

## ENSAYO DE CRÍTICA MUSICAL

# MIRENCHU

DRAMA LÍRICO EN DOS ACTOS

Letra de D. Alfredo de Echave y música de D. Jesús de Guridi.

---

CONFIESSO que me molesta extraordinariamente describir el argumento de una obra teatral. Si me ciño á reseñarlo escena por escena, resulta monótono y de una plititud insoportable, y si me lanzo á adornar la narración con las escasas y macilentas flores de mi huerto, caigo en ridículo. Indudablemente me faltan práctica y habilidad para esta clase de labor... como para tantas otras.

En los días de las primeras representaciones de *Mirenchu*, publicó *El Nervión* una preciosa y brebre revista de la obra de mis distinguidos amigos Echave y Guridi, firmada por el reputado crítico J. de Zubialde. Me permito copiar á continuación lo que del libro apunta dicho señor. Aparte de que me sería imposible hacer nada igual, ni parecido siquiera, el Sr. Zubialde me quita de encima el peso de describir el argumento. No reseña la acción paso á paso, sino que después de bosquejada con unas cuantas pinceladas de mano maestra, la va más tarde detallando, cuando se ocupa de la música. Así habré de hacerlo yo también, una vez lanzado por el camido que Zubialde sigue.

«Frente á las ruinas de una de esas innumerables herrerías del país basco, que ha matado la industria moderna, se alza un molino, dejando ver á medias su rueda ventrada. Junto á él, las paredes de una huerta perteneciente á una casa que se divisa más lejos entre higueras. El cauce cruza por el fondo soportando los toscos maderos de un puente rústico, y en medio de la plazoleta el nogal patriarcal de nuestras barriadas, que forma como un techo sobre los techos y cobija las viviendas con un gesto de protección.

En este marco apacible y típico vamos á presenciar tristes escenas: el sueño de amor de la dulce Mirenchu, que brilla un instante y se apaga á la par que su vida.

Manu, el molinero, es su padre, y habita con ellos Raimundo, huérfano que tomaron á su servicio desde niño, pero que miran como de la familia, según la práctica habitual de las aldeas.

En la casa vecina vive una familia de prole numerosa. Hay chiquelos de diversas edades, de los que cuida el abuelo Chanton, que lleva alegremente sus setenta años y ejerce complacido su cargo de pastor de aquel rebaño infantil, y hay también la garrida Presen, compañera inseparable de Mirenchu, tan viva, robusta é impetuosa como su amiga es melancólica y delicada.

Presen y Raimundo se quieren; pero un día el muchacho, se apercibe con horror, de que también la hija de su amo ha puesto en él los ojos. Le consta, además, que el molinero aprecia sus buenas cualidades y no desea para su hija un partido mejor. ¿Qué hacer? Tengamos presente la suma de gratitud, de afecto filial de sumisión inveterada que han contribuído á formar su estado de alma y nos explicaremos su claudicación. Raimundo engaña por igual a las dos muchachas: finge corresponder al amor que inspira y hace momentáneamente feliz á la pobre Mirenchu.

Presen se apercibe pronto de la traición. Se lamenta al principio, pero pronto su enérgica naturaleza se revela, y desfoga sus agravios sobre el ingrato, y daría también acogida al odio hacia su amiga si no se adelantara la compasión. Mirenchu comienza á dar señales, cada vez más visibles, de que lleva en el pecho el mal que no perdona, y Presen calla. Su amor no tiene ya que temer de su rival y se muestra dispuesta á creer y perdonar á Raimundo.

Meses después, la reconciliación es un hecho, y un día de invierno, mientras la pobre tísica respira el aire puro, bajo el nogal de la plazoleta, y se abre su corazón á la esperanza á la vista de las primeras flores anunciadoras de la primavera, vuelven los amantes de una tierna entrevista y se detienen en el puentecillo para cambiar las últimas efusiones. Al rumor vuelve Mirenchu la cabeza, los ve y cae desplomada.

A lo lejos cantan los niños, como una afirmación de la vida, junto á la muerte que llega, y la dulce Mirenchu expira, después de perdonar á los enamorados, contenta sólo con que Raimundo la dé un beso fraternal en la frente.

Sobre esta fábula ha entrelazado el Sr. Echave una serie de variadas escenas tiernas, alegres, sentimentales, patéticas, pero iluminadas todas por un rasgo de poesía. El lugar de la acción, el diálogo de los personajes, los accesorios del decorado, todo contribuye á formar un cuadro de tonos delicados, como una tela impresionista.»

Penosa impresión me produjo la lectura del libreto de *Mirenchu*. Aquella pobre muchacha, que empieza á toser desde las primeras escenas, atacada de terrible é incurable dolencia, y que no obstante piensa á todos momentos en su boda con el amado Raimundo, boda que estima próxima, porque así se lo dicen sus parientes y amigos para consolarla; su melancólico y dulcísimo carácter que se refleja en cuanto habla y canta, todo, en fin, nos conmueve hondamente. Mirenchu se hace ilusiones, como la mayor parte de los tísicos; apenas, si en algún momento, se lamenta de que ya no tiene fuerzas para nada y compara su debilidad con la vida de cuantos le rodean, viejos, jóvenes y niños. En fin, ella se cree amada por Raimundo y sueña, sueña la desgraciada con próxima felicidad; así es que cuando al final de la obra, oye la voz de su novio que se acerca y levantándose del rústico banco sobre el que está sentada, se apercibe de que Raimundo besa la mano de Presen, el golpe es irremediamente mortal. Mirenchu cae desplomada sobre el banco, para no levantarse ya más; todas sus ilusiones, todos sus sueños, todas sus esperanzas se deshacen violentamente. Y aun así no tiene el menor reproche para Raimundo y Presen, no exhala la menor queja, no se desespera, sino que pide á su prometido un primero y último beso y le desea completa felicidad en unión de Presen.

Esta conclusión me aterró por su misma enorme fuerza emotiva. El efecto en el público era seguro; pero ¿hay derecho, tratándose de escenas de la vida campestre bascongada, á conmovier tan despiadadamente al público, haciéndole presenciar aquel cuadro? Esa es la pregunta que me hice desde el primer momento. Ciertamente Echave había tenido la feliz idea de introducir en la acción niños que, con sus juegos y alegrías, habían de mitigar el efecto dramático, proporcionando cuando menos algún descanso y alivio al ánimo; cierto que el mismo ó análogo efecto producirían los oportunos dicharachos del viejo Chanton; pero esos cuadros de vida y satisfacción ¿no acenturían, por su mismo contraste con la acción principal, el efecto altamente dramático de ésta? Esas eran mis dudas y esos eran mis temores. Felizmente quedaron desvanecidos en la representación; el cuadro no tiene el color

sombrío que yo le había prestado al leer el libro. En la lectura de un argumento creo yo que pone uno demasiado de su parte, sin fijarse en los modos diversos que hay de recitar, cantar y accionar sobre un mismo tema, según el temperamento del actor, ó mejor dicho, según el temperamento que el autor indica en los ensayos, que se debe adoptar.

Para juzgar del efecto de una obra teatral, se necesita cierta indispensable práctica y yo no la tengo. De ahí mis dudas y mi inexacta apreciación. Contribuyen a dar entonación mitigada y suave á la acción dramática de *Mirenchu* varias causas. En primer lugar la intervención de los niños y de Chanton, ya citada; en segundo lugar los coros de aldeanos que rompen hábilmente la hilación del triste drama, pero más que nada quizás la poesía ingenua y preciosa que empapa todo el libro, desde el principio hasta el fin. Deliciosa poesía que, sin rebuscamientos, ni recetas, ni pomposidad de estilo, nos domina y embarga, sin que de ello nos demos cuenta apenas; ella suaviza debidamente tipos y situaciones, indicando al músico el camino que debe seguir, los colores que debe emplear, la entonación adecuada, la sonoridad discreta necesaria para que un drama *poignant* en esencia, resulte un drama poética y melancólicamente emotivo.

Guridi ha tenido la percepción clara del problema que se le presentaba. Su música se compenetra en absoluto con el libro. ¿Sentimos el ambiente, la naturaleza, en el libro? Pues tal sensación se completará con el debido color y descripciones orquestales. ¿Era el propósito de Echave presentarnos un argumento simpáticamente conmovedor, á pesar de todo lo antes apuntado? Pues bien, Guridi desecha el temperamento trágico, y se atiene á las medias tintas felicísimas que emplea. La dulzura adorable de la música corre parejas con la del libro, cuando canta *Mirenchu*; la vida intensa del coro mixto encuentra justos acentos en la partitura; deliciosos son los coros de niños, cual corresponde á la letra y á las situaciones. Hay, en fin, armonía completa entre el literato y el músico. Tendré ocasiones de hacerlo resaltar.

Adopta Guridi determinados temas ó motivos directores, pero no los emplea con rigor verdadero, no se sujeta á ellos deliberadamente. La trama musical de *Mirenchu* no está constituida con lógica inflexible, sobre los *leit motiv*. De ahí que en *Mirenchu* no exista quizás la poderosa unidad que en las composiciones construidas sobre el sistema wagneriano puro. No puede decirse tampoco, sin embargo, que no haya conexión y parentesco entre los diversos números; no puede afir-

marse que la obra esté hecha á modo de *suíte*, puesto que las principales melodías se presentan oportunamente en todas las escenas y momentos en que un mismo sentimiento aparece en acción, constituyendo el hilo conductor, el debido enlace y conexión de toda la obra. Sistema mixto, en una palabra, que Guridi ha adoptado, porque así lo ha estimado conveniente y porque corresponde probablemente mejor que otro alguno, á su temperamento artístico. Ha hecho muy bien; así nos da clara y hermosa idea de su imaginación altamente poética, en las formas atenuadas de color y de intensidad que nos prescrite.

Hubiera yo deseado hacer un análisis, no diré detallado, lo cual no resultaría propio ni de este bosquejo ni menos aún de mis escasísimos conocimientos musicales, pero sí, al menos, algo parecido al que escribí tratando de *Mendi-Mendiyan*. No me ha sido posible realizar mis deseos. En primer lugar no he tenido la fortuna, ni la ocasión de oír al piano varias veces la partitura, como tuve con *Mendi-Mendiyan*. Además (todo tiene en este mundo algún inconveniente), como la sala queda á oscuras, lo mismo en las representaciones que en los ensayos, el papel y el lápiz para tomar apuntes resultan inútiles. Es preciso escribir notas apresuradamente en los entreactos, y no siempre resulta fácil referir las impresiones á las escenas que las motivan, á pesar de tener á mano el libreto.

Lo advierto para que la crítica consciente y debidamente documentada, me trate con benevolencia, si acaso (que lo dudo) llegasen á ella estos deshilvanados renglones.

\*  
\* \*

El preludeo del primer acto, es también la primera página descriptiva y pintoresca de la partitura. Guridi, en efecto, enfoca la naturaleza á la vez que los personajes del drama y hace hablar musicalmente á cuanto le rodea, presentándonos cuadros y fondos de escena de delicioso color; cultiva lo que yo llamo en mi idioma corriente, el *paisaje* musical.

En el preludeo me parece oír los mil ruidos, casi imperceptibles muchos de ellos, del campo; esos ruidos que á veces parece se transforman definiéndose y perfeccionándose en verdaderos sonidos.

Empieza el preludeo con un tema de aspecto pastoril, tomado del primer número de la antigua y celebre colección de Iztueta, número que lleva por título *Quarrentaco erreguela*, horrible barbarismo bascongado, por cierto.

Los lectores curiosos, podrán ver el referido tema en la línea segunda de la página 3.<sup>a</sup>. Forma parte la melodía ó diseño melódico en cuestión del número total, que es muy largo, y resulta admirablemente elegida para el caso.

Tras del *lento* en que se entona el tema que acabo de mencionar, viene un *allegretto*, que Guridi expone dividido y subdividido en fragmentos, según hace observar Zubialde. El *allegretto* se encuentra en los apéndices de una notable conferencia dada por D. Resurrección Azkue en el Centro Basco, en 15 de Febrero de 1901, y á la cual ha acudido con frecuencia Guridi, con excelente buen sentido y acierto.

El *allegretto* del preludio tiene el título *Markiña Etxebarriko*; en la colección Azkue, lleva el número 12.

Algunos fragmentos del que podemos llamar tema del amor, principal, á mi juicio, de la obra entera, y del que me ocuparé oportunamente, aparecen en el preludio, como indicadores de que el compositor ha de tratar muy en breve de los personajes del drama, después de haber descrito musicalmente el lugar de la escena.

Termina el preludio, todo él tranquilo y plácido, con el mismo tema lento con que empezó.

Aparece en la escena primera Chanton, rodeado de chiquillos y canta la canción del chindor, sobre el tema del *allegretto* antes citado. En este número existen reminiscencias de tamboril, muy bien colocadas. No serán las últimas, porque Guridi acude á ellas con alguna frecuencia, aunque siempre discretamente, con objeto de dar color local á la escena.

Siento no recordar la factura musical del melodrama que Chanton recita, con su buen humor característico, pero me parece reposa sobre los dos temas ya mencionados, expuestos de diversos modos.

Las escenas entre Chanton, los niños y Manu, alegres y retozonas, están escritas de tal modo, que el interés del chispeante y oportuno diálogo no decae ni un momento.

La siguiente en que Chanton ruega á Presen que le explique sus penas y en que ella, después de negar tenga pesar alguno, acaba por confesar que efectivamente existe una causa que le hace sufrir mucho, es de verdadera importancia musical. Todo el dúo está escrito sobre la melodía popular de absoluto primer orden *Barda-amets* (número 10 de Azkue) que es una de las variantes de la conocida melodía suletina *Choriñua kaloian*. De sentimiento dulcísimo y perfectamente carac-

terístico del país bascofrancés, adquiere ese motivo adorable en *Mirenchu*, merced á la orquestación y al arte de Guridi, intensa expresión emotiva. La música de esta escena es, á mi juicio, de las mejores que contiene la partitura.

Presen se aleja. Después de brevísimo diálogo entre Chanton y Manu, queda desierta la escena durante corto tiempo, el suficiente para que el compositor nos presente otra página orquestal descriptiva, otro cuadro de paisaje. Ninguna persona lo anima, pero la orquesta, que en el preludio inició tímida y fragmentariamente el tema de amor, lo entona ahora decididamente, anunciando la entrevista de Raimundo y Mirenchu. Al mismo tiempo se perciben los mil ruidos del campo y entre ellos, algo que recuerda el canto, si así puede llamársele, del grillo. ¡Adorable y poética página musical!

El tema del amor es el que Iztueta llama *Naparcho*, aludiendo á la letra que trata de las excelencias del vino nabarro... En mis modestas conferencias acerca de la música popular bascongada indiqué, y ahora viene á cuento repetirlo, que la letra en las canciones euskaras, no es más que un pretexto para cantar. Así ocurre que, para una melodía cualquiera, se emplean indistintamente diversas composiciones literarias. Las que Iztueta pone en su colección, son en general deplorables consideradas en sí mismas, y más deplorables aún en su adaptación á la música. La letra de *Naparcho* constituye, como tantas otras, una profanación verdadera de la melodía.

*Naparcho* (como melodía, naturalmente,) es, á mi juicio, adecuada para *Mirenchu*. La línea melódica es sencilla y correcta, pero de fina y delicada distinción. Su misma sencillez de dibujo la hace adecuada para que el músico pueda dar rienda suelta á su imaginación, presentándola en mil variantes y de mil diversos modos. El amor suave y dulcísimo de Mirenchu no tiene carácter pasional; no hay arrebatos, ni momentos de desesperación en la pobre enferma. Por eso, hubiera sido contrasentido mayúsculo adoptar para motivo que exprese ese afecto, un tema brillante ó verdaderamente pasional.

El *Naparcho* realiza el objetivo del músico á maravilla. Siempre tranquilo y delicado, sin sonoridades que no vendrían al caso, cantado por unos ú otros instrumentos de la orquesta y matizado de maneras diferentes, constituye para mi el carácter general de la obra, en la cual aparece siempre con oportunidad evidente. Cuando recuerdo en totalidad la partitura, suena en mis oídos deliciosamente ese tema, modelo

de candorosa elegancia popular del mejor gusto. Es la atmósfera en que se desarrolla la acción.

Iztueta no hace indicación del movimiento con que debe cantarse. Juzgando por la letra, á falta de otra razón, acostumbraba yo tararearlo en *allegretto*. En *Mirenchu* el tiempo es lento, y la melodía gana extraordinariamente en ello. La observación es aplicable á otros muchos temas bascongados, como por ejemplo, la canción de los Reyes Magos, de la que me ocuparé en la reseña de *Lide eta Ixidor*. El carácter basco no es dado á arrebatos, ni á velocidades inmotivadas, sino tranquilo y cadencioso en sus movimientos. Por esa razón, los temas genuinamente euskaros son también los de melodía lenta, en tanto que los *allegrettos* constituyen la excepción, y que el fandango es exótico; lo considero como una derivación ó degeneración de la jota aragonesa.

En todo el dúo de Mirenchu y Raimundo, domina el poético tema del amor, pero interviene también otro motivo en modo menor.

Guridi expone las melodías de los personajes de tal modo, que cuando no simulan cantar realmente, parece que se trata de una declamación lírica, de una melopea. Después de la segunda audición, he tenido que borrar las notas en que ponía «declamación lírica» y sustituirlas por la palabra «canta».

Algo igual ó análogo me sucedió en las primeras audiciones del *Sigfrido*. Más tarde fui observando que muchos pasajes que al principio me parecían declamación lírica, eran melodías concretas y determinadas, pero de tal manera expuestas, que el ritmo no se presentaba con la acentuación y claridad que cuando los personajes entonan, por indicarlo así el libro, una verdadera canción.

Esa imprecisión en el ritmo, esas melodías que á primera vista parecen recitados musicales de cierto amplio dibujo, son, á mi juicio, muy adecuadas, porque alternando con los pasajes acompañados y rítmicos, prestan gran variedad á la partitura, sin contar que resultan mucho más lógicos cuando los actores *hablan cantando*.

Chanton y Manu, desde la puerta, del molino contemplan á Mirenchu y Raimundo con las manos entrelazadas. Chanton se marcha en busca de los niños y Manu se acerca á los novios. En bonita melodía, de carácter bascongado, les manifiesta su contento y satisfacción porque se van á cumplir sus deseos de verlos unidos en matrimonio. Presen escucha todo, sin ser descubierta.

La siguiente escena es un dúo entre Raimundo y Presen. Él se desespera, lamentándose de verse obligado á casarse con Mirenchu, cuando su corazón pertenece á Presen. Esta le increpa, tratándole de traidor y diciéndole que se va á casar con Mirenchu, porque sabe bien que está tísica y que pronto se morirá, quedando así él dueño del molino. Raimundo trata de disculparse en vano.

Esta hermosa página musical está construída sobre melodía ó melodías que afectan la forma de declamación lírica. Siento no recordarlas, pero en cambio no se puede olvidar el tiempo del zortzico que por primera vez asoma en la orquesta. Según Zubialde, ese zortzico, representativo de la enfermedad y tristeza de Mirenchu, deriva del tema *Naparcho*, ó sea del amor. Yo no veo tan clara la filiación, pero Zubialde ha seguido paso á paso la gestación de la obra y está en condiciones de poder afirmarlo.

El zortzico en modo menor, es triste, cual corresponde á su finalidad, y de muy buen gusto. Por cierto que Guridi lo lleva en compás de tres tiempos, y sin embargo, el aire del famoso baile basco, resulta tal como debe ser. Á este propósito, no puedo menos de recordar que Iztueta escribe el zortzico en 6 por 8 y aun en mi infancia he visto más de una vez zortzicos escritos en ese compás. Ya indiqué en las conferencias antes citadas, que, á mi juicio, el tiempo de 5 por 8, es un amaneramiento del 6 por 8, amaneramiento que nace de que la mano al marcar con el brazo en alto la segunda mitad de cada compás, tiende invenciblemente á hacer más breve esa segunda mitad que la primera, señalada con la mano baja. Poco á poco el amaneramiento debió irse acentuando y se convirtió en costumbre, la cual adquirió forma y consagración de ley, empleándose al efecto el compás quebrado. No lo puedo afirmar categóricamente, pero encuentro el hecho muy probable.

Chanton, que viene con los niños, ha oído las últimas palabras del diálogo y comprende entonces la causa del pesar que á Presen aflige.

Sigue un coro de alegres aldeanos, admirablemente escrito y de gran interés musical. Es una página impregnada de colorido local y que rebosa vida y contento.

Consta de tres números; primero, tiempo vivo; segundo, lento, y tercero, vivo. No puedo recordar los motivos en *allegretto*, pero, ó mucho me equivoco, ó deben estar también inspirados en números de la colección Azkue. En la duda, me guardo bien de afirmarlo.

El tiempo lento intercalado entre los dos vivos, es el delicioso villancico *Nun dago, amandrea* (núm. 3 de la colección citada). lo empleará Inchausti también en *Lide eta Ixidor*. Me parece inútil ponderar la encantadora belleza de esa melodía con su graciosa cadencia final, á modo de respuesta delicada y afectuosa.

Guridi trata los temas, y en particular el villancico, de manera magistral, resultando el coro de que me ocupo, como antes he indicado ya, del mayor interés y novedad.

Cuando los aldeanos se alejan, Mirenchu se acerca á Presen para darle la buena noticia de su próxima boda con Raimundo, bien ajena á cuanto se agita en el ánimo de su amiga. Presen le contesta con desabrimiento é ironías, pero al observar que Mirenchu tose y que en el pañuelo que lleva á la boca la pobre muchacha hay manchas de sangre, la ira y el despecho dejan el puesto á la compasión más sincera. Se oyen otra vez en la orquesta los tristes compases del zortzico mencionado, siempre suaves, con sonoridades adecuadas, pero jamás ruidosas, lo cual constituiría un contrasentido. El diálogo y la nota de color de la música, dan a la escena carácter de melancolía intensa.

Aparece Raimundo, que trae á Mirenchu el ramo de albaca que ella le había pedido. Presen se acerca á Raimundo para decirle que no se merece aquella mujer y desearle felicidad.

Manu, contento con la idea de la boda próxima, entona animada canción, en tanto que echa á andar el molino. La preciosa melodía, acompañada por las trompas, me hizo el efecto de una de esas canciones suletinas que tienen sabor á Altos Pirineos. Después supe que era original de Guridi, constituyendo uno de los ejemplos de perfecta identificación del compositor con el carácter general de su obra, ó sea con los motivos principales, que, como he hecho ya observar, están entresacados, con mucho acierto, de las colecciones citadas.

Termina el primer acto con el tema tétrico de la enfermedad, que parece anunciar el triste fin de Mirenchu.

\*  
\* \* \*

El preludeo del acto segundo es otra página de encantador paisaje. Podemos llamarle el preludeo *del molino*. Empieza, en efecto, con unos golpes desordenados de los timbales, que imitan los primeros movimientos de tosca rueda, al ponerse en marcha. El artefacto, vencida la inercia, toma en seguida su movimiento habitual y desde aquel

instante el ritmo del molino se perpetúa en los graves de la orquesta y sigue oyéndose sin cesar hasta el final del número. Sobre esa pedal obstinada, se van dibujando los temas de la obra, el del amor, entre otros. Guridi adopta para este prelude, como para toda su partitura, la tonalidad que corresponde al paisaje bascongado.

No tenemos aquí el sol brillante de Andalucía ni los colores vivísimos de aquel país, ni su cielo transparente. Nuestro mar no es el azul Mediterráneo; nuestras montañas no revisten las entonaciones del verde vigoroso de las de Sierra Morena, por ejemplo. Las mismas rocas del terreno son aquí de tintas suaves. Por eso el pintor que en sus cuadros de Pasajes, Lequeitio ó Bermeo usase la gama de colores propia para Venecia, cometería un absurdo; el artista que á nuestros paisajes los iluminase con la luz del Oriente, caería en error esencial. Todo es aquí suave, dulce, ponderado. La humedad constante de la atmósfera rebaja los colores, como rebaja el aroma de las flores y como atenúa y dulcifica el carácter de las gentes. Los mismos tonos que el viento Sur, al secar la atmósfera, presta á nuestros valles y montañas, no tienen comparación en punto á intensidad, con los de comarcas meridionales.

Por tanto, hubieran estado fuera de lugar las sonoridades excesivas en la orquesta, que es el color fonético. En cambio, las medias tintas deliciosas que emplea Guridi, resultan lógicas y prestan carácter verdadero á la obra, aparte de la poesía íntima que de ellas emana, deleitándonos agradabilísimamente.

Se presenta en escena al levantarse el telón, un grupo de traviosos muchachos que apedrean árboles y pájaros. El canto de los chicos es el delicioso de la melodía núm. 11 de Azkue, *Aldapeko sagarrerren muturraren*, etc. No podía elegirse otro más chispeante y retozón para esta escena.

Aparece Chanton y riñe á los muchachos por sus travesuras, diciéndoles dejen en paz á los pobres pajarillos. La escena de Chanton con los muchachos, merece á Zubialde los conceptos siguientes: «Todo este pasaje de Chanton es uno de los más grandes aciertos de Guridi. La melodía es amplia, noble con esa *bonhomie* de Hans Sach en los «Maestros Cantores», fluyendo con naturalidad, y redondeada por una de esas cadencias oportunas, definitivas y bellas de que tan avaros se muestran los modernos. Reanudan los chicos su canto gracioso y la orquesta retiene uno de sus diseños melódicos para acompañar

las nuevas exhortaciones de Chanton, combinándose los temas con un desahogo y una facilidad admirables.»

Terminada la escena se oyen dentro los primeros compases del canto de «Santa Águeda», que constituye preciosísimo motivo melódico sobre el cual edifica Guridi el magistral coro que sigue, y que, en mi modesto sentir, es una de las páginas más notables de la partitura.

Me parece oportuno transcribir previamente lo que acerca del canto de «Santa Águeda» decía *El Nervión* de 1.º del mes corriente:

«La inspirada partitura del Sr. Guridi, unida al interesante libreto compuesto por el Sr. Echave, para la ópera vasca *Mirentxu*, estrenada anoche con éxito tan brillante en el Teatro de los Campos Elíseos, han traído á nuestra memoria una antigua costumbre popular de nuestros campesinos, que ha desaparecido ya de los pueblos, al menos de los que rodean á nuestra villa.

»Nos referimos á la costumbre tradicional de entonar á la puerta de los caseríos, en la noche que precede al 5 de Febrero, el canto de «Santa Águeda», coreado por buen número de mozos, á los que acompañaba, por lo general, un bersolari que improvisaba canciones alusivas á los habitantes de la casa festejada.

»El que estas líneas escribe, recuerda haber oído por última vez este canto, el año 1881, en un barrio de la República de Abando.

»No eran mendigos, no, los que componían los grupos que, previo el permiso del alcalde de la localidad, se dedicaban á este popular entretenimiento. Eran los mozos de cada barriada que, provistos de sendas estacas, que las utilizaban para llevar el compás del canto, golpeando con ellas en el suelo, recorrían las casas del pueblo, recibiendo como premio de su trabajo, huevos en abundancia y sartas de chorizos, y con estas provisiones preparaban el almuerzo de la mañana, con el que quedaban fortalecidos, para emprender á continuación la caminata para la ermita de Santa Águeda, en el alto de Castrejana, en donde se celebraba una clásica romería, muy distinta de la que en nuestros días se celebra en el mismo punto, en la segunda Pascua de Pentecostés.

»Ocurría con mucha frecuencia, que al encontrarse los grupos de dos barriadas distintas, resultaba un choque en el que las estacas prestaban servicio más eficaz que el que para el acompañamiento del canto habían prestado hasta entonces. Como es natural, del choque

resultaban algunos contendientes lesionados, cuyo estado no exigía utilizar los servicios de las casas de socorro, pues en aquellos tiempos no eran de uso en nuestros pueblos las armas blancas, que hoy vemos salen á relucir en análogas contiendas.

»El alcalde, al conceder el permiso para dar tales serenatas, señalaba el radio que cada grupo había de recorrer, á fin de evitar el encuentro del grupo de una barriada con el de otra; pero esta medida previsora resultaba por lo general inútil, porque en ambas agrupaciones ardía el deseo de hallarse enfrente de los del coro contrario y medir con él sus fuerzas.

»Lástima grande que en el transcurso de los tiempos hayan desaparecido estas prácticas tan originales, que los Sres. Guridi y Echave han tenido la fortunz de resucitarlas, introduciendo en la Ópera *Mirentxu* un coro hermosísimo que nos recuerda costumbres ya desaparecidas de nuestro pueblo. Y la enhorabuena á la Sociedad Coral, á la que se debe principalmente la gloria de habernos dado á conocer esta hermosa obra musical.»

Dice Zubialde: «Este motivo (el de «Santa Águeda»), popularísimo en esta región, ha sido amplificado por Guridi hasta darle las proporciones de un trozo de empeño. Yo no sé si tratándose de la reproducción exacta de una costumbre local, que tiene música propia, el alterar ésta no desvirtúa un tanto el realismo de la escena. También algunos cromatismos de que no existe ejemplo alguno en la música popular de ningún país, resultan exóticos en ésta, etc., etc.» Tiendo á creer, que el muy competente crítico lleva en este caso demasiado allá su análisis. Es una verdad incuestionable y de principio, que en toda música de carácter regional ó nacional, debe predominar y dar entonación general á la acción ese mismo específico carácter, pero no es menos cierto que no se puede extender á todos los detalles. Es más, una rigurosa escrupulosidad en tal sentido no estaría conforme con lo que en la realidad de las cosas sucede.

Los pueblos civilizados no viven aislados unos de otros, sin tráfico de ningún género entre sí. Las murallas al estilo de las antiguas de la China no corren por sus fronteras. Sostiene el pueblo euskaro sus esenciales características, pero va admitiendo, de grado ó por fuerza, elementos debidos á la influencia de las razas que le circundan. Existen, por tanto, en él, los elementos de su idiosincracia especial, pero también otros secundarios de importación. Sostener los primeros con

energía es necesidad imperiosa de toda raza que no quiere perder su individualidad étnica, pero sin oponerse á la admisión de cuanto represente verdadero progreso y perfeccionamiento. No digo precisamente lo que antecede porque merezca tanto hablar la discreta observación de Zubialde, sino porque ella sugiere en mí ideas de carácter general que son aplicables á todo el teatro basco naciente.

Por todo lo apuntado, encuentro en su lugar aquellas modificaciones de detalle en las melodías típicas, que sirvan para darles aún mayor realce y condiciones musicales, siempre que, como en el caso presente ocurre, subsistan el dibujo, ritmo y compás del cantar popular, en sus líneas esenciales y dominantes.

Si se quieren conservar en toda su absoluta pureza los cantos del *folk-lore* y expresarlos con realidad intachable, precisaría entonarlos a unísono y en octava, ó cuando más con elementales armonías de tercia y octava, reduciendo la orquesta, por otra parte, á flautas, dulzainas y tambores.

El coro en cuestión, hábilmente tratado por Guridi, con su melodía rítmica y acentuada, me entusiasmó por todos conceptos.

Sale Mirenchu á repartir limosnas, y calla el coro. La orquesta sigue un motivo que real y verdaderamente parece apéndice instrumental de lo que las voces han cantado. Pues bien, esa especie de estribillo ó refrán, es obra de Guridi, que demuestra otra vez admirable compenetración suya con el motivo de «Santa Águeda». No se puede dar nada más adecuadamente perfecto al caso.

Á la algazara ruidosa de los aldeanos, sucede el suave tumor triste de la orquesta, en armonía con la presencia de la débil Mirenchu. El contraste es real y es altamente poético. Un anciano le da las gracias sobre el motivo del refrán orquestal mencionado, completando así el precioso cuadro. El coro repite su sanción y se retira.

Acuden primero Manu y después Raimundo. Mirenchu dice que se siente mejor, mucho mejor, y que allá por Mayo se casará, si Dios quiere, con Raimundo. Llega Presen, y deja en el suelo el tinaco con la ropa que acaba de lavar; cuando va á marcharse, trata Mirenchu de levantarlo para colocárselo sobre la cabeza, pero le faltan las fuerzas y se lamenta dulcemente. Si está en casa, le dicen que debe respirar el aire puro del campo; si sale, le dicen que la humedad y el hablar demasiado no le convienen y que debe meterse en casa; no tiene ánimo para nada, no ha podido levantar el tinaco. Las observaciones de Pre-

sen la consuelan y se va hacia adentro con esa resignación y esas esperanzas que, por fortuna para ellos, alimentan casi siempre los enfermos del pecho.

Magnífica es la escena que sigue entre Manu, Raimundo y Presen. No se hace ya la menor ilusión el padre de Mirenchu; su hija muere sin remedio y así lo dice, en el colmo de la aflicción. La parte musical es muy hermosa. No busquemos en ella sonoridades grandes, ni combinaciones extrañas de instrumentos, ni efectismos de ningún género. El color sigue siendo el mismo que al libreto corresponde.

Hay que dejar á Mirenchu con sus ilusiones y esperanzas y no hay que amargar sus contados días. Raimundo y Presen se casarán, pero sería crueldad imperdonable que diesen el menor motivo para que la desgraciada ni siquiera sospeche la triste realidad.

Presen y Raimundo quedan solos, y comentan con pena profunda la situación de Mirenchu. El dúo está escrito con espontaneidad y frescura adorables, afectando la forma ó quizás el aspecto de declamación lírica. Dicen que Guridi compuso este número y alguno otro de las que siguen, muy de prisa, empujado por la premura del tiempo. Acaso á esa circunstancia se deba la frescura de color antes citada; probablemente la pieza está escrita de primera intención, sin retoques, ni complicaciones posteriores.

En cambio, debido quizás á esa misma precipitación, resulta que el dúo no tiene el menor carácter bascongado. Se escucha con extraordinario agrado, pero desdice, musicalmente, del cuerpo general de la obra. El estilo es una mezcla de la declamación moderna italiana y de la francesa. Fácil será al joven y brillante músico, reemplazar este número por otro que encaje en la obra. Me permito aconsejarle que lo haga, ahora que tendrá tiempo suficiente para la labor.

Admito, me explico y hasta, como he indicado ya, encuentro lógico que modismos exóticos aparezcan en las partituras de ópera basca, pero siempre á título efímero, episódico y de detalle; jamás ocupando desde el principio al fin una parte entera é importante de la obra.

El autor de la letra intercala nuevamente en la acción principal otro cuadro placentero y agradable. El buen Chanton consuela á los hijos de su sobrina, que lloran porque, habiendo roto una cazuela, la madre les ha reñido violentamente.

Entra en escena un grupo de muchachos, que canta, imitando á los

pastores y leñadores del coro anterior, algunos compases de la melodía de «Santa Águeda».

Precioso breve coro de muchachos responde á las insinuaciones de Chanton siempre en favor de los pájaros. No puedo precisar si es en este número ó en otro coro de los mismos muchachos, donde emplea Guridi la preciosa melodía *Orra or goiko*, núm. 13 de la colección Azkue.

Los chicos piden á Chanton que les recite un cuento.

Copio íntegro el cuento, impregnado de deliciosa poesía. Únicamente me he permitido borrar algunas repeticiones de la palabra niño, quizás demasiado prodigada. Dispense el amigo Echave la parcial mutilación.

«Ha muerto su madre; su padre también. Huérfano y sólo, descalzo vaga el pobre niño por los caminos. ¿Adónde va? No lo sabe. Sin padres y sin pan se quedó el pobre. Á las puertas de los caseríos llama y con voz suplicante pide pan. Y aquí se lo dan, porque son buenos y allí nada le dan, porque malos son. Llora, llora el desgraciado niño, más que por falta de pan, por falta de amor. En una noche de invierno, tiritando de frío, llamó el niño á las puertas de una casa y con sus heladas manecitas golpeaba y golpeaba en la puerta hasta hacerse sangre. ¡Pobre niño abandonado! ¿Por qué llamas y llamas? Ignoras, infeliz, que más duro es el corazón de los que ahí dentro viven, que la tabla que golpeas? Y así quedó, en medio de la nieve á merced del Señor.»

Al llegar aquí la narración, sale Mirenchu de la casa, se acerca al grupo y escucha atentamente la historia del niño abandonado. «Sigue, Mirenchu, le dice Chanton, sigue con el cuento, que tú bien lo sabes».

Mirenchu, con débil voz, pero con gran sentimiento (así lo apunta el libro), reanuda la relación empezada por el viejo.

«Á merced del Señor quedó el pobre niño. Sus pies hundíanse en la nieve y nada sus ojos veían. ¡Ay, madre! ¡Ay padre!..., pero su padre y su madre, en el cielo estaban. Y cansado de andar, rendido, arrimóse á un arbolito y allí se dejó caer. Soñó con que los ángeles del cielo tendíanle una escala. Ya no sentía ni frío ni dolor. Lleno de gozo su corazón, sorprendióle la muerte. Una rosa nació en el arbolito, y encima de la rosa decía un pajarillo: «Hombres ingratos, hombres ingratos; un ángel de Dios ha llamado anoche a vuestras puertas y le dejasteis morir de hambre y de frío».

Mientras Chanton primero y Mirenchu después, recitan en hablado el cuento, la orquesta borda primorosa filigrana, digna del mayor aplauso. Si he copiado íntegro el cuento, no ha sido únicamente por su ingenua y candorosa belleza, sino para que se puedan comprender mejor los siguientes renglones, referentes á la adorable música.

Un sólo instrumento, el clarinete, en su registro grave, pinta la soledad del niño abandonado. Cuando la letra habla de su triste peregrinación, pidiendo pan de puerta en puerta, la orquesta se agita suavemente, dentro siempre de la sonoridad atemperada que el melodrama y la acción requieren. Llama inútilmente el niño á las puertas de una casa, en cruda noche de invierno, y sonidos tristes y lamentos del oboe, del fagot y otros instrumentos apoyan admirablemente la relación. Deliciosas y discretas escalas del arpa se dejan oír, en el momento en que Mirenchu dice que el niño soñó que los ángeles le tendían una escala.

«Y lleno de gozo su corazón, sorprendióle la muerte», dice la letra. Los violines, con sordina, si mal no recuerdo, entonan dulcemente suave melodía sobre un motivo ya conocido, tema consolador, que me parece persiste hasta el final del melodrama.

El cuadro musical es una bellísima página, que honra sobremanera á Guridi. Con su poética melancolía prepara el ánimo á las escenas que siguen.

Cantan los muchachos delicioso coro, repitiendo el final de la rosa que nació en el arbolito y las palabras del pajarillo.

Retíranse los niños. Mirenchu se queja dulcemente de su estado. «Si supiera usted, Chanton, qué envidia les tengo a todos éstos, cuando les veo correr y saltar..... Á su edad corría yo como ellos, libre de penas y de sufrimientos. Y ahora encerrada siempre, nada puedo hacer. Inútil para el trabajo, inútil para todo. He querido peinarme sola, y hasta el levantar los brazos me fatiga.»

Chanton la consuela, diciendo que todo aquello pasará, como está ya pasando el invierno.

Mirenchu se anima, vuelve á ella la esperanza. «¡Ah!, traedme flores», dice, «traedme flores. Haremos un ramo y lo pondréis en el altar de San José. Chanton, si viera usted qué contenta me ponen estas flores. ¡Qué lindas son! ¡Poco han de durar ya las tristezas del invierno!»

Queda sola Mirenchu porque Chanton va con los chicos en busca de las flores y canta sentidísima romanza, modelo de suave dulzura.

Lástima grande que sea completamente de carácter francés. Guridi la reemplazará de fijo por otra adecuada al colorido general de la partitura. Apenas si la orquesta diseña alguna reminiscencia del tema del amor.

Llega el desenlace. Mirenchu, sentada en rústico banco de piedra, oye la voz de Raimundo. Se levanta y mira hacia el sitio de donde viene la voz, en el momento mismo en que Raimundo besa la mano de Presen. Lanza un gemido y cae desplomada sobre el banco.

Raimundo y Presen, que han visto lo ocurrido, quedan aterrados.

Suenan oportunísimamente algunos compases del triste y fatídico zortzico, tras de los cuales, los niños repiten desde dentro el coro de la rosa y del pajarito. El momento es de una poesía extraordinaria, dentro de la tristeza del cuadro.

Acuden Raimundo y Presen para auxiliar á Mirenchu, que muere en sus brazos, deseándoles felicidad.

No hay espamos, ni estertores de agonía. Mirenchu se extingue sin convulsiones, sin reproches, sin desesperación; muere como si el fin de la existencia fuese algo sumamente natural, sumamente fácil, como si entre la vida y la muerte no existiese solución de continuidad.

Guridi así lo comprende. El suave y afectuoso tema del amor, domina en todo el final, dejando en el ánimo delicioso melancólico recuerdo de conjunto de la obra.

Apenas si al bajar el telón, unos cuantos discretos compases del metal sobre el mismo motivo, nos dan ligera nota dramática, sin apoyar sobre ella.

\* \* \*

Afortunado en extremo ha estado Guridi en la elección de los cantos populares que sirvan de base y fundamento a su bella partitura.

Cuando los cielos que llevamos años y más años oyendo música de todas clases, escuelas y épocas, aconsejamos á nuestros brillantes compositores jóvenes, que estudien cuidadosamente las colecciones de melodías euskaras, y que entre ellas elijan las convenientes y adecuadas para cada libreto, no es que tratemos de poner trabas, ni pies forzados, al libre desenvolvimiento de sus facultades personales características, ni que deseemos caigan en el defecto de determinado ritual académico

Los grandes músicos rusos, bohemios, húngaros, noruegos y otros,

rebuscan y estudian afanosamente los cantares y ritmos de sus naciones, y, sin embargo, al usarlos, en manera alguna abdicen de su personalidad.

El mismo Guridi demuestra de modo práctico en *Mirenchu*, que sabe asimilarse el carácter de la música popular, de tal modo, que él mismo deriva melodías personales suyas de aquellas escogidas para su obra, siendo muy capaz de crear otras nuevas, en perfecta armonía de color y estilo con las populares ya conocidas. Siga por ese camino sin vacilaciones. Su misma inspiración le permitirá quizás ir poco á poco desligándose de los motivos recopilados en las diversas colecciones de cantos bascongados, para reemplazarlos con otros producto de su fértil imaginación musical.

Deben tener presente, sin embargo, tanto él como Usandizaga, que la base de su criterio, cuando escriban óperas bascas, se ha de cimentar en el estudio escrupuloso de los aires populares que, para el caso, constituyen el indispensable fundamento clásico. Lean, lean detenidamente cuanto el pueblo ha hecho ya, y mediten una y otra vez sobre sus manifestaciones musicales. Al lado de motivos impregnados de evidente y hermoso color patético ó expresivos de satisfacción y hasta de entusiasmo, encontrarán otros muchos rebajados de tono, que por su dibujo melódico, ingenuo y sencillo, consideren acaso, y á primera vista, como vulgares. En muchísimos casos, esa aparente vulgaridad no existe; adornadas tales melodías con el ropaje de una discreta armonización, se presentan como obras perfectas del poético y candoroso lenguaje de la imaginación popular.

No fien demasiado en el efecto de su técnica profesional; no tomen el medio por fin. El excesivo amor á esa técnica, mata frecuentemente toda inspiración verdadera y hoy en día constituye peligro grandísimo para el desenvolvimiento de la vida artística. No confundan el procedimiento con la finalidad. Por grandes y maravillosos que sean los recursos armónicos y orquestales, no bastan para producir arte por sí solos. En toda obra bella es preciso que existan conceptos fundamentales y esos conceptos son, en la música, los motivos melódicos.

Dispensen mis distinguidos amigos, que tan brillante prueba han dado de sus facultades y aptitudes, si aun voy más allá.

Deben pasar largas temporadas en campos y aldeas, anotando cuidadosamente las cosas menores en apariencia; el *tonillo* con que se habla, el silbar del boyero, el canto de los caseros, los modismos del

tamboril, las melodías antiguas características de iglesia, si se conservan, etc., etc. Y en sus ratos de estar en casa, á causa de lluvia, ó por causa del excesivo calor, lean, además, historias, proverbios, novelas, leyendas, artículos diversos, cuanto haga referencia al país bascongado. Ni en Bilbao ni en San Sebastián, respirarán aire verdaderamente puro euskaro; es necesario que salgan, que en pleno país y en plena naturaleza, se saturen del ambiente basco. Me contestarán acaso que, para producir *Mendi-Mendiyan* y *Mirenchu*, no han necesitado ponerse tan en contacto con el pueblo y con la naturaleza. Perfectamente; pero nosotros, sus amigos y amigos del arte á la vez, que tantos y tan justísimos aplausos les hemos prodigado por sus hermosas producciones, nos hemos vuelto exigentes, por lo mismo que ahora ellos mismos han dado á conocer lo mucho que valen. Queremos más todavía y tenemos derecho á exigirlo, y conste que nunca nos saciaremos; conste que jamás diremos *bastante*. Por eso yo me permito hacerles las observaciones que me parecen oportunas. ¿Son chocherías de viejo? Posible es y hasta muy probable. En todo caso, prescindan de ellas y adelante siempre, que es lo esencial. El principio ha sido brillante, y abre ancho campo á esperanzas y ambiciones legítimas.

\*  
\* \* \*

La interpretación nada dejó que desear. La Srta. Badenes cantó y declamó de un modo irreprochable la parte de *Mirenchu*, que encaja perfectamente en sus facultades. No es ella lo que se denomina en lenguaje de bastidores una tiple dramática; por el contrario, la delicadeza y finura de la dicción son sus características. Si se tratase de un papel de altos vuelos trágicos, seguramente no podría darle el relieve y la expresión acentuada que los personajes requieren en tales casos; pero *Mirenchu* es una pobre enferma del pecho, sin fuerzas, sin bríos, sin ánimos para nada. Ama dulcemente y se lamenta también dulce y melancólicamente de no recobrar la apetecida salud para casarse con Raimundo, tan pronto como ella quisiera. Su accionado, su declamación hablada, la escena final en que muere la desgraciada, merecieron del público los más calurosos elogios. Una actriz trágica nos hubiera aterrado con sus voces y ademanes, pero hubiera descompuesto el cuadro, impregnado todo él de afectuosa y poética suavidad. Merced á la hábil y oportuna discreción de la Srta. Badenes, el horror de la última ó penúltima escena, mejor dicho, queda convenientemente ate-

nuado. No hay espamos de agonía, ni gestos de dolor desesperado; la música nada de eso dice y la Srta. Badenes se ajusta exactamente al color de la partitura. Muere en los brazos de Presen y Raimundo sin un reproche, sin una palabra de reconvención, ni menos de cólera.

La Srta. Tellaeché posee excelente voz, dice muy bien y se mueve en escena con soltura y gestos de verdadera actriz. Los celos de Mirenchu y la antipatía consiguiente hacia la prometida de Raimundo, el amor que por éste siente, lo mismo que la intensa compasión hacia la enferma, desde que se convence de su triste estado, encuentran siempre en la Srta. Tellaeché el acento justo.

Todas las ocurrencias y oportunidades de Chanton, las recita Molina de modo insuperable. Es más, sabe pasar de lo cómico á lo dramático y emocionar cuando se propone, al oyente, problema sumamente difícil de resolver en el teatro, porque el público, acostumbrado á reirse con un actor, no toma en serio generalmente la labor dramática del mismo. Me llamó extraordinariamente la atención la facilidad natural con que el Sr. Molina pasa de un género á otro. En esa naturalidad, en esa espontaneidad, que no se adquiere, está el arte verdadero.

Muy bien los Sres. Alonso (Raimundo) é Ibañez (Manu), correctísimos en cantar, decir y accionar. El primero domina su bonita y bien timbrada voz de tenor. Cierto es que en esta obra, como en *Mendi-Mendijan*, sería de desear mayor volumen y fuerza de registro en algunas escenas, pero eso no depende ni de la voluntad ni de los deseos del Sr. Alonso, quien suple con el accionado y sobre todo con la dicción, lo que le falta para ser un tenor dramático. La finura y timbre de su registro es lo que le caracteriza.

El Sr. Ibañez posee hermosa voz de barítono, que emite con facilidad y exactitud en la afinación, dando, además, á sus melodías y recitados, la expresión verdadera y adecuada. Hasta su tipo físico le favorece en el papel de Manu.

Pocas veces se oyen, ni en los grandes teatros, coros tan admirablemente cantados, como los dos muy difíciles de Mirenchu. Afinación, equilibrio ponderado de las voces, matices exactos, valentía en los fuertes, suavidad en los pianos, todo lo que constituye una masa de primer orden se encuentra en la Coral de Bilbao.

La orquesta, perfectamente ensayada y dirigida, es digna del mayor elogio.

Un aplauso cariñoso á los niños que cantan tan adorablemente y se

mueven de modo tan irreprochable en escena. Y otro aplauso al señor Garay por sus hermosas decoraciones.

Lo digo una vez más, á riesgo de ser pesado. Quien no haya estado en los salones de la Coral, no puede formarse idea del colosal esfuerzo que representa el haber puesto en escena, una tras otra, en brevísimo plazo, tres obras nuevas, con la perfección de conjunto y de detalles que todo el mundo ha admirado.

Las últimas líneas de esta pobre reseña deseo contengan la expresión sincera y ardiente de mi entusiasmo y de mi admiración hacia esa Sociedad, merecedora como ninguna del aplauso unánime y cerrado por sus trabajos en favor del arte en general y del Arte euskaro en particular.

F.GASCUE.

San Sebastián 11 de Junio de 1910.

