

Mr D. Tori M. Usambaga

Jaribay 4³ 69

F. GASCUE

Ensayo de crítica musical.



MENDI-MENDIYAN



MENDI-MENDIYAN

PASTORAL LÍRICA

Letra de D. José Power y música de D. José M.^a Usandizaga.

SIEMPRE que escribo ó hablo de música (lo cual empieza á tomar en mí caracteres de monomanía impertinente), tengo muy buen cuidado de indicar de una ú otra manera que yo no soy más que un aficionado.

Así el año último, al reseñar en la EUSKAL-ERRIA la ópera *Maitena*, me pareció oportuno y hasta útil, denominar mi modestísima labor «Ensayo de crítica musical». Lo mismo hago ahora. Quien empieza confesando su incapacidad técnica, lleva una ventaja, y es que para cuando la crítica profesional y de altura, le pueda motejar de ignorante, él se ha anticipado ya á decirlo. Siempre resulta un pequeño alivio ponerse la cataplasma ó el árnica antes de recibir el coscorrón.

La novísima crítica afirma sin rebozo alguno, que la única belleza de las obras artísticas reside en la técnica, en el procedimiento, de donde resulta como dos y dos son cuatro, que únicamente los profesionales están en condiciones adecuadas para ejercer de censores.

El arte modernísimo (no me refiero á *Mendi-Mendiyan*) desdeña prácticamente el sentimiento y la inspiración, y busca medios de expresarse en las complicaciones armónicas y orquestales sin contenido apenas de ideas verdaderamente melódicas. Consistiendo su belleza, más ó menos problemática, en presentar, acumular y resolver problemas científico-musicales, claro está, repito, que los únicos que pueden emitir juicios acertados acerca de las obras en cuestión, son los

que tras de cursar ocho ó diez años en un Conservatorio, han obtenido al final de sus estudios, brillantes notas.

Poetas, pintores, escultores y arquitectos, admiten de buen grado que personas ajenas al oficio tengan sentimiento verdadero del arte y estén, por tanto, en medida de dar opiniones autorizadas y exactas acerca de sus producciones respectivas. En cambio son contados los compositores musicales que de buen grado conceden á la crítica profana el derecho á formular juicios fundamentados. Hasta hace poco, no se atrevían á sostener clara y resueltamente esa afirmación, pero ahora empiezan á arrojar sobre los críticos legos, la nota de ineptitud, Por ese camino, muy pronto los géneos musicales se encerrarán en inexpugnable fortaleza, en la cual no serán admitidos más que los iniciados que hablen la lengua sagrada. Escribirán para los elegidos y serán aplaudidos exclusivamente por éstos; formarán mundo aparte. Éllos compondrán, ellos pagarán los gastos de las audiciones y éstos se aplaudirán. La música será un arte ultra-aristocrático; nosotros los de la plebe, permaneceremos fuera del santuario, en el limbo.

Apresurémonos á emborronar algunas cuartillas los aficionados á escribir tonterías, antes de que la separación de castas sea efectiva é irremediable.

Venga el ladrillo mal cocido y los sillares peor labrados; venga el mortero de cal sin apagar, amasado con arena arcillosa; vengán los pésimos únicos materiales en fin, de que, pobre de mí, dispongo y manos á la obra.

Confío en que los autores de *Mendi-Mendiyan* tendrán críticos que hagan labor adecuada á los méritos indisputables de su ópera, y, eso me consuela.

I

En el número de la EUSKAL-ERRIA, correspondiente al 15 de Mayo último, se inserta una breve reseña del argumento ó acción de *Mendi-Mendiyan*.

Con objeto de evitar á los lectores, si los hay, de estos apuntes, la molestia de buscar el citado número, copio sencillamente á continuación lo que el anónimo articulista dice :

«CUADRO PRIMERO

»En las alturas que coronan el Aitzgorri, dos huérfanos, Andrea y Chiki, viven en una cabaña con su abuelo Juan Cruz, dedicados á las

labores del pastoreo; aquéllos muy jóvenes y viejo ya él, serían insuficientes para cuidar su rebaño si no les prestara ayuda un vecino pastor, Joñe Mari, que al par de su amistad íntima con el viejo, goza también de la simpatía de Andrea.

»Gaizto que tiene fama de ser el más rico de los pastores, se enamora de la belleza de Andrea y aprovechando la ocasión en que cree estar solo con ella, viene á ofrecerle todo lo que tiene, diciéndola que con sus rebaños y el de ella harán uno muy grande, ella será la única pastora que de él guarde..... la envidiarán en todo el monte..... etc. Andrea le contesta que si lo que quiere presentarle es un cariño, éste no nace de repente; por entonces es feliz y no lo necesita. Gaizto, herido en su soberbia, toma la negativa como prueba de simpatía hace Joñe Mari y cuando desatando su cólera contra éste agarra á Andrea, jurándola le han de pesar sus palabras, Joñe Mari que estaba oculto escuchándoles, se precipita sobre Gaizto y llamándole cobarde forcejea con él y consigue dominarle, obligándolos á separarse la voz imperiosa del viejo, que sale de la choza á los gritos de Andrea.

»—¡Adiós tranquilidad del monte! ¡Ten valor, querida mía, ten valor! ¡Hoy empieza para tí lo que es la vida! ¡Pasiones!—la dice Juan Cruz.

»Gaizto se marcha cabizbajo, dejando ante la cabaña de la pobre pastorcilla un odio que nace.....

CUADRO SEGUNDO

»Es de noche; los pastores se dedican á cazar el lobo; un lobo que durante su sueño come las ovejas. Andrea y Chiki (con una escopeta) están acurrucados tras un castaño; tienen miedo, pues Joñe Mari les ha anunciado que el lobo anda cerca.

Gaizto prepara su venganza : ayudado por la obscuridad, se acerca á gatas al redil donde duermen las ovejas y cuando coge una es visto por Andrea, que cree es el lobo; Chiki, aturdido, dispara y Gaizto huye sin ser conocido.

»Óyense varios tiros y gritos de alegría, anunciadores de que la cacería ha tenido feliz éxito y van llegando los pastores con su codiciada presa. Ufanado Chiki les dice que él también tiró al lobo; ellos desconfían de las palabras del chico, porque por el rastro que dejó no pudo pasar por allí, pero al mostrarles Chiki el punto hacia donde disparó, encuentran una oveja muerta, cuyas heridas «no son de lobo»

y un cuchillo que reconoce un pastor, Kaiku, ser de Gaizto, del hijo de su amo. Joŕe Mari corre por uno de los caminos. ¿D3nde vas, Joŕe Mari?—le pregunta Andrea. Y 3l contesta : ¡Voy por el otro, Andrea, voy por el otro!

CUADRO TERCERO

»(*Cambia la decoraci3n.*)

Al pie de la ermita celebran los pastores su fiesta; cantan y bailan alegres hasta que el toque del *Angelus* los dispersa.

Anochece : solos Joŕe Mari y Andrea, aqu3l la declara su pasi3n; m3s tarde al3janse por el camino jur3ndose amor eterno.

Receloso Gaizto, no ha acudido 3 la fiesta; viene de cortar leña con un haz al hombro, tropezando con Joŕe Mari, que vuelve de acompañar 3 Andrea. Joŕe Mari le dice que no piense m3s en ella, porque acaba de oir de sus labios que el cariño de Andrea es s3lo para 3l.

Obcecado Gaizto coge el hacha que le cuelga al cinto y diciendo : «¿Tuya? nunca.... no lo consentir3», descarga un golpe sobre Joŕe Mari. 3ste cae muerto en el lugar donde momentos antes jurara un amor para 3l corto....

»Gaizto, horrorizado de su acci3n, huye.

EP3LOGO

»Nieva : el invierno, con su inflexible rigor, arroja 3 los pastores de los altos picos al llano.

»Andrea llora ante la cruz plantada donde muri3 Joŕe Mari. All3 vienen 3 buscarla Juan Cruz y Chiki. Andrea se resiste 3 dejar aquel sitio, donde un d3a labr3 su felicidad y hoy llora su desdicha, pero las s3plicas del pobre viejo consiguen separar 3 aquella desgraciada pastorcilla!.....»

Se ve por la anterior narraci3n que *Mendi-Mendiyan* es un drama 3 quiz3s una tragedia, si se atiende al desenlace.

Realmente nada en el curso de la acci3n hace presumir el homicidio final. Cierta es que Gaizto demuestra bien malos instintos al matar la oveja, sin provecho alguno, ni material, ni moral para 3l, pero de ese acto suyo perverso, no se puede deducir ni sospechar siquiera, que sea capaz de matar tambi3n 3 Joŕe Mari. Su agarrada (*burruka*) con el novio de Andrea, es una de tantas como ocurren en este pa3s, sin ulteriores consecuencias verdaderamente desagradables.

Corroboro cuanto digo el hecho de que Gaizto no asesta el golpe de hacha á Joſe Mari deliberadamente, sino á impulso irreflexivo de violenta y momentánea cólera. Apenas consumado el crimen, se horroriza de su acción, huye despavorido, presa del mayor dolor, invocando dramáticamente el nombre de Andrea.

La tragedia nace, por tanto, al final y sólo al final. No está preparada, ni anunciada desde el principio de la obra.

Si la acción se deslizase suave y placentera, si el autor nos presentase hasta llegar al terrible desenlace, escenas de la vida dulce y tranquila en demasía que, durante el verano, llevan los pastores en los poéticos campos de Urbia, el contraste con el final sería tan inesperado, violento y rápido, que el público no tendría materialmente tiempo de emocionarse debidamente; experimentaría una inesperada sorpresa, y nada más.

¿Cómo preparar convenientemente el ánimo del espectador para que llegado el momento decisivo, sienta poderosamente el horror de la situación?

El Sr. Power consigue ese objeto introduciendo la idea tétrica del lobo que amenaza destrozar el rebaño de Andrea y que aparece ya desde que se levanta el telón en el primer acto. Andrea ha soñado con el animal dañino y refiere al hermanito Chiki su sueño. Más tarde, Joſe Mari anuncia que han visto al lobo y que se preparan á darle la batida.

Al final del cuadro segundo, Chiki dispara contra Gaizto, creyendo es la fiera, y los pastores momentos después entran alegremente en escena con el trofeo de su hazaña, con el verdadero lobo muerto por ellos.

Por los dos primeros cuadros corre la idea expresada. Lo que en otro argumento hubiera podido ser episodio encaminado únicamente á dar variedad á la acción, tiene en el libro de *Mendi-Mendiyan* importancia verdadera, por cuanto constituye el elemento necesario para dar á la obra el colorido oscuro y nebuloso general que resulta indispensable, dado el desenlace y la falta de preparación para el mismo.

Un cuadro de luz y de satisfacción tranquila, á pesar del incidente desagradable de la *burruka* entre Joſe Mari y Gaizto, hubiera formado violento contraste, repito, con el trágico é inesperado homicidio.

El Sr. Power ha evitado el escollo, merced á la idea feliz del lobo. El cielo de Urbia se presenta amenazador desde el principio, y el pú-

blico se da inmediatamente cuenta de que no va á presenciar escenas corrientes de la vida pastoril, sino algo excepcional y dramático en la existencia de aquellas buenas gentes.

Los Sres. Decept y Colin, con modestia excesiva denominaron su obra *Maitena, Pastoral lírica*. El Sr. Power, que hace gala de mayor modestia aun, si cabe, adapta la misma denominación. ¿Es realmente *Mendi-Mendiyan* una pastoral? Creo sinceramente que no le cuadra ese título, porque bien ó mal empleada, la palabra pastoral evoca siempre la idea de un idilio y el idilio es un cuadro de la sencilla, pero poética vida del campo, sosegada, sin inquietudes, ni sobresaltos, y con mayor razón aún, sin dramas, ni tragedias. El detalle, por lo demás, no tiene maldita la importancia.

*
* *

El autor de un libreto, cuando no es persona del oficio, resulta siempre un artista que total ó parcialmente se sacrifica con premeditación honrosísima en aras de la música. Por hábil y bien conducida que sea la acción, por hermosos que sean los cuadros descritos; á pesar de todas las galas del lenguaje y de toda la superior poesía que vierta á manos llenas en su obra literaria, siempre el efecto principal estará encomendado á la música, siempre quedará él en segundo, ó más bien en tercer lugar. El puesto de relieve es para el músico; el inmediato inferior para los artistas encargados de la ejecución, y el tercero para el abnegado libretista.

¿Quiénes conocen hoy los nombres de tantos artistas, merecedores del mayor aplauso, que prepararon con su poética labor literaria el terreno adecuado para que el músico hiciera gala de su inspiración y de sus facultades técnicas? Contadísimas personas.

Perdura el nombre del músico, mientras yace en el mayor é inmerecido olvido, el del pobre literato. Las emociones que la música produce con las poderosas é incomparables voces de que dispone son tan intensas y hondas, que el mejor libreto queda forzosamente oscurecido.

Así sucede con los de Wagner, muy dignos de ser estudiados y apreciados, á pesar de su laberíntico alemán. Si se quiere tener noticia crítica de ellos, precisa acudir á las obras que pudiéramos llamar de consulta.

Apunto lo que antecede, por lo mismo que indudablemente el

Sr. Power se ha preocupado extraordinariamente en presentar escenas y cuadros adecuados para que Usandizaga pudiera hacer labor de altura. Para ello, en vez de elegir un argumento basado en las costumbres corrientes del pueblo basco, ha ido derecho al drama rayano en la tragedia. Aparte de que el drama y la tragedia ocupan en las categorías de la belleza puesto mucho más elevado que la llamada comedia, tienen sobre ésta, para el caso, una ventaja positiva. En la comedia ni hay ni puede haber momentos pasionales insistentes y duraderos, mientras por el contrario, el drama y la tragedia contienen escenas tranquilas, escenas de acalmia dentro de la acción principal ó general. El músico tiene así ancho campo para dar variedad á sus ideas, en un argumento trágico, mientras en el género de la comedia se ve precisado á elegir constantemente los mismos colores, entre los que le ofrece su bien provista paleta.

Por otra parte, el público en general, sobre todo desde el predominio de la escuela italiana á mediados del siglo último, viene acostumbrado á la idea de que todo lo que se llame *ópera* es dramático, y de tal modo es así, que un argumento de comedia le desorienta y le disgusta porque no le parece adecuado al caso, causando en él manifiesta decepción.

¡Extraña contradicción! Las delicias de una ópera cómica, para ser debidamente apreciadas, requieren auditorio de gusto refinado y culto. La generalidad de las gentes se entusiasman con el drama ó tragedia lírica y sin embargo, á esas mismas gentes les deja frías la tragedia hablada, la tragedia sin música; prefieren mil veces á ella la comedia ó un argumento semidramático.

La causa estriba en el poder subyugador admirable y mágico de la música, que en el alto género aparece con toda su portentosa fuerza expresiva artística.

Indudablemente el Sr. Power ha tenido siempre presente al músico cuando escribía su libro. Y no se ha limitado á esa su excelente buena voluntad, sino que ha ido más allá en su altruismo artístico.

Salvo quizás excepciones, se ve el empeño suyo decidido en hacer hablar á sus personajes con realismo absoluto, huyendo de toda gala poética y de todo convencionalismo literario. Aquellos pastores se expresan como en la vida real, salvo que en las partes habladas lo hacen en castellano; no hay en cuanto dicen la menor traza de estilismo, ni de las imágenes poéticas, que con tanta frecuencia, y á veces con tan-

ta exageración, ponen los grandes poetas en boca de pastorcillos y pastorcillas.

El Sr. Power se ha desentendido del aroma poético; ha dejado que la poesía emane de la misma acción y sobre todo ha confiado en Usandizaga, encargándole dé al cuadro color y relieve adecuado por medio de sus preciosas melodías y de su poderosa orquestación.

Al tributar al Sr. Power mi sincero aplauso, no quiero caer en la falta de olvidar á mi querido paisano, Pepe Artola, que ha traducido al bascuence, como él sabe hacerlo, la parte de letra cantada.

II

Corresponde ahora hablar de la labor meritísima del Sr. Usandizaga. ¿Por dónde empezar? ¿Daré rienda suelta desde luego á mi entusiasmo? ¿Procuraré dar idea, forzosamente pálida, de la intensa emoción que me produjo *Mendi-Mendiyan*? ¿Ensartaré inmediatamente las frases y adjetivos laudatorios que me sugieran mi escasa imaginación y mis escasos recursos literarios?

Esa fué mi primera idea. Después he reflexionado, me he comprimido; he cerrado las válvulas y grifos de la caldera para que no salga el vapor que en ella ha producido el calor ardiente de la fiebre artística que agita mi pulso y he decidido, sobreponiéndome á mis impulsos, abordar tranquila y sosegadamente el asunto, como si se tratase de cualquier prosáico problema de economía ó administración pública.

*
* *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

constante. Á una voz contestaba otra, en ininterrumpido dibujo y ese mismo vaivén, esa misma ondulación en sus idas y venidas, contribuía á formar la armonía, sin esfuerzo alguno aparente.

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

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

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

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

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

El primero, oír la orquestación; el segundo comprobar el efecto escénico.

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

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

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

*
* *

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

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

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

Tras de un recitativo lírico, en que Andrea saluda al sol naciente, se oye el *chistu* del pastor. Canta Andrea en forma de estrofas, cuyo

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

mostración de que el puro afecto amoroso de Joñe Mari, va tomando carácter pasional.

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

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

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

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

*
* *

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

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

El cuadro de la romería es altamente pintoresco y da una nota exacta de franca y alborotada alegría, en medio de las negruras y sobresaltos del drama. Lo recibimos como suave brisa estival del Nordeste,

que refresca nuestro espíritu, proporcionando descanso á la atención, y también al oído, toda vez que los números de que consta, están escritos con sencillez evidente.

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

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

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

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

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

Suena con poética sencillez la campana del *Angelus*; se retiran los campesinos y quedando solos Joñe Mari y Andrea, cantan, en estilo de declamación lírica, hermoso dúo de amor. Me pareció notar (ese dúo no lo he oído al piano más que una sola vez) que Joñe Mari declama

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

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

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

* * *

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

Usandizaga ha sabido sacar brillante partido de la situación.

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

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

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

Por fin, aparece Andrea y se dirige lentamente hacia la tosca cruz

de piedra que señala el sitio en que fué muerto Joŕse Mari. Su canto está apoyado principalmente sobre el tema del amor y el de Joŕse Mari, que siempre domina á los demás, por su frecuencia ó por la sonoridad, en momentos trágica, con que está expresado.

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

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

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

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

III

He hablado primeramente del libro; después de la música. Me queda todavía algo por hacer y es tratar, bajo el aspecto general, de la relación que guardan entre sí libro y música.

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

Algunos, en vez de acudir al teatro de buena fe, con cierto optimismo prévio y deseosos de saborear las bellezas de la obra que van á

oir, adoptan la fiera actitud de jueces inexorables. Afilando el lápiz rojo, se aprestan á tomar cuenta de cuantas faltas é incorrecciones noten ó crean notar en la obra y en su interpretación. Cuantos más defectos apuntan, mayor es su satisfacción íntima, porque las cuartillas, llenas de notas, demuestran su indiscutible superioridad sobre el común de los mortales.

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

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

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

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

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

En términos generales, los sentimientos de las buenas gentes del pueblo, no son, no pueden ser en modo alguno, tan finos y tan intensos como los sentimientos de las personas que, merced á la cultura, adquieren esa sensibilidad exquisita apreciable en todos los actos de su vida.

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

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

Nadie afirmará que tal cosa ocurre entre nosotros.

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

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

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

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

La música del dúo entre los dos enamorados en el cuadro ter-

cero, sería aplicable, mediante algún mayor desarrollo, á Romeo y Julieta.

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

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

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

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

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

Á mi juicio, Power, dejando á un lado modestias y temores, debe rehacer el lenguaje que hablan sus personajes, dándole sabor más altamente poético. No tenga miedo de ser acusado de convencionalismo.

En el Arte existe siempre un elemento ideal y un elemento convencional; si éstos desaparecen, desaparece también el Arte. ¿Qué más convencionalismo que la música misma en el escenario lírico dramático?

El artista que se dedica al teatro debe usar de las fórmulas convencionales, hasta el límite en que el público vislumbre con demasiada claridad su aplicación, ó dicho de otro modo, mientras tanto que el público no se dé cuenta de dicho convencionalismo, no fije en él su atención.

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

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

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

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

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

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

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

No parece que la labor supletoria, llamémosla así, de Usandizaga, no ha de ser muy penosa. Creo recordar que en los dos últimos cuadros de *Mendi-Mendiyan* apenas hay hablados, y en cuanto á los recitados de melodrama, cabe transformarlos en recitados líricos, cuidando de que las inflexiones de la voz se aparten poco de las habituales en toda habla corriente. En fin, es asunto que él estudiará y sabrá resolver perfectamente, sin género de duda.

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

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

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

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

IV

La Srta. Béjar (Andrea) estuvo muy bien en su papel. Posée hermosa voz, que maneja con soltura; canta afinadamente y matiza de modo exacto, sin caer en exageraciones, ni efectismos de mal género. ¿Nos permitirá que le demos un pequeño consejo? No ataque la letra de sus melodramas con timbre agudo de voz, sino con registro relativamente grave. Cuando en el primer acto empieza diciendo «tengo miedo», desentona con la orquesta. Es, á mi juicio, regla general que los recitados en el melodrama no deben decirse en voz alta, sino en registro medio ó bajo, porque de ese modo se corre menor riesgo, como he dicho, de no estar en tono con la música. Si además pudiese hablar con acento navarro ó riojano menos pronunciado, sería un bien.

El Sr. Alonso (José Mari) canta correcta y deliciosamente. Está siempre en papel y el censor más severo no podrá apuntarle en su

cuenta la menor incorrección. Es lástima no tenga mayor cuerpo de voz para determinados momentos, como exige el vigoroso colorido orquestal de Usandizaga. No está en él reforzar su voz, pero felizmente suple las deficiencias que para esta obra tiene su registro de tenor, con matices, acentos y accionado, muy oportunos y muy artísticos.

Muy bien de voz, el Sr. Ibáñez (Juan Cruz) y muy bien cantada toda su parte. Los aplausos merecidos del público le han demostrado que tiene talento y condiciones para la escena.

El Sr. Guinea (Kaiku) estuvo acertadísimo, como accionado y dicción en su papel, un tanto secundario.

Un aplauso sincero al simpático niño Dañobeitia (Chiki) por su labor.

El bajo Sr. Molina (Gaizto) se nos presentó el año pasado en *Maitena* como excelente actor y cantante inmejorable. Aquellas mismas excepcionales cualidades se han puesto una vez más de relieve en *Mendi-Mendiyan*. No es fácil encontrar acentos más exactos y vigorosos para el papel de Gaizto. Sobre todo en la escena con José Mari, en que mata á éste del hachazo, Molina está real y verdaderamente insuperable.

Los coros y orquesta completan el perfecto conducto de la ejecución. Me equivoco, porque debo hacer mención de las dos preciosas decoraciones pintadas por el Sr. Garay.

En la dirección de escena, considerada lo mismo en conjunto que en detalles, se ve el admirable sentido artístico que impera en la Sociedad Coral. ¡Qué labor tan colosal la que se ha impuesto y la que está llevando á felicísimo término, esta simpática Sociedad, gloria verdadera de Euskaria! Todos los buenos bascongados y todos los amantes del Arte le debemos gratitud inmensa. Para cualquiera empresa teatral es problema complicado y difícil poner en escena, una tras otra, tres obras nuevas. ¡Qué no será para una colectividad ajena á esos asuntos y negocios! Y conste bien claro, que las representaciones no son á modo de funciones dadas por aficionados, sino que las obras se presentan con todos los requisitos de decoraciones, vestuario, luces y efectos de los grandes teatros, aparte de los cantantes y nutrida orquesta, de los cuales acabo de hacer honrosa y merecidísima mención.

Mi aplauso y enhorabuena entusiasta poco valen. Recíbanla, sin embargo, se lo ruego, el dignísimo presidente Power, los individuos de la Junta Directiva y los socios todos de la benemérita colectividad

artística. Siguiendo con decisión por el camino emprendido, les esperan otros grandes y señalados triunfos en el porvenir.

*
* * *

Yo también quiero escribir un pequeño epílogo. No quiero terminar sin dirigir cariñoso saludo á los Sres. Colin y Decrept, autores del *Maitena*. Ellos rompieron la marcha animando con su ejemplo á nuestros músicos y poetas. Muchos años hacía ya que deseábamos ver en escena algo más que ensayos ó tanteos, siempre laudables por decontado, de óperas bascongadas, pero ni excitaciones ni consejos conseguían vencer la inercia y más que la inercia, la modestia especial bascongada de nuestros artistas.

La decisión de los distinguidos amigos Colin y Decrept está dando sus frutos. Reciban mi cordial enhorabuena por el servicio indirecto pero importantísimo que han prestado al Arte euskaro y al Arte en general. No tengo para qué dársela por los méritos de su obra, porque lo hice ya oportunamente.

San Sebastián 11 de Junio de 1910.

