



REAL ACADEMIA

DE BELLAS ARTES

DE SAN FERNANDO

PROGRESOS Y DECADENCIAS
≡ DE LA MÚSICA ESPAÑOLA ≡

DISCURSO LEIDO EN EL ACTO
DE SU RECEPCIÓN POR EL SEÑOR
D. VALENTÍN DE ARÍN Y GOENAGA
:: :: Y CONTESTACIÓN DEL SEÑOR :: ::
D. CECILIO DE RODA LÓPEZ

MADRID, 2 JUNIO 1912

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

DE

SAN FERNANDO

PROGRESOS Y DECADENCIAS
DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

DISCURSO

LEÍDO ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

SR. D. VALENTÍN DE ARÍN Y GOENAGA

Y CONTESTACIÓN DEL

SR. D. CECILIO DE RODA LÓPEZ

EL DÍA 2 DE JUNIO DE 1912



MADRID

IMPRESA DE BERNARDO RODRÍGUEZ

8, Barquillo, 8.

1912

DISCURSO

DEL

SR. D. VALENTÍN DE ARÍN Y GOENAGA

SEÑORES ACADÉMICOS:

LA honrosa dignidad que me habéis otorgado llamándome á ocupar un puesto entre vosotros es tan superior á mis merecimientos y á mi significación dentro del Arte musical, que no sé cómo agradecerósla.

Bondadosos amigos presentaron mi candidatura en la vacante que vengo á ocupar, y no supe negarme á sus instancias ni rehusar el convivir aquí con ellos y con vosotros. Acepté el cargo mirando más bien á las responsabilidades que consigo traía que al honor que significaba, cediendo á sus razones, tan sugestivas como cariñosas. Pero cuando después pensé á solas en lo que había hecho, casi me arrepentí de haber cedido, y la primera dificultad con que hube de tropezar fué la de este discurso que el Reglamento impone para tomar posesión del cargo. Yo quería ofrecer algo que, aun siendo modesto, como mío, tuviera siquiera la aspiración de llegar á vuestra altura; vacilé mucho tiempo en la elección del tema que había de tratar, y entre mis vacilaciones, el diario trabajo que no admite demora, desgastes de salud y otras circunstancias de índole privada que sería prolijo exponer á vuestra consideración, fueron pasando los meses, y aun los años, hasta que al fin tuve que resolverme á escribir unas páginas tan poco dignas de vosotros como de mi buen deseo y buena voluntad, presentándome así en toda la desnudez de mi poco va-

ler, y no trayendo en mi abono ni aun siquiera algo de lo mucho que deseaba para corresponder de alguna manera á la merced que me otorgasteis. Perdonadme, pues, si vengo aquí agradecido, honrado por vuestra distinción, y no os doy en correspondencia sino la promesa de mi buen deseo y la confesión de mi poco valer.

Vengo á ocupar la vacante que D. Felipe Pedrell dejó por haber trasladado su residencia á Barcelona, y aunque, afortunadamente, mi antecesor sigue viviendo para honra de la Academia y bien del Arte, no creo que debo dejar de pasar en silencio la mención de su nombre, ni la de sus activos trabajos artísticos y literario-musicales. Pero tampoco me atrevo á hacer aquí una reseña de sus méritos y un extracto de su vida de trabajador, como es general costumbre en estos discursos. Aún no ha llegado, por dicha de todos, el momento de escribir su necrología; quiera Dios que aún tarde mucho tiempo en hacerse; y si alguno echara de menos en estas páginas esa referencia á su vida y trabajos, bastará con enviarle á los artículos biográficos que de Pedrell aparecen en los modernos Diccionarios de música y á la colección de artículos que con el nombre de *Escritos heortásticos* se publicó con ocasión del homenaje que no hace un año todavía le hicieron sus admiradores.

Como antes indicaba, era mi deseo ofreceros un trabajo donde la modestia de mis fuerzas tratara de elevarse á vuestra altura, y para ello había pensado en estudiar con alguna atención la historia musical de España y sus períodos de mayor florecimiento y esplendor. Quería demostrar que cuando la música ha vivido entre nosotros una vida activa, España ha producido con la misma fuerza con que otras naciones produjeron, y que en la historia del Arte musical hay que mencionar muchas veces á los compositores y didácticos españoles, no sólo por lo que ellos hicieron, sino por lo que su obra influyó en los demás. Nuestra historia de la música está por hacer; los que á ella han consagra-

do su esfuerzo se han visto detenidos por las dificultades que trae consigo la publicación de esos trabajos, tan caros de editar como difíciles de vender; y si Eslava publicó su *Lira sacro-hispana* y su *Museo orgánico español*, y Soriano Fuertes la única *Historia* que poseemos *de la música española*, y Saldoni sus *Efemérides*, fué á costa de grandes sacrificios, que sólo muy tarde, después de morir ellos, se vieron compensados por el agotamiento de la edición y por el empeño con que hoy buscan esos libros bibliófilos y amantes de la música.

No he de ser yo el que venga aquí á elogiarlos sin reservas. No hay trabajo histórico que salga de manos del autor, cuando éste es el primero en tratar un asunto, sin lagunas y sin incorrecciones; máxime si el que compone la obra va á ella con un prejuicio, y no tiene una conciencia sumamente escrupulosa para confesar lo que aprendió en documentos y dejar como hipotético lo que sólo son sospechas ó presunciones. Ese fué, por ejemplo, el caso de Soriano Fuertes. Á medida que reunía documentos y completaba el hermoso arsenal ya reunido por Teixidor, veía claramente la importancia que los músicos españoles tuvieron en distintas épocas, y la injusticia con que sus nombres se omitían al reseñar los progresos de la música universal. Fué afirmándose su españolismo, tomando vuelos, convirtiéndose en una obsesión, y al trazar las líneas de su *Historia*, apenas si llegaba á reconocer que los flamencos, los italianos ó los franceses hubieran hecho algo: toda la historia de la música universal era para él la historia de la música española; y cuando tropezaba con un nombre célebre, de autoridad indiscutible, no vacilaba, como hizo con Orlando de Lassus, en hacer de él un español, con el nombre de Fernando Laso, pariente de Garcilaso de la Vega, dejando sólo en duda si nació en Jaén ó en otro pueblo de Andalucía, ó si, basándose en una noticia de Sandoval, el historiador de Carlos V, fué hijo de Pedro Laso de la Vega, quien, proscrito por el Emperador, trasladó su residencia á Flandes.

Estas exageraciones, hijas de una disculpable y noble pasión, han quitado toda autoridad á la *Historia de la música española* de Soriano Fuertes, no tan despreciable como generalmente se cree, y digna de que algún expurgador la dejara limpia de sus exageraciones, purificada de los errores y aumentada con los descubrimientos y estudios que después de él se han realizado.

Los trabajos de Barbieri fueron muy superiores á los de Teixidor, y todavía esperan un nuevo Soriano Fuertes que los saque á la luz. Algo de él se ha aprovechado en estos años últimos; pero es tan poco con relación á su obra total, que apenas si representa lo que una milésima con relación á la unidad. Barbieri tenía el proyecto de escribir la historia de la música española, y para ello trabajó incesantemente más de treinta años, ya directamente por sí, ya por correspondencia, ya aprovechando el saber y los conocimientos de sus amigos, de aquella meritísima falange que formó la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Pero á Barbieri le ocurrió lo que á todos los investigadores que emprenden una tarea grande y amplia. Sin dejar de recoger cuanto por su mano pasaba, tuvo que concluir por especializar el trabajo en algunos puntos concretos, y eligió la historia del teatro musical español y la biografía de los frailes músicos que en El Escorial habían vivido. La muerte cortó su vida cuando aún estaba ordenando y clasificando los materiales, cuando sólo había dado á la estampa el magnífico *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, editado por esta Academia; pero en los artículos sueltos que publicó, en la discusión con D. Julio Monreal sobre los bailes españoles de los siglos XVI y XVII, en las magníficas notas que suministró á D. Marcelino Menéndez y Pelayo para su admirable *Historia de las ideas estéticas en España*, notas donde está resumida toda nuestra bibliografía musical con la cuidadosa conciencia del más exigente bibliófilo, y con las que el insigne polígrafo español hizo los hermosos capítulos que á la música dedica en ésta, la más grande de sus obras, dejó tal

cantidad de datos, de noticias y de saber, que en vano se buscaría hoy para estudiar la historia de nuestra música fuente más auténtica y más copiosa que la constituida por el insigne Barbieri. Después de él, varios han sido los que han continuado sacando á luz los documentos de nuestra ignorada vida musical. El Conde de Morphy publicó en una edición más lujosa que correcta algunas obras de los vihuelistas del siglo XVI; Pedrell emprendió la publicación del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, luego la de la *Hispania Schola Musica Sacra*, y últimamente la de las obras de Tomás Luis de Victoria, hermoso monumento elevado al arte de nuestros compositores en el período polifónico-vocal. Trabajos posteriores de Roda, Agejas, etcétera, van desenterrando parcialmente la historia de nuestra cultura en la música; pero aún queda mucho por hacer, si bien con los materiales acopiados puede ya dibujarse la curva de los progresos y decadencias de la música española.

Del período primitivo, de lo que la Historia ha llamado Edades Antigua y Media, sólo podemos indicar aquí simples referencias, alusiones á textos ó á citas de autores antiguos; cuando más, pasajes de libros donde de la música se trata.

Dos figuras principales aparecen entre los didácticos de esta época: la de San Isidoro, Arzobispo de Sevilla, en el siglo VII, y la del zamorano Juan Egidio. No quiero acudir al hablar de ellos á apreciaciones y elogios de compatriotas nuestros, ni aun siquiera á impresiones despertadas en mí por la lectura de sus textos; prefiero acudir á testimonios nada sospechosos. El célebre De Coussemaker, en su tratado *De la armonía en la Edad Media*, coloca las sentencias sobre la música insertas por San Isidoro en sus *Etimologías* como el documento más antiguo é interesante que existe en Europa sobre la música á varias partes.

El abate Gerbert, en su colección de *Escritores eclesiásticos de música*, asigna al manuscrito de Juan Egidio existente en la Biblioteca Vaticana uno de los puestos más interesantes. Este

Egidio, fraile franciscano, doctor y lector en Zamora, maestro de Sancho IV, trata en su *Ars musica* de la teoría del arte, tal como en su época se entendía, siendo especialmente interesante el capítulo VIII, dedicado á tratar de las mutanzas en la *solmisación*.

Los textos musicales de la Edad Media abundan poco y, ó están en notación neumática, como algunas composiciones de los Arzobispos San Ildefonso y San Eugenio III, ó se relacionan con el canto llano. De estos últimos ejemplos cuenta España con un modelo maravilloso, con la notación musical de las Cantigas de Alfonso X *el Sabio*, dichosamente conservadas en el magnífico código del Escorial. No sólo se nos ofrece en ellas un documento del más alto valor desde el punto de vista puramente técnico y musical; hay en ellas un interés aún mayor: el de estar inspiradas en el canto popular de su época y traer consigo una oleada del *folklore* musical del siglo XIII.

Citar nombres españoles sólo conocidos por referencias y por lo que otros dijeron de ellos, me llevaría muy lejos. San Ildefonso elogia al Obispo de Palencia, Conancio, ordenador de la música eclesiástica de su época y autor de varias melodías, y al músico poeta Juan Césaraugustano, ambos del siglo VII; el siglo VIII nos trae, entre otros, los nombres de Pedro *el Diácono* y Urbano *el Cantor*, etc., etc.

La literatura y la pintura—la miniatura, sería mejor decir—no dejan de contribuir á la ilustración de esta época en lo que á la música se refiere. Desde el siglo XIII los documentos abundan, y ya se dirija la vista al *Libro de Apolonio*, que encierra más de una relación musicalmente interesante; ya acudamos al Código de las *Siete Partidas*, donde en varias leyes se habla de nuestro arte; ya abramos el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, con su curiosa y nutrida relación de instrumentos musicales, en todas partes encontraremos que España tiene siempre datos que aportar, contribuciones que hacer á la historia general de la música. Un dato curioso presenta el poema del Arcipreste

de Hita confrontado con el código de las Cantigas, que conserva las miniaturas de instrumentos publicadas después por Aznar en su *Indumentaria española* y reproducidas por Riaño en su interesante libro sobre nuestra música primitiva. El Arcipreste nombra y aun describe cerca de cuarenta instrumentos; el código de las Cantigas representa en sus miniaturas unos cincuenta; y como entre uno y otro documento apenas si existe medio siglo, tenemos una representación gráfica y una reseña literaria casi del mismo tiempo; un nutrido y completo dato que nos permite establecer la organografía española en este período. Si, efectivamente, el código del Escorial fuera, como se supone, de fines del siglo XIII, aún podríamos afirmar algo de mayor substancia: la prioridad que á España correspondía en el uso de los rabeles ó rebecas.

Hay algo en la Edad Media muy interesante para la historia musical de nuestro país, y es lo que se refiere á la música árabe. La civilización de los moros jamás alcanzó en parte alguna el esplendor que tuvo en Córdoba durante la época del califato. Tratadistas y prácticos, especulativos y profesionales produjo en importancia aquel período, tan digno de ser estudiado, pues aunque las noticias que hasta nosotros llegaron presenten á los didácticos como verdaderos pitagóricos y como descendientes de Boecio, siempre hay en sus escritos algo verdaderamente original, imposible de confundirlo en el montón de los escritos de la época. Mohamed ben Ahamed, el Haddel, y Ben Haber dejaron algunos curiosos tratados. De este último se conserva un manuscrito en la Biblioteca del Escorial, verdadero resumen de la música profana de su tiempo. Otro tratado importante es el de Alschalabí, traducido por Cassiri con el título de *Opus de licito musicorum instrumentorum uso*. Ziriab llegó á formar escuela en la enseñanza del canto, del ritmo, de la melodía y de los adornos ó floreos.

En todo el siglo XV la práctica y la técnica musical están en

España á la altura de las naciones más adelantadas de Europa. En los cancioneros, en las poesías sueltas, en las obras literarias, en las crónicas de los Reyes saltan por todas partes datos abundantes y concluyentes. Larga sería la lista de las citas y de los hechos. Limitándonos á sólo un punto, al de las publicaciones hechas en España desde que la imprenta se introdujo entre nosotros, arroja la bibliografía de los libros que parecen encerrarse dentro del siglo XV los tres tratados de Domingo Marcos Durán—la *Lux bella*, su *Glosa* y la *Súmula de canto de órgano*—, el *Ars musicorum* de Guillermo de Podio, y las obras de Alonso Spañón y de Gaspar de Aguilar. Pero el mayor timbre de gloria en la música dentro del siglo XV no lo ostenta España por los libros publicados en ella, sino por la célebre *Música práctica*, de Bartolomé Ramos de Pareja, impresa en Bolonia en 1482. La importancia y la novedad de las doctrinas que en ella sostiene, principalmente la relativa al *temperamento*, encontraron una oposición tan grande entre los teóricos de su tiempo, principalmente en Gaforio y Burcio, que fué preciso esperar mucho para encontrar un nuevo paladín de ella, y más de dos siglos para que encontraran su aplicación práctica en manos de Juan Sebastián Bach. Si los tratados de San Isidoro y de Egidio son de los pocos españoles que han entrado en la historia universal de la música merced á las publicaciones de Gerbert y de Coussemaker, el de Ramos de Pareja ha recobrado también toda su importancia merced á la reimpresión hecha por la Sociedad Internacional de Música. Basta leer el prólogo que el Dr. Juan Wolf puso al frente de ella, é indicar que fué el segundo libro que publicó esta meritísima Sociedad, para comprender toda la importancia y valer de esta obra.

Llega el siglo XVI, el siglo de oro de la música española, ese siglo que comienza con la figura de Juan del Encina y acaba con la de Tomás Luis de Victoria, siglo al que no unos párrafos, sino varios volúmenes sería preciso dedicar.

«Por entonces—dice Barbieri—con la venida de Felipe *el Hermoso*, y después con la de Carlos de Gante, acudió á nuestra Península una brillante pléyade de artistas flamencos, cuyas obras ejercieron influencia en el arte español, pero también ellos fueron influídos por éste, resultando la saludable fusión que era consiguiente, la cual se hizo muy perceptible durante el reinado de Carlos V, dándose el caso de que dentro de la misma Real Capilla alternaran y compitieran de continuo las obras de los artistas españoles con las de los flamencos.» En las recientes conferencias que sobre *La música profana en el reinado de Carlos I* dió mi querido amigo el Sr. Roda en el Ateneo, hizo ver que esta influencia de los compositores flamencos se limitó á la perfección de una técnica ya conocida y practicada en España; pero que lo verdaderamente esencial, el ideal artístico, la creación de la armonía, la invención de formas, fué producción única y exclusiva de nuestros compositores.

Cualquiera que sea el campo de la música al que dirijamos nuestras miradas, encontraremos en la España de entonces una cultura y una actividad superiores á la que en otros países se desarrollaba. Si miramos á la música religiosa, veremos la constante exportación de cantores que de nuestro país iban á Roma llamados por los Papas para mejorar su capilla; si miramos á los compositores religiosos, vemos elevarse las figuras de Morales y Guerrero practicando la estética palestriniana antes de que éste emprendiera su reforma; si miramos á los escritores y didácticos, nos encontramos á Pedro Ciruelo en Alcalá y al ciego Salinas en Salamanca, publicando el primero su *Curso de matemáticas*, y el segundo sus *Siete libros de música*, obra que cuando vuelva á reimprimirse ocupará en la historia de la música del siglo XVI lo que el libro de Ramos de Pareja en la del siglo XV; á fray Juan Bermudo y á Fr. Tomás de Santa María; si miramos al repertorio bibliográfico, veremos figurar más de cuarenta autores músicos ilustrando la bibliografía española del siglo XVI; si mi-

ramos á la enseñanza, nos encontraremos con las cátedras de Música en las Universidades de Alcalá y de Salamanca, nutridas de estudiantes de todas las naciones; y así sucesivamente, porque ni puedo ni es mi propósito presentar en su totalidad toda la cultura musical española del siglo XVI. Cada autor que se descubre, cada obra que se revela de lo que entonces se produjo, causa verdadero asombro en el mundo musical moderno; testigos de ello, las obras de Victoria, de Cabezón, de Morales y Guerrero, publicadas por Pedrell.

Pero lo más interesante, con serlo esto tanto, no fué lo que se hizo en el campo de acción de la música religiosa, sino lo que se hizo por los vihuelistas en el campo de la música popular. Es tan poco, y ese poco tan deficiente, lo que se ha publicado hasta ahora de los vihuelistas españoles, que apenas si puede formarse juicio de toda la importancia de su obra por los documentos que hasta ahora han visto la luz. Sin embargo, ese poco ha bastado para llamar sobre ellos la atención del mundo musical, y para que los principales historiadores y críticos consideren la escuela española de esta época como algo único en la cultura de Europa. Así, por ejemplo, Riemann, en su *Catecismo sobre la historia de la música*, considera las composiciones instrumentales de Fuenllana como el único ejemplo de música verdaderamente instrumental producido en el siglo XVI; y Gevaert, tanto en el prólogo que puso á la selección de composiciones de los vihuelistas publicadas por el Conde de Morphy, como en su *Tratado de armonía*, considera esa escuela admirable que comienza con el libro de D. Luis Milán (1535) y termina con el de Esteban Daza (1576) como el origen de la armonía moderna y como el paso más transcendental que dió la música en el siglo XVI.

Pero todavía no debe quedar ahí la importancia y el papel que desempeñaron nuestros vihuelistas. Lo mismo Gevaert que Riemann no conocieron de los compositores españoles del siglo XVI otra cosa que la publicación del Conde de Morphy,

donde no se pone de manifiesto el sentido polifónico de las obras, y donde las incorrecciones son tan grandes, que apenas hay una sola transcripción donde no haya muchas notas equivocadas, faltando á veces compases enteros, y aun buen número de ellos. Los que hemos tenido la suerte de ver transcripciones mejores, aunque, por desgracia, no publicadas aún, como, por ejemplo, la del Sr. Agejas, hemos podido comprobar que no sólo son merecidos los elogios de Riemann y de Morphy, sino que la escuela de los vihuelistas hizo más, mucho más de lo que hasta ahora se le atribuye por los dos historiadores antes citados.

Baste sólo un ejemplo. En las ya citadas conferencias que dió en el Ateneo á fines del año pasado el Sr. Roda sobre *La música profana en el tiempo de Carlos I* presentó algunos ejemplos de una forma musical creada por nuestros vihuelistas: de la forma *Variaciones*, que aparece por primera vez en el libro de Narváez (1538), y que después cultivan sin excepción todos los vihuelistas posteriores. De cómo nació aquí esa forma daba una explicación tan racional como convincente. Era ésta la época del apogeo de los romances populares, romances que se cantaban con una cantilena ó melodía uniforme, repitiéndola cada dos versos. La monotonía del canto debió excitar á los compositores á construir acompañamientos variados, reconcentrando en ellos todo el interés musical, y tratándolos sobre la base armónica que naturalmente pedía el canto de la voz, en proposiciones rítmicas, en adornos ó floreos de la vihuela, en nuevos motivos melódicos sin desarrollar. Y así, practicando la monodía acompañada á principios del siglo XVI, esa monodía acompañada que hasta ahora ha considerado la historia de la música como creación de la *camerata* florentina en los últimos años del mismo siglo, daban origen, creaban la variación y practicaban la forma *Pasacalle*, tan extendida por Europa durante los siglos XVII y XVIII.

El siglo XVII es en España el siglo de la decadencia de la música. Por razones que no he de exponer aquí desaparece la

escuela de los vihuelistas; la de los compositores religiosos se extingue con Victoria y Correa de Araújo, comenzando una escuela nueva basada en los nuevos horizontes que ante la música se abrían. Salvo en lo que se refiere á las representaciones de comedias con música y á otras fiestas en regios palacios, el siglo XVII sólo se caracteriza en la música de nuestra patria por el incremento que toma la música popular, alguna de ella conservada en los libros de los guitarristas que durante todo el siglo se publican. Muchos de nuestros bailes se exportan entonces, presentándose en esta exportación un fenómeno curioso. La zarabanda y la chacona, por ejemplo, las vemos en España durante la última parte del siglo XVI y la primera del XVII siendo bailes lascivos, deshonestos, hasta el punto de ser prohibidos por el Consejo Real de Castilla. Esos bailes traspasan las fronteras y se convierten en danzas cortesanas, graves, solemnes, ceremoniosas. ¿Cómo se verifica esta transformación? Ni yo acierto á decirlo, ni creo que esté dilucidado este punto por ningún historiador de la música. El único dato que puedo aportar es que en un libro de guitarra publicado por Gaspar Sanz en 1674 aparece la zarabanda en dos formas distintas con un solo nombre, esto es, como el baile popular español y como zarabanda francesa.

De todos modos, el arte popular, tratado por los vihuelistas en el siglo XVI como base, sólo como base de sus composiciones, continúa su desarrollo durante el siglo XVII, acogido y festejado en los corrales de comedias, donde se reúne el verdadero pueblo español. En jácaras, canciones y bailes acompañados por la guitarra va fortaleciéndose; á la guitarra agregan después un violón, y los bailes entonces toman el nombre de bailes de bajo; luego aparecen los violines, más tarde otros instrumentos, y por fin la modesta jácara engendra un género típicamente español, la *tonadilla*, que tanto llena nuestra historia musical del siglo XVIII. Como antaño fueron al género popular los Milán, los

Narváez y los Pisador, á la tonadilla van ahora los compositores más estimados: Misón, Laserna y Esteve; de la breve y punzante canción picaresca que constituye en un principio la tonadilla se va pasando al argumento breve, y de él al sainete. Por desgracia, los tonadilleros del siglo XVIII no eran muy escrupulosos en la elección del poeta que había de hacer los versos, y si D. Ramón de la Cruz hizo algunos, cuéntanse, en cambio, por cientos los de aquellos malos copleros á quienes fustigaba Moratín.

La tonadilla no constituye un género lírico dramático de altura. Ni la índole de los personajes que en ella intervienen ni el público bullanguero que va á escucharla consienten el vuelo del compositor á elevadas regiones de belleza; pero, en cambio, constituyen, musicalmente consideradas, un arsenal grandísimo de la canción popular en el siglo XVIII y una prueba de la finura de ingenio, del arte exquisito de los compositores de entonces.

El siglo XVIII, sin embargo, no deja de señalarse en España por una manifestación que tiene resonancia en el mundo artístico, por las obras literario-musicales que producen Iriarte y los jesuítas españoles, expulsados en tiempo de Carlos III. El poema de Iriarte no significa nada verdaderamente transcendental; es un pasatiempo, una exposición amena, que quizás por esa amenidad misma encontró gran favor en el público y fué traducido al inglés, francés, italiano y alemán.

De mayor valor fueron las producciones histórico-estéticas de los jesuítas españoles Arteaga, Requeno, Juan Andrés y Eximeno. *Las revoluciones del teatro italiano*, del primero, dieron lugar á una segunda edición antes de que acabara de publicarse el tercer tomo de la primera, y fueron traducidas al alemán y al francés; el *Origen y reglas de la música*, de Eximeno, reprodujo en el siglo XVIII la polvareda que en el XV había suscitado el de Ramos de Pareja. Ni puedo ni es ésta ocasión para penetrar en el examen de sus doctrinas, señalando las miras elevadas, la admirable dirección estética que en ellas resplandece, tan en

discordancia con las ideas generales de su tiempo. Unicamente me interesa hacer constar que así como las ideas de Ramos de Pareja son el fundamento teórico del *Clave bien temperado*, de Bach, así las de Juan Andrés y Arteaga parecen lanzar el programa estético que un siglo después había de realizar Wagner en su transcendental reforma del drama lírico.

Así como á principios del siglo XVIII había entrado en España la ópera, sentando sus reales en los palacios de los soberanos, así también á principios del XIX se recrudece la afición por ella en los teatros públicos de los Caños del Peral, de la Cruz y del Príncipe. Las mismas tonadilleras alternan con las operistas, y comienza, en Madrid primero, en toda España después, la fiebre por el *bel canto*. Los sucesos políticos acaban por matar la tonadilla; pero la ópera perdura, y cada día la acoge el público con mayor favor. En el repertorio de entonces apenas si entraban las óperas de los compositores españoles raramente y como de limosna; pero á mediados del siglo pasado, con motivo de un intento de los compositores para crear ese ideal tan querido y nunca hasta ahora realizado de la ópera española, surgió un género nuevo, mezcla de ópera y de comedia, de tonadilla y de sainete, y nació ya bautizado con un nombre poco relacionado con la significación de este arte. Me refiero á la zarzuela.

Si las representaciones que en tiempo de Felipe IV se dieron en la casita de campo que en El Pardo llevaba y aún lleva este nombre bastaron para designar con él á los espectáculos escénicos donde alternaban la palabra cantada y la palabra hablada, la vida de la zarzuela, en cambio, ni se distinguió por su actividad ni por su mérito. Durante los siglos XVII y XVIII y la primera mitad del XIX la zarzuela no representa nada sólido ni nada definitivo: al contrario, casi viene á significar un envilecimiento del género dramático-musical. Pero á partir de *Colegialas y soldados*, de Hernando, obra de la que Peña y Goñi hace arrancar el esplendor de la zarzuela, florece un género que ha-

bía de llenar casi toda nuestra historia musical en la segunda mitad del pasado siglo.

Sus campeones más decididos y más meritorios fueron Barbieri y Gaztambide, al principio; Arrieta y Caballero, después; Chapí, al final. Gaztambide y Barbieri fueron los que más claramente vieron la orientación, los que más lucharon por revestir la flamante zarzuela de una nota de españolismo que oponer al italianismo absorbente de la ópera. Conquistaron al público con su esfuerzo, y el público se declaró partidario de la novedad. Fué aquél el auge de la zarzuela, ilustrada con nombres tan meritorios como los que sin duda están en todas vuestras memorias. Gaztambide llevó á ella su temperamento dramático; Barbieri, su genio retozón, lleno de savia popular; Arrieta, el romanticismo de su temperamento; Caballero, el fuego y la impetuosidad de su carácter.

Chapí llegó á la zarzuela cuando ya agonizaba, cuando el público se iba cansando de ella, quizás más que por el enfriamiento del entusiasmo, por la falta de un repertorio nuevo con que ir satisfaciendo la avidez de novedades. Pero entonces, cuando el teatro de la Zarzuela decaía, cuando las compañías que en provincias actuaban se iban disgregando y reduciendo, estrenó Chapí *La tempestad*, y ella sola bastó para volver á caldear el ambiente. Volvieron á formarse compañías, volvió á animarse el teatro, y *La tempestad* por sí sola bastó para reverdecer los antiguos entusiasmos que habían despertado *Catalina* y *Jugar con fuego*. Siguiéron á *La tempestad*, *La bruja*, *Mujer y Reina* y otras producciones; pero ya Chapí estaba solo, y solo él no podía, ni aun con su vigoroso aliento, sostener un género que había comenzado á marchar hacia su ocaso.

La historia de estas luchas no puede hacerse aún; es la que hemos vivido, la que hemos presenciado, la que labraron compositores que, por fortuna, viven aún. Pero, sin asomarme á ella, me permitiréis que dedique un cariñoso recuerdo al insigne

Chapí, á mi amigo, á mi maestro y, por encima de todo sentimiento de admiración, con ser tan grande la que siento hacia él, á mi hermano, por el entrañable cariño que siempre nos profesamos. El público conocía la finura y la delicadeza de su arte, su espíritu distinguido y original, la elasticidad de su ingenio, dominando por igual la travesura graciosa, que tanto prodigó en sus obras, y la elevación dramática que puso en algunas escenas de *Circe* y de *Margarita la Tornera*; pero el público no conocía las interioridades y el exquisito refinamiento de su alma, guardados para sus amigos en esas horas de intimidad y de dulce abandono. Entonces podíamos ver que si los azares de la vida y el constante batallar de quien, como él, supo crearse un nombre envidiable en la historia de la música española, saliendo de la nada, le hacían aparecer como un luchador de tesón admirable, como una voluntad enérgica que arrolla cuantos obstáculos se presentan á su paso, como un espíritu creado para el combate y que sólo se gozaba en él, en el fondo era un espíritu de niño, un enamorado de la sinceridad, enemigo de toda doblez y de toda hipocresía, ávido de saber y de estudiar, ansiando siempre ampliar su cultura sin más acicate que el de poseerla, cariñoso con los humildes, pródigo en el desinteresado consejo, infundiendo aliento y fe á todos cuantos á él acudían.

Yo quisiera que su figura sirviera de ejemplo á nuestros compositores jóvenes, y que todos imitaran su noble y desinteresado ejemplo. Con fe y voluntad no hay empresa en la que no se triunfe, si se tiene la vista puesta en el ideal, y si todo lo que no es él se mira como secundario y digno de poca estimación. Para fundar la Sociedad de Autores sacrificó Chapí sus propios intereses y gran parte de los productos que su obra le rendía; pero la Sociedad de Autores se creó y hoy es una institución fuerte.

Cierto que la música española no atraviesa hoy por un período de florecimiento y de esplendor; pero tampoco podrá de-

que nadie que nuestro nombre es completamente desconocido en el mundo. Para ganar terreno, para aumentar el brillo de ese nombre, es preciso trabajar, conservar siempre las ilusiones y la fe, nutrirse de técnica, robustecer el espíritu, y entonces, cuando se está preparado para la lucha, ser sinceros, dejar que el alma se manifieste con los medios de expresión que en el temperamento de cada uno haya hecho arraigar el concienzudo estudio y el conocimiento de lo que los demás hacen. No se escala de un salto la cumbre de la gloria, ni el triunfo ficticio y amañado produce otro efecto que el de estimular una vanidad perniciosa. Las reputaciones se crean por una vida entera de trabajo y de intensa labor, mirando lo que se ha hecho como un escalón conquistado para subir más alto, siendo el eterno discípulo, el eterno descontento de sí mismo.

Hace unos pocos años se hallaba entre nosotros la música en mayor desamparo del en que hoy está. El movimiento actual puede decirse que partió de esta Academia, con sus concursos de cantos populares y de obras sinfónicas, con sus requerimientos al Estado para que creara los concursos musicales hoy en vigor. Pero la Academia sólo puede estimular, levantar los ánimos, premiar una parte insignificante del trabajo, y toda la nobleza de su pensamiento y de sus iniciativas será estéril si sus propósitos no encuentran un eco en los compositores y en el estado de conciencia del público.

Por eso vuelvo á repetirlo, y con esto concluyo, me atrevo á recomendar á los que hoy luchan por crearse un nombre el ejemplo de Chapí. De dormir sobre un banco en la plaza de Oriente, de encontrar un albergue casi de limosna, llegó á ser la primera figura de nuestro Arte musical; pero este encumbramiento no se realizó de un salto: le fué precisa una vida de trabajo continuo, de estudio constante, mejorándose á sí mismo en cada nueva producción, sirviéndole los momentáneos fracasos de estímulo para trabajar con más ardor y para vencer al público. Pero,

sobre todo, fué tan sincero, que si comparáis una obra suya de los principios de su carrera—la *Fantasía morisca*, por ejemplo— con otra de los últimos años de su vida—*El puñao de rosas*, por ejemplo también—, veréis, á través de la diferencia de técnica, de estilo y de ambiente, qué contacto tan íntimo y tan estrecho existe entre la serenata de la primera y el célebre dúo de la segunda; y es porque en ambas nos habla Chapí con toda la sinceridad de su alma, tan jugosa y tan vibrante; con un lenguaje que tiene algo de gracia infantil en la primera, con un lenguaje más refinado en la segunda.

Recordad y seguid su divisa. No perded jamás la fe, no abandonad nunca el trabajo, estudiad y estudiad siempre, y, sobre todo, sed sinceros.

HE DICHO.

CONTESTACION

DE

D. CECILIO DE RODA LÓPEZ

SEÑORES ACADÉMICOS:

No turba hoy la alegría con que en este acto damos posesión al nuevo Académico D. Valentín de Arín la dolorosa sombra del recuerdo de un compañero perdido para siempre. No es la muerte quien ha producido la vacante que el Sr. Arín viene á ocupar: es un precepto reglamentario. Nuestro Reglamento quiere que el cargo de Académico sea, no solamente un honor, sino un elemento de trabajo, una fuerza que se sume á las otras que en la Academia existen, y por ello, así como exige para ser investido de este cargo que el candidato resida en Madrid, así también cuando el ya honrado con la investidura traslada su domicilio á un punto distinto de la capital de España de un modo permanente, el Reglamento dispone que deje su puesto activo á otra reputación artística que en Madrid resida, otorgándole la más alta compensación que la Academia puede otorgar: la de pasar á ser Académico honorario y conservarle su derecho para continuar siendo Académico de número si vuelve á llenar el requisito de la residencia entre nosotros.

Tal es el caso de D. Felipe Pedrell. Desde Barcelona, donde reside, sigue siendo nuestro compañero y nuestro maestro; seguimos ahora sus trabajos con el mismo cariño con que los seguíamos cuando en Madrid estaba; vemos con júbilo cómo su

reputación se extiende y se afirma cada día más, y cuando, no hace un año todavía, se reunieron sus admiradores para tributarle un homenaje, la Academia fué la primera en sentir el orgullo de esa fiesta y en asociarse á la petición general que demandaba para el anciano maestro la distinción honrosísima de la gran cruz de Alfonso XII.

Pero, á pesar de todo, hubo de cumplirse el precepto reglamentario y declararse la vacante del Sr. Pedrell. La Academia eligió para sustituirle á D. Valentín de Arín y Goenaga.

Pocos casos se darán, como en el Sr. Arín, de ir tan íntimamente unidos el mérito y la modestia. El Sr. Arín ha sido, y por fortuna lo es todavía, un trabajador infatigable, un devoto del Arte; pero siempre ha huído de trabajar á la luz, de ocuparse en asuntos que trajeran consigo la exhibición ante el público, que pudieran hacer saber á los demás todo el mérito de su valer. Por eso raras veces habréis tropezado con su nombre en las columnas de los periódicos ó en las planas de las revistas profesionales; por temperamento, por miedo á la exhibición, ha huído sistemáticamente de todo cuanto pudiera traerla consigo, aceptando, á lo sumo, esos cargos de jurado para concursos musicales, que exigen á veces centenares de horas de trabajo para discernir un premio. Pero, en cambio, quien penetre un poco en la vida musical madrileña, encontrará el nombre del Sr. Arín en labios de todos, y forzosamente tendrá que ir á él en demanda de consejo y de ilustración.

Cuando el inolvidable Chapí vivía, diríase que formaba una sola persona con él; no podían vivir el uno sin el otro: hermanos en el afecto como hermanos en el Arte, existía entre ellos una compenetración absoluta de ideas, de sentimientos y de anhelo artístico. Muchas veces quiso Chapí que el Sr. Arín saliera de su modestia, que emprendiera una dirección de mayor notoriedad. Ni pudo conseguirlo, ni pudo tampoco torcer la tenacidad con que el nuevo Académico se obstinaba en consagrar largas

horas de trabajo á arreglar para piano las partituras del maestro, á ponerlas en condiciones de divulgación, á prestar un trabajo que si hasta entonces había venido encomendado por las casas editoriales á profesionales de segunda fila, al encargarse de hacerlo el Sr. Arín, lo elevaba á la altura á que en Alemania lo habían elevado los discípulos de Wagner y de Bruckner. Todavía los Kogel, los Singer y los Klindworth, al arreglar las partituras de Wagner, sólo aspiraban á vencer el problema de encerrar en los límites y las posibilidades del piano la riqueza de la orquestación wagneriana, sin tener para nada en cuenta el grado de dificultad de su obra; pero aquí, y sin que esto sea comparar al uno con el otro, donde había que hacer labor de popularización, donde había que mirar al público y á los pocos recursos técnicos que por lo general suele tener el nivel medio de los aficionados, era preciso encerrar en un grado de menos que mediana dificultad esas complicaciones y superposiciones rítmicas que tanto abundan en las obras de Chapí, y convertir lo difícil en fácil mediante un esfuerzo que, conservando lo esencial, diera la impresión de la orquesta.

Cuantos han tenido necesidad de conocer las obras á través de sus reducciones para piano ó para canto y piano, saben toda la diferencia que media de un arreglo malo ó mediano á una buena transcripción. Ediciones hay de las partituras wagnerianas donde es casi imposible formarse idea de lo que el compositor hizo. Los malos arregladores suprimen, mutilan, cortan allí donde una dificultad se presenta, y convierten un momento de suprema belleza en un jeroglífico ó en la nada. En cambio, ese mismo momento, visto en otro arreglo, aparece claro en todo el interés de su creación. Por eso, dada la índole de la música moderna, ni es tarea fácil la del arreglador, ni puede encomendarse este encargo á un cualquiera. Las grandes obras de los compositores modernos actuales llegan al público en arreglos firmados por nombres de gran celebridad: el mismo Max Reger no se

desdeña de firmar esos trabajos, como no se desdeñó de firmarlos Hans de Bülow. Y, sin embargo, el Sr. Arín, después de dedicar á ellos toda la honradez de su conciencia profesional, todo lo aprendido en una larga experiencia, apenas si, en su modestia, se atrevió á firmar alguno, y por ahí andan anónimos la mayor parte de sus arreglos, sin ostentar otro nombre que el nombre del compositor.

La única vez que el Sr. Arín tuvo que exhibirse fué con ocasión de las oposiciones á una clase de Armonía vacante en el Conservatorio.

Las firmaron una porción de personas, algunas de gran prestigio en el mundo artístico, que por razones especiales ó de índole personal no llegaron á hacerlas ó á terminarlas. Fueron reñidas, despertaron gran expectación en los círculos musicales madrileños, y para nadie fué una sorpresa que el Tribunal adjudicara la plaza por unanimidad al nuevo Académico. En boca de todos corrió entonces un episodio de estas oposiciones que, aunque no tenga otro valor que el de una anécdota, es auténtico y no deja de ser curioso. Yo lo oí referir más de una vez á uno de los que formaron aquel Jurado.

En uno de los ejercicios dábase á los opositores un bajo para realizarlo. Hecho el bajo y su realización previa por uno de los que formaban el Tribunal, dado el bajo á los opositores, y entregadas ya por éstos las realizaciones hechas, comenzó el Jurado á examinarlas. En una de ellas, en la del Sr. Arín, advirtió algún juez una que él llamaba incorrección: una nota, desempeñando la función de sensible, en vez de ser atraída hacia la tónica, como ordenan algunos preceptistas, continuaba en giro libre hacia la region descendente. Se entabló una discusión grande y reñida. Unos se aferraban á lo prescrito por los antiguos didácticos; otros defendían, sosteniendo la realización hecha por el Sr. Arín, que, dada la disposición de las otras partes, no sólo estaba bien la solución dada al problema por el opositor,

sino que cualquiera otra hubiera sido defectuosa. Según parece, la discusión no se limitó á la teoría; se hicieron pruebas, se realizó de diversas maneras el pasaje discutido, y no sé si al fin llegaron ó no á ponerse de acuerdo. Lo único que refería alguno que vió la realización previa hecha por el juez del Tribunal que había dado el bajo, es que en esta realización previa aquella sensible subía á la tónica, y que en la realización que, como tal realización previa, se archivó con los demás documentos de las oposiciones, aquella sensible bajaba siguiendo el mismo giro ó un giro análogo al del trabajo del Sr. Arín.

Desde entonces—estos hechos ocurrían en 1889—consagró el nuevo Académico casi toda su actividad á su cátedra en el Conservatorio. Espíritu avanzado, moderno, entusiasta de Wagner cuando el nombre de Wagner era todavía señalado en Madrid como algo desquiciado y loco que venía á interrumpir la historia del Arte, dedicó su tesón y su esfuerzo á orientar la enseñanza de la armonía hacia tendencias más modernas y más en consonancia con el espíritu actual.

Poco á poco fué venciendo obstáculos, ganando adeptos, y al fin comenzó la publicación de un *Tratado de armonía* del que sólo se publicaron unas entregas. Pocos años después comenzaba con el Sr. Fontanilla, compañero suyo en la enseñanza de Armonía en el Conservatorio, la publicación de un nuevo método para la enseñanza de esta asignatura, hoy terminado ya.

Esta es la labor que podría llamarse pública del Sr. Arín. Su principal característica, más bien que en la variedad de trabajos, está en la intensidad de ellos. Pero no basta esto para dibujar su personalidad. Para hacerla ver completamente es preciso penetrar en su labor de organista, en sus conocimientos de la música religiosa, en su especial cultura de la música antigua, en la escogida y hermosa biblioteca que ha formado...

Yo tengo con él una deuda de gratitud que ni aun en este momento puedo disimular. Al poco tiempo de llegar yo á Madrid

para estudiar el doctorado de mi carrera tuve la fortuna de conocerle. Sentía yo entonces por la música una gran afición; pero toda mi cultura musical estaba reducida á la de unas cuantas óperas de Bellini, Donizetti, Rossini y Verdi. Los grandes nombres de los grandes compositores apenas los conocía; el de Wagner creo que no lo había oído pronunciar. Con su cariñoso afecto, con su sencillez, el nuevo Académico me hizo asistir á los conciertos del Príncipe Alfonso, á los cuartetos del inolvidable Monasterio; me dió á leer sus libros, me inició en la estética wagneriana, y despertando mis aficiones, haciéndome pasear por todo el campo de la música, siguió siendo siempre mi maestro, encauzando mis aficiones hacia un ideal, dándome cuanto él había recogido en una vida consagrada al estudio y fortalecida por la experiencia.

Así comprenderéis la alegría con que en este acto vengo á darle el parabién en nombre de la Academia. Azares de la suerte quisieron que el discípulo viniera á sentarse entre vosotros antes que el maestro. ¡Juzgad cuán grande será mi dicha al ser yo el encargado de haceros su presentación!

No podía haber elegido el nuevo Académico asunto más simpático ni más digno de ser tratado en esta Academia que el relativo á la historia de la música española, dándonos en un esquema tan sobrio como afortunado la curva de nuestros progresos y decadencias.

Hay quien cree que estos estudios históricos son únicamente para entretenimiento de aficionados y solaz de eruditos; que sólo interesa mirar á la música presente y cuidar de su porvenir; ocuparse en los problemas de actualidad y consagrar á ellos todo el esfuerzo de nuestra generación. Los que así piensan, plantean un problema casi insoluble. En ninguna esfera de la actividad, y en Arte menos que en ninguna otra, puede vivirse sólo con lo de hoy; y para que la vida del Arte, llámese éste literatura, escultura, arquitectura, música ó pintura, sea lozana, es necesario

que si el conjunto de la vida del momento se representa por la unidad, la parte actual, lo que se produce en el día, esté representado por unas décimas de esa unidad misma.

Hay una razón para ello. El Arte vive del público, y el público adora el Arte en razón directa de la cultura que de él tiene. El Arte de hoy se mira siempre con un elemento de pasión, no con frialdad crítica; suscita cariños y odios, ó más bien, si queréis, simpatías ó antipatías que tienen algo de inconscientes.

El prestigio personal del autor, la amabilidad con que nos recibió, la sugestión que ejerce sobre los que le rodean, el grado de afecto que sentimos por sus adversarios ó por sus amigos, son factores que envuelven su obra en una atmósfera que necesariamente hay que atravesar para llegar á ella, y de la que es muy difícil sustraerse al emitir la propia opinión. Por eso, en analogía de altura intelectual, suele ser más acertado el juicio de los extraños que el de los propios, aun respirando esos extraños la atmósfera de los prejuicios de la época, de la posición estética del momento, de las corrientes simpáticas ó antipáticas que en su país se producen y que tienen cierta analogía con la de la obra que se trata de juzgar.

Por ello el Arte del momento, si en apariencia vive con vida más nerviosa y febril durante algunos instantes, tarde ó temprano produce una reacción, y cuando desaparece su actualidad, cae en olvido para dejar el puesto á otras tendencias, á otras obras y á otros nombres. La historia sólo acoge lo bueno, lo sólido, para mantenerlo en las cimas de la gloria. El Arte de hoy es la lucha apasionada; el Arte histórico es el amor sólido y firme.

Todos recordamos cómo ha cambiado nuestra opinión oyendo una misma obra repetidas veces; cómo lo que en una audición primera nos pareció agradable, nos pareció después endeble ó vacío; cómo lo que un día nos entusiasmó, fué decreciendo en interés, hasta llegar á no interesarnos; cómo, por el contrario, lo que un día encontramos caótico y confuso, fué aclarándose poco

á poco y convirtiéndose en obra de suprema belleza; cómo, en fin, en la evolución de nuestros gustos y de nuestra cultura, fuimos derrocando ídolos, levantando nuevos altares en el santuario de nuestra devoción, y cómo también aun las inmovibles figuras asentadas en augustas y permanentes regiones fueron, sin salir de ellas, trazando con el tiempo un curva desigual.

La música, más que ningún otro Arte, rara vez pronuncia un fallo acertado sobre la producción del momento. Llena está la historia de errores, de equivocaciones sufridas, aun por los más expertos y avisados. Lo que condenó una generación, lo levantó otra; lo que ayer se encumbró hasta las nubes, vino después al suelo, roto y deshecho.

La pintura y la escultura crean sus adeptos, conquistan sus admiradores en los Museos, donde está viva la historia del pasado; la arquitectura, en las ruinas de las civilizaciones, en las construcciones bizantinas y ojivales, en las que nos dejaron los artistas del Renacimiento; la novela y la poesía, en los libros que nos legaron los grandes genios de todas las naciones; pero no creo que á nadie se le ocurra decir, aparte de esos futuristas novísimos que para proclamar la independencia y la formación personal predicán el cierre ó el incendio de los Museos, que la cultura artística de hoy se deba á la frecuencia con que se celebran Exposiciones, á las construcciones que hoy se hacen, ó á las novelas ó versos que hoy se publican.

Y, sin embargo, llegando á la música, hay quienes se encastillan en el presente para mirar el porvenir, y tratan el pasado con desprecio ó con indiferencia. Sólo un egoísmo suicida puede conducir á sostener este criterio. Basta dirigir una mirada á nuestro alrededor, fijarla en los programas de conciertos, ya sean éstos de cámara ó sinfónicos, en el repertorio de los teatros de ópera, en el de las grandes Sociedades corales, para convenirse de que la música, como las otras artes, vive de su pasado y alimenta su vida con su historia.

La música del siglo XVIII y de la primera mitad del XIX es la que mantiene el repertorio de conciertos: ella es á nuestro Arte lo que los Museos á la pintura y á la escultura; y si el repertorio de los teatros de ópera se mueve en una producción más cercana á nosotros, siempre esa producción dista del tiempo en que vivimos bastante más de un cuarto de siglo.

Alemania es la que ha exhibido hasta ahora una producción musical más intensa, más rica y más continua, y el repertorio alemán se impone en los conciertos, dando la norma, el tipo de lo que deben ser la música de cámara y la sinfónica. Italia dominó con su teatro musical todo el mundo, monopolizó el repertorio durante el siglo XVIII y dos tercios del XIX, y aunque hoy su vida no sea tan próspera ni tan absorbente como antes lo era, todavía conserva lo bastante de su pasado para ser un elemento indispensable en el repertorio universal. Los demás países, ó tratan de resucitar su pasado, como Francia é Inglaterra, ó, faltos de sólida cultura musical, dejan que se olvide. No puede competir el arte francés del siglo XVIII con el arte alemán de esa época, y, sin embargo, los músicos franceses no han desmayado, y, en el ansia de glorificar su historia, popularizan los nombres de Rameau y Couperin, conservan el culto hacia Gluck, su hijo adoptivo, resucitan las viejas arias de Lully y las deliciosas *bluettes* y *bergerettes* del siglo XVIII, glorifican á Berlioz, mantienen su repertorio de ópera, y así conservan su puesto en el mundo musical. Los ingleses han desempolvado las obras de sus virginalistas, de aquellos virginalistas que florecieron en tiempos de la Reina Isabel, y que parecen los descendientes más directos é inmediatos de los vihuelistas españoles; con ellos han conservado su hermosa tradición coral y el culto hacia Haendel, su hijo adoptivo, glorificando los nombres de Purcell, de Gibbons, de Byrd y de tantos otros con soberbias ediciones, hasta el punto de que los numerosos conciertos que se dieron en Londres con ocasión del último Congreso Internacional de Música el año úl-

timo, casi no contenían en sus programas sino música de compositores ingleses, la mayor parte de ellos anteriores al siglo XIX.

¿Y nosotros? Hace treinta años era casi desconocida la historia musical de España en el mundo entero. Bastó el esfuerzo de Pedrell volviendo á sacar á luz las obras de Cabezón, de Guerrero, de Morales y de Victoria, para que salieran del olvido los trabajos que Eslava había hecho, y adquiriera la música española una nota de actualidad tan grande, que el año último, en los Oficios de Semana Santa celebrados en la catedral católica de Londres, una tercera parte de la música que se ejecutó era de compositores españoles, y apenas hay catedral en el mundo que al celebrar sus Oficios con solemnidad no incluya las obras de nuestros polifonistas en su repertorio. Es lo único que hemos resucitado de nuestra historia, y ya veis la resonancia que ha tenido. ¿Es que no tenemos más? Sin jactancia, me atrevo á decir que no es la música religiosa del siglo XVI lo de más importancia en nuestra vida musical; que por encima de ella están las obras de los vihuelistas, tan ejecutables en el clave como en la vihuela, y que á medida que se estudie la historia de nuestra música irán apareciendo figuras que podamos exhibir con orgullo, como los nombres de aquellos antiguos didácticos de que nos hablaba el Sr. Arín. Francia é Inglaterra adoptaron como hijos musicales á Gluck y á Haendel, y, sin embargo, ni Gluck fué á trabajar á la ópera francesa, imitando á los compositores que en París triunfaban, ni Haendel hizo otra cosa que irradiar su personalidad á los ingleses sus contemporáneos. Ambos triunfaron imponiendo la fuerza de su arte, forjado y fortalecido en Alemania. Nosotros también tuvimos un hijo adoptivo, un compositor que vino á Madrid, que en Madrid gastó la mejor parte de su vida, y que llevó la frescura y la gracia de la melodía y de los ritmos españoles á sus deliciosas y encantadoras sonatas. Todos comprenderéis á quién me refiero: á Domenico Scarlatti. Es raro abrir la colección de sus obras sin tropezar inme-

diatamente con algo muy español y muy nuestro. Y si Francia é Inglaterra prohijaron á Gluck y á Haendel, ¿por qué no prohijar nosotros á Scarlatti, uno de los pocos italianos del siglo XVIII que sobreviven, y que quizás sobrevive por el delicioso color de sus obras, por el espíritu español que respiran?

Lo que hicieran nuestros compositores en música de cámara y en música sinfónica á fines del siglo XVIII y principios del XIX es aún una incógnita que pudiera despejarse y dar quizás la existencia de un valor positivo. Al servicio del Infante D. Luis, el hermano de Carlos III; al de Carlos IV en las tres etapas de su vida —Príncipe de Asturias, Rey, Rey destronado—, en torno de las familias aristocráticas y poderosas de esa época, figuraron gran cantidad de músicos extranjeros —Scarlatti, Boccherini, Manfredi, etc.— y un número mayor aún de músicos españoles. La afición predominante era entonces la música instrumental, tanto la de cámara, como la sinfónica y de concierto. Los Embajadores que representaban á Carlos IV en el Extranjero tenían orden, no sólo de enviar al Soberano todo cuanto en los respectivos países se publicara, sino de tenerle al corriente del movimiento musical; al repasar los periódicos y gacetas de fines del siglo XVIII y principios del XIX he visto tantos y tan variados programas de conciertos sinfónicos y vocales, que desistí de copiarlos. Pues bien; en ese movimiento, en esa afición, en ese intenso cultivo de la música, ¿será posible que España nada haya producido? En vano he buscado obras de ese tiempo. Aparte de los quintetos del P. Soler, quien guardó la copia que hoy conserva la Biblioteca del Escorial; aparte de unos cuartetos descubiertos en Toledo por la diligencia de D. Julio Gómez, del Cuerpo de Archiveros, sólo datos sueltos he encontrado: los quintetos de Araziel, publicados en Milán; los cuartetos de Almáida, publicados en París, etc.; noticias sueltas que confirman la existencia de un repertorio español en los géneros de cámara y en los géneros sinfónico y de concierto. ¿Eran buenas estas obras? ¿Son dig-

nas de una piadosa resurrección? Esto sólo puede saberse conociéndolas; y para conocerlas es preciso averiguar antes su paradero. Lo más probable es que aquellos compositores tomaran por modelo á los mayores prestigios de su época: á Scarlatti y Boccherini; pero es posible también que en ellos se reproduzca el caso de los vihuelistas, y que al contacto de ese arte italiano crearan los españoles algo verdaderamente original.

Por de pronto, puede anticiparse un dato. En las tonadillas de fines del siglo XVIII, al menos en las dos que el maestro Bretón exhumó y en algunas otras que he visto, los compositores de entonces, Laserna, Misón, Esteve, aun moviéndose siempre en la sinceridad y frescura de la música popular, tienen ciertos detalles, ciertos giros que denuncian el conocimiento de las obras y del estilo de Haydn, Mozart y Gluck. Y si eso aparece en el cultivo de un género destinado al público de los coliseos, á un público reclutado entre las clases menos cultas y elevadas, ¿no puede pensarse que cuando aquella generación de compositores trabajara en algo más serio y más elevado, sabría remontarse á otras regiones y ser, cuando menos, los continuadores de Scarlatti y Boccherini?

De todos modos, creo que es imposible, que es inútil predicar el amor de nuestro arte de hoy, sin hacer que el público se interese, que el público ame nuestro arte de ayer.

Los países que no tienen historia artística pueden pensar sólo en crearla; los que la tienen, están en el deber de apoyarse en ella. El viejo Verdi daba á los italianos aquel hermoso consejo: *Tornate all' antico e sarà un progresso*; Wagner llevó su arte á la perfección más alta cuando estableció el contacto con Bach; los franceses conservan la piadosa tradición de su ópera cómica y de su arte antiguo, y como dicho axiomático corre por el mundo que sólo hay tres escuelas de música: la italiana, la alemana y la francesa. Hoy empieza á hablarse de escuela española en compositores religiosos, porque se han exhumado algunas

obras suyas. El día que exhumemos la de nuestros compositores de música profana tendremos derecho á que se hable de la escuela española, á que el público se interese por ella como hoy se interesa por nuestra escuela de pintura.

Esa escuela de música española no sólo existe, sino que va marcando siempre, á través del tiempo, una característica tan definida como singular: la de estar constantemente basada en el arte del pueblo, la de apoyarse principalmente en el *folklore*. Recorrer los documentos más elevados ó más curiosos de la historia de la música profana española, es asistir á la evolución del canto popular. Popular es la música de las Cantigas del Rey Sabio; las tres cuartas partes del *Cancionero de los siglos XV y XVI* publicado por Barbieri son canciones populares puestas á varias voces por los compositores de entonces; los vihuelistas del siglo XVI apenas si tratan otra cosa en el género profano que villancicos y romances, la canción popular de su época; los guitarristas del siglo XVII sólo recogen bailes del pueblo, jácaras y pasacalles; los tonadilleros del XVIII van casi exclusivamente á las coplas, zarandillos, tiranas y seguidillas: el mismo Scarlatti se nutre en el arte popular; la zarzuela del siglo XIX eleva sobre las demás figuras las de Barbieri, Gaztambide y Chapí, los que acentuaron más en su obra la nota del arte popular; hasta en la producción novísima—por ejemplo: en la *Iberia* de Albéniz, para no citar sino nombres de muertos—descuellan las obras que se apoyan en el arte popular.

La teoría del nacionalismo en la música podrá ser moderna como sistematización, pero es muy antigua en la práctica, y es en la que se apoya toda la historia de nuestra música profana. La constante tradición de cinco siglos, el resultado mismo que tocamos en la época presente, parece marcar esa tendencia como base del porvenir.

Sólo el amor á la historia puede engendrar sólidos cariños en el presente y ciega fe en el porvenir. Es preciso amar el pasa-

do, amarlo con desinterés, para hacer obra fecunda y para destruir la apariencia del egoísmo malsano. De otro modo, todo entre nosotros será fugaz y pasajero; se extinguirán los éxitos y la gloria con la vida del artista. Es verdad que, dada la naturaleza de nuestro arte, no basta que el artista produzca; que es preciso vivificar su producción, vivificarla constantemente con ejecuciones cuidadas; que la música tiene que sustituir el silencioso Museo por la Biblioteca y por la animada vida del concierto; pero ese obstáculo lo han vencido otros, y nosotros lo podemos vencer también.

Por eso, al recomendar el seguimiento de aquellos hermosos consejos con que terminaba su discurso el Sr. Arín, no se me ocurre añadir más que: seguidlos y, sobre todo, estudiad y amad nuestra historia.

HE DICHO.

