

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

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, Moussozsky, 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 Lazló* 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 hacia los cantos del pueblo, sin que nadie se atreviera á realizarla. Al finalizar la décimoctava 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 Wágnner 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, Moskovsky 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 *Alcestes* 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 tuvo 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.

## 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 jurisconsulto eminente; el padre fray Eustoquio 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 tauromaquia 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, contruidos 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, Arín, 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.—*Enrico 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 Bellaigue, 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!

## Prólogo

Alma Mater

Ya estudiadas las ideas que le inspiran y hecha la historia de sus vicisitudes, creo oportuno proceder al análisis de la hermosa producción artística que me ocupa. Obra de vastísimas proporciones, que participa tanto del carácter del poema épico como de los rasgos propios del drama, la acción que desenvuelve—toda la epopeya aragonesa que comprende desde la terrible y fatal derrota de Muret hasta el triunfo definitivo de Pedro III de Aragón sobre los enemigos de la patria—abrazaba un período de más de veinte años, y se divide en un prólogo, en el que el *bardo de los Pirineos* canta las glorias de sus queridas montañas, y tres partes tituladas respectivamente: *El conde de Foix*, *Rayo de Luna* y *La jornada de Panisars*. Aunque los tres episodios se completan formando un conjunto perfectamente armónico de singular trascendencia, cada uno de ellos constituye un todo homogéneo, por lo que me parece conve-

niente estudiarlos por separado, sin perjuicio de indicar de paso la íntima relación que entre los tres existe.

Precede al drama propiamente dicho un prólogo, inspirado sin duda alguna en las tradiciones del teatro clásico, que viene á ser una especie de síntesis grandiosa de lo que después ha de suceder. *Alma Mater* es su nombre, y en su acción, por demás sencilla, todos los elementos que han de concurrir á la realización del drama lírico van apareciendo poco á poco, obedeciendo á la evocación del poeta. Mas conviene proceder con método y exponer el desarrollo del poema, comentado por la música, de un modo sistemático, con la esperanza remota de poder llegar á hacer comprender á mis lectores algo de la inefable belleza que se percibe y aprecia en la audición de la espléndida obra.

Sin preludeo ni preparación alguna, tras la cortina resuena una extraña y solemne tocata entonada por la banda de *tubas* y *buccinas*—reproducidas de los antiguos instrumentos romanos y construídas especialmente para la ejecución de este importantísimo motivo—, compuesta de seis acordes tonales en extremo característicos, que reproducen la armonización del *Alleluia* final. Extinguida la última nota de la imponente llamada, la orquesta expone un tema importantísimo destinado á representar la idea de la patria, y en el que se manifiestan ya claramente las teorías y los

procedimientos propios del insigne maestro, puesto que este fragmento tiene una armonización propia de ciertos pasajes polifónicos antiguos, y para comprobarlo Pedrell indica dos precedentes muy interesantes: un *Benedictus* del famoso maestro valenciano Ginés Pérez y el admirable madrigal *Alle rive del Tebro*, del gran Palestrina. Pero no obstante, el autor de *Los Pirineos* se conserva completamente original, dado que procede amplificando y transformando la primitiva fórmula armónica y fijándole una forma definitiva, en modo y manera que la puede utilizar como progresión ascendente de tono en tono, con lo que da extraordinario relieve á distintos pasajes del prólogo.

Al comenzar el poema, nos hallamos en un alto valle de los Pirineos, la niebla lo invade todo, pero desvaneciéndose lentamente con el amanecer, va dejando entrever poco á poco los lugares más importantes y celebrados de la inmensa cordillera. Ya es el desfiladero de Roncesvalles, ya la peña de Uruel y su monasterio de San Juan, ya el castillo de Foix, ya el de Montsegur, ya el Canigó, ya la Maladetta; todos lugares señalados por la tradición ó por la historia. En tanto el bardo de los Pirineos, guardador de sus tradiciones y cantor de sus glorias, siguiendo añeja costumbre ha pedido la venia del público, rogándole que escuche la triste historia de los males que puede engendrar el odio entre los hombres. Á sus mági-

cos acentos la vieja leyenda revive, y nos encanta con mágicos efluvios de poesía. La voz melodiosa dice una melopea inspirada y sentida que una orquesta altamente sugestiva comenta y subraya. Á la evocación responden los genios del pasado, y allá lejos, muy lejos, perdidas entre las cumbres y escondidas entre la niebla, resuenan las voces de los frailes, primitivos pobladores de las alturas, que entonan himnos al Creador; de las damas y trovadores, que reunidos en amorosa corte cultivan tradiciones de gentileza y bizarría; de los fieros almogávares defensores de la patria y enemigos de todo lo extranjero.

Las tres páginas musicales son de todo punto admirables. La primera, inspirada en un *fabordon* de fray Tomás de Santa María, publicado en el libro *Arte de tañer fantasia*, en Valladolid en 1565, sorprende por su severidad majestuosa, constituye un trozo polifónico de primer orden; la segunda, que se escuchará amplificada en el primer acto, es una maravilla de elegancia y gracia; la tercera, valiente, inspirada, llena de vehemencia ardiente y apasionada, viene á ser una especie de *Marsellesa* triunfal y gloriosa, un himno á la libertad, en cuyas notas vigorosas palpita el espíritu de los fieros hijos del Pirineo, terribles en Panisars cuando luchan con Felipe el *Atrevido*, é indomables en Zaragoza y en Gerona cuando combaten á Napoleón, idénticos á través de los tiempos, conservando sus rasgos característicos,