

ENSAYO DE CRÍTICA MUSICAL

"MAITENA"

PASTORAL LÍRICA EN DOS ACTOS

Letra de Etienne Decrept, música de Charles Colin.

He tenido la fortuna de asistir á las dos primeras representaciones de *Maitena*, organizadas y llevadas á efecto por la Sociedad Coral de Bilbao, en el teatro de los Campos Elíseos de aquella villa, los días 29 y 30 de Mayo último.

La intensa emoción artística que la obra de los Sres. Colin y Decrept me produjo, motiva estos renglones. Mi acumulador nervioso, cargado por la fuerte excitación recibida, requiere que se convierta en trabajo mecánico una buena parte de la energía almacenada, si he de recobrar la tranquilidad de espíritu necesaria para dedicarme á mis habituales ocupaciones.

Antes de coger la pluma, he hecho breve examen de conciencia.

La impresión altamente favorable que *Maitena* me ha producido ¿no dependerá de la también favorable predisposición de mi ánimo? ¿No estará influenciado mi juicio por la circunstancia de tratarse de un asunto eminentemente basco como letra y como música? ¿No dependerá de mi temperamento fácilmente remontable? ¿No habré sufrido uno de esos fenómenos llamados hoy de autosugestión?

Dejando á un lado falsas modestias y tonterías de rúbrica, me contesto á mí mismo, que no hay tal autosugestión. Tengo confianza en mis apreciaciones, y si alguna duda cupiera, queda disipada con el aplauso entusiasta prodigado á *Maitena* por distinguidos músicos y

amateurs, cuyo recto sentido artístico está para mi fuera de discusión posible.

Los autores han colocado la escena en su país, en el Labourdi basco-francés, en plena naturaleza, fuera de poblados, en uno de tantos parajes salpicados de caseríos y de pequeños grupos de tres ó cuatro casitas, como abundan en Euskaria, cuya característica social representan. Siempre he creído que la lírica dramática bascongada debía elegir como asuntos, ó bien los que se refieren a la sencilla vida de nuestros aldeanos, ó bien los de la leyenda. Decept y Colin, por aficiones preferentes, por temperamento propio, por lo que sea, en fin, han acudido al primer género y han salido airoso del empeño, indicando los derroteros futuros del arte verdaderamente bascongado, en uno de los dos indicados aspectos.

*
* *

Maitena, hija de Piarrés, ama al pelotari Domingo y es correspondida por él. Piarrés es un labrador, propietario del caserío Mendi-buru, en el que habita. Domingo es hijo del llamado Chirol, hombre de mala reputación en el país.

Ganich, joven excelente y de posición desahogada como aldeano, quiere también á Maitena.

Al salir ésta en la primera escena, de su casa, camino de la fuente, se encuentra con Domingo, que viene á anunciarle la buena noticia de haber vencido á Chillar, el mejor jugador de pelota de Labourdi, y le enseña una bolsa con el dinero ganado. Maitena y Domingo se declaran mutuamente su amor y se juran fidelidad. Domingo irá á Buenos Aires contratado y al cabo de tres años regresará con capital mayor que el que Piarrés pueda en dote dar á su hija. Nadie podrá oponerse entonces á la unión de los dos amantes.

Aparece Ganich y después de brevísima escena con Maitena y Domingo, quedan solos los dos rivales.

Domingo y Ganich dialogan largamente en tono irónico, dando á entender el primero que el corazón de Maitena le pertenece.

Piarrés, que ha oído algo de la conversación, interviene en ella para decir en tonos violentos á Domingo, que un pajarraco como él, un hijo de Chirol, no entrará jamás en Mendi-buru.

Se aleja Domingo, y Piarrés indica á Ganich claramente sus deseos

de que se case con Maitena, presentándole después á Batišta, hijo suyo, que, acompañado de Chaadiñ, su mujer, salen de Mendi-buru en aquel momento. Chaadiñ aconseja á Piarrés, su padre político, que antes de decidir nada, tantée el corazón de Maitena, porque las mujeres son muy especiales en sus afectos.

Sigue una escena en la que Ganich se declara á Maitena, acabando por confesar ésta que su corazón ya no le pertenece. Piarrés, que ha escuchado también la confesión de Maitena desde la esquina de Mendi-buru, avanza colérico é increpa duramente á su hija. Acuden á sus voces Batišta y Chaadiñ y entre todos procuran en balde tranquilizar al anciano, quien avanza con la mano levantada en ademán de golpear á Maitena. Suena en aquel momento la campana del *Angelus*, se descubren los hombres y rezan todos en silencio. El momento escénico es de gran efecto. Remontado de nuevo en cólera, Piarrés dice terminantemente á su hija que si á las veinticuatro horas no le ha dado palabra de casarse con Ganich, le despedirá de casa.

Ganich, que ha presenciado con tristeza lo ocurrido, asegura que nunca se casará con Maitena, sin el libre consentimiento de ella.

Tratan Batišta y Chaadiñ de consolar á Maitena. Les ruega ésta la dejen sola; se arrodilla ante alta cruz de piedra, colocada al borde del camino, y pide á Dios le aconseje y le dé fuerzas para separar de su alma toda intención perversa.

Poco á poco ha ido obscureciendo, de tal modo, que, ya en esta escena, la noche es completa, aunque alumbrada por la luz de la luna. Maitena se retira á su casa llena de dolor y sin saber cuál será su suerte.

Se oye la voz de Domingo que canta, acercándose á la escena. Maitena aparece en la ventana de Mendi-buru; sube Domingo la escalera de piedra del caserío y le dice que viene á despedirse de ella, porque al día siguiente se embarca en Pasajes, firmada ya su contrata, para Buenos Aires.

Maitena, á su vez, refiere á Domingo la amenaza de Piarrés y añade que antes de ser vergonzosamente arrojada de casa, ha pensado en marcharse. Irá á casa de una hermana de su madre que vive á orillas del Bidasoa y allí esperará el regreso del pelotari.

Maitena se decide á abandonar la casa paterna en el momento mismo, rogando á Domingo la acompañe hasta la morada de su tia.

«Mira mi cuarto», dice Maitena; «por primera vez, mañana, lo

encontrará vacío la buena Chaadiñ, cuando al amanecer venga á besarme». «¡Por tu orgullo, padre mío! ¡Perdóneme Dios!», exclama Maitena al alejarse con Domingo. Así termina el primer acto.

Cinco años han pasado desde que la hija de Piarrés, abandonando su primera idea, siguió á Domingo hasta América y se casó allí con él. Desde entonces la tristeza reina en Mendi-buru. El carácter del viejo Piarrés se ha agriado. No piensa más que en Maitena. Uraño y silencioso, apenas habla con Batista y Chaadiñ, ni hace caricias á su nietecito, hijo de éstos.

Cuando en la tercera escena, Batista y su mujer se quejan á Piarrés de su desvío y le indican lo que sufren por tal conducta, les contesta el anciano que más sufre él que ellos. Es el remordimiento de la dureza con que trató á Maitena y que motivó la fuga de ésta, le dice Chaadiñ. La pobre Maitena ha enviudado y, para colmo de desgracia, perdió también á su único hijo; vive miserablemente de lo que gana con la costura. El anciano no se da por vencido. «Si la tuviera en mis manos, la ahogaría sin piedad», dice Piarrés, convencido de que su hija ha deshonrado á la familia.

Tampoco el buen Ganich puede olvidar á Maitena. En vano tratan de consolarle Batista y Chaadiñ.

Maitena no ha querido morir sin decir adiós á su padre, á sus hermanos, á su pueblo, á Mendi-buru, y ha emprendido el viaje á la tierra natal. Llega en el momento en que están hablando de ella sus hermanos y Ganich. Oye la conversación, se presenta á ellos, les da las gracias por sus sentimientos, les cuenta brevemente sus desventuras y les ruega inclinen el ánimo del padre en su favor, porque así volverá tranquila á ausentarse para siempre.

En el momento en que todos, tratan de disuadirla de su propósito, aparece Piarrés, quien loco de furor insulta á Maitena y le dice que hará muy bien en marcharse en seguida. «Vete por los caminos, tú, la más vil de todas! Insultada por uno, golpeada por otro, ¡eso has merecido!»

Piarrés sube, tembloroso de cólera, las escaleras de Mendi-buru. Ganich ruega nuevamente á Maitena que no se marche, le ofrece vivienda y su amistad, pura como siempre. Ella le da las gracias, diciendo que deplora no poder amar ya á ningún hombre.

Vuelve Chaadiñ lamentándose de no haber podido convencer al anciano, y cuando Maitena, en el colmo del dolor, está despidiéndose

de todos, nuevamente aparece Piarrés para increpar una vez más á su hija, amenazándola con una guadaña, porque está todavía allí.

Maitena se despide de todos con un ademán y se aleja lentamente. «¡Maitena!», grita Piarrés. Ella se detiene un momento, mira á su padre con tristeza y prosigue su marcha.

«¡Maitena, Maitena!», grita de nuevo Piarrés. Se detiene de nuevo Maitena, mira á su padre, y al ver que éste se abalanza hacia ella con los brazos abiertos, corre á su encuentro y exclama: «¡Padre, padre mío!»

Prolongado silencio de voces y orquesta, da á la escena un carácter solemne y altamente conmovedor.

Acuden algunos aldeanos á las voces de Batišta: «Si quieres hacer á un hombre feliz, díahoraquesí», exclaman Piarrés, Batista y Chadiñ, dirigiéndose á Maitena.

«Digo que sí», contesta Maitena, dando la mano á Ganich.

* * *

¿Verdad que lo que en España se llama argumento, es bien sencillo? ¿Verdad que las gentes superiores, que se ciernen en alturas del arte genial, desdeñando el descender del Olimpo, encontrarán vulgar, sosa, insustancial y de un carácter patético demodado la acción de *Maitena*?

Pues bien, esa sencillísima acción, realizada por una música igualmente sencilla, emociona profundamente al auditorio.

En las últimas escenas del primer acto, desde que Piarrés dice á Maitena que la arrojará de casa, si dentro de las veinticuatro horas no consiente en casarse con Ganich, hasta que cae el telón, en casi todo el segundo acto, pero muy especialmente en aquel momento en que el amor de padre se sobrepone definitivamente á su cólera, he visto á las señoras con los pañuelos en los ojos y á los hombres procurando contener las lágrimas.

Ese es el arte más difícil, el de conmover sin efectismos, con unas cuantas escenas naturales, con una exposición ingenua, sin pretensiones, sin afectación alguna.

No se necesita precisamente que Edipo se saque los ojos, ni que Otelo ahogue en escena á Desdémona, ni que Yorick, en el *Drama nuevo*, mate al amante de su mujer, para producir impresión intensa.

¿No nos conmueven las desgracias de nuestros deudos y amigos?

¿No tomamos parte sincera en las penas y alegrías de nuestros conciudadanos, sin necesidad de acontecimientos extraordinarios que determinen nuestro estado emotivo?

La belleza tiene mil medios de manifestarse. Yo compadezco á las personas que, aferradas á un solo género de arte, erigido en dogma intangible, desprecian las demás formas artísticas. Admiro lo bello en cuanto existe, sin negar por eso las diferentes órdenes, las clases diversas, las categorías de la hermosura.

No tendrá un libro como el de *Maitena*, el grado superior de belleza de la tragedia, pero ello es que deleita, conmueve y enseña, á la par, moralizando.

La complicación, hoy tan en boga, no es sinónimo de belleza; es en todo caso un medio de expresarla. Hay más; el artista verdadero trabaja de tal modo que la complicación de su labor no se note, que el esfuerzo no se vea, que su obra tenga las apariencias de algo fácil y natural.

Bello nos parece el mar, en día de cielo azul y en plena tranquilidad y, sin embargo, es el símbolo de la sencillez uniforme; bello es ese mismo cielo puro, sin más variantes que la gradación suave del color desde el zenit hasta el horizonte; bello es el cuerpo humano, que se nos presenta como cosa sencilla, porque precisamente no vemos la interna complicación de sus diversos órganos.

*
* * *

Alguien, en son un tanto desdeñoso, ha podido calificar de zarzuela la meritísima obra de Colín y Decrept. ¿Qué me importa el nombre?

En *Maitena*, los recitados son hablados; pero hay que recordar que nuestros recitativos cantables son de ayer, como quien dice. Las primeras óperas francesas, italianas, etc., tenían, como *Maitena*, trozos hablados. Vino más tarde la costumbre de acentuar musicalmente la entonación natural del declamado, naciendo así el recitativo que pudiéramos llamar clásico, recitativo libre, acompañado al *cémbalo*, ó mejor dicho, guiado con acordes secos del piano, por el director de orquesta. Así trabajaron Cimarossa, Mozart, Rossini en su *Barbero de Sevilla*, y tantos otros maestros. El recitado no toma carácter melódico hasta la escuela llamada por antonomasia italiana, ó sea el género

de los Donizetti, Bellini, etc. Hoy, en cambio, se inicia un retroceso en cuanto los autores modernos quitan, de intento, al recitado su forma semimelódica para atender otra vez á la entonación natural, un tanto reforzada, del hablado verdadero.

En las representaciones de Bilbao, los hablados se recitaban en castellano y únicamente las partes cantadas llevaban letra euskara. El libreto, que aun no se ha impreso, está escrito todo él en bascuence labortano, dialecto que, según afirman los inteligentes, maneja con soltura y perfección el Sr. Decept. No fué posible poner en escena la obra entera en bascuence, por falta de cantantes que conociesen suficientemente bien nuestro verdadero idioma patrio y de público que lo entendiese. Resultaba, á pesar de la corrección con que recitaban los artistas, cierta dureza desagradable en el tránsito del euskera cantado al castellano declamado. Una vez más ha quedado plenamente demostrado que el idioma de cada raza es algo inseparable de su mentalidad, de su modo de ser íntimo.

Las imprecaciones de Pierrés á Maitena, por ejemplo, dichas en bascuence conservan su energía esencial; pero carecen de ese cierto sello de dureza del castellano que entre sus sonidos no cuenta con letras atemperantes dulces como la *z* bascongada, *tz*, *sh*, *sch*, etc., etc. Pierrés nos recuerda, á pesar de la boina y abarcas, á un Labrador riojano.

Las mismas frases de consuelo prodigadas á la infeliz Maitena por Batišta, Chaadiñ y Ganich hubieran sido, fonéticamente, más dulces en basco que en español, y esa dulzura no es puramente de forma, sino expresión del carácter fundamental de la raza, del cual resulta fiel reflejo el idioma.

*
* *

Si sencillo es el libro en su acción y lenguaje, fácil y flúida resulta también la música.

Músico y poeta han visto del mismo modo, han sentido de igual manera, han trabajado con igual plan, criterio y finalidad. Por eso, un distinguido amigo mío me decía: «No sé si por la música, no sé si por el libro, no sé si por ambas cosas reunidas, pero ello es que *Maitena* me conmueve hondamente». La emoción producida por la obra, á la que con exagerada modestia han denominado sus autores «Pastora

lirica», emociona porque, además de responder libro y música perfectamente á su objeto, ambos se compenetran de modo perfecto; ambos están empapados de sabor basco legítimo, desde el principio hasta el fin. Ni la música tiraniza á la poesía dominándola, ni ésta subyuga á aquélla. Marchan de común acuerdo, como hermanas cariñosas, hijas del arte que se proponen honrar ante todo y sobre todo.

¿A qué género pertenece la música de *Maitena*? ¿Cómo la clasificaríamos, dentro de la actual terminología ó nomenclatura?

En algún periódico se ha indicado que el estilo de Colin se asemeja más al italiano que á otro alguno. No estoy conforme con esa opinión.

Apenas si oyendo el *Maitena* con atención persistente, se descubre en ella alguno que otro ligerísimo modismo del género italiano, entendiendo siempre por italianos á los maestros antes citados. También la obra de Colin tiene reminiscencias francesas por aquí y por allá; pero, aparte de que esos detalles nimios en nada perturban el color basco admirable que impera en la partitura, ¿qué autor está exento de esas influencias extrañas á su verdadero temperamento y á sus propósitos? Ninguno. No se me olvida la impresión desagradable que me produjeron los evidentes italianismos que Wagner ha puesto en el dúo final del *Sigfrido*, la primera vez que oí esa hermosísima ópera. Y no ciertamente porque careciesen de belleza, sino por el contraste con la escuela verdadera del autor.

La pureza *absoluta* de un estilo, de una escuela determinada, de un género, es tan difícil de encontrar, como la pureza incuestionable de la sangre en nuestras mezcladas razas.

Lo que se puede afirmar es que *Maitena* pertenece al género melódico, ó sea que la melodía predomina sobre el relleno armónico, ya que sin melodía breve ó desarrollada, puesta en evidencia, ó empastada en la orquestación, no cabe música, como no cabe pintura sin dibujo. El género melódico, entendido de esa manera, no es monopolio, ni mucho menos, del italianismo. Melódico fué Mozart, melódico el mismo Gluck, melódicos los franceses Auber, Boieldieu y Bizet y tantos otros; melódico el ecléctico Meyerbeer.

Carece *Maitena* de las cadencias interminables *ad libitum*, de los calderones sostenidos mientras quede aire dentro del pulmón, de las notas filadas al infinito, de los trinos, arabescos y gorjeos, de lo que, en fin, juntamente con las dimensiones y estructura de las ideas melódicas, caracteriza la escuela italiana.

Colin ha demostrado excelente dirección artística al no adoptar tal género, el menos adecuado de todos para un argumento euskaro. Ha acudido adonde debía acudir, tomando tres ó cuatro purísimas, elegantes y dulces melodías labortanas, y sobre ellas y con ellas ha edificado su preciosa partitura, libre de efectismos, de tópicos y de afectaciones de todo género.

La unidad de dibujo melódico, el parentesco entre todos los motivos de la obra es tal, que yo, que conservo aún algo, en mi decadencia actual, de mi memoria ó retentiva de tiempos pasados, no acierto á desenredar en mi imaginación esas melodías, que se me presentan formando un todo homogéneo. Verdad es que he oído el *Maitena* tres veces no más; una al piano y dos en el teatro.

El autor tiene perfecta conciencia de la belleza admirable de sus melodías y nos las hace oír repetidas veces. ¿Es nuevo el procedimiento? ¿Es censurable? Evidentemente, no. ¿Qué hacen los clásicos de la sonata, cuarteto y sinfonía, sino repetir y volver á repetir los temas? ¿Qué hace Wagner mismo, sino acariciarnos el oído con sus *leit-motivs* constantemente?

El método es diferente en Colin; el objetivo y el resultado, iguales. Si se trata de un dúo, cantará la melodía la soprano, por ejemplo; tras de ella, el tenor; por último, ambos, siempre sin alteración de dibujo.

La variedad necesaria no está en el dibujo, está en el color; es decir, en la orquesta, que cambia sus timbres, su intensidad y su ritmo, según lo requiere la letra. Ejemplo característico de lo que digo, es el precioso dúo, escena primera del primer acto, amén de otros.

¿Canta el tenor sus amores? Intervendrá de preferencia la cuerda. ¿Se lamenta tristemente Maitena? Le acompañarán el dulce sonido de la flauta, el melancólico del oboe y con ellos irá enlazado hábilmente el clarinete. ¿Es de energía la letra? Tomará parte el metal.

Es muy elemental, sumamente elemental el procedimiento, sí, señor. Tampoco es novedad, cierto; pero el problema de hacer una obra bella no depende exclusivamente del método y reglas, sino de la intuición, del buen gusto artístico del compositor.

Lo he dicho en otra ocasión. Había oído *Maitena* al piano, había quedado prendado de sus bellísimas y puras melodías, pero tenía un miedo, el miedo de que una orquestación demasiado rudimentaria diese á la producción cierto carácter de monotonía y de trivialidad.

Ha sucedido lo contrario. Colin, que hace sus primeras armas en el arte musical, ha demostrado en el manejo de la orquesta el mismo exquisito gusto que en la elección de melodías y en el partido que de ellas ha obtenido.

Yo no sé si la tal orquestación adolece ó no de defectos, técnicamente considerada; sé que á mis oídos suena muy bien; sé que durante las representaciones estuve embelesado con el arrullo de los instrumentos. Eso me basta. Cuando contemplo un edificio arquitectónico, no calculo las líneas de fuerzas de sus miembros; cuando miro un cuadro, no me preocupa si el pintor usa lacas, ó tierras y si emplea ó no el blanco de plata y el negro de humo; menos aun me interesa el procedimiento del escultor si estoy absorto ante una estatua. Lo mismo exactamente me ocurre con la música. Comprendo que el técnico disfrute estudiando la habilidad de combinar los timbres, la potencia armónica, el ingenio, el dominio de la materia que el autor demuestra tener, pero no reza eso conmigo. La finalidad del arte es producir una emoción estética; los medios y procedimientos no me interesan. Por eso ciertas habilísimas y científicas producciones modernísimas de gran complicación, me dejan á veces frío, en tanto que otras de trama y factura sencillas, me llegan al alma. Aparte de todo ello, cabe preguntar qué es lo que los maestros llaman hoy en día defectos de orquestación. Yo, en mi modestia de aficionado, hago una separación, distinguiendo los *defectos* de la *deficiencia*.

Los *defectos* los distingue un oído fino, aun cuando no se haya estudiado música. Ó bien son armónicos, ó bien proceden de la mala combinación de timbres de instrumentos. Sobre los primeros hay también mucho que hablar, porque los tiempos traen consigo variaciones de importancia en las reglas ó cánones de la armonía. Los griegos consideraban como disonante el acorde de tónica y terciá. Las cuartas y quintas seguidas eran cosa corriente y recomendada en la música polifónica de iglesia, hasta el siglo XIII, ó no recuerdo si XIV, en que fueron severamente prohibidas esas series de acordes.

Desde Beethoven inclusive, vuelven tranquilamente los compositores á colocar quintas seguidas. Acordes que hace treinta años nos parecían horribles, los aceptamos hoy sin que nuestros oídos protesten. Pero, en fin, realniente todo esto no viene al caso.

Si algo he notado yo en la partitura que me parezca susceptible de pequeña corrección, nada tiene que ver con el aspecto armónico del

asunto, sino con la sonoridad, y se refiere única y exclusivamente, á la dureza del metal en alguno que otro pasaje. No hablo de las trompas, sino de trompetas, trombones y bajo. Acaso la dureza, que no es sinónima de energía, pudiera mitigarse, empastando más el bronce, bien por combinaciones entre sus diversos instrumentos, bien agregándoles fagots, contrabajos, etc. ¿Qué se yo? Queda, en todo caso el problema para el músico. Se trata de bien poca cosa.

Entiendo que la palabra *deficiencia*, usada frecuentemente como sinónimo de defecto, tiene otra acepción. Hoy en día, cuando un músico no saca de su orquesta todos los efectos de que es susceptible, está expuesto á que se tache de deficiente su labor.

Si varios instrumentos cantan á la vez, á unisono ó en octava el motivo, hay deficiencia. Si la armonía consta de acordes elementales; si la orquesta se limita á acompañar al canto con ritmo demasiado conocido; si el autor, repito, no saca partido de los elementos que tiene á su disposición, existe deficiencia, dado el enorme progreso de la técnica orquestal.

¿Es deficiente la orquestación de *Maitena*? Para mi pobre oído, resueltamente, no. Me explicaré.

Debe existir entre los elementos que integran la obra líricodramática aquella proporción, aquel sentido de las dimensiones, aquel concepto de la organización total adecuada al género cultivado, é indispensable para que resulte verdaderamente bella.

Oí el año pasado en Marsella *Le Cheminau*, letra de Richepin y música de Leroux. La orquesta estaba maravillosamente tratada ¡Qué riqueza de color! ¡Qué empaste! ¡Qué variedad de matices y qué intensidad siempre! Sin embargo, comprendiendo las bellezas que Leroux ha amontonado en su partitura y aun adivinando las dificultades vencidas con su maestría poco común, me pareció que aquella exuberancia fonética no correspondía en manera alguna al argumento, en el cual no intervenían más que labradores. La poderosa trama orquestal era de todo punto desproporcionada al asunto. Leroux escribió la música, como si se tratase de algo épico, grande, trágico. Tuve después la legítima satisfacción de que eminentes críticos franceses emitiesen opiniones iguales á la mia. Entre el libro y la música había disconformidad, ó mejor dicho, la intensidad musical no correspondía á la sencillez del drama y á la manera de sentir de sus personajes.

Colin, tomándose tiempo para ello y con buenos modelos á la

vista, pudo sin dificultad superior, haber sacado, como se dice, mayor partido de la orquesta, teniendo constantemente en acción á todos los instrumentos, haciéndoles moverse en mil combinaciones á la derecha ó á la izquierda, arriba ó abajo, multiplicando *los efectos* y estudiando combinaciones productoras de esos sonidos nuevos y extraños con que los compositores escasos del poder genial creador, fascinan al público echándole *de la poudre aux yeux*.

Hubiera sido trabajo no sólo perdido, sino perjudicial.

Una orquestación recargada no cuadra ni á la naturalidad de la acción ni á la psicología de los personajes de *Maitena*.

De dos maneras apoya el músico á la palabra. Ó bien hace expresar y sentir por medio de las mil voces de sus instrumentos lo que la palabra es incapaz de decir, presentándonos así, en cada momento, un cuadro sintético de los sentimientos que embargan el ánimo del personaje ó personajes en acción, ó bien, como ya Gluck decía, da color con el sonido orquestal, al dibujo de la palabra, acentuando el canto que el artista ejecuta.

La psicología de Piarrés, Maitena, Domingo, Ganich, etc., es sobrado elemental, nada tiene ciertamente de complicada. Huelga, por tanto, esa descripción complementaria encargada á la orquesta en las obras de Wagner.

Los sentimientos que dominan á nuestros personajes, son demasiado claros y demasiado constantes desde el principio hasta el final de la obra, para que justifiquen una intensidad orquestal complicada que no hace al caso y que resultaría insoportablemente pedante. Por la misma razón apuntada, no cabían en *Maitena* efectos musicales muy variados ni contrastes de ningún género. Dulce, lógica y sencillamente se desarrolla la sóbria acción, sin vaivenes, sin cambios de afectos, ni apenas de situaciones. El músico no tiene ni motivos ni razón para variar el color de su tonalidad fonética general, ni para abandonar en ningún momento el temperamento dulce, tranquilo y melancólico que desde un principio también adopta. Matiza cuando es preciso, en un sentido ú otro, como, por ejemplo, haciendo hablar al metal en las imprecaciones del irritado Piarrés, pero conserva siempre la unidad indispensable de color fundamental.

No se trata, en fin, de uno de esos argumentos disparatados, en los cuales decía un amigo de buen humor y de excelente sentido, que se encuentran reunidas todas las vicisitudes posibles de la vida: entie-

rros, bautizos, amores, bodas, guerras, muertes, fiestas, bailes, desafíos, etc., etc. Esos libretos, un día en moda, tenían precisamente por finalidad el dar ocasión al músico para lucir su fantasía en géneros tan diversos como marchas fúnebres, epitalamios, dúos de amor, cantos guerreros, himnos de victoria y concertantes complicados.

Maitena, sin un libreto parecido, hubiera por otra parte resultado demasiado larga, como sucede á *Le Cheminau*, de haber estado diluida en tres actos. Felicito calurosamente á Colin y Decrept, por haber reducido la obra á un par de horas de duración.

Hay, permítaseme la repetición todavía, cierta magnitud adecuada al género de la obra. Un bodegón resulta extraño en un lienzo de dos metros cuadrados, mientras un cuadro de historia no cabe dentro de un marco pequeño, á no ser Meissonnier quien lo pinte.

El sainete no puede durar más que una media hora; en cambio la tragedia no cabe ni en una hora ni en dos, acaso. La importancia de la obra artística implica la magnitud de tiempo ó de espacio necesario para su exposición. Hay excepciones, pero esa es la regla general. Cuestión de sentido artístico, de intuición estética, más bien que de reglas bien fijadas.

*
* *

Es de rigor, en reseñas críticas como ésta, detallar las bellezas de la obra. Deploro no poder realizar esa labor.

De las tres etapas de todo conocimiento, que son la impresión general recibida, el análisis minucioso de las partes componentes y la relación por fin de las partes con el todo, ó sea el conocimiento completo, no he pasado de la primera. Abandonado por completo al efecto de la impresión dramática producida por libro y música, no he tenido la independencia necesaria y la serenidad de juicio indispensable para el análisis sistemático y frío de las diversas escenas y menos aún para relacionarlas entre sí. Quédese en todo caso para otra vez.

Recuerdo, sin embargo, que Colin ha sido muy parco en presentar tiempos de zortzico, lo cual no puede menos de parecerme muy bien, ya que en mis ignoradas conferencias y en mi insignificante y desconocido folleto acerca de la ópera bascongada, he sostenido, que no sólo el zortzico es moderno, en su aspecto actual de compás quebrado, sino que, contra lo que en general se supone, no constituye más que la parte ó sección quizás menos importante de la melódica euskara.

Empieza el prelude de *Maitena* con un zortzico, es verdad, inspirado en el género de Iparraguirre; pero se sostiene durante corto tiempo, para no volver á aparecer más que fragmentariamente, y por última vez, al terminar el primer acto. Es á modo de carta de nacionalidad, de documento de legitimación que exhibe el autor al comenzar su obra.

¿Estará el zortzico mejor al final del segundo acto, cantado por los coros, que al terminar el primero? Posible es, pero en todo caso, esa es una idea mía, que presento con la timidez de quien no está seguro de acertar.

Recuerdo también el precioso dúo de Domingo y Maitena al principio del primer acto, el diálogo de tenor y barítono que casi inmediatamente le sigue, y algunos otros trozos llenos de sana y flúida inspiración; pero lo que no puedo olvidar y lo que merece especialísima mención, es la escena del *Angelus*.

Con un sencillo toque de campanas, en un solo tono, en medio del total silencio de orquesta y voces, terminado con seis notas de otra campana más aguda, conmueve el músico profundamente al auditorio. ¡Vengan los efectistas cuando quieran á mejorar la expresión!

La oración de *Maitena*, recitada, mientras la orquesta suave y discretamente entona una melodía dulcísima, es otra página de efecto indudable.

En el acto segundo, aunque dominando siempre la melodía, conforme al género de la obra, hay cierta tendencia más acentuada que en el anterior, á la declamación lírica. Encuadran muy bien el acto los coros de su primera y última escena, que, sin pretensión á ser obras maestras, están bien tratados, dan relieve al conjunto y animación á la escena.

No caeré, para terminar, en la vulgaridad de ensalzar hasta las nubes el *Maitena*, presentando á sus autores como figuras de absoluta primera magnitud en su arte. Sería hacerles un perjuicio, porque de ellos, que han hecho ahora sus primeras armas, esperamos mucho todavía sus buenos amigos, los amantes entusiastas del país bascongado. El desmedido elogio acaso les apartase del estudio constante é inteligente, que seguramente harán para proseguir por el camino tan brillantemente empezado á recorrer.

Pueden tener la satisfacción legítima de haber hecho vibrar al unísono con su preciosa, artística y altamente simpática obra, á todos los corazones de Euskaria.

Sería un crimen terminar sin un aplauso sincero y entusiasta al veterano maestro Valle, que con ardor juvenil ha dirigido la orquesta admirablemente y á cuantos aficionados han tomado parte en la representación.

La ejecución fué perfecta en conjunto y en detalle. Las Srtas. Badesnes (M.yC.) y Bravo y los Sres. Alonso, Urricelgui, Portuondo, Molina y Larrañaga, meritísimos individuos de la Sociedad Coral, desempeñaron á maravilla sus respectivos papeles. No se puede pedir más, ni como afinación, ni como interpretación de la obra, ni como sentimiento artístico. Merecen especial mención, además, los Sres. Molina y Portuondo, que se movieron en escena y declamaron como verdaderos actores. Coros y orquesta estuvieron acertadísimos.

A este propósito digo lo mismo que he indicado ya respecto á la orquestación. Así como ésta no podía ser más complicada é intensa, sin caer en la afectación, así también estimo que *Maitena* perdería en el efecto producido, representada por cantantes de oficio. Tenderían éstos por costumbre y por el empeño de lucirse, a exagerar la acción, á darle un tono trágico en vez del dramático que cuadra al asunto, á los *éclats de voix*, á las notas brillantes, aunque desfiguren la línea melódica, al amaneramiento en una palabra.

Prefiero una y mil veces oír á los distinguidas aficionados de la Coral. Han sabido cantar y accionar con el calor debido, pero siempre dentro de la discreción y modestia que caracterizan á nuestra raza, poco afecta á la exageración en sus manifestaciones exteriores.

No crea el pintor escenógrafo, Sr. Garay, que le voy á olvidar. No se olvida fácilmente su preciosa decoración, ni los juegos de luces del anochecer, del amanecer y de la luna, tan perfectamente manejados. Todo, todo ha concurrido para que la ilusión escénica, que es la finalidad del arte líricodramático, sea perfecta; argumento, música, orquesta, cantantes, coros y escena.

No quiero tributar un aplauso de despedida á mis queridos amigos Power, Echave é Inchausti, que con tesón, energía y entusiasmo han salvado las mil dificultades que el poner en escena una obra así, representa. Se me incomodarían en su excesiva modestia.

FRANCISCO GASCUE.