanzas le han ocurrido a Manrique varios percances, afortunadamente sin consecuencias. Estando en Salónica se declaró la guerra entre Italia y Turquía, tomándole por espía italiano en Smirna y al atravesar los Dardanelos. ¡Hay que oírle contar fantásticas anécdotas, pues es un amenísimo *causer*, que parecen arrancadas de los cuentos de las *Mil y una noches* o de exóticas páginas de Pierre Loti!

Los últimos éxitos de Manrique de Lara (algo olvidado como compositor, pues ya he dicho que escribe poco), en la Nacional y en el Circo de Price, donde las orquesta Sinfónica y Filarmonía han interpretado dos veces en poco

tiempo su Sinfonía y su escena de amor «Jimena y Rodrigo», fragmento del segundo acto de «El Cid», dan ocasión y oportunidad para dedicar unas líneas a mi ilustre amigo, tributo de admiración a su talento y uno de nuestros más interesantes compositores contemporáneos.

MÚSICOS VASCO-NAVARROS

JOAQUÍN LARREGLA

Todos los años se presenta al público de Madrid Joaquín Larregla, el ilustre artista navarro, renovando sus triunfos de concertista y de compositor. En estos conciertos, en que tantos aplausos le tributa su público, da siempre a conocer alguna obra nueva debida a la fecundidad de su ingenio, único para crear melodías fáciles y elegantes, engalanadas con una técnica perfecta, don envidiable que posee Larregla como nadie; y si *el estilo es el hombre*, el estilo del pianista-compositor navarro refleja en sus obras su carácter sincero como su música, trabajada en el crisol tradicional del arte clásico, impregnada de un sentimiento poético en que la ligereza y la gracia se manifiestan con más espontánea lozanía y frescura.

Nació Larregla en Lumbier (Navarra) el 20 de Agosto de 1865. Después de cursar el grado de Bachiller en Pamplona, vino a Madrid, donde estudió en el Conservatorio el piano con Zabalza, la armonía con Aranguren y la compo-

sición con Arrieta, obteniendo el primer premio en todas las asignaturas.

Ha dado conciertos en todas las capitales de España y en las principales Sociedades filarmónicas, siendo siempre aplaudido como compositor y como pianista, ya interpretando los clásicos y románticos del piano o sus obras. Recientemente tocó en la Nacional, y, lo que en esta Sociedad no ocurre nunca, por prohibirlo además sus estatutos, tuvo que tocar fuera de programa su célebre jota navarra, que tanto se aplaude en el extranjero, y otras obras más, obteniendo un éxito rotundo, cosa que no ha ocurrido con ningún otro artista.

Actualmente es profesor del Conservatorio y académico de la de Bellas Artes de San Fernando, recompensas tributadas a su talento y a su arte. Joaquín Larregla es autor de varias obras para orquesta, para voces y especialmente para piano, algunas tan populares como la célebre jota «¡Viva Navarra!», «Rapsodia asturiana», «Tarantela» (de la serie «Recuerdos de Italia»), «Alma gitana» y «Navarra montañesa».

No hay que decir que en una gran parte de su copiosa producción, desenvuelta en un ambiente nacional con personalidad inconfundible, palpita un sentimiento regional, eco de las montañas que le vieron nacer, tan llenas de tradiciones y leyendas, donde vieron también la luz aquellos navarros ilustres que se llamaron

Sarasate, Eslava, Gayarre, Arrieta, Zabalza y Gorriti.

Además de un número considerable de obras de salón, quizá un poco *demodées*, para nuestros gustos actuales, Larregla ha escrito la serie «Recuerdos de Italia», compuesta de tres piezas características: «Una mañana en el campo», «Murmullos de un arroyo» y «Tarantela»; las «Piezas líricas»; el «Album de piezas sinfónicas»; el Concierto en *sol menor*; dos estudios de concierto, piezas características y otras muchas cuyo número aumenta cada día en calidad y en cantidad, distinguiéndose por la brillantez, la invención melódica y las cualidades antes señaladas.

Como pianista, Joaquín Larregla tiene una técnica clara, una perfección de mecanismo, un juego tan fino y seguro que arrebató a su auditorio por la efusión de sus interpretaciones. No cree Larregla que el arte consiste en hacer sudar al que oye, acumulando dificultades por el gusto de vencerlas, como los malabaristas de circo; él no se propone con su manera de escribir y de tocar el piano otra cosa que hacer pasar un rato agradable a su auditorio, produciéndole efectos sedantes, emociones tranquilas y dulces, que sabe despertar Larregla con un arte especial, gracias a su apasionado temperamento y a sus medios de expresión.

Como compositor, no opina igual que los que

creen que el arte es cuestión de cantidad y de extensión. Un cuadrito de Wateau o de Teniers; una miniatura o un esmalte; una página musical breve, son muchas veces más bellas que esos cuadros de historia de enormes proporciones o que algunas óperas en cuatro actos que no se acaban nunca.

Una nota simpática da Joaquín Larregla en los programas de sus conciertos, que pocos concertistas imitan, es la de tocar obras de autores españoles. En todos los países del planeta los instrumentistas propagan las obras de sus compatriotas; los nuestros lo entienden de otro modo: es necesario haber muerto o vivir lejos para que en los programas figuren nombres españoles. Y menos mal que vamos modificando esa conducta suicida a fuerza de sermones. Larregla es de los que no necesitan estímulos, y por ello merece justos elogios; así lo entiende el público que concurre a sus conciertos, acogiendo sus programas tan artísticos como patrióticos con entusiasmo y simpatía.

Joaquín Larregla debía haber tocado en París, invitado por la casa Gaveau, el año pasado, si el azote de la guerra europea no se lo hubiera impedido. Su triunfo como pianista-compositor hubiera sido grande, pues las composiciones para piano del músico navarro, interpretadas por él, adquieren en sus manos tan variados matices, las comunica tal alegría, sabe darlas

una riqueza de contrastes, que nadie es capaz de imaginarse no oyéndoselas a su insigne autor. Porque la línea melódica de sus obras es precisa, sin sinuosidades acongojantes, incoherencias armónicas, ni vaguedades tonales, con un sentido de las proporciones que las hace atractivas, a diferencia de esa especie de música, ¡ay!, fatigante que se escribe ahora tan llena de *filosofía* como ayuna de arte.

Esta temporada le oiremos en el teatro Español, pues prepara, como todos los años, su concierto en la Comedia. Las simpatías que tiene Larregla en Madrid se manifestarán, una vez más, con motivo de estos conciertos, en los que sus admiradores se disponen a ovacionarle como merece.

JESÚS GURIDI

Jesús Guridi en Bilbao, como Oscar Esplá en Alicante, Eduardo L. Chávarri en Valencia y Jaime Pahissa en Barcelona, pertenecen a la nueva generación de compositores que trabajan en las provincias con verdadero provecho para el arte nacional.

De la obra, ya copiosa, del compositor vasco, impregnada de un lirismo encantador, emana un aroma popular, distinguido y poético.

Guridi nació en Vitoria. Descendiente de una familia de músicos, entre los que se encuentra su bisabuelo Ledesma, el célebre organista, comenzó la música desde muy niño. Los primeros estudios los hizo con el maestro Sainz Basabe, director de la Banda municipal de Bilbao. Pensionado por el conde de Zubiría para perfeccionar sus estudios técnicos en París, ingresó en la «Schola Cantorum», donde estudió la composición con Vicent d'Indy, y el órgano con Philip y Déceaux, ampliando más tarde sus estudios de órgano en Bruselas con Jongen, el famoso organista belga y en Colonia. (Guridi

pertenece a la pléyade de organistas vascos tan notables como Gab'ola, Busca, Urteaga, Lizarriturri, Ilustiza, Rodríguez).

Las obras más importantes de Guridi son: La pastoral lírica «Mirentxu», estrenada en Bilbao en Mayo de 1911, cantada en el Liceo de Barcelona y en la Zarzuela de Madrid; «Leyenda vasca», interpretada por la orquesta sinfónica de Barcelona que dirige el insigne maestro Lamothe de Grignon; «Una aventura de Don Quijote», poema sinfónico, única obra premiada en el Concurso del Círculo de Bellas Artes, que ha dado a conocer la Orquesta Filarmónica en los conciertos populares de Price; la ópera en tres actos «Amaya», inspirada en la novela de Villoslada, que Guridi conceptúa como la más interesante de sus obras y que se estrenará en Bilbao.

La obra más popular de Guridi, por su delicadeza y ternura, es las escenas infantiles «Así cantan los niños» para piano y voces, cantada dos veces a petición de los socios, por la Capilla Isidoriana, en la Sociedad Nacional con un éxito extraordinario. Guridi ha escrito muchas obras más: el poema sinfónico «Egloga», premiado en la Exposición de Valencia, donde también obtuvieron recompensa merecida su «Fantasía» para órgano y una composición inspirada en la poesía de Víctor Hugo «Saison des semailles». Es autor de un cuarteto, de una so-

nata para violoncello y piano; de varias canciones con letra española; de una colección de melodías vascas para canto y piano, de algunas obras religiosas y de otras obras de carácter popular, entre las que sobresalen las armonizaciones de algunos cantos vascos, tan aplaudidos en los festivales organizados por el Círculo de Bellas Artes y celebrados en el Teatro Real la primavera pasada, cantados por el Orfeón Donostiarra, tales como los titulados «Maitasnu Oñazea», «San Juan Anteportaletaña» y «Coiko Meyan», que figuran con frecuencia en programas de conciertos y de los coros: «El príncipe triste» y «Día de campo», tan interesantes como «Así cantan los niños».

Guridi, desde la dirección de la Coral Bilbaína (en Bilbao vive desde niño), está realizando una labor artística y patriótica, renovando y enriqueciendo el repertorio coral con obras de carácter popular, y lo hace con un arte y una finura admirables. En el aspecto de director, Guridi ha dirigido, además de algunas obras suyas, el «Requiem» alemán, de Brahms, para coros y orquesta, cantado por la Sociedad Coral de Bilbao, por primera vez en España, en el Palau de la Música Catalana.

La personalidad de Guridi en período de desarrollo, pues es muy joven, permite predecir para lo futuro, en vista de su afortunada producción actual, las más halagüeñas esperanzas,

ya que las realidades presentes demuestran que contamos con un músico de mucho talento y de gran cultura musical, con una orientación sana y por lo tanto verdaderamente artística. Seguro de sí mismo, Guridi no recurre nunca en sus hermosas e inspiradas obras a la extravagancia premeditada; es un espontáneo, un intuitivo que pone en sus composiciones el alma entera de su raza y lo hace siempre con la naturalidad y la difícil sencillez de quien posee un temperamento de artista.

Toda la música que conozco de este inspirado compositor, de tendencias nacionalistas, se distingue por la nota poética, un poco melancólica, algunas veces de encantadora languidez; pero en su poema «Una aventura de Don Quijote», admirable de carácter, se revela el temperamento artístico de Guridi con una movilidad, un vigor y un nervio que me ha sorprendido agradablemente. La obra del compositor vasco se desarrolla en un ambiente popular; glosando musicalmente la aventura del vizcaíno, aprovecha aquel momento en que Don Sancho Azpeitia aparece en la inmortal novela de Cervantes, y utilizando, muy acertadamente, algunos temas populares vascos, los desarrolla en forma sinfónica, que en el trabajo temático, labor de verdadero artista, se entremezclan con otros temas: uno salmantino y otro, el de Don Quijote, original.

Guridi ha querido, para no perder su personalidad, ser vasco una vez más; y lo consigue, pues su preciosa partitura refleja perfectamente el espíritu, algo rudo algunas veces, de su tierra. El artista ha realizado musicalmente lo que se proponía y lo ha realizado con fortuna.

Guridi presenció el éxito de su poema desde un palco del teatro de Price, admirablemente interpretado por la Orquesta Filarmónica.

JOSÉ M.^a USANDIZAGA

La muerte ha venido a segar en flor la vida de un músico ilustre. No sólo en Guipúzcoa, sino en España entera ha causado hondo sentimiento la muerte del compositor vasco. «Las Golondrinas» le habían consagrado como uno de nuestros más preclaros compositores.

La aparición del joven Usandizaga en el teatro fué el punto de partida de un florecimiento musical que es de desear no se malogre. Sorprendió Usandizaga a todo el mundo por el ímpetu, el vigor y el dominio que reveló de todos los recursos de la música teatral. Su sentimiento dramático vigoroso fué la causa primordial de su resonante éxito. Usandizaga conquistó una popularidad con su jugosa partitura estrenada en el circo de Price, como pocas veces se ha visto. Aclamaciones, homenajes, banquetes íntimos de los compositores a su nuevo compañero, elogios unánimes de la Prensa, manifestaciones en su patria chica, una verdadera apotheosis constituyó para el malogrado compositor

donostiarra el estreno de su primera obra importante.

Siendo muy joven, casi un adolescente, llamaron la atención de los aficionados de San Sebastián algunas composiciones interpretadas por la Orquesta de Arbós en el Gran Casino.

Había estudiado en la «Schola Cantorum» de París, pensionado por la Diputación de Guipúzcoa, bajo la dirección de D'Indy, aprendiendo la técnica de su arte con solidez; separándose bien pronto de la tendencia que dominaba en aquel Centro, sus inclinaciones se dirigieron más bien hacia la escuela italiana. Era un admirador de Pucini, ¡con cuánto entusiasmo hablaba del compositor italiano! De él aprendió esas fórmulas orquestales que arrebatan al público, sobre todo cuando llevan algo dentro, cuando sirven de artístico ropaje a ideas melódicas frescas y lozanas, como las que circulan por las páginas de las obras de Usandizaga, pocas, como sus pocos años.

En aquel ensayo de teatro regional vasco que con tanto entusiasmo se verificó en Bilbao en Mayo de 1910, se destacó ya la gran figura de Usandizaga con su pastoral lírica en tres actos y un epílogo, en la que se reveló su personalidad de melodista flúido, notable armonista, conocedor de las voces y de la orquesta. En esta deliciosa partitura se anunciaba el compositor dramático con una rara intuición para el cultivo

de este género. «Mendi-Mendiyan» (en lo alto de la montaña) fué una de las óperas vascas que más gustaron por la riqueza y variedad de temas originales, tratados con una seguridad de mano y desarrollados con el arte de un verdadero maestro.

Hacia una temporada que el bondadoso y simpático Usandizaga vivía en el campo, en Yanti, pequeña aldea del Baztan (Navarra), con la esperanza de curar la cruel enfermedad que ha tenido tan fatal desenlace, con sentimiento unánime de todos.

Deja terminada una obra en tres actos de asunto oriental titulada «La llama», narración fantástica de «Las mil y una noches». Los que han oído algunos números de la última partitura del llorado amigo, hacen grandes elogios. El prólogo y un dúo del primer acto, la canción del agua, una marcha solemne y unas danzas del acto segundo y todo el final del tercero, de gran fuerza dramática, son los momentos más interesantes de esta partitura, llena de aciertos melódicos muy afortunados, inspirada obra de pasión y de juventud, en la que Usandizaga tenía puesta toda su alma de artista y con la que esperaba alcanzar otro triunfo tan cariñoso, espontáneo y entusiasta como el que obtuvo con «Las Golondrinas». Creo que deja sin instrumentar algunos números. «Los jardines de Aranjuez», ópera en dos actos, era otra obra

que tenía en proyecto cuando le sorprendió la muerte.

Usandizaga era también un pianista notable; para este instrumento escribió algunas obritas muy graciosas y bellas, entre las que descuellan «La Rapsodia vasca» y el «Impromptu».

Una *suite* para orquesta, «La huérfana», (*Onazurtza*), escena popular para orquesta, coro mixto y solos, «Fantasía-Danza» para orquesta, recientemente interpretada en el festival español celebrado en el Gran Casino de San Sebastián; un cuarteto sobre temas vascos y algunas obras más, entre las que recordamos varios temas populares, armonizados para orfeón y otros trabajos inéditos, era el bagaje artístico de este gran músico, nacido en una época de evolución del arte musical, de tanteos, de desorientación general; pero entre esta anarquía artística Usandizaga era una afirmación por la valentía de su temperamento y la maestría de los medios de expresión de que se valía para arrastrar a los públicos, para arrebatarlos, y por su sentido de las proporciones, que es la mitad del acierto cuando se es tan notabilísimo artista como Usandizaga.

Usandizaga parecía instrumentando más que un joven, un maestro curtido en estas lides; era uno de los aspectos de su arte que más sorprendieron. Hubiera sido un sinfonista. De no haberse malogrado, era de esperar de sus extraor-

dinarias aptitudes obras de orquesta admirables, aunque sus preferencias y sus gustos le llevaban hacia el teatro, que era su ilusión, y en el que hubiera demostrado con tiempo la diversidad de sus facetas y la independencia y flexibilidad de su temperamento meridional y ardiente, al desarrollarse en el transcurso del tiempo su personalidad.

Las manifestaciones de pésame que recibió de todos los puntos de España su atribulada familia en estos instantes de dolor, son una prueba palpable de la popularidad que gozaba el nombre del ilustre Usandizaga. Con él pierde el arte nacional, del que era uno de sus jalones más preciados, el cultivador más afortunado y que más pronto y con más facilidad triunfó, porque era un artista de corazón, llegó tan pronto al público.

En aquel cuerpo desmedrado por la cruel enfermedad que minaba hacía tiempo sus energías físicas, sólo se veía la luz vivísima de un alma de artista, que deja reflejada en sus obras.

Rindamos un tributo de simpatía y de homenaje a la memoria del eminente compositor español, muerto cuando más falta hacía, pues hubiera aumentado con obras hermosas nuestro teatro lírico actual, bien necesitado de compositores de la enjundia y del talento del desgraciado Usandizaga. Con su muerte pierde el teatro lírico nacional una de sus mayores esperanzas.

Sus paisanos le consideran como una gloria regional, habiéndole elevado un monumento en la Plaza de Guipúzcoa, acto que constituyó un sentido homenaje a la memoria del gran artista vasco.

Al escribir estas líneas, anuncia la prensa de San Sebastián el estreno de su obra póstuma, «La Llama», que se representará en el teatro Reina Victoria de la capital donostiarra.

FIN

