

fónico, inspirándose en muchos de esos bellísimos motivos del país vascongado?

Nosotros no ignoramos que la ópera cautiva más al gran público, que llega más rápidamente y que impresiona con más intensidad; pero en cambio también es cierto que exige una mayor preparación, una suma mas importante de dinero y que su campo de acción, digámoslo así, es mucho más reducido que el del poema.

Para un artista que como Usandizaga está al corriente de los estilos más modernos de composición, y que además domina la técnica, no habían de faltarle asuntos de poema, basados en los cuales podría desarrollar sus facultades en un género de trabajos que, además de ser escuchados dentro del país podrían ser ejecutados igualmente en todas aquellas capitales donde gusta conocer la música universal.

La idea no es nueva, pero me he permitido sin embargo recordarla, ante el éxito de la ópera *Mendi-Mendiyan*, para ver si puede ser llevada á vías de hecho, tan felizmente como lo ha sido la última ópera vascongada.

MANUEL MUNOA

ENSAYO DE CRÍTICA MUSICAL

«MENDI-MENDIYAN»

LA trama musical de *Mendi-Mendiyan* está tejida por varios *leit-motiv*, ó diseños melódicos que aparecen, ó bien unos tras otros, ó bien simultáneamente, caracterizando personajes, afectos, pasiones ó acontecimientos determinados. Los *leit-motiv* se presentan ora fragmentariamente, ora convenientemente desarrollados; cuándo en modo mayor, cuándo en menor; con sonoridades dulces ó poderosas; en uno ú otro tono y cantados por este ó el otro instrumento, según las diversas situaciones de la obra y personas que estén en escena. El procedimiento es sobrado conocido para que yo moleste al lector, explicándolo detenidamente. Es el procedimiento que inicia Berlioz en su «Sinfonía fantástica», y que desarrollan Liszt y Wagner elevándolo á la categoría de sistema definido y completo.

Los tres motivos indudablemente principales de la partitura son los llamados de Joŕse Mari, de Andrea y del Amor.

El de Andrea constituye en realidad la segunda parte de otra melodía más extensa, como lo hace observar D. J. de Zubialde en una preciosa y breve reseña, analítica publicada en los números de *El Nervión* correspondientes al 19, 20 y 21 de Mayo (1910).

Es exacta, á mi juicio, la observación. Yo había hecho otra análoga.

Si se canta el motivo de Joŕse Mari, que consta esencialmente de seis compases. é inmediatamente después el de Andrea, desglosándolo del texto melódico antes mencionado, se ve también que el referido tema de Andrea, puede considerarse como segunda parte del motivo de Joŕse Mari.

Me parece que ni lo que apunta Zubialde, ni lo que yo, acaso erróneamente digo, es detalle banal. Antes por el contrario, ambas observaciones son demostrativas de la afinidad temática que existe entre dos de los tres principales motivos melódicos de la obra. El parentesco no deriva quizás de las notas, pero es indudable que procede cuando menos de la identidad de estilo y de concepto melódico entre los dos indicados temas conductores. Los *leit-motiv* de Joŕse Mari y de Andrea, son cantos populares labortanos que reflejan completa y admirablemente el sentido y carácter de la raza vasca. Ya hace años que indicaba la superioridad de las melodías vascofrancesas sobre la mayor parte de las producidas al Oeste del Bidasoa, superioridad que estriba, á mi juicio, en la expresión más exacta del temperamento étnico y en la distinción, en la finura del dibujo.

Ambos melancólicos temas se oyen en toda la obra, caracterizando musicalmente á los principales personajes de la misma. La consecuencia resulta evidente. Si los dos motivos son real y verdaderamente vascongados, el carácter total y general de la composición ostentara también, sin género de duda, el carácter de la raza; el color general y dominante será acentuadamente euskaro. Así lo hemos comprendido los oyentes que vivimos cerca del río vascongado, en la zona de mayor intensidad musical productiva de Euskaria, si no estoy completamente equivocado.

La energía de Joŕse Mari es del tipo vasco; quiero decir, que no se manifiesta en formas rudas y secas como las que emplearía cualquier pastor de los altos valles aragoneses. La energía vascongada no aparece al descubierto; no tiene ella misma conciencia de su poder. El vascon-

gado se presenta habitualmente sosegado, dulce y con serenidad pasmosa clásica. En el caso de Joŕe Mari no constituye la repetida energía nota alguna dominante de su carácter; sobresale lógica y necesariamente el amor que siente hacia Andrea, amor expresado con la melancolía tan frecuente en la musa popular euskara. Por eso, me permito diferir del Sr. Zubialde en este detalle, y creo que el *leit-motiv* de Joŕe Mari encaja perfectamente en su tipo, dada la situación de enamorado en que nos lo presenta el Sr. Power. Tanto es así, que cuando al final del acto segundo dice que va en busca del otro lobo, no nos explicamos bien aquella decisión rápida y sin consecuencia alguna, puesto que en el encuentro que tiene con Gaizto después de la fiesta ó rome-ría, éste es el agresivo y en manera alguna Joŕe Mari.

Es de todo punto indudable que el tema del amor no tiene carácter alguno local; resulta algo así como esos vocablos castellanos que hemos aceptado é introducido en nuestro idioma nativo y como las palabras francesas que nuestros hermanos de la orilla derecha del Bidasoa pronuncian con cierta frecuencia. Felizmente, el tema en cuestión no aparece en la partitura con la misma repetición casi obstinada de los otros dos principales motivos acabados de señalar.

Alguien me hace observar que el amor es afecto universal humano y por tanto susceptible de una forma universal expresiva en música. No puedo admitir esa opinión, porque los demás sentimientos humanos tampoco son privativos de una raza determinada. Cada nación, región ó grupo étnico, tiene, dentro de sus caracteres genéricos, su modalidad especial de sentir; esa modalidad, unida á las que se refieren á la inteligencia y á la voluntad en acción, constituyen precisamente las cualidades específicas y diferenciales de los pueblos.

Posible es que Usandizaga, al revisar las colecciones de melodías populares euskaras, se encontrase con que las verdaderamente amorosas resultaban demasiado análogas como estilo y dicción á los temas de Joŕe Mari y Andrea y no se resolviese por otra parte á adoptar alguna de las canciones relativamente modernas, escritas en tiempo de zortzico y, por tanto, á mi juicio, inaceptables para figurar á cada momento en el texto musical, que el compás quebrado trastornaría verdaderamente. Me parece estamos ya todos conformes en que el zortzico debe emplearse con gran parsimonia y sólo en situaciones pasajeras, sean ó no de trascendencia dentro de la acción.

El tema del lobo tiene importancia en la trama musical, y se com-

prende que así sea, ya que en todo el acto primero se sostiene la idea del temor que causa y que, aun después, su recuerdo asoma más de una vez.

Los *leit-motiv* de Gaizto, Juan Cruz, Chiki y Kaiku, son de orden secundario.

Como muy bien dice el Sr. Zubialde en su mencionada reseña, el motivo del silbo del pastor (*chistu*) es característico y evoca siempre la idea del rebaño. Usandizaga ha tenido un golpe genial al emplearlo en la forma oportuna y hábil en que lo hace.

Por lo demás, el *chistu* constituye, aparte de la escena *divertimento* de la fiesta, el único toque referente al paisaje, al ambiente en que se desarrolla el drama. El autor de la música ha concentrado su atención exclusivamente en los personajes, despreocupándose del marco, ó mejor dicho, del escenario. Ha obrado como tantos otros músicos y como tantos pintores de historia y de figura, que apenas se acuerdan del fondo, sobre el cual aparecen sus personajes, ó del medio en que viven ó se mueven.

¿Ha hecho bien? ¿Ha hecho mal en ello? Cuestión de gustos y aficiones particulares; cuestión de tendencias y puntos de vista esencialmente personales. Á unos agrada el campo y á otros no. Algunos pintores se dedican al paisaje y otros lo desdeñan. Si las tendencias y opiniones estuvieran todas cortadas por el mismo patrón, adiós hermosa y fecunda variedad artística.

* * *

Gracias a la amabilidad de mi afectuoso amigo Usandizaga, he seguido paso á paso la gestación musical de *Mendi-Mendiyan*, y he oído al piano los números á medida que los iba él escribiendo. La idea que habíamos formado de la partitura los que acudíamos á su casa, era unánime. Se trataba de algo muy delicado, muy fino, muy sentido; de algo transparente, claro y ostentando el carácter de distinguida y a la par discreta elegancia del mejor gusto. Los motivos estaban admirablemente expuestos, según las vicisitudes y momentos de la acción. No se trataba de intrincada y sabia labor de contrapuntista, pero tampoco de melodías acompañadas servilmente en ritmos de sonsonete pesado y armonizadas nota á nota. El dibujo melódico oscilaba suavemente, pasando de los graves á los agudos y viceversa, alargán-

dose ó acortándose según las circunstancias, con graciosa ondulación constante. A una voz contestaba otra, en ininterrumpido dibujo, y ese mismo vaiven, esa misma ondulación en sus idas y venidas, contribuía á formar la armonía, sin esfuerzo alguno aparente.

El estilo llevaba el sello personal del autor ¿Con qué escuela tenía semejanza? ¿de dónde procedía? No lo podíamos precisar, ni lo puedo precisar aún. Como la Naturaleza no procede por saltos, ni el arte tampoco, claro es que en cualquiera composición musical encontraremos pruebas de la influencia de escuelas anteriores ó contemporáneas. Todo se enlaza y se encadena en la marcha de la Humanidad. Siempre he considerado nimio el afán de señalar en una obra artística reminiscencias de otras precedentes y detalles que recuerdan el *modus faciendi* de tal ó cual maestro. ¿Hay algún genio ó talento, cuyo arte haya brotado completo y perfecto de su numen exclusivo personal? ¿Hay alguno cuyos predecesores directos sea imposible señalar? Beethoven mismo, ¿no empieza seguido á Haydn y Mozart. Las investigaciones y comparaciones caben, y tienen su razón de ser, en la historia evolutiva del arte, considerando las grandes líneas generales, rara vez el detalle ó la excepción.

En el estilo, en la armonía, en la orquestación, Usandizaga es un eslabón de la cadena artística, pero es un eslabón que se presenta con caracteres propios, personales, específicos.

¿Se le puede asimilar á la escuela italiana moderna? Si se atiende á la importancia y desarrollo de la declamación lírica, tiene *Mendi-Mendiyan* ese carácter común con los italianos actuales; pero el caso es que la tal declamación lírica no es patrimonio exclusivo de Italia, sino que la practican compositores de todos los países, escuelas y estilos.

Tampoco encuentro que la melódica tenga parentesco preferente con esta ó la otra manera. Si me encargasen de clasificar la obra de Usandizaga dentro del *canevas* dogmático establecido, me vería en el mayor de los apuros.

Me he desviado del camino emprendido. Decía que oída al piano la partitura, dejaba la impresión de algo muy fino, muy delicado, muy elegante. Jamás se me ocurrió la idea de examinar la orquestación. Hubiera sido completamente inútil, porque del conjunto de notas, rayas diversas, claves, bemoles, sostenidos y compases, ¿qué iba yo, profano, á sacar en limpio? No es de extrañar, por tanto, que mi

curiosidad y anhelo tuviesen dos objetivos principales en Bilbao. El primero, oír la orquestación; el segundo, comprobar el efecto escénico.

Mi asombro fué grande y mi emoción también, al hacerme cargo de que sobre el esquema del piano había acumulado Usandizaga todos los poderosos efectos de la admirable orquestación moderna. Realzado vigorosamente por el color orquestal, aquello fino, elegante y delicado tomaba en algunos momentos entonaciones inesperadas, sin perder el carácter del hilo melódico, mientras en otras escenas sonaba la orquesta con lamentos trágicos de primer orden.

Nunca creí á mi querido paisano dotado de un temperamento tan poderosamente dramático; no me parecía compatible con la dulzura de su carácter, ni con su tipo físico.

Aun en las escenas de tranquilidad y placidez, se transparenta y aparece el drama con su especial color y entonación. Lo patético y lo trágico caminan uno tras otro. No hay verdadero descanso más que en algunos momentos del primer acto y durante la escena de la romería. El cielo musical está siempre nublado y amenazando tormenta, hasta que estalla la tempestad. La idea del lobo encuentra en la hermosa orquestación intenso, adecuado y admirable color fonético.

*
* *

Me parece indispensable un ligero análisis ó repaso de las principales escenas. Prometo ser breve.

Después de algunos compases de preludio, se levanta el telón. Amanece en la escena y amanece en la orquesta. El tema del lobo se oye piano, oscuro indeciso, entonado por unos y otros instrumentos, como algo que nace ó que no ha tomado todavía forma y aspecto definitivos. Andrea refiere á Chiki su sueño, en recitado hablado, mientras la orquesta ataca la poética melodía, en la que está engarzada como segunda parte de la misma, el tema peculiar de la protagonista.

Á medida que las sombras de la noche van retirándose y que la luz crepuscular se hace cada vez más intensa, los dos motivos mencionados crecen en intensidad sonora. El colorido es perfecto, pero la Naturaleza no está representada en la orquestación. El autor, según he dicho ya, enfoca su objetivo sobre los personajes y se desentiende del paisaje, conforme al plan general adoptado.

Tras de un recitativo lírico, en que Andrea saluda al sol naciente,

se oye el *chistu* del pastor. Canta Andrea en forma de estrofas, cuyo estribillo ó refrán está constituido por el referido tema del silbo. La idea es verdaderamente preciosa, produciendo sensación exacta del campo. Indiqué antes que el *chistu* venía á ser el único elemento representativo del cuadro en que se mueven los personajes.

Prescindiendo de las partes habladas, sigue en el orden musical la escena en que Juan Cruz implora en breve oración la bendición del Cielo para sus queridos nietos Andrea y Chiki. Lógicamente se oye por vez primera el motivo de Juan Cruz, que alterna con el canto serio de su plegaria.

El melodrama en que Kaiku refiere á Andrea su cuento sencillísimo y casi trivial, constituye uno de los números más deliciosos que ha escrito Usandizaga, en mi modesto sentir. La melodía entonada y glosada por la orquesta, es la que Usandizaga denomina del «Cuento de Kaiku», melodía sentida, dulce y afectuosa, admirablemente instrumentada y que causa emoción tranquila, pero á la par intensa, en el oyente. Se me olvidó mencionarla antes.

Al presentarse en escena Gaizto, que viene á ofrecer amor y riquezas á Andrea, le acompaña su *leit-motiv* característico.

El dúo esta tratado en forma de declamación lírica, mientras en la orquesta suenan los temas característicos de ambos personajes.

El diálogo se hace cada vez más vivo y agitado. Paralelamente, los motivos melódicos adquieren sonoridad mayor, principalmente el de Andrea, que toma por momentos importancia creciente en expresión y en sus desarrollos.

Interviene José Mari para defender á Andrea, y momentos después entran en escena Juan Cruz, Chiki y Kaiku. El orquestal con que termina el cuadro sobre los temas de todos los presentes y además sobre el motivo del amor, es de vigoroso colorido y de gran sabor dramático, constituyendo una de las mejores páginas musicales de la partitura.

* * *

El preludeo del cuadro segundo, desarrolla en precioso fugado el tema de José Mari. Con variante del mismo, entona éste las estrofas de su amorosa canción. Poética y bien sentida escena. Cuando cesa el canto, la orquesta nos da idea clarísima de los sentimientos que embargan á José Mari, haciéndonos oír de nuevo el tema de Andrea y el

del amor, que se presenta con intensidad sonora y expresiva, como demostración de que el puro afecto amoroso de Jo   Mari va tomando carácter pasional.

Omito citar las escenas habladas, tras de las cuales viene el magnífico final del cuadro segundo, desarrollado en forma de melodrama, si mal no recuerdo.

Hay en ese soberbio orquestal inspiración, energía extraordinaria, empleo perfecto de todos los recursos de la instrumentación, conducción melódica y armónica hermosa y además lógica intachable.

Así, cuando Chiki cree divisar al lobo entre las sombras de la noche, aparece el tema del lobo; pero como se trata en realidad de Gaizto, que viene á matar la oveja, se combina el motivo de Gaizto con el del lobo,    más bien, se oyen uno después de otro los dos temas: primero, el del lobo, después el de Gaizto y tras él otra vez el del lobo, todo ello misteriosa y sombrientemente expresado por la orquesta. El colorido es de mano maestra.

Entran en escena los pastores con la fiera muerta, y lógicamente también, la idea del lobo toma mayor importancia. Con ella se unen, enlazan y suceden los motivos de Jo   Mari, Juan Cruz, Amor y otros, y el delicioso del *chistu*, todo ello en combinaciones y sonoridades verdaderamente espléndidas. Este final y el epílogo de la obra, son os números de mayor relieve y valer de toda la composición. No cabe dudarlo.

*
* * *

Cambio completo de color. La orquesta, antes de empezar el cuadro tercero, preludia sobre un tema alegre y animado, que est   en la colección Iztueta, página 35, con el nombre de *Neskats gizon koiak erritik botatzeko-so  ua*.

Se alza el telón y nos encontramos en plena fiesta campestre, en plena romería. Era indispensable,    cuando menos útil, romper por unos momentos la acción dramática, á fin de que el espectador, libre de la imagen del lobo y olvidando los amores de Jo   Mari y Andrea, que tanto contrarían    Gaizto, pueda cobrar alientos y fuerzas, preparándose convenientemente    sufrir las impresiones intensas que le aguardan.

El cuadro de la romería es altamente pintoresco y da una nota exacta de franca y alborotada alegría, en medio de las negruras y sobre-

saltos del drama. Lo recibimos como suave brisa estival del Nordeste, que refresca nuestro espíritu, proporcionando descanso á la atención, y también al oído, toda vez que los números de que consta están escritos con sencillez evidente.

Empieza el cuadro con coro popular, en estilo y compás de nuestros *ariñ-ariñ* y sigue con bonita «Ave-Maria» cantada en la ermita edificada sobre la pradera. ¿Por que esta «Ave-Maria» en el texto de la fiesta?, dicen algunos. No sólo no la encuentro fuera de sitio y de tiempo, sino que el plan de todas las romerías es siempre el mismo.

Primero, alegre llegada de los romeros; segundo, misa ú oración; tercero, baile y cantos. Estas son las costumbres vascas; alterarlas sería presentar un cuadro inexacto y fuera de lugar.

Ahora bien, yo sustituiría el «Ave-Maria» por alguna melodía euskara religioso-popular. Usandizaga hallará preciosos motivos, al efecto, en los publicados por C. Bordes. Terminada la oración, se organiza el clásico auresku. Á la bullanga del primer coro, suceden las notas, nobles y dignas, características del baile genuinamente vascongado. Distraída la atención del público por las figuras de la danza, pasa un tanto desapercibido el preciosísimo número que, llevado por tres flautas y tambor nada más, ha escrito Usandizaga. Clásico y netamente vascongado á la vez, el breve auresku es, á mi juicio, una pequeña obra maestra.

Vuelve el barullo con el *ariñ-ariñ*, en el cual se intercala un bonito zortziko en estilo de Iparraguirre (que por cierto no es el estilo que más me agrada) y termina la fiesta con la *reprise* del *ariñ-ariñ*, en *crescendo* de excelente efecto.

Puede cualquiera comprender, *á priori*, antes de oír *Mendi-Mendiyan*, que la música de una fiesta campestre y popular ha de ser, forzosa é ineludiblemente, inferior en categoría á la música de las restantes escenas. Es imposible hacer gala, al describir una romería, de la iinspiración y sentimiento patético que caracterizan la acción dramática, lo cual, sin embargo, no quiere decir que, como discretamente apunta el Sr. Zubialde, el cuadro en cuestión no sea susceptible de retoques y perfeccionamientos ulteriores de mayor interés nominal. El Sr. Usandizaga dirá lo que estime oportuno; tiene la palabra.

Suena con poética sencillez la campana del «Angelus»; se retiran los campesinos y quedando solos José Mari y Andrea, cantan, en estilo de declamación lírica, hermoso dúo de amor. Me pareció notar (ese dúo

no lo he oído al piano más que un sola vez) que Joŕse Mari declama sobre variantes ó reminiscencias del tema de Andrea, mientras ésta lo hace en variantes del tema de Joŕse Mari. Si efectivamente es así, Usandizaga ha dado un nuevo ejemplo de lo bien que entiende la psicología sentimental de los personajes y el empleo razonado y oportuno de los motivos melódicos conductores. ¿Habré de indicar que el tema del amor toma desarrollo, importancia y amplitud extraordinarios? Me parece que no es necesario.

La escena queda sola un momento. Aparece Gaizto. Hermosa declamación lírica. La poderosa orquesta nos hace oír los temas conocidos, pero con aspecto diferente al que estamos acostumbrados. Lúgubre y sombrío el motivo de Gaizto; desfigurado y triste el tema del amor, á modo de recuerdo doloroso; trágico el de Andrea. No hay duda: la tempestad, va á estallar; se prepara algo siniestro, aunque el oyente no sospeche lo que en realidad pueda ocurrir.

Entra Joŕse Mari y le acompañan en la orquesta reminiscencias de su *leit-motiv*, en modo mayor, reflejando la satisfacción que le embarga. Sigue hermosa declamación lírica entre Gaizto y él, hábilmente subrayada por los temas conocidos. La brevísima escena que termina con la muerte de Joŕse Mari, es de intenso tono dramático. Admirables lamentos trágicos de los bronce terminan el cuadro.

* * *

Llegamos al soberbio epílogo, que constituye inspirada y altamente poética idea del Sr. Power, á quien envío mi sincera felicitación especial con tal motivo.

Usandizaga ha sabido sacar brillante partido de la situación.

El preludio nos presenta otro tema nuevo, el del dolor de Andrea, que semeja prolongado y repetido lamento.

Juntamente con ese motivo melódico, se oye el de Joŕse Mari, que será el dominante en el epílogo, por lo mismo que el recuerdo suyo domina también por completo á Andrea, á su abuelo y á Chiki. Intervienen en la trama orquestal los demás motivos, pero como elementos de segundo orden.

Al levantarse el telón, la escena está vacía. Suena tristemente la campana de la ermita y se oyen las voces apagadas del coro que se aleja. La sensación de desamparo, de soledad y de desconsuelo, es perfecta.

Por fin, aparece Andrea y se dirige lentamente hacia la tosca cruz de piedra que señala el sitio en que fué muerto José Mari. Su canto está apoyado principalmente sobre el tema del amor y el de José Mari, que siempre domina a los demás, por su frecuencia ó por la sonoridad, en momentos trágica, con que está expresado.

Llegan Juan Cruz y Chiki, y con ellos se mezclan en la orquesta sus motivos respectivos.

Y termino copiando lo que escribe el Sr. Zubialde, toda vez que sería para mí imposible hacer nada igual, ni siquiera parecido, á tan sencilla y sin embargo artística descripción de la escena y de la conmovedora música que presta sus motivos á la acción. Dice así:

«Á ella (Andrea) no la importa morir y prefiere quedarse allí con sus recuerdos sobre la tierra que cubre á José Mari. Su hermanito la insta también; le dice que corriendo juntos lo olvidará todo y que él matará á cuantos lobos la asusten. (Delicioso pasaje en que se entrecruzan el tema de Chiki, el de José Mari y el del lobo.) Por fin los ruegos del abuelo la convencen. Su dolor estalla violentísimo en la orquesta y mientras Juan Cruz y Chiki empiezan á ascender por el sendero que traspone la cumbre para bajar al valle, Andrea se despide de aquellos lugares donde amó y de aquella cruz que protege el cuerpo de su amado. La melodía es una vaga reminiscencia de las de José Mari y del Amor; pero cada vez se afirma la primera con más intensidad, tomando al fin entera posesión de la orquesta, que la lanza con todas sus fuerzas una y otra vez hasta el final, como para afirmarnos que perdurará el recuerdo del muerto en el corazón de la pastora.

«Mientras tanto, abuelo y nieto van internándose en el sendero. El viejo cae; el niño, impotente á levantarlo, llana presuroso á Andrea, arrancándola, por fin, este grito del pie de la cruz. Y los tres se van, dejando á José Mari bajo la nieve, solo, *mendi-mendiyan*, en pleno monte»

*
* *

.

Me queda todavía algo por hacer y es tratar, bajo el aspecto general, de la relación que guardan entre sí libre y música.

Pocos son, por desgracia, los críticos profesionales que en España tienen concepto verdadero de su misión.

Algunos, en vez de acudir al teatro de buena fe, con cierto optimismo previo y deseosos de saborear las bellezas de la obra que van á oír, adoptan la fiera actitud de jueces inexorables. Afilando el lápiz rojo, se aprestan á tomar cuenta de cuantas faltas é incorrecciones no-

ten ó crean notar en la obra y en su interpretación. Cuantos más defectos apuntan, mayor es su satisfacción íntima, porque las cuartillas, llenas de notas, demuestran su indiscutible superioridad sobre el común de los mortales.

Otros, por el contrario, estiman que el crítico de buen corazón y carácter no ha de hacer más que tributar aplausos á diestro y siniestro, agotando para ellos los vocablos más pomposos y los superlativos más brillantes del Diccionario.

La crítica, en mi sentir, debe inclinarse siempre, como la justicia, á cierta benevolencia, pero no hasta el punto de desfigurar la verdad. Debe aplaudir sin reservas lo que merezca alabanzas, pero jamás exagerar la nota, por lo mismo que los elogios sin mesura prestan al fin y al cabo un flaco servicio á los artistas, haciéndoles creer que han llegado al pináculo de la gloria y que no necesitan ya estudiar para progresar y perfeccionarse. La crítica está en el deber de hacer sus observaciones sobre las deficiencias que note, ó sobre las mejoras de que una composición sea susceptible, sin dureza, sin hostilidad, á modo de sanos consejos de buen amigo. Aplaudir sin exageraciones, alentar a los artistas, estimularles para que caminen hacia adelante sin miedo, ni vacilaciones, anotando lo defectuoso, deficiente y corregible, con dulzura y buena voluntad, esa es la misión del crítico.

Digo lo que antecede porque después de tributar justos elogios á mis distinguidos amigos Power y Usandizaga, me han de permitir que exponga, acerca de su meritísima labor, alguna observación. Ya saben que en estos asuntos jamás me guía otro móvil que el amor al arte y á los artistas.

Pues bien, Usandizaga no ha medido bien sus fuerzas. Le ha pasado lo que á aquel que para levantar una silla de paja, hace un esfuerzo de 70 ó 100 kilos. Quiero decir que ha hecho demasiado y demasiado bien. La música de *Mendi-Mendiyan*, es de categoría muy superior á lo que el argumento requería y necesitaba; es música adecuada para la leyenda trágica, mejor que para un drama entre modestos pastores.

Al reseñar el año pasado *Maitena*, hablé incidentalmente del *Chemineau*, hermosa ópera que tiene precisamente el defecto de una partitura musical excesiva para el libro.

En términos generales, los sentimientos de las buenas gentes del pueblo no son, no pueden ser en modo alguno, tan finos y tan intensos como los sentimientos de las personas que, merced á la cultura,

adquieren esa sensibilidad exquisita apreciable en todos los actos de su vida.

Ciñéndonos ahora á la psicología especial de nuestra raza, lo que acabo de apuntar es aún más claro, más palpable. El carácter genuinamente vascongado, que no se puede observar bien ni en Bilbao ni en San Sebastián, decididamente es frío. Los que no han salido del país, los que no han pasado el Ebro y no han permanecido como yo años y más años en otras regiones, no se dan cuenta exacta de la impasibilidad del pueblo euskaro.

Si la acción de *Mendi-Mendiyan* pasase en la comarca del río antes citado, todavía encontraríamos en la vida real del pueblo, aunque siempre accidentalmente, terribles explosiones de furia y grandes lamentos de dolor. El temperamento étnico es allí, como en otras regiones de España, mezcla de latino y de semita; es decir, extremado en el sentir y en la expresión del sentimiento.

Nadie afirmará que tal cosa ocurre entre nosotros.

El vascongado puro ama con tranquilidad especial y característica; se encoleriza muy difícilmente y soporta las adversidades y desgracias con un estoicismo á toda prueba, que muchos toman como señal de insensibilidad completa, por lo mismo que los puros afectos del alma apenas revisten aquí formas exteriores acentuadas. Somos pueblo muy del Norte, aunque vivamos en latitudes tan meridionales.

La intensidad musical de *Mendi-Mendiyan* es desproporcionada al libro. Si el excelente pintor escenógrafo Garay nos hubiese presentado un paisaje de cielo purísimo y transparente, iluminado por el brillante sol de Andalucía, lo habríamos encontrado inaplicable al caso; nos hubiera disonado tal sinfonía de luz y de color. Otro tanto me ocurre con la admirable música de Usandizaga.

Podría citar muchas escenas, en apoyo de lo que digo, pero me limitaré á recordar alguna que otra.

Ni la agarrada entre Joñe Mari y Gaizto al final del primer acto, ni la caza del lobo con que termina el segundo, son motivo suficiente para los poderosos orquestales, de tonalidad vigorosamente dramática que apoyan, subrayan y prestan vivísimo relieve á la acción.

La música del dúo entre los dos enamorados en el cuadro tercero, sería aplicable, mediante algún mayor desarrollo, á Romeo y Julieta.

En la misma canción de Joñe Mari, al empezar dicho tercer cuadro, encuentro un pequeño exceso de pasión amorosa.

No hablemos del magnífico epílogo. Aquel pesar profundo, aquellos lamentos de Andrea y sobre todo la desesperación trágica que expresan con fuerza incontrastable y obstinada los bronces de la orquesta, encontrarían aplicación adecuadísima é inmejorable si se tratase de la muerte de un héroe legendario. En este caso, el dolor no lo experimentan ni una, ni dos, ni tres personas; lo sufre todo el pueblo por la tremenda desgracia que para él supone pérdida tan extraordinaria. La orquesta está en el caso de expresar por medio de todos sus instrumentos, y echando mano de todos sus recursos, el lamento colectivo poderoso, que es la suma, la integración del pesar que aflige á cada individuo del pueblo que ha perdido á su bienhechor y defensor. Todo vigor es poco en esos casos.

Entre la muerte de Sigfrido y la de Joŕe Mari, por dolorosa que ésta sea para Andrea, Juan Cruz y Chiki, hay enorme diferencia.

Por otra parte, Power ha puesto, así me parece al menos, el mayor empeño en escribir un libro que dé ocasión á Usandizaga para demostrar sus excepcionales facultades. Como creo haber indicado anteriormente, hace hablar á sus personajes un lenguaje absolutamente real, y sólo en los recitados de melodrama se lanza con timidez á vestirlos de discretísimo ropaje poético. Modesto en demasia, huye de todo efecto literario, ante el temor quizás de caer en el efectismo inaceptable. Todo ello contribuye á ensanchar la distancia entre el libro y la música y á que ésta por tanto se nos presente como desproporcionada al caso.

¿Cabe acortar esa distancia? ¿Es factible poner en cierta armonía libro y música? Todo es susceptible de mejora y de perfección. Los más grandes maestros han empleado á veces años enteros en retocar y modificar sus obras geniales, antes de lanzarlas á la escena. Beethoven rehizo tres veces el *Fidelio*. Nada, absolutamente nada, tiene de particular, que libro y partitura, escritos en cinco ó seis meses, sean susceptibles de retoques y hasta de alteraciones parciales.

Á mi juicio, Power, dejando á un lado modestias y temores, debe rehacer el lenguaje que hablan sus personajes, dándole sabor más altamente poético. No tenga miedo de ser acusado de convencionalismo. En el Arte existe siempre un elemento ideal y un elemento convencional; si éstos desaparecen, desaparece también el Arte. ¿Qué más convencionalismo que la música misma en el escenario lírico dramático?

El artista que se dedica al teatro debe usar de las fórmulas conven-

cionales hasta el límite en que el público vislumbre con demasiada claridad su aplicación, ó dicho de otro modo, mientras tanto que el público no se dé cuenta de dicho convencionalismo, no fije en él su atención.

Dios me libre de aconsejarle que imite el lenguaje de la *Galatea*; cabe adoptar un temperamento literario que, dejando a un lado los primores de un culteranismo hoy indefendible, se eleve algo sobre la realidad. Así lo creo firmemente y así lo digo, sin olvidar jamás que el crítico es criticable y hasta vapuleable si lo merece.

Cuando la música de lo que en Francia llaman ópera cómica y en España zarzuela, es ligera, el tránsito de las partes con música á las partes habladas resulta menos duro, menos violento, menos artificial.

A medida que la música crece en importancia, el contraste se hace más desagradable; en *Mendi-Mendiyan* el salto de los números musicales á las escenas habladas, resulta en extremo marcado y hace decididamente mal efecto. La música de cierta altura tiene tal poder emotivo, que la palabra más elocuente se encuentra forzosamente humillada y deprimida ante ella.

De ahí que el buen sentido de los artistas del mundo entero les haya guiado hacia la ópera, cuando argumento y música pertenecen á un género superior, y que en cambio elijan la ópera cómica cuando libro y música traten de asuntos menos elevados.

Todo argumento adecuado para el género de la ópera cómica, cabe transportarlo á la gran ópera. Lo que no resulta cierto, es la recíproca. Se necesita disponer de un lirismo tan extraordinariamente vibrante y admirable como el del Manfredo, de lord Byron, para que el paso de los hablados ó declamados á las partes musicales de Schumann y viceversa no disuenen y desagraden.

No basta siquiera que Power eleve el estilo de la letra hasta donde el buen gusto y el tacto lo permitan; es indispensable, además, que Usandizaga suprima los hablados, transformando *Mendi-Mendiyan* en ópera completa. Lo que á la palabra no se le toleraría, se tolera siempre al lenguaje por excelencia del sentimiento.

La música ennoblece siempre y da carácter altamente poético á la palabra; es irremplazable para el caso.

No parece que la labor supletoria, llamémosla así, de Usandizaga, ha de ser muy penosa. Creo recordar que en los dos últimos cuadros

de *Mendi-Mendiyan* apenas hay hablados, y en cuanto á los recitados de melodrama, cabe transformarlos en recitados líricos, cuidando de que las inflexiones de la voz se aparten poco de las habituales en toda habla corriente. En fin, es asunto que él estudiará y sabrá resolver perfectamente, sin género de duda.

¿Es además susceptible *Mendi-Mendiyan* de otras variaciones en el libro y música? Ni lo sé, ni me es posible saberlo, sin antes meditar despacio acerca del problema, y tampoco basta la reflexión; es indispensable ser músico para decirlo, y yo no lo soy, desgraciadamente para mí.

Quizás pueda rebajar, en algunos pasajes, la sonoridad total y en particular la del metal, que á veces me parece excesiva.

Confío en que el año próximo volveré á aplaudir *Mendi-Mendiyan* transformado en ópera verdadera, con el mismo entusiasmo y con la misma emoción de ahora. No digo mayor entusiasmo, porque no es posible tenerlo.

Reciban una vez más, mis distinguidos amigos Power y Usandizaga, el testimonio sincero de mi admiración por su preciosa obra.

FRANCISCO GÁSCUE

IMPRESIONES
DE AUTORIDADES MUSICALES DEL PAÍS

Á los Sres. D. José Power y D. José M. Usandizaga:

DESPUÉS de haber escuchado con la más escrupulosa atención y el más vivo interés la magnífica pastoral lírica vascongada *Mendi-Mendiyan*, no puedo por menos de asociarme á las felicitaciones que les han sido dirigidas unánimemente por la prensa y admiradores de su excelente obra.

Es difícil producir cosa que llame la atención pública en el terreno de la ópera vascongada, y, sin embargo, los autores de *Mendi-Men-*