

**SOBRE LA ÓPERA NACIONAL**

## Sobre la ópera nacional

---

Con los comienzos del siglo XX se han avivado, entre nuestros compositores, los deseos de crear la ópera española, creyendo realizar con esto lo ya conseguido por casi todos los pueblos cultos de Europa; es decir, cristalizar en una forma perfecta y definitiva las aspiraciones de nuestro teatro lírico. Empresa es esta altamente meritoria y loable. Aunque la ópera, incluyendo el drama lírico creado por los florentinos y renovado por Wágner, sea una de las manifestaciones inferiores del verdadero arte musical, pues en mi entender, el músico debe tratar de expresar sus ideales empleando únicamente los recursos propios de la música (considerando como tales la voz y la palabra), y prescindiendo de elementos externos y extemporáneos, comprendo que en los países latinos, donde todo sentimiento trata directamente de exteriorizarse, se haya elegido la forma de la ópera como tipo de expresión de la nacionalidad artística, dando de este modo la premi-

nencia á un género que por su misma esencia representativa es más asequible á la generalidad de las inteligencias.

La música pura, *en sí*, se dirige únicamente al espíritu, y en esto estriba su singular y peregrina belleza, pues llega á expresar con extraordinario poder los diversos estados de un alma. El genio sobrehumano de Beethoven amplificó el marco y logró llevar la música pura á la colectividad pensadora, haciendo en sus admirables *Sinfonías* verdadera *música sociológica*, válgame la palabra; pero á pesar de todo, no obstante la portentosa belleza de aquellas casi divinas creaciones, quizá lo mejor de su obra, al menos lo más puro é íntimo, se encuentre en sus *Sonatas* y *Cuartetos*, sorprendente florecimiento de aquel espíritu heroico é inmortal. Los meridionales nunca hemos cultivado, es más, nunca hemos sentido semejante arte, en realidad dirigido á una escasa minoría, de forma y manera que, salvo en los primeros tiempos del Renacimiento, cuando se escribía *música religiosa*, siempre nos hemos contentado con ese arte reflejo, destinado á impresionar la mayoría, sin que en la obra creada vibrase y palpitará el genio de su autor.

En la reciente producción de los compositores españoles, escasísimas son las concepciones que tienen vida propia, y lo mismo puede decirse de tiempos pasados. Únicamente aquellos gloriosos artistas que llevaron los nombres augustos de

*Victoria, Morales* y *Guerrero*, por no citar más que esta gloriosa trinidad, escribieron obras bellas en sí, en las que atesoraron los más puros, nobles y generosos sentimientos de sus grandes almas. Como eran creyentes, y creyentes sinceros, se expresaron con toda libertad en el terreno de la música religiosa, pero nunca dejaron de ser eminentemente humanos, y si bien sus creaciones se dirigen á Dios, no por eso dejan de estudiar y analizar los arcanos y misterios de la conciencia. Individuos con personalidad propia, imprimían, en cuanto brotaba de su pluma, el sello característico de su genio y el marchamo aislador de su raza.

Por otra parte, nuestra patria posee también en sus cantos populares un riquísimo venero de inspiración, asimismo de carácter prietamente individual, y por esta razón de una originalidad extremada; y no se tome como mera fantasía el que aplique á esta manifestación de nuestra raza el epíteto de individual, en apariencia antinómico con el concepto popular que entraña la idea de generalidad, porque en los cantares de nuestro pueblo, la primera materia es altamente maleable y se transforma y modifica con ductilidad extraordinaria, amoldándose al espíritu de quien la maneja. Basta para convencerse de ello oír una misma melodía popular ejecutada por dos distintos individuos; bien fácil es darse cuenta de que, aun conservando incólumes sus rasgos originales, ha

variado en su intento expresivo. Es decir, que ha tomado algo de la personalidad de quien la interpreta.

De esta facultad de particularización dentro de la universalidad, cualidad preciosa y singular del canto popular, han nacido las distintas escuelas musicales que hoy existen. El artista, en plena conciencia de su propio valer, tomando la esencia primordial, ha creado sobre ella y ha dado forma plástica á cada una de aquellas manifestaciones. El tipo primitivo subsiste siempre, pero á través del temperamento que le ha infundido nueva vida. El canto popular, así transformado por obra y arte del compositor consciente, ha dado como consecuencia natural en Alemania, en Rusia, en Noruega, al *Lied*, primera manifestación de la música nacional en aquellos países.

Circunscribiéndonos á Alemania, donde la música nacional, en un período relativamente corto, se ha desarrollado bajo los más diversos aspectos, produciendo obras maestras en todos los géneros, si nos fijamos un poco podremos observar como el mismo *Lied* ha dado origen—puede decirse mejor—, ha sido el germen del drama lírico. La admirable partitura del *Freyhutz*, ¿qué es más que un *Lied* inmenso y maravilloso en que palpita toda el alma de un pueblo? Pero conviene aclarar un tanto el concepto. La transformación del canto popular en *canción artística* creaba ya una forma, que después el genio de la raza se en-

cargó de modificar poco á poco hasta darle mayor amplitud. De cantar un sentimiento único (la copla primitiva), sin apartarse no obstante del derrotero de la inspiración popular, pasó á cantar pequeñas historias en las que se manifestaban dos ó tres sentimientos encontrados, capaces de crear un conflicto (la narración popular, nuestros *romances ó tonadas*), y naturalmente, dentro aún de la forma del *Lied* unipersonal, se injertó el diálogo. Este hecho, tan inocente en apariencia, fué fecundo en resultados, pues gracias á él nació una nueva forma de drama lírico popular, no menos bella que aquella otra de intención filosófica y especulativa, creada por los contertulios del *Conde de Vernio*, deseosos de resucitar la tragedia griega. El mismo genio de *Wagner* no ha hecho más que fusionar ambas formas, acomodándolas al carácter alemán, que el nacionalismo es el verdadero objetivo de su revolución estética. Por esto puede decirse que ya en el *Lied* se hallaba virtualmente en potencia el drama lírico. Aquel portentoso *Erlkönig*, de *Schubert*, pongo por caso, está inspirado en los mismos fundamentos estéticos, no diré sólo que *Lohengrin*, sino que la inmensa y colosal tetralogía. La primera materia es la misma, la idea generadora idéntica; únicamente la forma externa se ha ido engrandeciendo poco á poco hasta rebasar los límites de la epopeya.

Entre nosotros nada de esto ha sucedido... ni

sucedirá. A decir verdad, nuestro *Lied* está todavía por crear, á pesar del magistral precedente que supone la interesantísima obra de nuestros vihuelistas y guitarristas de los siglos XVI y XVII. Pasada dicha época, salvo algún que otro arranque generoso, casi siempre malogrado por falta de ambiente, lejos de cultivar nuestros cantos populares, lejos de tratar de expresar sus sentimientos íntimos en formas individuales, buenas ó malas, que al fin y al cabo para comenzar todo podía ser útil, los maestros españoles desperdiciaron sus mayores energías, que es indiscutible que las tuvieron y aun las tienen, en imitar formas y modelos más ó menos discutibles, pero sancionadas por la moda, venidas del extranjero y casi siempre opuestas á nuestra peculiar idiosincrasia. Por seguir tal procedimiento es por lo que lisa y llanamente no hemos llegado á ninguna parte.

¿Llegaremos? Me parece que nunca, dada la falta de educación estética del público, de los aficionados y aun, lo que es más grave, de los compositores. *Para música vamos—dijo la zorra*, puede añadirse, repitiendo un añejo refrán. Es lo cierto que todo lo que se intente no dará resultados, estoy seguro de ello, pues ni escribiendo música amanerada, llena de lugares comunes y tópicos wagnerianos, como hacía *Chapt*; ni mistificando los cantos populares según procedimiento de *Caballero*; ni imitando las complejas sofisticaciones de los decadentistas belgas y franceses

como hace *Morera*; ni desvirtuando—*pasticciando*, como dicen los italianos—á los clásicos, conforme á un uso inveterado en *Vives*, se puede crear la música nacional. Para lograrlo hay que volver la espalda tanto á *Wagner*, prototipo del drama lírico alemán, como á la moderna escuela *verista* italiana, y bañarse en las sanas tradiciones de nuestro genuino arte español, que lo tuvimos, y bien glorioso por más señas.

Sólo *Pedrell* hasta ahora ha hecho música verdaderamente española en sus *Pirineos*, en su *Celestina* y en su *Conte l' Arnau*. Quizá por eso nadie le ha atendido en nuestra patria. Y si lo ha logrado, como todo el mundo culto lo reconoce, ha sido precisamente por seguir el camino que antes indiqué; que para penetrar en el sentimiento de una raza, no sólo falta conocer la cristalización de su ideal artístico en las obras de sus grandes genios, sino también saber escuchar el canto popular, al que *Herder* llamaba *la voz del pueblo*.

---

LOS PIRINEOS

## LOS PIRINEOS

*Trilogía lírica en tres jornadas y un prólogo, poema de Víctor Balaguer, música de Felipe Pedrell, estrenada en el teatro del Liceo de Barcelona el día 4 de Enero de 1902.*

### ESTUDIO CRÍTICO

#### I

#### Antecedentes

Sin previos anuncios ni grandes reclamos, sin bombos ni platillos anticipados, se ha estrenado en Barcelona una obra musical que creo llamada á señalar una fecha gloriosa en la historia del drama lírico español. Refiérome á la hermosa partitura compuesta por Felipe Pedrell, honra de la cultura nacional, sobre el grandioso poema de Víctor Balaguer denominado *Los Pirineos*. Y no se crea que al juzgar este acontecimiento como de trascendental importancia para la música española, procedo á la ligera; antes al contrario, me apoyo en bases sólidas y seguras, puesto que la obra en cuestión ha podido ser—gracias á tristes azares—juzgada, apreciada y sancionada por la

crítica seria de Europa antes de haber sido presentada al público con todo el esplendor de su radiante y singular belleza.

Parece extraño, pero constituye una verdad fácilmente comprobable, el que á medida que la abundancia de medios de comunicación ha aumentado las relaciones entre los pueblos, éstos se han ido mostrando cada vez más celosos de manifestar en las artes los rasgos típicos constituyentes de su idiosincrasia. En efecto, en lo que á la música concierne, al comenzar el siglo XIX sólo existían dos nacionalidades artísticas, representadas por las escuelas llamadas italiana y alemana, y comenzaba á formarse en Francia un tercer grupo, ecléctico por excelencia, que había de constituir con el tiempo un término medio entre los dos primeros. Las antiguas escuelas flamencas y españolas, tan ricas y características, perdida la orientación primitiva é influidas por elementos extranjeros, habían acabado por refundirse dentro del arte alemán las primeras, y las segundas en el arte italiano. Pero á medida que avanzaron los tiempos, las gentes comenzaron á darse cuenta de que las teorías estéticas que informaban aquellas dos escuelas no respondían en absoluto á su modo de ser y de sentir, y buscaron, naturalmente, la satisfacción de sus legítimos ideales en ellos mismos, es decir, en sus cantos populares. De tal aspiración proceden todas esas tentativas más ó menos coronadas por el éxito,

pero siempre interesantes, que tanto han extendido la esfera de acción del arte musical. En Rusia la transformación se ha verificado con rapidez extraordinaria, y el impulso dado por Glinka con su *Vida por el Zar* primero y su admirable *Rusland y Ludmilla* después, se ha desarrollado hasta llegar á constituir una nueva escuela musical, á cuyo frente figuran artistas de tanta valía como Dargomyrsky, Mousozsky, Rimski-Korsakoff, César Cui y Borodine. Aunque en menor escala, lo mismo han hecho: en Polonia, Moniuzko con su hermosa ópera *Halka*; en Bohemia, Smetana con su deliciosa *Prodana nevasta* (La novia vendida) y Dvorzak; en Hungría, Erkel con su *Bank-Ban, Hunyadi-Lazlo* y *El rey Esteban*, y por último, en Noruega un grupo de artistas de primer orden, entre los que se encuentra el insigne Grieg, una de las más importantes personalidades del arte moderno. Aun más, en el Congreso musical celebrado en París durante la última Exposición universal llamaron sobremanera la atención los compositores finlandeses Sibelius y Mericanto, con sus concepciones tan características y llenas de profundo y delicado sentimiento.

En España, quizá antes que en ningún otro país, se había comprendido la necesidad de esta evolución del arte musical hacía los cantos del pueblo, sin que nadie se atreviera á realizarla. Al finalizar la décimaoctava centuria, el sabio jesuita valenciano Antonio Eximeno, á quien el entu-



siasmo de sus contemporáneos llamara el *Newton de la música*, formuló en su obra portentosa el siguiente axioma: «Sobre la base del canto popular debe construir cada pueblo su sistema artístico.» Pero las sabias doctrinas de este glorioso iniciador, así como las sustentadas por pensadores tan eminentes como sus compañeros los padres Arteaga, Juan Andrés y Javier Llampillas, no fueron aprovechadas, al menos entre nosotros. Pero afortunadamente la buena semilla fué recogida en luengas y extrañas tierras, y el mismo Wágner utilizó aquellas doctrinas para fundamentar su hermosa teoría del drama lírico.

Con extraordinaria clarividencia, el maestro Felipe Pedrell comprendió todo esto, vislumbrando el partido que podía sacarse de nuestros cantos populares, y siguiendo el derrotero señalado por los grandes maestros españoles del pasado. Dedicado al estudio de nuestro *folk-lore* y tras haber analizado á conciencia la producción inmejorable de los músicos de las escuelas de Sevilla, Toledo, Valencia y Cataluña, lleno su espíritu de amor hacia la patria, eligió el hermoso poema de Víctor Balaguer *Los Pirineos*, y en 1891, después de haber cimentado con toda solidez las bases de su grandiosa concepción, en el corto espacio de tres meses llevó á feliz término esa admirable partitura últimamente representada, y que artistas y escritores como Cui en Rusia, Moskowsky y el doctor Krebs en Alemania, De Casembroot y Van

der Straeten en Bélgica, Tebaldini y Bossi en Italia, Herwey en Inglaterra y Béllaigne, Lalo, Soubrés y de Curzón en Francia, señalan como el arquetipo de la nueva música española.

Para explicar claramente sus propósitos, el maestro Pedrell, antes de dar á luz su partitura, publicó un interesante opúsculo: *Por nuestra música. (Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional)*, en el que expone con toda exactitud su criterio sobre el particular. Comienza manifestando que para crear el drama lírico español no basta con tratar un asunto histórico ó legendario en el que los usos, las costumbres y las tradiciones de la tierra sean observadas con riguroso cuidado; ni tampoco el empleo del castellano; ni, por último, la simple intercalación de algunos cantos populares en la trama musical. Todos estos elementos reunidos sólo producirían un carácter aparente, puesto que para crear una escuela artística, verdaderamente nacional, no son suficientes la canción popular y el arte primitivo, sino que precisa recurrir al auxilio de la producción artística, que encarna con toda seguridad el alma nacional. El germen esencial y real de un teatro lírico que pueda juzgarse propio de una nación determinada y que constituya una manifestación artística, única, inconfundible con ninguna otra, se encuentra en la fusión de todos sus rasgos característicos; esto es, en la tradición genealógica, en el carácter persistente y general

de todas las manifestaciones artísticas homogéneas, en el uso de formas determinadas, propias al genio de la raza, á su temperamento y á sus costumbres, por una fuerza necesaria, fatal é inconsciente; en la expresión de los sentimientos, en el estudio de las manifestaciones que desarrollan estos elementos sin desvirtuarlos. De este modo, aunque no lo sea el sistema y el procedimiento, la fuente de inspiración será típica y podrá infundir vida á una obra de arte que pueda considerarse legítimamente nacional.

A tres grandes momentos de la historia de la música se remonta Pedrell para buscar puntos donde apoyar su ideal estético: al prefacio de las *Nuove Musiche*, escrito por Giulio Caccini y publicado en 1601; á las cartas dedicatorias del *Alceste* y del *Paris y Helena*, de Gluck, impresas en 1769 y 1770 respectivamente; al hermoso libro *Ópera y Drama*, de Ricardo Wágner, que fué dado á luz en 1852.

Repetir aquí en qué consisten las teorías expuestas en semejantes documentos me parece inútil, puesto que son conocidas por cuantos de música se ocupan. No obstante, señalaré que para Pedrell el gran fundamento se encuentra en la necesidad de dar vida á una nueva forma de arte en que la música no represente más que uno de los elementos que deben concurrir á la formación del drama lírico. Este principio ha sido ya aplicado de modo magistral por Wágner, y sus

obras demuestran con cuánta eficacia lo ha servido. En efecto, poesía, mímica, pintura, son factores que en el drama lírico wagneriano no deberían separarse nunca, ya que contribuyeron á formar con la música un todo orgánico. Pero donde Pedrell comienza á manifestarse original, típico, prietamente español, es en la manera con que consigue que en su drama lírico, á más de los elementos citados, concurren como factores principalísimos la tradición popular y la tradición artística que señalan y distinguen á la España musical. Así como la escenografía y los trajes deben expresar el carácter de la época cantada en el poema puesto en música por Pedrell, así la trama sinfónica debe llevar el sello nacional—tal es la teoría del maestro—y contribuir á completar, con su mágico poder expresivo, el grandioso cuadro del drama lírico español.

Tales son los pensamientos del compositor, de quien Moszkowsky ha podido decir en el *Berliner Tageblatt*, estudiando precisamente la trilogía *Los Pirineos*: «Estos esfuerzos se han de tomar muy en serio. Según las pruebas que tengo á la vista, trazan los primeros surcos en un suelo que por largo tiempo ha permanecido sin cultivar, y que contiene en su seno innumerables gérmenes que prometen un gran florecimiento. Al frente de esta escuela figura Felipe Pedrell, artista cuyas obras darán mucho que hablar al mundo musical contemporáneo. Atendiendo á sus inicia-

tivas en pro del arte de su patria, y considerando que lucha con fervor y actividad, yo le llamaría el *Wagner español*.» ¿Qué añadir á declaración tan terminante?

Sólo dos palabras. Que Pedrell ha realizado por completo su programa estético en la obra que fué estrenada el 4 de Enero de 1902 en el teatro del Liceo de Barcelona, y á cuya representación tuve la suerte de asistir.

En los siguientes artículos podré demostrar cómo los *cantos populares*, la *polifonía vocal*, la *melopea mozárabe*, los *fabordones*, la *salmódia*, es decir, todo lo que constituye la esencia musical de nuestra patria y sus manifestaciones artísticas, han sido utilizadas por el ilustre maestro para crear su robusto y grandioso drama lírico *Los Pirineos*, piedra fundamental, según mi leal saber y entender, de la nueva escuela musical española.

## II

## Un poco de historia

Cuando hubo terminado su obra, el maestro Pedrell se trasladó á Madrid con el propósito de presentarla al teatro Real. Los empresarios del regio coliseo tenían por entonces la obligación de estrenar anualmente una partitura de autor español, y aunque esta cláusula del contrato, verdaderamente importante para el arte nacional, no se cumplimentaba con rigurosa exactitud, al menos alguna que otra vez permitía que se produjesen bajo el amparo oficial las lucubraciones más ó menos acertadas de nuestros compositores.

El insigne artista tenía la plena conciencia de haber compuesto un trabajo altamente característico y eminentemente español y quería que viese la luz pública en la capital de España. Confiaba que la publicación de su importante manifiesto estético, el notable folleto *Por nuestra música*, había llamado la atención y despertado la curiosidad de los inteligentes acerca de sus teorías, y esperaba ser tratado con la consideración y respeto que le parecía merecer toda una vida dedicada al

trabajo. Pero ya es sabido en demasía la escasa, ó por mejor decir, ninguna importancia que entre nosotros se concede á las cuestiones artísticas. Nadie se tomó el trabajo de leer el notable y erudito manifiesto, y el maestro llegó á la villa y corte sin que ningún periódico se hubiera ocupado ni de su persona ni de sus obras.

Tres fuimos los únicos que en los primeros tiempos concedimos todo su valor á la hermosa partitura de *Los Pirineos* y á la ilustre personalidad de su autor. Don Gabriel Rodríguez, músico tan notable como hacendista, ingeniero y jurista consulto eminente; el padre fray Eustaquio de Uriarte, uno de nuestros más preclaros críticos musicales, y quien las presentes líneas escribe, modesto aprendiz, que á la sazón hacia sus primeras armas literarias, y á quien el cielo ha concedido ser el único de los *pedrellistas* de primera hora que ha visto realizado el fin con tanto afán y constancia perseguido: la representación de la primera obra musical verdaderamente española, escrita en nuestro tiempo.

Inútil creo decir que los tres, con nuestros diferentes medios de acción, trabajamos cuanto pudimos en pro de la hermosa causa que había llegado á entusiasmarnos. Preciso es reconocer que bien poco obtuvimos. Luchábamos contra la apatía y la indiferencia, ya que no contra la envidia y la ignorancia. *Los Pirineos* habían sido aprobados por la Academia de San Fernando y

admitidos por la empresa del Real. Hasta llegaron á figurar en el cartel de abono repetidos años. Desgraciadamente hubieron de ceder el puesto á creaciones de tan baja estofa como *Pagliacci* de Leoncavallo, *Manon Lescaut* de Puccini, y aun á otras obras de más escaso y relativo valor.

No obstante, nuestra desinteresada campaña despertó, como era natural, toda clase de recelos, y no faltó quien sin comprender los altos ideales que defendíamos, arremetiera despiadadamente contra nosotros. El ingenioso Peña y Goñi nos trató con marcada dureza en una amena crónica publicada en *La Época* y titulada *Cuatro soldados y un cabo*. Como era natural, el cabo representaba á Pedrell, y los soldados (sólo había tres, pues en realidad faltaba el cuarto) nosotros, los primeros *pedrellistas*. La verdad del caso es que aquella desentonada salida del donoso escritor de taumauquia y *pelotarismo* obedecía á que el notable crítico musical francés Mr. Albert Soubies acababa de publicar un interesante opúsculo, *Musique Russe et Musique Espagnole*, en el que trazaba un interesante paralelo entre la naciente escuela musical de nuestra patria y la interesantísima manifestación estética creada en el imperio moscovita por aquellos eminentes artistas llamados Dargomysky, Rimski-Korsakoff, Moussorgsky, César Cui, Borodine y Balakirev. Al tratar de Pedrell, Mr. Soubies recordaba á sus prosélitos, y no citaba entre ellos á Peña y Goñi, que á decir verdad

nada había hecho hasta entonces en pro de la causa. Despechado sin duda por tan injusta omisión, el escritor español arremetió contra nosotros, acometiéndonos con la crónica aludida, tan inofensiva como ingeniosa, con la que pretendió en vano ponernos en evidencia, no saliendo á fin de cuentas, por la sencilla fuerza de los hechos, muy bien parado de la contienda entablada.

He querido recordar estos incidentes en los presentes momentos, por creerlos de algún interés para la historia íntima de *Los Pirineos*. Además sería una falta imperdonable en mí no mencionar en el presente trabajo á don Gabriel Rodríguez y al padre fray Eustoquio de Uriarte, inteligencias privilegiadas que tanto bien hicieron á la santa causa del arte nacional, y cuya pérdida en las actuales circunstancias es más de lamentar que nunca.

Otro de los que bien pronto se afiliaron á la nueva doctrina fué Antonio Noguera, inteligente compositor y crítico que puso término á la polémica suscitada por Peña y Goñi con un graciosísimo y chispeante artículo, publicado en Palma de Mallorca. Tampoco dejaron de causar cierto efecto las delicadas composiciones de Enrique Granados, discípulo predilecto del maestro, que ponía en práctica sus doctrinas y escribía sus deliciosas *Danzas españolas*, concepciones encantadoras y de primer orden, llenas de gracia, lozanía y frescura. Todo esto sin contar algunas otras

personalidades que paulatinamente venían á engrosar nuestro modesto grupo. Como se verá, siguiendo á tal paso, el cabo iba bien pronto á convertirse en capitán y á tener á sus órdenes una verdadera compañía de fieles y convencidos prosélitos.

No obstante, las cosas marchaban de mal en peor. A la arruinada empresa Michelena, que gobernaba el teatro Real, sucedió la empresa Rodrigo, que fracasó también, y para colmo, al concederse el regio coliseo al nuevo empresario, gracias á hábiles intrigas, se suprimió del pliego de condiciones la cláusula que obligaba á representar en cada temporada una ópera de autor español. El gobierno se manifestaba, como de costumbre, ansioso de proteger el arte nacional, y la única esperanza que nos quedaba se desvaneció por completo.

Pedrell en tanto se había establecido en Madrid, y si no alcanzaba la gloria popular, su extraordinario saber le hizo granjearse el respeto y la consideración del público culto. Por entonces la Academia de San Fernando le abrió sus puertas, y el maestro comenzó su admirable labor de vulgarización, difundiendo con singular constancia la historia de la música española desde su cátedra del Ateneo. La partitura de *Los Pirineos*, el material necesario para su ejecución y los instrumentos especiales, construidos por cuenta del autor en la casa Mahillon, de Bruselas, yacían

olvidados en uno de los almacenes del teatro Real, y Dios sabe el trabajo que costó recuperarlos cuando hicieron falta.

Por ventura, si las cosas no podían marchar peor en la capital de España, del extranjero recibíamos continuamente noticias que nos alentaban.

El folleto *Por nuestra música* y la partitura impresa de *Los Pirineos* habían causado honda impresión en el mundo musical, y los más conspicuos críticos de Europa comenzaron á manifestar la favorable impresión que les merecía la obra y las ideas estéticas que la informaban. Uno tras otro fueron llegando á nuestras manos los documentados estudios de De Cassembroot, Alejandro Mozkowsky, Rud. Berger, César Cui, Arthur Herve, Carlos Kobs, Van der Straeten, Albert Soubies y tantas otras celebridades de la crítica europea, que con unanimidad pasmosa reconocían la existencia de una nueva escuela nacional, en extremo original y característica. El cabo y los cuatro soldados tenían fuera de España lucida escolta de generales.

Durante el mes de Agosto de 1896, se celebraron en Bilbao importantes fiestas musicales, entre las que se contaba la reunión de un Congreso internacional, encaminado á la *reforma de la música religiosa*. La idea había sido patrocinada por el ilustre musicólogo señor marqués de Pidal, y para su realización se congregaron en la capital

de Vizcaya personalidades tan salientes como Vincent d'Indy, el joven jefe de la moderna escuela francesa; Carlos Bordes, el simpático director de la *Schola cantorum* de París; Paul Vidal, celebrado autor de la ópera *Guernica*; Gailhard, director de la Gran Ópera de la capital de Francia; el insigne virtuoso Francis Planté, Tebaldini, el notable artista italiano, entonces maestro de la Capilla Antoniana de Padua y después director del Conservatorio de Parma; todo esto en representación de Francia é Italia, que por nuestra patria acudieron los maestros Monasterio, Bretón, Zubiaurre, Santisteban, Arin, Barrera y algunos otros que no recuerdo, sin contar al eminente pianista Tragó. Pedrell, por su parte, á título de fundador de la Capilla Isidoriana de Madrid, fué uno de los principales organizadores de tan hermosa fiesta.

Por la noche, cuando habíamos terminado nuestros trabajos, compositores y críticos solíamos reunirnos para hacer música y charlar de arte. Como puede suponerse, sobre todo en el grupo de los maestros extranjeros, durante aquellas interesantes asambleas mucho se trató de *Los Pirineos*, y Tebaldini salió tan entusiasmado de los fragmentos que pudo oír de la obra, que no quiso marcharse sin llevarse á Italia una partitura de la grandiosa concepción. Pocos meses después, en unión del maestro Bossi, director del Liceo Benedetto Marcello de Venecia, escribía al

autor pidiéndole la autorización necesaria para ejecutar en los conciertos de aquella academia el hermoso prólogo de la trilogía lírica.

Concedido el permiso, ambos maestros trabajaron con ahinco y entusiasmo, y al fin y á la postre, en la noche del 13 de Marzo de 1897, la admirable página musical que sirve de proemio á *Los Pirineos*, interpretada á las mil maravillas por los 300 socios del Liceo Benedetto Marcello, obtenía en Venecia un éxito verdaderamente extraordinario (1). Pedrell, que asistió á las tres audiciones que de su obra se dieron, fué ovacionado por un público entusiasta que le aclamó como compositor de primerísimo orden.

No contento con esto, Tebaldini se dedicó á analizar detenidamente el resto de la partitura, y resultado de su trabajo fué la publicación de un interesante estudio crítico, insertado en la erudita *Rivista Musicale Italiana* (año de 1898) en el que

(1) He aquí copia del telegrama que recibí el día 14 de Marzo, dándome cuenta del concierto: «Venecia, 13 Marzo (11 noche).—Ejecución del prólogo de *Los Pirineos* por los 300 socios del *Liceo Marcello*, verdaderamente espléndida. Éxito entusiástico. Auditorio aclamó toda la obra, especialmente el coro de la corte de amor y el de los guerreros de Pedro III de Aragón, vencedores en Panissaro: el *Alleluia* final fué repetido entre grandes ovaciones. El público entusiasmado aclamó largamente al maestro Pedrell entre calurosos aplausos y demostraciones de aprecio. El prólogo se repetirá mañana 14 y el próximo miércoles.—*Errico Bossi*.—*Giuseppe Tebaldini*.»

exponía las doctrinas estéticas del maestro y la singular eficacia de su obra. El folleto del reputado musicógrafo italiano merece ser leído y constituye un documento de gran importancia para el proceso de nuestro arte, puesto que Tebaldini confronta y compara *Los Pirineos* con otras partituras originales de maestros españoles, ya representadas en nuestra patria.

Al regresar Pedrell de Venecia, el Ateneo de Madrid organizó una velada en su honor, y en ella hablaron oradores tan eminentes como don Segismundo Moret y don Gabriel Rodríguez, y se ejecutaron varios fragmentos importantes y característicos de la hermosa partitura. La simpática fiesta dejó gratos recuerdos, pero no ejerció la menor influencia sobre la empresa del teatro Real, que seguía como de costumbre entregada á un *soi-disant* wagnerismo, lo que resulta disculpable, y supeditada por completo—cosa que no tiene

Con posterioridad, diferentes fragmentos de *Los Pirineos* han sido ejecutados en los conciertos de la *Schola cantorum* de París y en las fiestas *felibres* de Montpellier y Toulouse, bajo la dirección de Carlos Bordes. El 16 de Enero de 1907, una nueva audición del citado prólogo era ejecutada en La Haya, por la famosa sociedad para fomento del arte musical (*Bevordering der Toonkunst*). Con dicho motivo fui invitado á escribir un folleto presentando á la obra y á su autor, que fué impreso en la capital de Holanda. Últimamente las partituras de *Los Pirineos* y de *La Celestina* han sido minuciosamente estudiadas en la clase de estética de la música (curso de 1908-1909) del Conservatorio de Munich.

perdón—á los caprichos é imposiciones de las poderosas casas editoriales de Milán.

Mas en Italia no ocurrió lo mismo, y cuantos en aquel país se ocupan del arte serio en todas sus manifestaciones concedieron la debida importancia al éxito de Venecia. Hasta se llegó á hablar de que la obra fuera representada en el *Teatro de la Scala*, y hasta se entablaron negociaciones para ello, que fracasaron por las intempestivas exigencias del editor español. El mismo Mascagni, en su notable conferencia *Il testamento del secolo*, habló con entusiasmo de la magna obra del maestro Pedrell, reconociendo y proclamando la indiscutible novedad de su sistema y de sus procedimientos. Algo análogo hizo el eminente crítico Amintore Galli al tratar de la ópera moderna en su monumental y erudita *Estetica della Musica*. Por último, no hace aún un año que uno de los maestros de la crítica francesa, el eminente Camille Bellaigne, publicaba en la importante *Revue des Deux Mondes* un notable trabajo sobre el mismo tema, en el que reconoce que ninguno de los modernos músicos franceses había llegado á realizar una obra tan característica y original como la del compositor español, y terminaba invitándolos á seguir tan loable ejemplo y á volver sus miradas hacia la *música natural*, hacia los cantos del pueblo.

Cuando ya desconfiábamos de que *Los Pirineos* llegasen nunca á ser representados en Espa-

ña, la junta de propietarios del teatro del Liceo de Barcelona tomó el buen acuerdo de exigir al empresario Bernis que en la presente temporada pusiera en escena la obra de Pedrell con todo el aparato que su presentación exige.

Gracias á esta iniciativa, se ha realizado al fin lo que desde hace cerca de diez años deseábamos con tanta impaciencia, es decir, que llegase la hora en que pudiéramos exclamar llenos de alborozo:—¡Gracias á Dios que ha nacido la verdadera ópera española!

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN  
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
"ALFONSO REYES"  
Apdo. 1625 MONTERREY, MEXICO

28339