

Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa

JOSÉ LÓPEZ CALO

1. Esquema histórico y biográfico

Para comprender la figura de Pedrell en su relación con la reforma de la música religiosa, es indispensable partir de la situación de la misma música religiosa en España en su tiempo. La figura central en el estudio de este tema debe ser Hilarión Eslava y convendría, para centrarnos mejor en él, recordar brevemente algunas fechas biográficas suyas más significativas. Helas aquí, esquemáticamente:

- 1807: Nace Miguel Hilarión Eslava en Burlada (Navarra).
- 1817: Ingresa como niño de coro en la catedral de Pamplona. El mismo año ingresa también Mariano García. Sus principales profesores de música fueron Mateo Jiménez y, sobre todo, Julián Prieto; en este período compone ya varias obras para la capilla de Pamplona; en 1827 se traslada a Calahorra para profundizar la armonía y composición con el maestro de capilla Francisco Secanilla; trabaja con Secanilla unos cuatro meses.
- 1828: Obtiene, por oposición, la plaza de maestro de capilla de la catedral de El Burgo de Osma.
- 1832: Elegido maestro de capilla de la catedral de Sevilla.
- 1835: Compone su famoso *Miserere*.
- 1841-1844: Compone tres óperas.
- 1844: Elegido, por oposición, maestro de capilla supernumerario, sin sueldo, de la capilla real de Madrid. Mantiene la prebenda de Sevilla, aunque reside en Madrid.
- 1845: Publica su *Método de solfeo*.
- 1847: Maestro de capilla, de pleno derecho, de la capilla real. Comienza a componer sus grandes obras, que luego publicaría, juntamente con algunas compuestas antes, sobre todo en Sevilla; estas obras publicadas fueron las

- que más fama le dieron y las que esparcieron su influjo en toda España: oficio de difuntos, misas, lamentaciones de Semana Santa, secuencias, letanías, salves, etc. Pero también incluyen sus motetes en estilo severo, sobre todo las dos series de «Motetes al Santísimo».
- 1852: Viaja a Francia, Bélgica, Alemania, Austria, etc. Comienza a publicar la *Lira sacro-hipana*, que concluyó en 1860.
- 1853: Comienza a publicar el *Museo Orgánico Español*.
- 1854: Profesor auxiliar de armonía y contrapunto en el Conservatorio de Madrid.
- 1855: Nombrado profesor titular de composición en el Conservatorio. Comienza a publicar la *Gaceta Musical de Madrid*, que dura hasta fines de 1856.
- 1856: Publica el *Tratado de armonía*.
- 1857: Su sobrino, Bonifacio Eslava, dedicado desde antes a trabajos de imprenta musical, crea la Editorial Eslava.
- 1861: Sus obras didácticas son adoptadas como textos oficiales en el Conservatorio.
- 1866: Director del Conservatorio. Cesa al poco tiempo.
- 1868: La reina es expulsada de España; se suprime la real capilla; Eslava queda sin título de maestro. A causa de una reforma del Conservatorio, que le disgusta, renuncia a su cátedra.
- 1873: Ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 1875: Entrada apoteósica de Alfonso XII en Madrid. Se restaura la capilla real y Eslava recupera su título. Le proponen volver al Conservatorio, pero se niega. Es nombrado Consejero Real de Instrucción Pública.
- 1878: Muere en Madrid.

Y a continuación, las fechas principales de la vida de Pedrell:

- 1841: Nace en Tortosa.
- ca. 1848: Ingresa como niño de coro de la catedral de Tortosa. Estudia con Antoni Nin i Serra. Permanece allí unos siete años, hasta que cambia la voz. Al salir de la catedral vive en casa de sus padres.
- 1873: Se traslada a Barcelona, trabaja como director de ópera. Comienza a componer óperas (*L'ultimo abenzeraggio*, *Quasimodo*, etc.).
- 1876: Viaja a Italia; comienza a interesarse por los estudios históricos de la música y otros aspectos similares (estética, etc.).
- 1881: Tras una breve estancia en Madrid se establece en Barcelona y, además de continuar componiendo óperas, se dedica preferentemente a tareas de escritor, investigador, etc.
- 1882: Funda el *Salterio sacro-hispano* y *Notas musicales y literarias*.

- 1888: Funda *La Ilustración Musical Hispano-Americana*. Publica *Los músicos españoles en sus libros*.
- 1894: Se traslada a Madrid donde es nombrado profesor del conservatorio y académico de bellas artes. Comienza a publicar el *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos, antiguos y modernos*. Comienza a publicar la *Hispaniae Schola Musica Sacra*.
- 1902: Comienza a publicar las obras completas de Victoria.
- 1904: Vuelve a Barcelona. Comienza a publicar la serie «Músics vells de la terra», en la *Revista Musical Catalana*.
- 1905: Publica *El organista litúrgico español*.
- 1907: Primer Congreso Nacional de Música Sagrada, en Valladolid. El Padre Otaño funda *Música sacro-hispana*. En ella escribió Pedrell varios de sus artículos y estudios en torno a Eslava y la música religiosa española del siglo XIX.
- 1908: Publica la *Antología de organistas clásicos españoles*.
- 1909: Publica el primer volumen del *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, el segundo apareció el año siguiente.
- 1911: Homenaje en Tortosa, promovido por el Padre Otaño, quien dirige también la publicación de los «Estudios Heortásticos» en su honor. Comienza a publicar sus volúmenes autobiográficos.
- 1921: Publica, con Anglès, *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*.
- 1922: Muere en Barcelona.

2. De cómo Pedrell se convirtió en paladín de la reforma de la música religiosa

Pedir que Pedrell, desde el comienzo de su carrera, viviera los ideales de pureza litúrgica de la música religiosa, tal como la concibió después que, en 1903, el papa Pío X publicara su *Motu proprio* —que el Padre Otaño gustaba llamar «El código de la música sagrada»—, sería pedir lo imposible: Pedrell era hijo de su tiempo; y si bien en sus años de niño de coro en la catedral de Tortosa conoció magníficas joyas de la polifonía del siglo XVI, la música que habitualmente él oía en la capilla musical de su catedral era la típica de España de mediados del siglo XIX, la misma que componía precisamente Eslava.

Es, sin embargo, verdad —los testimonios suyos son explícitos y no hay razón ninguna para dudar de su veracidad— que el conocimiento de aquellos autores clásicos le impresionó mucho. Y sin duda que hay que creerlo cuando escribe a este propósito en el primero de sus escritos autobiográficos, que él tituló *Jornadas de Arte*:

Un día se ejecutó una *Misa dominical* de Victoria, nombre que oí por primera vez en mi vida. Al escuchar el *Credo* de la composición recuerdo que lloré; y como regresara al coro con los ojos humedecidos, exclamó [el maestro], lleno de gozo: —«Has llorado? Eso me basta. Y bueno es que sepas, desde hoy en adelante, que Victoria es de los autores que *hacen llorar*» (página 4).

Y en el «Estudio bio-bibliográfico» destinado a preparar la edición de las obras de Victoria y que publicó en el *Boletín de la música religiosa* de Madrid, en 1896, estampó estas frases, que luego copió en la página 5 de su misma autobiografía:

Recibí mis primeras impresiones musicales oyendo cantar en el coro de antiquísima catedral, o cantando yo mismo en edad infantil, algunas obras de Victoria, que conservo grabadas en mi memoria. El recuerdo de aquellas impresiones del infante de coro guiaron al joven en sus estudios, y las causas que las produjeron fueron bien determinadas, después, por el hombre. Por esto, aun considerando que lo poco que sabemos lo sabemos entre todos, estoy en el caso y en la obligación de decir algo que se me figura nuevo sobre Victoria, algo que me ha sido revelado por el estudio profundo de sus obras y por las investigaciones consiguientes de diverso orden, encaminadas a explicarme al hombre moral, y el *summum* de arte que realizó allá en el siglo XVI en una de las más espléndidas manifestaciones de nuestra cultura musical.

Es decir, que parece claro que al niño o jovencísimo Pedrell le impresionaron particularmente estas obras de la polifonía clásica española. Se podrían buscar las causas, en su psicología o donde fuera, del porqué de esta propensión hacia este tipo de música, del porqué esta música le impresionó de modo particular. No es necesario: baste con la constatación del hecho y de la importancia que en el futuro de Pedrell iba a tener.

De todas formas, a nadie puede extrañar que las primeras composiciones religiosas —es decir, las primeras composiciones, pues, junto con las inevitables polcas, valeses, nocturnos y demás, para piano (o para la banda-órquesta de la ciudad), fueron lo primero que él compuso— fueran todas en este estilo, con abundante acompañamiento orquestal, incluida la que luego llamaría «caterva de instrumentos de viento». Él se refiere siempre a estas composiciones con la frase estereotipada de «gran orquesta». Varias de estas primeras composiciones incluían el arpa, o incluso las arpas, pues varias, entre ellas una misa, requieren dos arpas. De todo da minuciosa cuenta en los primeros capítulos de sus *Jornadas de Arte*, pues tuvo la gran sensatez de llevar, desde el principio mismo de sus actividades como compositor, un

detallado catálogo de todo lo que escribía; y si bien es cierto que luego destruyó todas estas obras primerizas, las recordaba con toda exactitud cuando escribió el libro, gracias a su formidable memoria, a la que ayudaba ese catálogo descriptivo de sus obras que él iba redactando según las iba componiendo.

Cabe preguntarse cuándo y por qué cambió Pedrell sus ideas respecto a lo que podríamos llamar la esencia de la música religiosa. Porque aunque, como vimos, ya desde su época de niño de coro en Tortosa conoció y apreció la polifonía de Victoria —no consta que entonces se cantasen en Tortosa otros polifonistas del siglo XVI—, en realidad luego él compuso sus primeras obras en el estilo entonces en boga, del que eran abanderados Eslava y su compañero de Pamplona, Mariano García, así como otros coetáneos, a los que luego Pedrell, después de su «conversión» musical, tan despiadadamente zaheriría.

El cuando se puede establecer con bastante precisión: fue en torno al año 1882, es decir, cuando tenía unos cuarenta años de edad. El porque es más difícil de adivinar, y menos de explicar. El punto de arranque parece ser que hay que fijarlo en el viaje de 1876-77 a Italia. Las obras que compuso inmediatamente antes de ese viaje, más exactamente el año 1875, aún estaban escritas en el estilo que, para entendernos, llamaremos «eslaviano». una *Meditación fúnebre*, a gran orquesta; un *Himno a Santa Teresa*, a cuatro voces y armonium; una *Salve Regina* a solo y coro de tiples, cuarteto de cuerda y armonium; y una antifona, *Filiae Ierusalem*, también a solo y coro de tiples, cuarteto y armonium; además de dos que él llama «composicioncillas»: *Plegaria a la Virgen*, a solo y órgano, con poesía de Victoria Ribera, y *Lágrimas*, para canto y piano, con poesía de Juan Toro.

Es verdad que en ellas Pedrell empieza ya a cambiar, hasta el punto de que dos de ellas —la *Salve* y el *Filiae Ierusalem*— las publicó luego en el *Salterio sacro-hispano* (¡en la primera serie, sin embargo, y no figuran en la segunda!); pero, en conjunto, pertenecían al estilo habitual de entonces, contra el que luego tronaría sin piedad.

Y así continuó el año siguiente, 1876, pues el comenzar a narrar sus actividades de ese año escribe el mismo Pedrell (*Jornadas de Arte*, 87): «Inaugúrase el año con la composición de una *Misa solemne de Gloria* a tres voces a solo (soprano, tenor, bajo), coro gran orquesta, órgano y arpa», que, como vemos, sigue en la misma orientación. Añade que la compuso en Tortosa, lo mismo que el motete *Bone Pastor*, «a cuatro voces, gran orquesta y órgano», una *Misa de Requiem* a cuatro voces «en el estilo a *cappella*» y un *Te Deum*, siempre a cuatro voces, coro, gran orquesta, órgano y arpas, y que escribió estas cuatro obras religiosas con gran rapidez, «en el espacio de un mes y medio», para enviarlas a un concurso convocado por la Sociedad

Económica de Amigos del País, de Valencia. Todas cuatro fueron premiadas y se interpretaron, en junio de 1876, bajo la dirección del propio Pedrell.

Fueron las últimas composiciones que Pedrell escribió en el estilo que he llamado «eslaviano» y fueron compuestas, por lo que dice él, en las primeras semanas de ese año 1876. De ellas dice el mismo Pedrell, enjuiciándolas desde la nueva perspectiva tras su «conversión» musical religiosa:

Salvo la *Misa de Requiem*, que hoy mismo se hallaría dentro de las prescripciones del *Motu proprio*, las demás son obras de cierto carácter religioso, un tanto dramatizado, que hoy rechazaría (y de hecho rechazo sin remisión), porque habiendo predicado, después de aquella fecha, en pro de la rehabilitación y enaltecimiento de la música verdaderamente litúrgica, tanto antigua como moderna, me hallaría en contradicción conmigo mismo y la dignificación que reclama el cultivo de esta manifestación de arte, la más sublime por excelencia, tanto por lo que atañe a la dignidad del arte cuanto por lo que reclama la liturgia.

En la *Misa* en cuestión se ponen en música textos que sólo debe pronunciar o entonar el celebrante, se dramatizan *humanamente*, con demasía reprobables, así la *Misa* como el *Motete* y el *Te Deum*; podrían salvarse, quizá, algunos fragmentos, que acusan, como vago recuerdo, las influencias nacidas en edad infantil en el coro de la capilla donde recibí mis primeras impresiones musicales. Mas con esto no quiero decir que las tres composiciones no sean reprobables. Lo son, en efecto, y como tales, repito, las rechazo por completo y sin resquemores de ninguna clase (p. 88-89).

Insisto en que con estas obras se cierra un período en la vida de Pedrell en cuanto compositor de música religiosa. A partir de ese momento despliega una intensa actividad como compositor, y de hecho de esos años que siguieron datan las mejores composiciones de Pedrell, incluidas las *Orientales* y *Consolation*, varias de cuyas obras le fueron publicadas por editores extranjeros, pues Pedrell llegó a ser considerado en diversos ambientes como un buen compositor, con mucho futuro. Pero todas esas obras son de carácter profano. No hay una sola religiosa.

Y en medio de ese tráfigo compositivo, en medio de esa actividad verdaderamente frenética, comienzan a vislumbrarse los motivos que le llevarían a la «conversión» que estamos analizando. Como él mismo dice, «una bella mañana de abril» de 1876 emprendió un largo viaje a Italia, tras el cual viajó a París, etc. Merece la pena oír de sus labios lo que hizo entonces, pues de aquí arranca, me parece a mí, la raíz de esa «conversión» de Pedrell, que él, por otra parte, nunca explicó adecuadamente. Escribe, pues, en el capítulo 9º de sus *Jornadas de arte* (p. 103-104):

Al llegar por segunda vez a Roma me encerré en las bibliotecas; huí de los teatros de ópera, que me producían hastío invencible; refugiéme en los dramáticos, en los cuales, oyendo a la Marini, a la Tessero, a la Pia Marchi, a Ceresa, etc., aprendía cosas literarias más sustanciosas; evité cultivar relaciones, especialmente con músicos, porque con sus preocupaciones militantes de momento me distraían de mis estudios; realicé de cuando en cuando excursiones, puramente artísticas, a varias ciudades italianas, en compañía de mis buenos amigos y grandes artistas P. y M., llevando debajo del brazo, como *ciceroni* modelos excepcionales, el *Voyage en Italie*, de Taine, y la *Cronaca* cuatrocentista o quincecentista de la localidad visitada, que por modo tal podíamos estudiar, a la vez, histórica, crítica y etnográficamente.

Trazado mi plan de estudios que, siguiendo el consejo de monseñor Dupanloup, realizaba con la pluma en la mano, estudié las principales literaturas europeas, la historia y la estética de la música, principalmente la ilustración monográfica consagrada a estas ramas científicas, las creaciones musicales de todas las épocas, deteniéndome mucho en las del siglo XVI, teniendo como tenía a mano gran documentación en la Biblioteca Vaticana; preocupábame, también, el estudio del folklore popular internacional, que no pude realizar más que someramente, porque no había tomado entonces tal estudio los vuelos que tomó después. Terminadas las horas de estudio en las bibliotecas, ampliaba de memoria en casa las notas redactadas a la vista del libro, y todavía me sobraba tiempo para dedicarme a la lectura de obras históricas o puramente literarias que había adquirido en los puestos de librovejeros. Espanta el número de anotaciones que llegué a reunir. Fue tal la variedad y la cantidad, que yo mismo me maravillo, ahora, de la obsesión en el trabajo a que me entregué durante toda aquella época, trabajo de *fundidor* —como lo llamaba más tarde Ixart—, trabajo reposado de asimilación y de análisis del que colecciona, investiga y dispone los materiales (*Jornadas de Arte*, 103-104).

Evidentemente, aquellos meses de estudio y de meditación, envuelto en un mundo de arte del *pasado* —y subrayo la palabra—, orientado, en lo que a música se refiere, también hacia la música del *pasado*, y precisamente la del siglo XVI, fueron los que cambiaron a Pedrell. Aún continuaría, en los meses que siguieron, y aún en los años inmediatamente siguientes, sus ilusiones de compositor —incluso lleva, en un momento, a paragonarse inconscientemente con Verdi, cuando habla de que un su amigo literato francés le puso en contacto con *El Rey Lear* de Shakespeare, hablándole «sobre la musicalidad de este asunto», «que fue —añade Pedrell en ese inconsciente paragón— intencada sin éxito, privadamente, por Verdi».

Ya queda dicho que las composiciones de las primeras semanas de 1876

fueron las últimas religiosas que él escribiera en el estilo profanizante del siglo XIX y también las que cierran una etapa en la vida de Pedrell, pues, curiosamente, en aquellos fervores compositivos de los años siguientes, que fueron muy intensos, se olvidó completamente de la música religiosa: todas sus composiciones fueron profanas, con la única excepción del oratorio *La Samaritana*, que también debe ser incluido en esa categoría. Por supuesto, la ópera seguía constituyendo la idea central de aquellos esfuerzos, pero una ópera —y lo mismo, en cierto sentido, los *Lieder*, etc.— del todo personal, con unas orientaciones claramente nacionalísticas, que él tan lúcidamente expuso en su folleto *Por nuestra música*, publicado precisamente entonces, y que aplica incluso a su ópera *Cléopâtre*, a pesar de que el tema estaba bien alejado de ser nacional. El llega a hablar de su «camino de Damasco» —en referencia a la conversión de San Pablo—, refiriéndose a la nueva concepción de los *Lieder*, a la que él estaba entonces llegando. Pues ese mismo «camino de Damasco» debe aplicarse, me parece a mí, si bien por otros motivos, respecto de la nueva música religiosa que él estaba entonces vislumbrando.

El golpe de gracia que acabó de consolidar esta transformación que se estaba operando en el alma de Pedrell, y que no se limitaba solamente a una nueva concepción de la música religiosa, aunque ésta constituyese una parte fundamental de la misma, sino a algo mucho más profundo, lo constituyó el rotundo fracaso que su *Marcha de la Coronación* obtuvo en su presentación en Madrid en un concierto celebrado el 20 de marzo de 1881, que ocasionó una nutrida serie de artículos y comentarios en la prensa. De hecho, al concluir la exposición y análisis de aquellas críticas tan duras, Pedrell estampaba esta frase (p. 171) «Pero veamos cómo pagué yo las primeras experiencias de aquella lección tan bien aprendida».

Es decir, que, según su propio testimonio, él «aprendió aquella lección». De hecho, en los meses siguientes ya no compuso nada más que una pequeña ópera en un acto, *Tasso*, para un proyecto de Ruperto Chapí y Ricardo Morales, que en conjunto resultó un fracaso (el proyecto en conjunto, no la ópera de Pedrell, que sí fue aplaudida y tuvo un cierto éxito) y dejó a los organizadores la impresionante deuda de 15.000 duros. Y no cabe duda que esta nueva experiencia tuvo que significar para Pedrell una nueva luz en aquel su «camino de Damasco».

Tasso se representó el 16 de noviembre de 1881, dirigido por Chapí. Con esta obra en un acto, termina, verdaderamente, toda una época de la vida de Pedrell. Tras ella iba a nacer un Pedrell del todo nuevo, orientado hacia nuevas metas. El cambio definitivo se verificó en los primeros meses de 1882. Durante ellos no compuso una sola nota. Pero, en vez de las actividades de compositor, que hasta entonces habían absorbido su vida y sus fuerzas, decidió emprender un nuevo camino, el que le iba a convertir en «el gran

Pedrell», el que le iba a dar la inmortalidad. Y si bien en esta segunda parte de su vida aún compondría algunas de sus obras más ambiciosas, éstas constituyeron la excepción en las actividades en que a partir de entonces se iba a centrar. Y entre esas actividades destacan dos: las que giran en torno a la música religiosa y las de organizador y publicista, precisamente en dos campos específicos y complementarios: el de la música religiosa y el de la música histórica española.

3. Publicaciones de música religiosa moderna. El *Salterio sacro-hispano*

Los esfuerzos de Pedrell en torno a la música religiosa se pueden dividir en tres grandes apartados: publicaciones de música moderna, publicaciones de música antigua y estudios. Y estos tres títulos constituirán también el esquema de esta ponencia, tras los que intentaré un juicio de conjunto.

Ya queda dicho, en el «Esquema histórico y biográfico» con que comencé estas notas, que Eslava comenzó a publicar en 1852 su *Lira sacro-hispana*. Se trataba, como todo el mundo sabe, de una monumental colección de obras de autores españoles de todas las épocas, seleccionadas por el propio Eslava o por los maestros de capilla a quienes acudió para que facilitaran los materiales, y ordenadas por orden cronológico. Aún hoy, a distancia de más de un siglo, constituye la más importante y la más completa colección de música religiosa española jamás emprendida, pues la otra que se le pudiera paragonar, los *Monumentos de la música española*, de monseñor Anglès, está concebida con criterios menos unitarios, aunque es, en conjunto, más extensa. No se puede dudar que Pedrell conoció esta obra de Eslava, que abarca diez volúmenes en gran folio. Resulta incomprensible que él, que tanto se esforzó por ser exhaustivo en sus lecturas, no la hubiese estudiado. Aunque debo confesar que hay un argumento que podría permitir la duda: Monseñor Anglès me comentó un día que en Barcelona no había ningún ejemplar de la *Lira* eslaviana, y que en alguna ocasión había propuesto, desde su cargo de director de la sección de música de la entonces Biblioteca Central de Barcelona, al director de la Biblioteca Nacional de Madrid, donde había dos ejemplares completos, que le cediese uno de los dos, lo que no había conseguido nunca; de hecho, él, en sus últimos años de Roma, cuando necesitaba consultar la *Lira*, usaba mi ejemplar.

Digo todo esto porque hay un hecho que sorprende mucho y que nunca he sabido explicarme: Pedrell, al contar sus actividades en pro de la restauración de la música religiosa, y en particular las de edición de música histórica española, no mencionaba a Eslava. Y, sin embargo, para mí es claro que él se inspiró en Eslava y en su *Lira sacro-hispana*. Hasta el punto

de que hasta el título de su colección está calcado en el de Eslava, si bien él la llamó *Salterio* en vez de *Lira* que había escogido Eslava; pero tando da, pues es claro que por ahí se van *lira* y *salterio*. El hecho es que Pedrell, al llegar a contar la primera consecuencia práctica de aquella transformación que había experimentado entre 1876 y 1882, escribe (*Jornadas de Arte*, 175-177):

Para inaugurar, el 1º de julio del año expresado [1882], la publicación continua de obras de música religiosa, intitulada *Salterio sacro-hispano*, circulóse días antes un prospecto en el cual resumía, en estos términos, lo que significaba, o pretendía significar, tal publicación:

Si pudiéramos aconsejarnos de nuestro entusiasmo, quisiéramos erigir en nuestro país un monumento de tan imperecedera fama como el que elevó el sabio Proske en su admirable obra *Musica Divina* (edición de Ratisbona). ¡Cuán merecido alto renombre gozan en ellas nuestros maestros, los predecesores, contemporáneos y continuadores del inmortal Palestrina! ¡Cuántos tesoros yacen olvidados todavía entre manos de particulares y en los archivos de nuestras catedrales! Aconsejados por tan loable entusiasmo, sin embargo, no veríamos satisfecha la más apremiante necesidad, de momento, que nuestra publicación se impone y debe llevar a cabo: acudir con remedio pronto y seguro a corregir tanto y tanto abuso, etc.

Bien se deja adivinar la idea que me dominaba en el hecho mismo de citar a Proske: reintegrar a la vida del arte lo que ha formado el patrimonio de una nacionalidad artística, que si por entonces no se pudo lograr, era un deseo, una aspiración, que podría realizarse un día, cuando las cosas y los tiempos estuviesen en sazón. Para satisfacer «la más apremiante necesidad de momento», como se decía en el prospecto; para remediar los excesos de aquellas «músicas de *tararira*», según la calificación gráfica del P. Feijóo, que se oían en nuestros templos, procuré interesar en la publicación a aquellos que me parecían más significados en estas prácticas de arte, y no se logró de momento cuanto era dable para que quedase yo mismo satisfecho, resultaba ciertamente loable la primera tentativa hacia aquella soñada aspiración.

Cansado de aquella vida semi-errante en que transcurrieron algunos años, instaléme, decididamente, en la capital del Principado catalán, y, en efecto, a primeros de julio [de 1882] aparecían la primera entrega del *Salterio sacro-hispano* y el primer número de la revista semanal *Notas Musicales y Literarias*.

A fin de alimentar ambas publicaciones dediquéme a escribir composiciones fáciles para el *Salterio*, y artículos sobre artículos para las *Notas*. Composiciones fáciles, dedicadas a los *modestos*, a los centros que no poseían grandes medios de ejecución, era lo que más convenía, dado que los colaboradores sólo me ofrecían composiciones que recla-

maban interpretación excepcional, y esto no era práctico para los fines de difusión del *Salterio*. Yo mismo había experimentado en cabeza propia, pues cada vez que se me ocurría escribir a cuatro partes, o cada vez que publicaba alguna composición antigua escrita a dos coros, llovían reclamaciones de los suscriptores, que podían sintetizarse en un deseo común: «queremos cosas fáciles y... alegres». Aquí estaba el *intrínquis* de la publicación y de su buena suerte futura: en el deseo manifestado por la mayoría, que deseaba cosas fáciles y... alegres, y que no oliesen a... funeral (era la palabra consagrada). Un paso más y la mayoría iba a pedir, paladinamente y sin hipocresías, lo que yo ya me tenía bien adivinado: «músicas fáciles y... bailables».

Desgraciadamente no he conseguido nunca ver claro respecto del contenido de esta primera fase del *Salterio*, y, en cierto sentido, tampoco de la segunda. Habrá que esperar a que la buena suerte depare uno de aquellos ejemplares, rarísimos, excepcionales, en que algún suscriptor haya encuadrado toda la serie en un solo volumen. Mientras esto no suceda es prácticamente imposible conocer con exactitud cuáles fueron las composiciones que integraron este primer esfuerzo pedrelliano en pro de la reforma de la música religiosa. Los datos que yo tengo en este momento son los siguientes: Poseo un volumen, que perteneció a I. Gironella, de Barcelona, y que adquirí a un librero anticuario en 1986, que parece pertenecer a la primera época. El título, y aún la portada, son los mismos que figuran en las demás publicaciones del *Salterio*, también en las de la segunda etapa; está publicado por Manuel Salvat, de Barcelona. Conserva algunas de las contraportadas, en las que está el «Catálogo de las obras publicadas» y que reproduzco en el Apéndice I. En el II reproduzco, muy reducido, el Catálogo de la que creo segunda etapa, la publicada por Llimona y Boceta. Todo lo hago con el intento de que estos dos catálogos puedan ayudar a que un día se pueda conocer más en detalle esta gran iniciativa de Pedrell en favor de la música religiosa.

Tampoco conozco cuanto duró exactamente la primera serie ni cuales fueron, en conjunto, las obras publicadas en ella, pues no dispongo de más elementos que ese Catálogo ya citado. Ciertamente, no pudieron ser muchas, pues la iniciativa duró poco, quizá incluso muy poco. No pude averiguar cuanto fue exactamente, pero no más que pocos meses, pues, a lo que parece, la muerte de la publicación sucedió poco después de que Pedrell fuera nombrado maestro de capilla de la parroquia de Santa Ana de Barcelona, lo que tuvo lugar a comienzos de abril del siguiente año de 1883.

El titula este nombramiento «Un magisterio *in partibus infidelium*». El tal magisterio duró apenas unas semanas, desde comienzos de abril a mediados de mayo. En el mundillo musical de Barcelona tuvo mucha resonancia, tanto el nombramiento como la casi inmediata dimisión del maestro, de modo que

de uno y otra se hizo eco la prensa; y gracias precisamente a estos comentarios de prensa, que Pedrell copia ampliamente en el capítulo 18 de sus *Jornadas de Arte*, podemos ir con pie más seguro en el análisis de lo que entonces pasó, pues por solas las palabras del maestro no se podría deducir con certeza, por escribir ese capítulo casi treinta años después de ocurridos los hechos y sobre todo porque los escribía condicionado por los nuevos ideales que entonces tenía él en la cabeza y en el corazón.

Pedrell trató, desde el comienzo de su actividad en Santa Ana, de aplicar sus ideales de reforma de la música religiosa, que para entonces tenía ya muy claros. Pero hay que advertir que en aquellos años aún no había llegado a los grados de pureza respecto de la música religiosa a que llegaría veinte años después, tras el *Motu proprio* de san Pío X. De modo que en las pocas semanas en que estuvo de maestro de capilla en la famosa parroquia barcelonesa, sus conatos de reforma se limitaron a hacer cantar, en vez del repertorio habitual, obras, por ejemplo, de Gounod y de Cherubini, las que, evidentemente, no obstante su mérito musical y artístico, estaban muy lejos de la pureza que para la música religiosa se iba a pedir muy pronto, en particular por Pedrell mismo. Precisamente la causa detonante de que Pedrell presentara la dimisión con carácter irrevocable —parece ser que ya antes había habido otra dimisión, que no le fue admitida—, fue que hizo cantar una misa de Cherubini —de aquellas, añade Pedrell, «que todo buen artista pone sobre su cabeza»—, que causó tal desconcierto incluso entre el clero, que uno de los sacerdotes de la parroquia interrumpió la interpretación con «gritos desatentados», increpando a Pedrell: «Pero qué diablos está usted ejecutando ahí? ¿Se empeña V. en alejar los fieles con esas músicas de Semana Santa?» Pedrell se sintió tan ofendido, y con toda razón, que aquella misma noche presentó la dimisión de su cargo.

En fin, que, como bien dice él mismo, «los tiempos no estaban en sazón», aunque añade que «tampoco lo están ahora, cuando muchos años más tarde escribo esto, después de asistir a una infértil restauración y continuación de la antigua publicación», es decir tras la segunda etapa del *Salterio sacro-hispano*.

Comenzó ésta hacia fines del verano de 1904, es decir, a menos de un año de haberse publicado el *Motu proprio*. Pedrell dedica a este tema unos párrafos en el capítulo cuatro («Nuevas notas bibliográficas») del tercero de sus volúmenes autobiográficos, *Jornadas postreras* (1903-1912), que publicó en 1922. Es importante leer los primeros párrafos:

Las ordenaciones del *Motu proprio* de S.S. sobre la reforma de la música religiosa despertaron de su amodorramiento a nuestros editores de música. Todos se dieron a publicar composiciones ajustadas a los cánones de las ordenaciones pontificias, cuando se le ocurrió a uno de

tales editores reanudar mi antiguo *Salterio sacro-hispano*, destinando a esta publicación el capital que fuera necesario. Convenidos todos los extremos artísticos y comerciales, se consignaron en documento ante notario de todo lo que mutuamente nos obligábamos ambas partes contratantes durante un primer período de prueba de seis años, que después se confirmaría y reanudaría de común acuerdo.

Llegados a este punto hay que hacer una advertencia importante: los deseos de reforma de la música religiosa en España databan de muchos años antes de Pedrell. Hay que volver, una vez más, a la raíz de todo, a Eslava. Monseñor Anglès comete una gran injusticia con Eslava en lo que escribe de él en el *Diccionario de la Música Labor*. Un día, comentándole yo lo mucho que me gustaba el *Diccionario* y el gran servicio que me hacía, por la incomparable cantidad y calidad de datos que ofrece, me dijo, literalmente: «he puesto lo mejor de mí mismo en él». Y, sin embargo, respecto a Eslava, Anglès perdió su habitual dominio e independencia y vertió las opiniones que, sin duda, había oído a su maestro Pedrell, al Padre Otaño, etc. Merece la pena oír sus palabras:

Pocos músicos pudieron influir tanto en el arte español de su tiempo como Eslava, dados los importantes cargos que ejerció en Madrid, especialmente desde el punto de vista pedagógico; sin embargo, tal influencia resultó bastante negativa, pues, como dice muy acertadamente Mitjana, Eslava poseía más buena voluntad que clarividencia.

Nada más falso. Es verdad que termina su juicio diciendo que «en cambio, logró Eslava redimirse de estas culpas con su excelente labor de musicólogo, exhumando gran número de obras de música religiosa de autores españoles ignorados hasta entonces, que dio a luz en su publicación capital, *Lira sacro-hispana*, el primer monumento elevado a la música española en el siglo XIX». Pero en conjunto el juicio de Anglès es totalmente negativo; y lo más grave es que lo va expresando en los diversos campos en que Eslava intervino, la composición y la pedagogía sobre todo. No entraré en el campo de la pedagogía, pero sí en el de la composición, pues un análisis más objetivo demuestra que Eslava tenía un altísimo concepto de la música religiosa, como demuestra en la *Memoria de la música religiosa en España* que redactó como colofón de su *Lira*; decidió publicar esta su magna obra precisamente para que todos los músicos tuviesen a su disposición una antología de la mejor música que se había compuesto en España para el culto de Dios. Y esos deseos de regeneración de la música religiosa los expresa más claramente todavía en el prólogo de su *Museo orgánico*, en el que, después de confesar que él, aunque comenzó deseando ser organista, luego se dedicó a las tareas de maestro de capilla y

que, mientras en otras naciones se estima a los organistas, «en España sucede todo muy al contrario», pues, según él, la música es el ramo de las Bellas Artes más desatendido, y que entre los varios oficios de los músicos el de los organistas está particularmente poco considerado, continúa:

Bajo estas tristes convicciones, y por solo amor al arte que profeso y al culto divino a que estoy consagrado, me decidí, hace algunos años, a meditar los medios para mejorar entre nosotros la música vocal religiosa y la de órgano, ilustrando al mismo tiempo su historia en cuanto alcanzasen mis débiles conocimientos.

Expone a continuación como, para lograr esos objetivos, concibió y comenzó a publicar la *Lira sacro-hispana*, añadiendo a continuación que «como aquélla no abraza más que las obras de música vocal, me decidí a publicar la presente acerca del género orgánico, completando con ella el doble objeto que me propuse», y añade:

No pensé en un principio dar a esta publicación tan grandes dimensiones, porque mi principal objeto era constituir bajo ciertas bases y reglas el género mencionado, que se halla en el día algún tanto desnaturalizado. Luego que emprendí los primeros trabajos conocí que para tener esta obra toda la importancia que ya deseaba era necesario que ella contuviese un gran número de piezas de todas clases, compuestas con las nuevas condiciones y reglas establecidas, que pudiesen servir de tipo a los organistas que abracen mis doctrinas, de guía y estudio a los que sigan esta carrera, y de repertorio a los que deseen tener una colección de esta clase para su uso [...]

Para que esta obra aparezca más autorizada, y para que la colección de piezas sea más interesante, he invitado a varios organistas de conocida reputación a tomar parte en estos trabajos, componiendo algunas de ellas, que no dudo corresponderán al buen nombre de sus autores.

Y termina con este resumen del altísimo fin que se proponía con esta nueva iniciativa:

Debo advertir, por fin, que no me propongo con esta obra dar de manera alguna lecciones a nuestros buenos organistas, sino dirigir los esfuerzos de todos hacia un objeto tan digno del arte como es la mejora y perfección del género orgánico. Deseo despejar esta senda, para que por ella vengan en mi seguimiento otros que publiquen obras de mayor mérito, esperando entre tanto que la mía sea mirada, si no con estima, por lo menos con indulgencia.

Y en la «Breve memoria histórica de los organistas españoles» que precede a la música tiene párrafos magníficos, que prueban la nobilísima finali-

dad que él se proponía con estas iniciativas. Véanse estas frases, seleccionadas entre otras muchas no menos dignas de ser recordadas, para hacer justicia a este gran hombre, tantas veces tan injustamente vilipendiado, también por nuestro Pedrell:

Réstame ahora tratar de los [organistas] del siglo presente [...] No nombraré a los buenos organistas que existen hoy en España, porque no se crea aquí y más allá de los Pirineos que es la amistad o el nacionalismo el que impulsa mi pluma a hacer sus elogios. Yo les he invitado a que escriban algunas composiciones para publicarlas en esta obra, y ellas serán la mejor prueba de sus talentos. Ellas probarán también que, sin embargo de la actual decadencia de este ramo, tenemos todavía organistas que merecen grande consideración en el arte.

Decadencia ha dicho, y la hay, en efecto, notable. Pero como la decadencia, lo mismo que el progreso, no se efectúa en artes, ciencias y toda clase de conocimientos humanos tan rápidamente que no se pueda observar el punto de partida, las causas que la motivan, las circunstancias que la acompañan y la gradación de su marcha, manifestaré, con la brevedad que me he propuesto, cuanto a esta materia concierne en la reseña histórica que voy a continuar, tomándola desde principios del siglo XIX, donde la he dejado.

Él achaca el origen de la decadencia litúrgica de la música para órgano de su tiempo a un hecho que expone así:

Lo cierto es que varios organistas de genio y de verdadero mérito acreditaron en España el género libre, y que estos mismos principiaron a mirar el género fugado con alguna indiferencia; también lo es que esta indiferencia la heredaron sus inmediatos discípulos; y como no era tan fácil heredar al mismo tiempo el genio de sus maestros, se pronunció la decadencia del ramo.

Los organistas que se dedicaron al género libre casi exclusivamente, no se contentaron con lucir su habilidad en el órgano, sino que quisieron también ser pianistas y hacerse aplaudir en los salones; y así como el género libre influyó en la decadencia del género fugado, el de piano influyó a su vez en la decadencia del libre orgánico [...].

Agrégase a esto que la mayor parte del medio siglo transcurrido ha sido entre guerra y revoluciones, que han influido extraordinariamente en la decadencia de la música religiosa, y de consiguiente en la orgánica.

Sin embargo de todo esto, es necesario reconocer que las escuelas citadas y todas las de su tiempo relajaron, unas más y otras menos, la severa educación de nuestros antiguos organistas. Los *hijos* de ellas (permítaseme llamarlos así) dieron gran impulso al género libre, ensancharon demasiado sus límites y empezaron a mirar con cierto desdén el género

fugado. Pero los que han saltado la valla de todo lo justo y han abusado del género libre de un modo severamente censurable con sus *nietos*. Éstos, con algunas honrosas excepciones, han llegado a confundir hasta cierto punto el género religioso con el profano y el de piano con el orgánico. No son ya organistas, sino pianistas de más o menos habilidad, a quienes por lo general, les falta de cabeza todo lo que les sobra de dedos.

Tiene palabras muy duras para los numerosos organistas que, «careciendo de la habilidad y conocimientos necesarios, se ven precisados a tocar una música ligera de cualquier género; pero éstos se hallan fuera de toda crítica, porque no son verdaderos organistas, ni pianistas, ni artistas siquiera; no merecen más que el simple dictado de *tocateclas*». Y añade justamente: «La crítica y la censura deberían recaer sobre las autoridades eclesiásticas que hacen tales nombramientos y dan lugar a semejantes abusos, con menoscabo del respeto y veneración que deben inspirar a los fieles todos los actos sagrados del oficio divino»; aunque tiene una consideración de disculpa, que expresa con estas palabras: «Cierto es que no se puede exigir una regular habilidad al infeliz profesor que gana menos que un mandadero de monjas capuchinas».

Éste era Eslava y éstos los fines que él se proponía con tan importantes iniciativas editoriales. Él, por otra parte, y como ya queda indicado, abrió también el camino hacia un nuevo estilo de música religiosa, más acorde con el sentir tradicional de la Iglesia y su liturgia, con sus series de *Motetes al Santísimo y a la Virgen*, de que ya queda hecha mención y que de hecho, significaron el comienzo de un nuevo tipo de composiciones, pues fueron muchos los maestros de capilla de la segunda mitad del siglo XIX que compusieron motetes según este nuevo estilo.

Y lo que Eslava comenzó se continuó, por varias personas, según iban avanzando los años. Y no cabe duda que este ambiente tuvo también que influir en Pedrell para su cambio de 1882. Es bien significativa, a este respecto, la carta que le escribió el párroco de Santa Ana al aceptar la dimisión de su cargo de maestro:

[...] Aceptamos por completo el programa de usted; lo mismo que usted, queremos que en Santa Ana la capilla esté a la altura que a la parroquia corresponde; lo mismo que usted, queremos que en Santa Ana sólo se ejecute música religiosa. Para la realización de este programa revestimos a usted de todas las facultades y le autorizamos para remover todos los obstáculos, como justo testimonio de la confianza que usted nos merece. Vacilamos mucho en aceptar su dimisión, que, al fin, no hubiésemos admitido a no presentarla usted con carácter irrevocable. Hemos encargado la dirección de la capilla al amigo de usted X, a quien hemos

encomendado la realización del mismo. La Obra verá con gusto que se ponga en inteligencia con usted [...]

De hecho, si el *Motu proprio* de san Pío X tuvo el éxito que tuvo fue, simplemente, porque los tiempos estaban «en sazón», para usar la expresión de Pedrell, y no porque fuera demasiado diferente de lo que los Papas de otros siglos habían dimanado y que, al contrario de lo que le sucedió a él, no tuvieron, prácticamente, efecto alguno.

Bien, el hecho es que en septiembre de 1904 comenzaron a aparecer las entregas del renovado *Salterio sacro-hispano*.

Tampoco duró mucho, desgraciadamente. Pedrell le echa la culpa, con palabras bien amargas, al editor, cargando la mano de una manera verdaderamente despiadada. Merece la pena leer sus frases, tan llenas de donosura como de amargor:

Nuestros corredores de mercadería musical, que no editores o cosa que se lo parezca, son especialísimos en todo. Ignoran el a.b.c. de la materia artística de aquello que trafican, creyendo que esta ignorancia es una garantía para que no se les engatuse dándoles bueno por malo, lo que equivale a creer que es más de público, más vendible y más asequible la música mala que no la buena. ¿Publicidad de la mercancía, a lo menos bajo el punto de vista comercial? Ninguna, por lo menos en el extranjero. ¿Subvencionar una obra con una cantidad mínima de capital para los fines de vulgarización? Esto no lo comprenden ni lo comprenderán jamás nuestros corredores de mercancía musical, como tampoco que desembolsen seis, ocho, diez, para duplicar, triplicar, cuando la propaganda se ha hecho artística y comercialmente bien, el capital desembolsado. Quieren, sí, sacar seis, ocho, diez para reembolsarlo decuplicado, triplicado y centuplicado *quia nominor leo* a la noche de aquel mismísimo día y no al último día de la semana.

Así me aconteció a mí y a mi *Salterio* por haber tropezado con un corredor de mercadería musical y otros excesos de la casta y ralea de esos a quienes cuadra lo del león de la fábula de Esopo. Claro que había tribunales de justicia para hacerle cumplir lo que se había firmado por escritura de contrato. Pero ¿hay leyes que valgan cuando no se llevan grabadas en el corazón las virtudes que exige el sentido moral del hombre que se estima?

Palabras durísimas, como se ve, que sin duda esconden algo muy grave que tenía que haberle pasado a Pedrell con el editor del *Salterio*.

Fue éste Vidal Llimona y Boceta de Barcelona, y actuando como distribuidores al por mayor, Dessy y Cía, también de Barcelona. Naturalmente, no conocemos esas dificultades que tuvo con Pedrell. Pero, al margen de ellas,

hay que reconocer que la colaboración entre el editor y el apóstol de la música sagrada —que en tal se había convertido para entonces, en buena medida, Pedrell— resultó fructuosísima: el catálogo editorial, con el conjunto de obras editadas, es espléndido, rico en contenido, con obras de los mejores compositores españoles de entonces, todas de más que mediana calidad y completamente adaptadas a las normas pontificias. El título genérico que aparece en la portada de las obras de esta magnífica colección lo dice todo: «*Salterio sacrohispano. Publicación continua de Música Religiosa Litúrgica, antigua y moderna, conforme al Decreto Urbis et Orbis, de la Sagrada Congregación de Ritos y al Motu Proprio de S.S. Pío X, fundada y dirigida por el Maestro Felipe Pedrell. Vidal Llimona y Boceta, Editores Propietarios*».

Tuvo un éxito enorme, y en muchos archivos de nuestras catedrales quedan numerosas composiciones de esta magnífica colección, que constituye, a no dudarlo, una de las más fructíferas empresas ideadas y llevadas a cabo por el gran Pedrell. En el Apéndice I a esta ponencia publico la lista completa de las obras publicadas en el *Catálogo* de esta segunda etapa del *Salterio* pedrelliano en su versión definitiva, después de una severa purga a la que lo sometieron los editores, sin duda con el asesoramiento de Pedrell. Pero debo aún advertir que el *Catálogo* está espléndidamente editado, con amplias notas bibliográficas y descriptivas, y al que precede un importante prólogo, que contiene los principios básicos de selección de las composiciones, ocupando casi una página entera una hermosa fotografía de Pedrell. He aquí uno párrafos de ese prólogo, que juzgo particularmente importantes para enjuiciar adecuadamente a esta notable publicación y a su promotor y director Pedrell:

Desde que nuestro venerable Pontífice, Su Santidad Pío X, expidió su sapientísimo *Decreto* para el mejor régimen y gobierno del mundo católico en lo que se refiere al Canto litúrgico y a la música *única* que debe emplearse en las iglesias, ha sido la preocupación constante de esta Casa y su labor preferente preparar una gran colección de obras debidas a la inspiración de renombrados compositores y eminentes maestros españoles, antiguos y modernos, en que se restituyen felizmente el venerable Canto gregoriano y la Música clásica polifónica de la célebre escuela antigua española, según las prescripciones de los cánones y la primitiva disciplina y costumbre de nuestra Santa Iglesia.

Para dar cumplimiento y sólida base a la realización de nuestro empeño, esta Casa se ha asegurado el concurso del insigne maestro D. Felipe Pedrell, uno de los primeros promovedores de la reforma de la música religiosa en España, que en publicaciones similares y obras de investigación y vulgarización de la antigua y admirable música polifónica, la música de los Morales, Victoria, Guerrero, Peñalosa, Rivafre-

cha, Escobar, Navarro, Pérez, Anchieta, Cotes, etc., ha probado su idoneidad como musicógrafo de profundos conocimientos y como compositor en este género elevado de música.

Su nombre es garantía segura del *Salterio sacro-hispano*, por él fundado y por él dirigido actualmente, así en lo que tiene relación con la música litúrgica como en lo que respecta al decoro y esplendor del arte en esta su más encumbrada manifestación.

No hemos vacilado en retirar de la circulación y de la venta todas aquellas obras que no se acomodan en absoluto a las reglas antedichas, siendo esto una verdadera garantía para los muchísimos conventos, seminarios, maestros de capilla y organistas, que contamos en nuestra respetable clientela.

El Padre Otaño, en su sabroso artículo titulado «Una visita a Pedrell», que publicó en su revista *Música sacro-hispana* (que también reproduce Pedrell en el apéndice XVII de su volumen *Jornadas postreras*), escribe:

Cuando la aparición del *Motu proprio* de 1903 y viviendo yo en Valladolid al lado de aquellos maestros del alma Goicoechea, Manzanares y Arregui, fue motivo bien justificado para dirigir mis entusiasmos hacia esta clase de trabajos, vi, desde luego, cuán necesario me era aprovecharme de la experiencia e ilustración de Pedrell, a quien yo conocía por sus publicaciones de los polifonistas y por algunas obras religiosas aparecidas en la primera etapa de su *Salterio sacro-hispano* [...].

Por de pronto, envié al maestro mis primeros escauceos de composición, conforme a las orientaciones del *Motu proprio*, y el resultado fue su aparición en el *Salterio sacro-hispano*, que por entonces empezaba, desgraciadamente para poco tiempo, su segundo período.

La primera composición que dí al público, un villancico en sol menor, llevaba la dedicatoria a don Felipe Pedrell, y el maestro me devolvió el obsequio dedicándome luego una preciosa Cantiga del Rey Sabio, transcrita y armonizada por él.

4. Publicaciones de música antigua

Ya hemos visto que Pedrell, en sus comienzos, cuando era niño de coro en la catedral, experimentó una impresión notable al oír por primera vez una misa de Victoria. De hecho, siguiendo su trayectoria, se ve que él pensó antes en recuperar la música de otros tiempos que en cambiar el modo de componer su música religiosa y, por supuesto, mucho antes de que pensara en cambiar —como realmente cambió— el curso de la misma música religiosa a nivel nacional.

Juicio personal de conjunto

Un comentario particular merece todavía el *Salterio sacro-hispano*. Me refiero, por supuesto, a su segunda serie, que es el que conozco.

En el último de los catálogos de archivos de música españoles que he preparado, el de la catedral de Granada, hago presente en la introducción la importancia de ese archivo para descubrir un importante capítulo de nuestra historia musical que está todavía virgen: el de la renovación litúrgica y musical que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XIX y sobre todo en la primera mitad del actual, y explico cómo el archivo granadino bastaría él solo, por la increíble riqueza de fondos que contiene, para llenar ese vacío que tenemos. Cuando, Dios mediante, este catálogo esté a disposición del público en la próxima primavera, se podrá constatar qué altas cotas de espíritu religioso vivió nuestra música en los últimos decenios del siglo XIX y en la primera mitad del XX.

Pues bien: Lo que no se dice allí, porque no era el caso, pero sí se verá claramente, y más después que aquí presento el catálogo completo del *Salterio* pedrelliano, es que el punto de partida es precisamente esta colección. Porque si bien el Padre Otaño, con el formidable impulso que dio a los músicos de iglesia españoles en el congreso de Valladolid de 1907 y con su revista *Música sacro-hispana*, fue el motor que hizo avanzar tanto la música religiosa española de los cincuenta años que iban a seguir, en realidad fue Pedrell el que había marcado el camino que se tenía que seguir. Y ese camino lo marcó con su *Salterio*. Hasta el punto de que incluso los que podríamos llamar *tipos de composiciones religiosas*, ya hasta, increíblemente, las mismas *formas de los títulos*, y tantos otros aspectos, todo procede de Pedrell y de su *Salterio*. Al menos yo no conozco un solo caso anterior a esa publicación que utilizase esos criterios, al menos tan definidamente y tan consecuentemente. Es verdad que había habido pioneros como Rafael Maneja en Zamora, que en 1870 compuso aquellas cuatro *Missae breves* en estilo polifónico, capaces de emular a las de los mejores cecilianistas germánicos; pero Maneja y la catedral de Zamora constituyen un hecho aislado y no sé yo hasta qué punto habrán podido influir en Pedrell para la adopción de ese nuevo estilo en la música religiosa que él propugnó y consiguió definir.

De intento he mencionado a los cecilianistas germánicos, pues, efectivamente, me parece que fue en ellos en quienes más directamente se inspiró Pedrell para su gran reforma.

Una cosa es clara: que sin Pedrell la música religiosa española del siglo XX —esa magnífica *segunda Edad de Oro* de nuestra música religiosa— nunca habría sido lo que realmente fue. Por eso tenía razón el Padre Otaño cuando ponía a Pedrell como el modelo a quien todos debían imitar y cuando le llamaba el padre de la nueva música religiosa española. Y por eso pudo el

mismo Pare Otaño escribir en el preludio de los «Escritos Heortásticos», que, aunque apareció anónimo, lo redactó él, como también organizó y dirigió la publicación, estas frases del todo justas: después de expresar cómo el homenaje que al Maestro le dedicaba su Tortosa natal era tan debido omás que los que otras ciudades habían dedicado a los músicos nacidos en ellas, continúa:

Así lo ha comprendido todo el mundo: el Papa de la música sagrada, el artista y protector de artistas, Su Santidad Pío X, que ha enaltecido a nuestro héroe con una distinción elevada; los Prelados más conocidos en España por su protección al arte sagrado de los sonidos [...].

Efectivamente: el mismo Pare Otaño recabó del Papa una distinción para su venerado maestro; pero el Papa fue mucho más lejos y en vez de limitarse a una simple condecoración, le envió un «Breve» que, teniendo en cuenta lo circunspecta que es la Santa Sede en sus alabanzas a las personas, resulta extremadamente laudatorio. Está dirigido al mismo Pedrell y comienza así:

Dilecte fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. Significat Nobis Apostolicus in Hispania Legatus te catholicum virum religiosis sensibus exultum, triginta per annos indefesso studio Sacrae Musicae operam impendisse, summaque sedulitate consuluisse ut ipsius numeri, iuxta normam Pontificalium decretorum exprimerentur. Novimus autem artis huius peritiam singulare tibi nomen comparasse [...]

Apéndice I. Catálogo de obras publicadas en la segunda etapa del *Salterio sacro-hispano*

I. *Musica Vocalis*

Autor desconocido: *Hoc Corpus*, motete a cuatro voces mixtas y acompañamiento de órgano *ad libitum*.

Autor desconocido: *O admirable Sacramento*, motete a cuatro voces mixtas y órgano.

Alfonso el Sabio: *Cuatro Cantigas*, transcritas y armonizadas (con acompañamiento de órgano o armonium) por Felip Pedrell.

— Cantiga 28, «Todo logar mui ben pode ser defendudo».

— Cantiga 60, «Entre Ave et Eva».

— Cantiga 61, «Fol é o que cuida».

— Cantiga 65, «A creer debemos».

— Cantiga 200, «Santa María loei et loo».

— Cantiga 230, «Todo home debe dar loor».

(*sic*, anuncia cuatro, pero publica seis títulos).

Asenjo Barbieri, Francisco: *Libera me, Domine*, responsorio a cuatro voces mixtas, sin acompañamiento, compuesto para las honras fúnebres de Cervantes.

Atmetler, Pare: *Salve tradicional montserratina*, con acompañamiento de órgano.

Ballvé, José María: *Misa* a solo o coro unisonal, con acompañamiento de órgano.

— «Misa» a dos voces, con acompañamiento de órgano.

— «Misa» tres voces iguales, con acompañamiento de órgano.

— «Dos motetes al S.S. Sacramento y al Sagrado Corazón de Jesús», a cuatro voces iguales, con acompañamiento de órgano.

— «Verbum caro», motete para coro al unísono, con acompañamiento de órgano.

— «Rosario completo» a solo y coro unisonal, con acompañamiento de órgano.

Cots (siglo XVIII): *Improperium expectavit*, motete a cuatro voces m., con acompañamiento de órgano.

Ferrer, Jaime: *Laudate Dominum*, salmo a ocho voces en dos coros y acompañamiento de órgano.

Goicoechea, Vicente: *Misa para la Inmaculada Concepción*, a tres voces de hombre.

Guerrero, Francisco: *Villanesca espiritual*, propia para comunión, a cuatro voces mixtas y órgano *ab libitum*.

Lamote de Grignon, Juan: *Ave Maria*, a solo y órgano.

— «Tota pulchra», a solo y órgano.

— «Salve Regina», a solo y órgano.

— «Tres Cánticos a María»:

«Consolatrix afflictorum», a solo de tiple o tenor.

«Ofrenda a la Virgen», a solo de tiple o tenor.

«Stella matutina», a solo o coro de triples.

Martínez Imbert, C.: *Bendita sea tu pureza*, motete a dos voces.

— «Tota pulchra», para triples y coro.

— «Pater noster», a solo de bajo y coro *ab libitum*.

— «Gloria e Himno a María Inmaculada», dos cánticos al unísono, con acompañamiento de órgano, propios para peregrinación.

Mas y Serracant, Domingo: *Dos Benedictus* para cuatro voces mixtas con acompañamiento de órgano *ab libitum*.

— «Vexilla Regis», a cuatro voces mixtas, alternadas con el canto gregoriano; órgano *ab libitum*.

— «Improperia» a dos coros, con acompañamiento de órgano *ad libitum*.

— «O salutaris», motete al S.S. Sacramento, a cuatro voces mixtas y órgano *ad libitum*.

- «Tota pulchra», a dos voces iguales y órgano obligado.
- «Beatus vir», gradual o motete para las fiestas de San José, a tres voces mixtas, con órgano obligado.
- «Christus factus est», motete a cuatro voces mixtas, con acompañamiento de órgano *ab libitum*.

Millet, Luis: *Cansons espirituals*, para canto solo, a voces o al unísono en coro, y acompañamiento de órgano o armonio.

- «Pregària a la Verge».
- «Jesuset», canción.
- «La Pregaria del Jovent».
- «Llohances al Santíssim Sagrament».
- «Pregària a Jesús».
- «Al ceu blau».
- «Los Novíssims».

Moncada, Martinus: *Tantum ergo et Genitori*, more hispano (ex missale Toletano). Transpositio harmonica pro organo.

- «Salve montserratina», nova lectio harmonia pro organo.

Moreno y Polo, Juan (siglo XVIII): *Te Deum laudamus*, senarum vocum in duobus choris, organo comitante.

- «Benedictus Dominus Deus Israel», a dos coros, el primero a solo de tiple y el segundo a cuatro, con acompañamiento de órgano.

Navarro, Juan (siglo XVI): *Psalmus Nisi Dominus*, a cuatro voces, órgano *ad libitum*.

- «Psalmus Laudate pueri Dominum», a cuatro voces, órgano *ad libitum*.

Otaño, Nemesio: *Villancico*, a solo o coro unisonal, con acompañamiento de órgano.

- «Himno del Apostolado de la Oración», a coro al unísono y acompañamiento de órgano o armonio.

Peñalosa, Francisco (siglo XVI): *Festum Septem Dolorum B. Virginis Mariae. Hymnus Sancta Mater, istud agas*, a cuatro voces, órgano *ad libitum*.

Pedrell, Felipe: *Misa de Requiem*, a cuatro voces mixtas, sin acompañamiento.

- «Tantum ergo y Tantum ergo y Genitori», a cuatro voces mixtas y órgano.
- «O Salutaris Hostia - Tantum ergo y Genitori»
- «Christus factus est», motete a cuatro voces mixtas y órgano *ad libitum*.
- «Salutación angélica (Ave Maria gratia plena y Sancta Maria)», a solo y coro de tiples *ad libitum*, con acompañamiento de órgano o armonium.
- «Antífonas de la Santísima Virgen (Ave Regina caelorum, Alma Redemptoris Mater, Regina caeli)», a solo y tres voces de tiple, con acompañamiento de órgano o armonio.
- «O gloriosa Virginum», himno a solo y coro de tiples.

- «Ave Maria», del libro llamado *Spill*, del poeta valenciano del siglo XV Jaime Roig.
- «Plegaria a la Virgen», a solo y acompañamiento de órgano o armonio.
- «Antiphona Sancta Maria, succurre miseris», unius vocis, comitante organo.
- «Preces ex Liturgia Gothica», chorus et Cantores unisonis concinendae, organum comitans.
- *Seis Cantigas de Alfonso el Sabio* (vid. Alfonso el Sabio).
- *Estrofas de Santa Teresa* «Véante mis ojos, dulce Jesús bueno», etc.), música sobre un tema popular, a solo y coro *ad libitum*.
- *Sant Joseph*, «cant místich».
- *Lo Sant Nom de Jesús*, «Cant místich de Nadal y Circumcisió».
- *Les Cinch Roses*, «idilio místico».
- *La Sagrada Familia*, «idilio místico».
- *Al Corazón de Jesús*, «canto místico».
- *Suspiros*, «idilio místico».
- *A solis ortus cardine*, hymnus in Nativitate Domini, a 4 voces y órgano.
- *Praeclara custos Virginum*, hymnus in festo Immaculatae Conceptionis B.M.V., a cuatro voces y órgano.
- *O gloriosa Virginum*, hymnus in festis B.M.V. per annum, a cuatro voces y órgano.
- *Ave Regina caelorum*, a cuatro voces y órgano.
- *Omni die dic Mariae*, «iubilatio», a una voz y órgano.
- *Veni a Maria*, cántico a solo y coro al unísono, con órgano o armonio.
- *L'erba del amor*, «idili místich», a solo o coro al unísono, órgano o armonio.
- *Dormi, fili*, «cantio cunabula», a una voz y órgano.
- Ripollés, Vicente:** *Missa de Immaculatae Conceptionis* B.M.V., ad II voces, organo comitante, composita.
- *Introitus, Graduale, Offertorium et Communio de Imm.* Concept. B.M.V., ad II voces, organo comitante, composita.
- Rivafrecha:** *Salve regina*, a cuatro voces y órgano *ad libitum*.
- Sancho Marraco, J.:** *La estrella*, villancico a dúo de tiples y coro.
- Victoria, Tomás Luis de:** *Ave, maris stella*, himno a cuatro voces, con órgano *ad libitum*.
- *Iesu, dulcis memoria*, motete a cuatro voces y órgano *ad libitum*.
- *Misa Dominical*, «arreglada sobre el tema gregoriano correspondiente para coro unisonal, con acompañamiento de órgano».
- Vilaseca, J.:** *Entre pajas*, villancico a solo y coro.
- *Al Niño Jesús*, «canción de navidad» a solo y coro.
- Villalba, Luis.:** *Cantos de Misión o para ejercicios espirituales*, a coro al unísono, con acompañamiento de órgano.

II. *Compositiones pro organo*

Autor clásico español desconocido: *Juego de versillos para salmos*, seis para cada tono.

Autor desconocido: *Fuga para órgano*.

Bellvé, José: *Elevación*.

Bermudo, Juan: *Versillos de salmos e interludios de himnos*.

Estas obras han sido traducidas de la antigua notación cifrada a la moderna por el maestro D. Felipe Pedrell. Pertenecen al curioso, y hoy rarísimo, tratado de fray Juan Bermudo, intitulado *Libro de la declaración de instrumentos musicales*, impreso en la villa de Osuna por Juan de León, año de 1553. Hay edición anterior, que sólo consta de una parte, impresa asimismo en Osuna el año de 1549.

Las obras de esta hermosa colección pertenecen a la primitiva escuela de órgano española. En ellas hallará el buen organista no poco que aplicar a los rezos de varias festividades.

Elías, José: *Octavo prelude de las obras de órgano entre los estilos antiguo y moderno*, «escrito por este famoso organista en 1749».

Goberna, Roberto: *El órgano moderno*.

Habert, F.J.: *Acompañamientos y responsiones para el canto de la misa*.

Moreno, Juan: *Dos versillos para el Pange lingua y Transcripción de un prelude de Bach*, por F. Pedrell.

— *Entrada de procesión* (1756).

— *Sonatina* (1755).

— *Ofertorio* (1776).

— *Juegos de versillos para los himnos Ave maris stella, Santa Trinidad, Asunción y Espíritu Santo* (compuesto en 1756).

Pedrell, Felipe: *El organista litúrgico español*.

Contiene:

Bermudo, Juan: *Tiento*.

Cabezón, Antonio: *Tiento*.

Autor desconocido (anterior al año 1557): *Tres entradas*.

Moreno y Polo, Juan: *Salida o Final*.

Cabanilles, Juan: *Versillos de sexto tono para el Sanctus*.

Elías, José: *Ofertorio sobre el himno Alma Redemptoris Mater*.

Moreno y Polo, Juan: *Fuga para ofertorio*.

Elías, José: *Prelude y fuga sobre la antífona mariana Salve Regina*.

Ojinaga, Joaquín: *Paso sobre el octavo tono*.

Elías, José: *Versillos de segundo tono*.

— *Nueve versillos de séptimo tono*.

Moreno y Polo, Juan: *Dos versillos de segundo tono*.

— *Tres versillos de cuarto tono.*

Soler, Antonio: *Intento para Ofertorio o Final.*

— *Intento.*

— *Fuga.*

Pedrell, Felipe: *Antología de organistas clásicos españoles* (en preparación).

Viada, Luis: *Sonatina.*

— *Ofertorio.*

— *Elevación.*

Apéndice II. Escritos de Pedrell en *Música sacro-hispana*

En *Música sacro-hispana*, V, 1912, pp. 135-137, «Historia de la lengua musical», a propósito de un libro de Maurice Emmanuel.

La pronunciación latina del latín

La «affaire Saint-Saëns contra la pronunciación latina del latín» da actualmente mucho juego en Francia, más de lo que convendría al justo renombre del ilustre decano de los músicos franceses, gran aficionado a las malas pasadas que a veces les juega a sus cultivadores el afán de reclamo aunque, como ahora, resulte contraproducente.

El mismo día en que el eminente maestro presidía los Jurados del gran concurso internacional de música, escribía en el *Echo de París* un artículo en el cual ponía, como se dice vulgarmente, a los pies de los caballos dicha pronunciación, emitiendo, de paso, sobre el *Motu proprio*, apreciaciones... lastimosamente poco documentadas.

Eleváronse numerosas protestas, expresadas en cartas y artículos a unos y otros periódicos, llamando la atención el escrito del maestro Vicent d'Indy, que con gran tacto impúsose el deber de dar cumplida respuesta, sin polémica alguna, a todos los alegatos expuestos, yendo a destruirlos en las mismas columnas de las publicaciones que habían aparecido.

El hecho es singular, pues Saint-Saëns hablaba en nombre de la música religiosa, y para bien de la Iglesia. Parece curioso, y sintomático de los tiempos actuales de revuelta, que un ilustre maestro que casi no ha ofrecido a la música cultural (misas y motetes solamente, porque sus soberbias obras, el *Oratorio de Navidad* y el *Diluvio*, son simplemente oratorios que no podrían pretender, evidentemente, el título de música litúrgica) más que contadas obras en tiempos juveniles, que datan de la época en que sus funciones de organista obligábanle, en cierto modo, a producirlas; parece curioso «que un

incrédulo», lo repetimos, con un periódico que emplea el calificativo, defienda lo que él crea más provechoso a la Iglesia.

Contesta d'Indy en una carta al citado *Echo de París*, insistiendo sobre algunos puntos del artículo publicado por Saint-Saëns, «cuya interpretación podría causar graves daños de tribulación a los animosos maestros de capilla ganosos de conformarse a las prescripciones del Santo Padre, y obedecer sus mandatos».

Le echa en cara al autor del extemporáneo escrito el no haber leído atentamente en el *Motu proprio*, o por lo menos que las ordenaciones de Su Santidad han llegado a su conocimiento utilizando, sin duda alguna, un comentario falsificado o mal extractado de ese importantísimo documento. En efecto: búscase vanamente el texto auténtico y allí no aparece «la prohibición de emplear en la iglesia otros instrumentos más que el órgano», como tampoco «la prohibición del empleo exclusivo, fuera del canto llano, de la música del siglo XVI». El autor del texto en cuestión «es un espíritu demasiado moderno (y yo no digo *modernista!*) para contener y limitar por tal modo a una sola época el vuelo y la elevación del arte religioso». Admite y pide, que los músicos actuales escriban música digna del templo, música inspirada en el mismo espíritu que dictó a los grandes compositores de los siglos XV y XVI sus inmortales obras maestras. El *Motu proprio* ni prohíbe a los cantores solistas ni a los instrumentistas; sólo excluye el funesto abuso del *a solo* «que convierte a nuestros templos católicos —añade— especialmente los días de “grands mariages” en sucursales de teatro, y aún muchas veces de café concierto [...]»

Todo esto no deja de ser raro en un autor que con razón profesa la más grande admiración hacia la prosa del *Dies irae dies illa*, hasta el punto de emplearla en su *Danza Macabra*, formando su cantinela como tema principal de su bella *Sinfonía en do menor*. Pero lo raro y verdaderamente contradictorio es que Saint-Saëns abogue en pro de la pronunciación latina *no acentuada*, es decir, acentuada a la francesa. ¿A razón de qué? ¿A razón de la dificultad de tal pronunciación latina? Para nadie existe esa dificultad, antes lo contrario, la buena pronunciación ayuda a poner en relieve musical todas las frases del texto, lo que no sucede contrariamente, pues quedan sin color y sin vida.

Y d'Indy para reforzar su defensa no cita a «nuestros ciento veinte alumnos-coristas de la *Schola Cantorum* que él dirige, a los cuales ni siquiera hay necesidad de enseñarles dicha pronunciación latina, porque es naturalísima a más no poder y, sobre todo, musical», ni tampoco saca a cuento las numerosas localidades de la provincia francesa en las cuales él ha hecho cantar una y otra vez en el coro de la iglesia piezas de canto gregoriano y de la música polifónica sin que jamás la pronunciación latina haya originado de parte de los

coristas, gentes ilustradas, ningún género de protesta. Bastaba traducirles el texto explicándoles el lugar y la razón de los acentos, y todo marchaba a gusto de los ejecutantes y del director. Por esto añade que: «la objeción basada sobre la dificultad de esta pronunciación no es una objeción seria; más diré: que todo lo que favorezca a la interpretación *musical* (y el *acento* es uno de los principales agentes de nuestro arte) no puede dejar de ser agradable a los músicos». «En fin —exclama con energía— ¿por qué Francia será la única *nación* del mundo en que se pronunciase de un modo tan bárbaro el latín? Sería verdaderamente demasiado humillante para nosotros... El galicanismo de donde proviene, en verdad, este espíritu de rebelión contra las ordenaciones del Santo Padre, no es una razón suficiente para negar a las admirables piezas litúrgicas el derecho de ser *acentuadas*, es decir, presentadas de forma y manera que conmuevan llamando al corazón de los asistentes. Por lo demás, las prescripciones del Soberano pontífice son ya aplicadas en Francia en muchas regiones. Sin hablar de las *Scholas* de París, de Nantes, de Lyon, de Montpellier, de Marsella, la Bretaña toda entera, las diócesis de Bourges y Verdum, un buen número de grandes seminarios y lo mismo algunas parroquias de París, han adoptado el verdadero *estilo de iglesia*, abandonando a la ópera lo que es del teatro, y al concierto lo que es de la sinfonía, poniendo el arte religioso en su centro natural, así como lo han deseado y sostenido algunos grandes genios de la música, notoriamente Beethoven, Liszt y Wagner. Es asimismo, lo que ha deseado y escrito S.S. Pío X en su *Motu proprio* de 1904 y no otra cosa».

Bien dicho, mejor hablado, y cortesmente elegido el punto do finca la cuestión, el galicanismo pretencioso y exclusivo, que es un chauvinismo exacerbado hasta la ferocidad, en detrimento y ausencia del sentido común. A este punto capital añádanse los resquemores agravados por las andanzas de la *Schola Cantorum*, que explican humanamente y profesionalmente una y otra salida de pie de banco del contrincante. Por esta vez la *Schola*, al frente de la cual se halla d'Indy, está en lo cierto y en lo firme. Sólo quiero citar, aparte de lo estatuido y prescrito por unas y otras autoridades en materia litúrgica, uno de «Los cotos del Congreso parisiense de Canto litúrgico y Música sagrada de 1911», el de Monseñor Belmont, obispo de Clermont, que fue uno de los primeros prelados de Francia que aplicaron en su diócesis el *Motu proprio*. Dice así el documento: «Quisiera ver de cada día más afirmado el principio de la unificación en la *pronunciación del latín*, en el sentido más conforme a la tradición romana, relativa a las vocales seguidas de letras *m, n*, de manera que quedasen suprimidos los sonidos nasales, a la letra *u* pronunciada *ou*, etc.: en fin, y sobre todo, por la restitución a las sílabas de *valor* que le asignan su cantidad y su colocación en las palabras. Yo quisiera que de hoy en adelante todas las *ediciones clásicas* indicasen, como los libros litúrgicos, la *sílaba*

acentuada, y que, a favor de estos medios, fuese uniformada en la Iglesia la pronunciación del latín, desde el comienzo de los estudios en todos los seminarios».

Conferencia del Sr. Pedrell (p. 197-198)

Precediendo a la sesión de clausura del Congreso, dio comienzo, a las cuatro de la tarde, la conferencia confiada al reputado maestro Pedrell, estando completamente ocupadas las localidades y la galería del gran salón de conciertos del Palau de la Música Catalana.

En la presidencia de honor tomaron asiento el eminentísimo señor Cardenal Arzobispo de Sevilla, Arzobispo de Valencia y los ilustrísimos Obispos de Barcelona y Vic.

La presidencia efectiva fue ocupada por el canónigo Dr. Mas y los Sres. Borrás de Palau, Rodríguez Alcántara y Mas y Serracant, el P. Jané, Sch. P., y el P. Suñol, O.S.B.

El tema desarrollado por el eminente maestro Pedrell fue el de «Música Polifónica», y como todas las demás conferencias del presente Congreso, fue interesantísima. Dio lectura de la misma el P. Otaño, S.J.

Empieza diciendo que cuando se empezó el trabajo para la reintegración de la música religiosa, no podía esperarse el actual florecimiento de esta música sagrada.

Dice que todos los grandes músicos han pasado por la polifonía, hija del canto gregoriano.

Cita a propósito de esta afirmación a Wagner, Bach, Gounod, Massenet, etc.

Trata de la homofonía, de san Isidoro Hispalense.

El movimiento de reacción que empezó con san Felipe Neri ha dado las grandes obras de aquellos sin par polifonistas Guerrero y Morales.

Habla extensamente de Palestrina, haciendo un acabado estudio del estado del arte musical en aquella época lejana.

Explica detenidamente lo que es la polifonía diciendo que Wagner la usó repetidamente.

Más que música religiosa, la polifonía del siglo XVI, así como el arte gregoriano, son músicas litúrgicas, pues se adapta completamente al culto.

Refiriéndose a Guerrero, el cantor sin par de María, hace un elogio completo de aquel genio español del siglo XVI.

El Orfeo Català (sección de hombres y de niños) dirigido por el Maestro Millet, interpretó con aquella su admirable manera de hacerlo *Trahe me*, del gran compositor sevillano Guerrero.

Habla del gran maestro italiano Palestrina, diciendo que éste estaba enamorado de la austeridad que corresponde al nombre y profesión del cristiano.

Cita como ejemplo el *Ave Maria*, de dicho gran compositor italiano, que a continuación es cantada por el Orfeo Català.

Pasa a estudiar la figura grandiosa del compositor español T.L. de Victoria, del cual el Orfeo Català canta el bellissimo motete *Vere languores*, siendo, como las demás composiciones, muy aplaudidas.

Trata de la comparación que puede hacerse entre Victoria y Palestrina, comparación que el honor de la patria reclama.

Hace un elogio razonado de Victoria, demostrando que es inconfundible, no tan solo con Palestrina, sino incluso con todos los demás compositores de su época.

Dice que en aquella época había ya la discusión del arte musical de cada país, pues como afirma un biógrafo de Palestrina, las obras de Victoria era tan criticadas por los cantores flamencos como por los italianos, diciendo uno de ellos que tenía sangre mora.

Sigue afirmando que Victoria, de haber vivido en este tiempo, habría sido un Wagner, mientras que Palestrina poco habría ganado en el cambio de época.

Hace un completo estudio de los caracteres de Victoria y Palestrina, demostrando la superioridad del gran maestro español sobre el compositor italiano, diciendo que si éste puede compararse con el canto delicado de los pájaros, aquél es el águila que se remonta a las cimas del arte.

El Orfeo Català canta el responsorio *Tenebrae factae sunt*.

La bellissima composición del gran Victoria tuvo que ser repetida para acallar los aplausos de la multitud.

Del famoso Josquin des Prés es el *Ave Maria* que figura en el programa. Trata de este gran compositor llamado el Maestro de la escuela holandesa.

El Orfeo canta esta bella composición.

Termina el P. Otaño diciendo que éstas son las cuartillas que el insigne maestro Pedrell le ha entregado para que leyera en esta conferencia.

Loor al insigne maestro tortosino y al maestro Millet, con su capilla, por su hermosa interpretación de estas composiciones.

Todos fueron aplaudidos y ovacionados. El maestro Pedrell por su trabajo; el P. Otaño por la nota y el calor que comunicó al escrito al leer las cuartillas; el maestro Millet por la dirección del Orfeo Català, y este Orfeo por la bellissima interpretación de las composiciones de Guerrero, Victoria, Palestrina y Josquin des Prés.

Crónica del tercer Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Barcelona del 21 al 24 de noviembre de 1912. (p. 210-220).

Eminentísimo señor, excelentísimos señores, ilustres congresistas:

Cuando años atrás, antes de las Ordenaciones del *Motu proprio* de Pío X, nutriase mi espíritu con el estudio de las magnas obras polifónicas, magnas de incomparable magnitud, que nos legaron los egregios maestros españoles que cierran el período áureo de la polifonía, arte que se produce por desdoblamiento del canto litúrgico de la Iglesia: cuando vi satisfechos mis anhelos de dar a conocer a la nación española y a las demás naciones ese tesoro enterrado por la ignorancia en archivos y bibliotecas, publicando en antologías especiales unas y otras obras, si no todas las que deseaba mi ambición artística y patriótica, las que pudiesen presentar por lo menos un reflejo de lo que fuimos, para iluminar las oscuras sendas de una juventud que no podía presumir, por negligencia y por inercias legendarias, de donde venía, para escoger los firmes derroteros que trazaban la misma dignificación del arte, y que reclamaban de concuno al artista la lógica y la conciencia: cuando dando conferencias aquí, en Madrid y otras localidades, vulgarizando los tesoros desenterrados, me fue dado observar el efecto de transformación, que se operaba en mis discípulos y en otros discípulos espirituales oyendo las primicias de aquel arte sumo y excelente sobre toda ponderación, máxime si se comparaba con las afeminaciones del arte así religioso como profano corriente; cuando dando más vuelo a aquel empeño de vulgarización, guiados y alentados por el hoy Emmo. y Revmo. Cardenal Arzobispo de Valladolid, entonces Arzobispo de Madrid Alcalá, junto con el señor Marqués de Pidal, D. Luis Bahía y Urrutia, cofundador mío de la Capilla Isidoriana, y mi incomparable y malogrado amigo del alma del Padre Uriarte, el autor de aquel célebre Tratado de Canto Gregoriano, que más que un tratado es un poema de exaltación al canto litúrgico gregoriano, íbamos predicando la buena nueva de la deseada reforma de la música religiosa, de capilla en capilla, y fundábamos un boletín de la música religiosa, empezaban a publicarse las *Opera Omnia* de nuestro excelso maestro abulense Tomás Luis de Victoria, celebrábamos en la quinta parroquia de Bilbao un conato de Congreso, para caldear los espíritus en la obra de vulgarización de la reforma de la música religiosa emprendida por Su Santidad León XIII, y al cual asistieron además del entonces Arzobispo de Madrid Alcalá, el señor Obispo de Victoria y varios prelados franceses, los maestros Tebaldini, a quien como reintegrador tanto debe el arte religioso italiano, Bordes, otro malogrado reintegrador del arte religioso polifónico en Francia, el famoso organista Guilmant, el actual director de la *Schola Cantorum* de París, Vicente d'Indy y otras y otras ilustraciones artísticas que no

menciono para abreviar, aunque no puedo pasar por alto el concurso para las audiciones de obras de Morales, Palestrina, Victoria, etc., nos prestó la nutrida falange del Orfeón Bilbaíno, dirigido por el insigne maestro Valle...

Cuando años atrás, antes de las santas y sabias ordenanzas del *Motu proprio* de Pío X, repito, sucedían todas esas pequeñas gestas de remoción y movimiento vulgarizador ¿pude soñar, acaso, que llegaría a una plenitud de tiempos que me diera contemplar la celebración de un primer congreso para la reforma de la música religiosa presidido por el Emmo. y Reverendísimo Sr. Cardenal Arzobispo de Valladolid, más tarde de un segundo presidido por el Emmo. y Revmo. Cardenal Arzobispo de Sevilla, y hoy, de un tercer congreso, el que estamos celebrando en estos momentos en nuestra amadísima Barcelona, presidido por nuestro Excmo. Prelado Señor Doctor Laguarda?

De una plenitud de tiempos jamás soñada, he hablado, y es justo que confiese que no creía en ella por los abismos de incultura que abrieron los errores de pasadas generaciones. Esperaba, sí, algo de la juventud atenta a mis predicaciones, y ante la evidencia del hecho hube de convencerme, porque he visto fructificar la buena semilla. Es ya un hecho la feliz reintegración del arte del período áureo de la polifonía, del cual se deriva el actual en lo mejor de sanidad y pureza técnica que posee así en el elemento religioso como en el profano. No se origina de otro arte que del polifónico desdoblado del canto gregoriano toda la obra de Wagner, que del misticismo de este arte se vale para acentuar el mito de su creación, sin acudir al ascetismo nórdico de Bach, la colosal individualidad del arte germano, sino amparándose del misticismo de esos maravillosos maestros que en el canto de la Iglesia y en la hoja de ese portentoso canto templaron sus arpas para loar al Señor. Gran parte de la obra de Gounod se origina en este arte, no quiero citaros más que un ejemplo que vale por mil, el preludio del 4º acto del *Faust* que Bach mismo habría firmado. Lo mejor, sin duda, de la obra de Massenet mismo, el músico de las afeminaciones enervantes, bien conocidas de todos, está en las partes religiosas de sus composiciones teatrales, páginas que diría evangélico-musicales, en el interrogatorio del Bautista en la *Herodiada*, y sobre toda comparación en aquella su fe poética sensitiva, inocente pero real, porque verdaderamente la sentía cuando hacía danzar a aquel su *Juglar de Nuestra Señora* en el silencio de la iglesia abacial ofreciendo a la Santa Virgen, como el Juglar de su obra, el homenaje piísimo de sus alegrías extraterrestres. Todos los grandes músicos que han sido, todos y todo, ha pasado por las sublimidades de esa polifonía hija del canto gregoriano.

No he de hacer la historia de esa forma de arte que pasando por la homofonía, por aquella *coaptatio plurimorum sonorum*, de nuestro San Isidoro hispaniense, se encarrila, tras de esfuerzos sobrehumanos y tentativas inenarrables, por las vías de la polifonía para transformarse en la armonía

moderna. Todos conocéis esta historia, y sería perder el tiempo contaros sus episodios, las penosas conquistas del *organum*, del *discantus* y del *falso bordone*, las empeñadas tendencias de los tratadistas a establecer leyes gramaticales cuando conocen mal la índole del sonido, el primer elemento de la música, que ésta ha sido la fatal desgracia de la música de poseer gramáticos antes que músicos. Advienen ya éstos y las cortes de los Países Bajos, gracias a los rudos trabajos de los neerlandeses, crean el estilo en canon y se escriben misas y motetes llenos de complicaciones técnicas llevadas a tal extremo, que en el caos de imitaciones, cánones y artificios de todo género no se oyen las palabras cantadas del texto litúrgico, y no sólo esto, pues se introducen en la música sagrada elementos profanos y hasta impuros. A tal punto llegan las cosas, que se impone lo que puede definirse en dos palabras *la reacción contra el Renacimiento*, así en la música como en las demás artes y en las costumbres. A los Papas amigos de las artes les sucedieron los Papas guardianes de la fe. En el reinado de estos Papas habían de convivir providencialmente con un Felipe de Neri, fundador del *Oratorio*, un Soto de Lanza, que prepara el advenimiento de esta forma de arte con los *Laudi Spirituali* en que las poesías de Teresa de Jesús son cantadas, mejor dicho, exhaladas por el fervor del alma de ese cantor pontificio, uno de los primeros compañeros del gran taumaturgo que arrastra tras de sí a la juventud regenerada. Movimiento semejante de reacción, debía y podía producir y favorecer una música religiosa y una música austera. Y lo produjo, providencialmente, históricamente.

A la cabeza de este movimiento colocad la gran figura de Cristóbal Morales, quien define la música religiosa como elemento para dar austeridad al alma. Colocad también a su lado la de ese cantor austero de María, como yo le he llamado, al piadoso Francisco Guerreño, y ¡ved que contraste! ¡la austeridad de alma en dos hijos de la sonriente Andalucía! Y, correspondiendo a ese movimiento de austeridad de los maestros que no salieron de España, prosiguiendo la tradición piadosa de un arte propio, que no tuvo que luchar contra el ensueño de serenidad y de alegría ficticia con que el Renacimiento había encantado los ojos y el alma, los sentidos y la fe de aquella sociedad paganizada: allá en Roma, como otros Dante y otros Miguel Angel, genios de la excepción a quienes la tristeza se les aparecía como la regla, el deber y la salvación, el maestro de Preeste que, como se ha dicho «es menos un genio aislado que un genio representativo», sus grandes predecesores Josquin des Prés, y sus grandes contemporáneos, Rolando de Lassus y nuestro Victoria, el gran sacerdote español, como le apellidan admirativamente todos los musicólogos extranjeros, elevan ese monumento, que hoy llamamos admirados el arte sin par de la Iglesia, derivado del canto gregoriano por misteriosa evolución histórica.

El uso ha acabado por establecer la costumbre de llamar la música de todos esos sin par polifonistas de la época áurea, que caracteriza histórica-

mente ese período único en la historia, período de *sursum corda*, como me placería calificarle, música *alla Palestrina*. En la calificación van comprendidos: él, el hijo de Preneste, sus predecesores y sus contemporáneos. En toques certeros ha tratado un amigo mío, Bellaigue, de la importancia y eficacia de la reforma realizada por Palestrina «que no fue una revolución, sino una purificación y un simplificación de lo tradicional de las edades precedentes, de lo cual en el fondo no se apartó del todo». Ciertamente, fue un gran italiano, pero en cierto modo un italiano de excepción, cuya excelsa obra se explica por dos causas: por una parte los orígenes extranjeros del estilo polifónico, y por otra la época en que vivió. El arte que corrigió, sin duda, pero del cual no pudo separarse (porque por entonces no existía otro), no nació en Italia: el contrapunto vocal no es un producto de la tierra latina, y si floreció en Roma, y bien sabido es que con magnificencia, no ha germinado en ella. La interioridad, la austeridad, la piedad profunda y, por decirlo así, canónica, todos esos caracteres de la música palestriniana no son de ningún modo los caracteres esenciales y eternos del genio italiano: su genio italiano no los posee habitualmente y no los ha encontrado sino por azar. Pero el siglo de Palestrina, como el siglo de Dante, y por un azar, igualmente glorioso, los encontró afortunadamente por obra y gracia de esos levitas cantores que crean el arte de la fe y de la caridad.

Toda esa multiplicidad de causas y concausas crearon este monumento sin igual de la última mitad del siglo décimosexto, que la Historia llama la edad áurea de la polifonía, y técnicamente hablando, por la virtualidad de un simple florecimiento de formas más sencillas, aquella difícil y aún difícilísima facilidad que caracteriza toda obra del arte en general. Ese monumento sin igual, bien lo sabéis, es una polifonía de voces. Escrita a varias partes se pasa sin el acompañamiento instrumental ordinario de otros estilos y formas de arte. Porque la polifonía es exclusivamente vocal, es más que una música religiosa, es una música eclesiástica, la única digna de loar al Señor.

¿Hay acaso necesidad de citar la opinión que vale por mil de Wagner, el que mejor ha sabido aprovechar en su obra la polifonía de voces? «Es necesario —dice— que la voz humana sea el vehículo inmediato de la palabra sagrada, y que tenga el predominio inmediato en la iglesia, y no la ornamentación instrumental en la cual el sonido trivial del violín reina hoy en la mayoría de nuestras composiciones de iglesia: y si es preciso que la música de iglesia reencuentre su pureza primitiva, sólo en la música vocal podrá hallar lo que necesita para su esplendor el servicio de la iglesia».

Decíamos que más que una música religiosa, la polifonía de voces de los maestros de la segunda mitad del siglo XVI es una música exclusivamente litúrgica. Ella y el canto gregoriano se subordinan enteramente al culto; esas dos músicas, la una derivación de la otra, son las que respetan piadoso y

estéticamente el texto, las únicas que no alteran, por decirlo así, la duración de las ceremonias. La música moderna, aun la pretendida religiosa, ha olvidado lamentablemente, bien a menudo, la deferencia y la sumisión debidas al arte de la iglesia.

La música litúrgica o la polifonía litúrgica de voces es para las ceremonias, y para ellas y por ellas existe.

Diríase que se oculta ante la idea expresada por el texto, como si no se atreviese a hacerse oír, cuando el verbo del texto sagrado habla. Es como la sierva del Señor; en ella todo se cumple según la divina palabra. Mil y mil veces se ha dicho y repetido esto, y yo me complazco en reiterarlo, que litúrgica por la exacta adaptación a los oficios, la música polifónica es litúrgica aún porque esquivada toda clase de aparato, le bastan algunas voces, y a veces, algunas voces ocultas que lleguen al alma del oyente sin saber de dónde vienen aquellas voces. Ni llama la atención, ni conturba la piedad, dándose en espectáculo material. No interpone entre el altar y la nave del templo ni un grupo de gentes extrañas, ni una confabulación instrumental. No consiente que la imagen agitada de una persona que marque el compás rompa la noble perspectiva de la iglesia, distribuyéndole de la contemplación de los ritos sagrados. La teoría del arte por el arte no tiene nada que ver aquí. Aquí no hay más que hombres que elevan preces, y un Dios que las escucha, preces que brotan del fondo del corazón, porque la cualidad dominante de esa música, superior a todas las músicas, es la profundidad interior.

Y la profundidad interior de esa música viene en gran parte de que es exclusivamente vocal, porque entre los órganos más encumbrados de la expresión, la voz humana, es, sin contradicción, el más directo y el más íntimo, el que brota del corazón y el que mejor expresa sus fervores, sus deliquios, sus esperanzas. Es por su constitución misma el único arte interior; arte de reflexión mejor que de acción y de drama: arte representativo de una dulzura que penetra y embarga más bien que una fuerza que va: en suma, arte de plegaria y sobre todo de la meditación.

Todos esos genios de la polifonía de voces que construyeron ese monumento de arte interior, no se propusieron inventar: su objeto fue restablecer lo que había sido alterado, utilizando exclusivamente los medios hasta entonces empleados, pero empleándolos mejor. Sabían que la melodía, elemento primitivo de la música, es la forma más sensible, que puede degenerar en sensual; en una palabra, sabían la forma, por decirlo así, exterior del arte, contrastaba con la armonía que es la forma interior y racional, y sabían que si no es cierto que toda melodía es ligera y frívola, en cambio es cierto que toda música frívola y trivial es melodía.

Y porque sabían todo esto, el monumento de ese arte de la fe que construyeron sus genios, es obra de genios litúrgicos, genios interiores, genios aus-

teros, genios de primer rango que poseen lo que no poseen los más, la generalización, no genios de tal o cual alma; lo diré de una vez, genios del alma de la humanidad entera, que medita, ruega y adora, no solamente de la humanidad entera sino de la humanidad unánime.

Al morir en la paz del Señor esos levitas cantores dejaron a las generaciones modernas el monumento de sus piadosas creaciones y las generaciones inmediatas y subsiguientes llamaron *bárbaros* y *góticos*, a los creadores de ese arte de la fe y la caridad, conduciéndolo por otros derroteros que en vano pudieron contener, al asomar la aurora del siglo XVII, Emilio del Cavalieri, Schütz y Carissimi, y durante el siglo siguiente Bach y Haendel. La hora de la decadencia del olvido completo de aquel arte de la fe y de la caridad había sonado, fatalmente, llegando en los últimos tiempos a la *perversión* perdida toda idea de dignificación de arte. Todos hemos presenciado este tristísimo espectáculo, pero afortunadamente todos hemos contemplado, también, cómo nos ha sido devuelto el bien que nos habían arrebatado las generaciones pasadas, que renegaron de aquellos *bárbaros*, sin atinar en su orgullo ignorante, que los que realmente *barbarizaban* eran ellos, como si fuera posible crear ninguna obra de arte, religiosa o profana, que se aparte no sólo de aquella fe, caridad y dignificación que entraña, sino de la enseñanza especulativa que arguye la técnica y mera gramática de ese arte.

A nuestra generación más justiciera, y sobre todo más agradecida que las anteriores, le debemos haber reintegrado a la iglesia ese gran bien perdido por ingratitud y olvido imperdonable, y asimismo al arte general europeo que sólo conservaba un débil recuerdo histórico de sus excelencias.

Pero puesto que hemos venido aquí a celebrar las excelencias de este arte de la polifonía de voces, hijo directo de la homofonía del canto sin par de la Iglesia, elevamos nuestras almas ante la contemplación de esos monumentos de la música de la fe y la caridad, música católica por excelencia, música de la oración común, y por común universal, música de la humanidad unánime de la cual tuvo piedad Jesús, y allá en nuestros pechos, formulemos, como profesión de fe de artistas dignos de serlo, esta aspiración común: En este solo arte amamos, creemos y esperamos.

Oíd los conciertos celestes del maestro Guerrero, ese varón justo de alma angelical, entregado toda su vida a la piedad y al socorro caritativo de sus semejantes, cómo se transmigran al cantar a María, que por esto calificó de cantor sin par de María, cómo se divinizan beatíficamente en arrobos de alma herida por toques y quiebros divinales cuando compone ese motete piadoso que le inspira el texto *Trahe me post te, Virgo Maria...* Encanto arrobador produce esa composición: expresa las nostalgias celestes que sentiría el alma del gran maestro sevillano, al componer esa obra modelo de pura efusión y de

santa y simpática tristeza. Analícese la composición del modo que se quiera, ¿y a qué el impertinente análisis?, y se verá que no puede ser menos de ser música religiosa, música digna de la Casa de Dios, música santa, divina, que no puede desprenderse de la virtud que lleva latente.

(Audición del motete *Trahe me post te...*)

Se ha dicho y repetido que aquella reacción contra el Renacimiento había de producir y favorecer una música religiosa y austera, aquella austeridad que predicaban nuestros maestros, y que este es, en efecto, el doble carácter de la música de Palestrina y de sus contemporáneos. Confiesa Palestrina en una de las dedicatorias de sus obras, que mudó de intentos al estimar como pecados algunos cantos menos austeros producidos en su juventud. «Hay muchos poemas —dice— que sólo cantan amores extraños a la profesión y al nombre mismo de cristianos [...] Así, bien que un gran número de músicos hayan recogido, cantando semejantes asuntos, la gloria debida a su genio, por el vicio de semejantes asuntos han ofendido a los hombres honestos y graves. *Ex eo numero —añade— aliquando fuisse me et erubesco et doleo. Sed quando prae-terita mutari non possunt, nec reddi infecta quae facta sunt, consilium mutavi*».

Oíd como cambió de consejo Palestrina al escribir esa sencillísima *Ave Maria*, doblemente interesante como manifestación de su alma piadosa de creyente y como documento insuperable de polifonía de voces.

(Audición del *Ave Maria* de Palestrina).

Las dos composiciones de Victoria, *Vere languores* y *Tenebrae factae sunt*, pertenecen al *Officium Hebdomadae Sanctae* que el insigne maestro abulense publicó en Roma en el año 1585. En mis escritos he afirmado que Victoria era uno de los contados en su siglo que podía cantar y magnificar el Drama de la Cruz: las respensiones del relato de los Evangelistas, los trenos de Jeremías, y ese milagro de estética litúrgica musical que se llama *Officium Hebdomadae Sanctae* dan valor a mi afirmación.

Perdonadme el comentario que exige mi afirmación, que aplazo para después de la ejecución del *Vere languores* a fin de dar algún descanso a los cantores.

(Audición del *Vere languores*, Victoria).

La personalidad artística de Victoria adquiere singular y encumbrada significación considerada como contemporáneo de Palestrina y comparada con el fundador de la escuela romana.

En igual lapso de tiempo el hijo de la antigua Preneste y el insigne maestro abulense, contemporáneos y continuador progresivo de Palestrina, se hallan colocados al frente de las dos capillas de música romanas más famosas.

El meritísimo apologista de Victoria, Monseñor Proske, afirmó años atrás lo que yo he sustentado siempre al tratarse del maestro español, haciendo admitir la comparación que resulta de la contemporaneidad del hecho, y creyendo que no sólo la admite, sino que la reclaman de consumo la historia del arte, la crítica y el honor de la patria.

Decía Monseñor Proske «que Victoria además de la nobleza característica del *estilo español* poseía por admirable manera el arte de la escuela romana, *a nadie se le reconoce tanta pureza de estilo*; que éste era natural y *más sólido que en Palestrina*, especialmente *en lo típico*; que poseía *originalidad y subjetivos medios de expresión propios*; que en el empleo de estos medios *conservó siempre su individualidad*; y tanto es así —añadía— *que de ningún modo puede confundírsele con sus contemporáneos, pues aunque sus composiciones difieran unas de otras, son reconocidas con facilidad*».

Mis afirmaciones y mi convencimiento acerca de lo que distingue a Victoria de Palestrina se apoyan precisamente en esto que el sabio Proske llama *lo típico, característico, los subjetivos medios de expresión propios*; en una palabra, en la *individualidad* prepotente y soberana de Victoria, inconfundible con ninguna otra, porque en ella se halla lo propio, la tradición constante, el carácter persistente y general de otras manifestaciones artísticas homogéneas; porque en ellas las formas nativas *lo típico, los subjetivos medios* son hijos del genio de la raza y de su temperamento; porque, para decirlo de una vez, «si en ella el molde es común, el fondo se ha modificado por el sello particular; si el sistema, la manera son idénticos, la inspiración es peculiar».

«Sin el menor defecto en la pureza de la melodía y la armonía —escribe todavía el colector Proske— hay en la música de Victoria un sentimiento tan sublime de piedad que inspira devoción: no hay en ella el más ligero tinte profano, y esto hace que parezca imposibilitado para poder producir otra clase de composiciones que las sagradas. El gran sacerdote español se distingue por su ternura, fuerte concepto y vigoroso estilo, serena y majestuosa dignidad, que reflejan en él una verdadera estrella del pasado».

Baini, el biógrafo de Palestrina, hace buenas, aunque a su manera, mis afirmaciones, y da fuerza a mi convicción profunda. No aseguraré yo que fuesen conocidos y discutidos filosóficamente, bajo el punto de vista del arte, los distintivos de las nacionalidades musicales allá en el siglo XVI. Asomaban precisamente en aquella época, y, aunque discutidas en otro sentido, producían hondas divisiones entre los cantores de la capilla pontificia las excelencias y méritos de los compositores que se habían dado cita en las basílicas romanas, según a la nación a que pertenecía cada grupo de cantores, flamencos, franceses, italianos o españoles. Y digo esto, porque, según escribe Baini con frase impropia de un historiador desapasionado, ciertas composiciones de Victoria

eran criticadas lo mismo por los flamencos que por los italianos especialmente. Decían aquéllos que eran *generate da sangue moro*, y éstos las escarñecían como *bastardume* de español italianizado. Las composiciones engendradas *da sangue moro*, y el estilo *demasiado español* criticado por Baini y los suyos ¿no revelan algo y aun algo en abono de lo *típico* y los *subjetivos medios de expresión* de Victoria, según frase del meritísimo Proske?

En rápidas pinceladas y firmes toques podría trazarse la semblanza artística de Palestrina y Tomás Luis de Victoria, haciendo exacto e íntimo análisis de su genialidad respectiva en la música religiosa. En esta semblanza se vería claramente la distinta fuerza, el diverso calor, la diferente alma de uno y de otro. Comprenderíase plenamente el empuje de altísima inspiración de Victoria, y el misticismo, o mejor el extático deliquio, lleno de arrobos inefables, de Palestrina. Y se le alcanzaría perfectamente a quien juzgase con la doble vista del sentimiento, que el primero, el cantor del *Officium Hebdomadae Sanctae*, ese milagro de inspiración litúrgico-musical, sería un Wagner a haber vivido en tiempos posteriores y encontrase con el drama humano, derivación y consecuencia de los precursores del drama lírico, contenidos dentro de ciertos estados del alma en la tragedia divina, el dolor, la tristeza, la ternura y las emociones temperadas; al paso que Palestrina nada o muy poco hubiera ganado en aparecer en nuestros días, salvo la diferente orientación que hubieran sufrido sus esfuerzos encaminados entonces a domeñar la rebelde tonalidad de la música antigua, aplicados, quizá, ahora, a purificar y moderar ciertos desvaríos y excesos de la moderna.

Pero no apuntando tan alto, el concepto que sugiere la lectura o la audición de las obras de los precursores del drama lírico moderno, más bien que al fondo de la inspiración, podría referirse a la forma de su estilo respectivo, a la contextura musical, a la factura. Aun así se figuraría uno que las composiciones de Victoria habían de tener más rapidez, más lejana intención, movimiento más agitado, armonías llenas y atrevidas, y transiciones más geniales, más personales y espontáneas que las de Palestrina. En las de éste le parecería ver, sin perjuicio de su facundia y número, mayor dificultad, mayor laboriosidad y, si se quiere, hasta mayor esfuerzo penoso en el trabajo, menos atrevimiento y genialidad. En una palabra, las composiciones de Victoria tendrían mayor unidad de idea y, si puede decirse así, mayor lógica musical; al paso que las de Palestrina, más complejas, más supeditadas a las formas corrientes y de mayor número, estarían sostenidas, más bien que por la fuerza de la idea, por el calor del sentimiento místico, tímido, aunque concentrado. Palestrina semejaría un coro de ruiseñores que, entrebañados en la selva por los rayos del lejano sol naciente, cantan a la alborada con entrecortadas, pero inefables melodías; mientras que Victoria sería el águila caudal que, cerniéndose en los elevados espacios, clavada en el sol de hito en hito su mirada, se

precipita en rauda vuelo hacia su presa, esto es, al efecto profundamente religioso que se propone producir, atentos siempre y únicamente los oídos de su alma la tragedia de la Cruz.

(Audición del Responsorio *Tenebrae factae sunt*).

Del famoso Josquin des Prés es el *Ave Maria* que figura en el programa de audiciones de esta conferencia, música llena de cierta alegría jubilante y de toques geniales, que son la característica de este maestro de la llamada segunda escuela holandesa, el más insigne maestro de toda aquella época (que en 1457 era cantor de la Capilla Pontificia de Roma, muerto en 1521), la época del más rabioso artificio contrapuntístico, de las misas *Laisses faire moi*, de «L'home armé» *supervoques musicales*, del mismo Josquin, artificios que llegan hasta los mismos tiempos de Morales y Palestrina, que también tiene misas del dichoso *L'home armé* o *Misa sine nomine*, pero de cuyos artificios se desprende, por un momento, Josquin, adelantándose a su tiempo por admirable intuición de su genio, como si adivinase que las habilidades del arte eran indignas del lenguaje piadoso con que el alma eleva sus preces a Dios.

(Audición del *Ave Maria* de Josquin).

* * *

En *Música sacro-hispana*, VI, 1913, 89— Crítica del libro de Collet.

En *Música sacro-hispana*, IV, 1911, nº 11, nov. 1911: Monográfico dedicado a Pedrell, «como adhesión al grandioso homenaje iniciado en su honor por el Orfeó Tortosí». *Dedicamos el presente número al maestro don Felipe Pedrell, como adhesión al grandioso homenaje iniciado en su honor por el Orfeó Tortosí, que acaba de celebrarse los días 28, 29 y 30 de Octubre en la ciudad de Tortosa, patria del ilustre maestro...*; incluye:

«A Pedrell, en el homenaje que le tributa la ciudad de Tortosa». F.P. de Viñaspre.

«El soñado homenaje». Vicente M. de Gibert.

«Pedrell íntimo». Vicente Ripollés, Pbro.

«Una visita a Pedrell». N. Otaño, S.J.

«Tortosa y Pedrell». Enrique Sebastián.

«Pedrell musicólogo». M. de Benito, S.J.

«El homenaje a Pedrell en Tortosa». E.G. Gomá.

En *Música sacro-hispana*, I, año 2º, 69-70, «Bibliografía teórica. Les Maîtres de la Musique.— Mendelssohn». Camilo Bellaigue (París, Félix Alcan, 1907).

Durante el primer invierno de mi estancia en Roma tuve la buena suerte de oír una de las obras maestras de Mendelssohn, el oratorio *Paulus*. Un buen libro, como el que ha dedicado Bellaigue al músico de la sinfonía *Italiana* y de la sinfonía *Escocesa*, de las *Romanzas sin palabras* y del *Concierto para violín*, de *Paulus*, de *Elías* y del *Sueño de una noche de verano*, músico que sería grande entre los más grandes, aunque les sigue de cerca, si no le faltase, quizá un grado de calor y de fuerza, de elevación y de profundidad: un buen libro, como el de Bellaigue, es una lección de cosas, que para mí ha tenido, además, el privilegio de evocar recuerdos de cosas vividas, como les acontecerá a muchos de los que lo lean, pues, fue tal la obsesión que me produjeron las audiciones de *Paulus*, que me dí a buscar composiciones y más composiciones de Mendelssohn y obras literarias para intimar con un músico que despertó en mí tales simpatías; y me paré un día delante de aquella casita que durante su estancia en Roma habitó el Maestro. La casita número 5 de *Piazza Spagna* con dos ventanas «que el sol baña todo el día» —como la describe en una de sus cartas el autor de *Paulus*— ved en una de sus cámaras un buen piano de Viena, sobre la mesa algunos retratos de Palestrina, Allegri, las partituras de sus obras, un breviario en latín: y otro día visité aquel Ponte-Nomentano situado en la verde *campagna* de lejanos horizontes tan bien descrito por el maestro, y aquella iglesia de Roma, por su aspecto y color la más romana entre todas: aquella iglesia de la *Trinitá dei Monti*, donde Mendelssohn oyera cantar a las monjas, franciscanas, y para quienes escribió una de sus más ingeniosas composiciones, procediendo de una manera tan delicada que las monjas recibiendo por el turno del convento la tal composición, no pudieron presumir jamás que provenía de un *bárbaro Tedesco*... Todo esto y no pocas cosas más han vuelto a vivir leyendo el libro evocador de Bellaigue.

Todo él produce una sensación de embeleso de esas que difícilmente se borran del corazón. Estudia la personalidad de Mendelssohn en el *Hombre y la vida* (cinco sustanciosos artículos y en *El Genio y la obra* (otros cinco capítulos que intitula: —Generalidades. —La forma técnica. —El sentimiento o el *ethos*. —Los orígenes y la influencia. —Conclusión)? «Genio original y nuevo, Mendelssohn —dice— es, al mismo tiempo, un genio conservador y clásico. Como los prudentes, que ensalza su amada Biblia, *Ambulant in lege Domini*. Muévase, colócase en el centro mismo de la ley, pero no se encierra en ella. Así se comprende que los ingleses le hayan amado. Gounod solía decir a los artistas: Límites, jamás; bases siempre». «Mendelssohn ha hecho retroceder los límites sin abandonar nunca las bases, sobre todo no las ha violentado jamás». La base más amplia y firme sobre la que se levanta y apoya gran parte de su obra proviene de aquél que él llamaba «el viejo de la montaña», de Juan Sebastian Bach, del *revelador*, del que Mendelssohn

mismo revelará a su vez, la *Pasión de San Mateo*, diciendo a las generaciones modernas: «aprended a *tornare all' antico* si queréis ser nuevos dentro de la tradición de la patria alemana». Mendelssohn ha influido poderosamente en el arte musical contemporáneo. Schumann le debe el germen de su romanticismo y de su lirismo ardiente: Wagner ha encontrado en los primeros compases de la sinfonía escocesa aquella melodía grave, llena de nobleza y melancolía, que forma la trama dialogada de Brunhilda y Segismundo en el segundo acto de la *Walkyria*: el Rhin alemán del prelude de *Rheingold* ha dejado oír la voz de su corriente en la obertura de *Melusina*: Saint-Saëns en el estilo religioso, y en el pintoresco notoriamente proviene de Mendelssohn: entre éste y Gounod ¡qué de afinidades melódicas, armónicas y rítmicas! en la *Galia* resuena un eco del *Eliás*: en la *Redemption* y *Mors et Vita* deslízase aquella deliciosa corriente de «amor y piedad» que informa el *Paulus* y en la que ha templado su sed Gounod.

* * *

Les Origines du Chant Romain - L'Antiphonaire Grégorien, por Amadeo Gastouè (Un volumen en medio fol. de la Biblioteca Musicológica de Alfonso Picard e Hijos, París, 1907).

Este volumen es el primero de una colección, verdaderamente digna de la musicología francesa, cuya iniciática se debe a mi colega y amigo Pedro Aubry, siempre a la cabeza de todo movimiento generoso en beneficio de la cultura artística. El señor Gastouè, profesor de canto gregoriano en el Instituto Católico, inaugura esta Biblioteca con un volumen magistral sobre los orígenes del canto gregoriano. Estudia primeramente las *Fuentes y Orígenes primitivos*, la *liturgia judaica*, practicada por los apóstoles, las audiciones cristianas introducidas, la comparación de las liturgias y el orden de los oficios: *el canto de la Sinagoga*, el empleo y prohibición de los instrumentos: *los cantos gnósticos y mágicos*, los *carmina*, las encantaciones, las escuelas graduales y vocalizaciones gnósticas: la *música greco-romana*, tonalidad, ritmos, estilo y variantes citaródicas. Terminada esta especie de exposición entra el autor en el examen de *Las formas originales de la música cristiana*, y analiza detenidamente la salmodia en los tres primeros siglos y en el cuarto, el canto litúrgico hacia el año 400 y las melodías adornadas. Con esto termina la primera parte de la obra, y en la segunda, *La escuela romana, Su enseñanza*, entra de lleno en el estudio de *San Gregorio el Grande y los músicos romanos*, por tal modo y con un espíritu crítico tan elevado, propio de un refundidor, que no deja nada que desear. Examina en la tercera parte el *Desarrollo y constitución del Repertorio sacro gregoriano*, y termina la obra con un Apéndice que contiene una carta de San Gregorio a Juan de Siracusa, un decreto del mismo y otros documentos de gran interés.

La parte del estudio de Gastouè que tiene relación con las *Scholae* gregorianas, que han fijado los destinos del canto de la Iglesia, es de las más curiosas; en ella nos demuestra cómo se ha formado el repertorio gregoriano, y por medio de qué métodos la crítica moderna puede llegar a restablecer en su integridad los antiguos textos, sobre los cuales tantas polémicas se han entablado en nuestros tiempos.

F. Pedrell

«Pablo Villalonga. Primer maestro de capilla de la catedral de Palma de Mallorca». 78-80. En *Música sacro-hispana*, I, año 2º.

Para mosén Antonio José Pont.

Ha aparecido una selección de obras del primer maestro de capilla que tuvo la Catedral de Palma, y, por invitación de ese Excmo. Cabildo y de Vd., tengo a la vista el *in folio* para examinar las composiciones, y de ellas voy a hablarle como de un fausto suceso, pues, lo es para el arte en general, para la historia de ese Cabildo y para la especial de ese magisterio.

Según datos que Vd. ha tenido la bondad de facilitarme, el primer maestro que tuvo ese magisterio, fue mosén Pablo Villalonga. En 1557 acabó de copiar con singular pulcritud un libro de canto gregoriano, que contiene los Evangelios desde el primer domingo de Adviento hasta la víspera de Pascua. Añaden los datos precedentes, sacados de ese Archivo capitular, que el maestro murió en 28 de mayo de 1603. Aparte de este libro de canto gregoriano, en un afortunado rebusco que se hizo en un inexplorado local del campanario, apareció un soberbio lote de música arrinconada, sin duda, allí, por inservible; y entre este lote, otro lote manuscrito de composiciones polifónicas del mismo maestro, regaladas a la Catedral y, según todas las apariencias, aunque se usaron mucho para las necesidades del servicio, dispuestas para su publicación que no llegaría a realizarse. Con el libro de Villalonga aparecieron otras importantes obras polifónicas impresas y manuscritas, completas unas, incompletas otras, de Palestrina, *Fra Llitrá*, García Babán, Hinojosa, *Ferran*, Vicente García, Teodoro Ortells, Romero (¿Matías?), *Batalia Saledón Isaac*, Juan Martí (1712), Brell, Comes (Juan Bautista), *Elafa*, Borri, *Vallés* (Rafael), *Martí*, (M), *Caçals*, *Herrera*, Hernández (Francisco), Veana (Matías), y paso por alto infinidad de nombres de autores italianos de los siglos XVI y XVII tan importantes como Anerio, Nanini, Soriano, Giovanelli, Constantini, Crivello, Paceli, Santilli, Asula, Cifra, Locatelli, etc.

Pero vamos al manuscrito de Villalonga, que es lo que más nos importa ahora. Contiene al final un *Indice*, que llamaré arbitrario, pues sólo se registran en él los himnos que contiene el libro, mas no las restantes composiciones, hecho que indica el gran uso que se haría de tales himnos, corroborado

por las huellas que aparecen en los respectivos folios. Una cosa es de notar sobre el tal *Índice* arbitrario, encabezado por la siguiente inscripción trazada, sin duda, de puño y letra del mismo autor de las obras, que para mí tiene todo el valor de un autógrafo: *Es de m. (mosén) Pau Villalonga.*

Contiene el libro cuatro folios en blanco, que parecen añadidos posteriormente, al encuadernarse tan desgarradamente fue realizada la tarea que el buen encuadernador cortó casi todos los títulos de las composiciones. Empieza el texto musical, *actualmente*, en el fondo 11 verso (de todas las páginas del manuscrito, como libro de música de atril, que se tenía abierto delante del grupo de cantores polifonistas, para que pudiesen leer todos a la vez en él, sólo se enumera la correspondiente al folio verso de la derecha, la del anverso sin numerar). En dicha página, continúa, desde el versillo *Fecit potentiam*, un *Magnificat* de octavo tono, que termina en la página 15. —Dos páginas en blanco dejadas por precaución porque el *scriptor* del manuscrito notaría las malas condiciones del papel agravadas por el corrosivo que tenía la tinta empleada.— Siguen los Himnos *Jesu corona Virginum* (17), *Ad coenam Agni*, y la misma música para el *Vexilla Regis* —Dos páginas en blanco— *Tibi Christe splendor* (23) —Dos hojas en blanco— *Salve Sancta parens* (páginas 25 y 26)— *Magnificat* de 8º tono (páginas 27-31)— *Ave maris stella* (32)— *Magnificat* de 4º tono (35-38)— *Magnificat* de 6º tono (39-40)— Himno de completas (41)— *Nunc dimittis* (42)— *Salve Regina* (43-45)— *O beate Sebastiane* (46)— Dos hojas en blanco (desde esta página en adelante, el manuscrito, sopena de una restauración hecha por persona inteligente, difícilmente será aprovechable).— Comienzo de Misa a 4, desde la hoja 48. Faltan las dos partes de *Cantus* y *tenor* de dicha Misa, pertenecientes al *Kyrie*. Terminada la Misa en la página 64.— Sigue: Himno *Iste Confessor* (65)— *Veni Creator* (67)— Finalmente, las páginas 68-69, escritas, al parecer, por el mismo autor, con otra tinta y con pluma de corte más delgado, y por esto se ha conservado perfectamente bien escrito, contiene la antifona mariana *Ave Regina caelorum*.

Tal como se conserva *ahora* el manuscrito, podrán salvarse, todavía, algunas composiciones: yo me he tomado el trabajo de traducir en notación moderna la última, la Antifona Mariana *Ave, Regina caelorum*, y el *Magnificat* de 4º tono, que empieza en la página 35, con objeto de trabar relaciones intelectuales con el Maestro Villalonga, *completamente ignorado* hasta el presente, como tantos maestros del siglo de oro de la polifonía religiosa en la que tan alto rayaron los nuestros, y cuyo nombre, huelga decirlo, no figura, que yo sepa, en ninguna bibliografía, ni en ninguna historia musical ni extranjera; más diré, que en mis constantes estudios y empeños de reconstitución de un pasado glorioso emprendidas, no como arqueólogo, sino como compositor deseoso de remontarse a las fuentes cristalinas de la cultura patria, que son las

mejores para saber a donde vamos, averiguando de donde venimos, jamás he tropezado con el nombre de este maestro.

La simple inspección de las páginas mudas del manuscrito, teniendo bien presentes los detalles que Vd. me dio, estimado amigo señor Pont, me reveló en seguida que me las había con un digno maestro, contemporáneo y cofundador de magisterio, como lo fueron Pedro Fernández de Castilleja y Francisco Guerrero, de la escuela sevillana; Critóbal Morales de la malagueña; y Ambrosio de Cotes, de la valenciana; Pedro Alberto Vila, los dos Flecha, tío y sobrino; Juan Brudieu y Juan Pablo Pujol, de la catalana; Bartolomé Escobedo, Juan Escribano, de la castellana, etc.

Puesto ya a traducir, iban brotando de las páginas antes mudas del manuscrito, notas y más notas reveladoras de la personalidad genial y estilo del compositor, lleno de aquel distintivo de *expresivismo* que distingue a todos los maestros de nuestra patria y que diera a sus obras carácter inconfundible con las que no importa cual otra nación: aquel superior dominio garboso y desembarazado de la técnica: aquel fervor ardiente de concepto en que se anegó, mientras yo iba realizando aquel acto de rehabilitación póstuma, por amor y en memoria de un desconocido, que repetía en mí el hecho, indefinible por lo levantado, siempre grandioso cuanto más repetido, de contribuir a una justiciera, siquiera tardía, rehabilitación: el acto —créalo Vd. mi buen amigo—, ponía en mi pluma vigores, alientos y energías como si tratara de obra propia, de obra de arte por amor, encendido y enfervecido, entonces, por la caridad...

Y ahí tiene Vd. esas dos composiciones de nuestro gran ignorado, para que de hoy en adelante figuren en el repertorio de la capilla que Vd. tan ardorosa y fervientemente dirige: ahí las tiene V., y por tal modo inspiradas en las intenciones del *Motu proprio* de hoy como lo fueron en su época, en las decisiones emanadas del memorable concilio de Trento, que servirán de modelo a nuestras generaciones y que figurarán, de hoy más, al lado de las artes polifónicas, desdoblamiento del canto gregoriano, que la Iglesia ama como arte propio e hijo suyo en que se encumbraron Palestrina, nuestro Victoria y todos los que Vd. sabe; al lado y en la misma línea de las cuales figurará, desde hoy —repito— ese insigne primer maestro de capilla de la catedral mallorquina, Pablo Villalonga, nombre que escribo con enaltecimiento de amor y veneración, a fin de que todos lo amen, lo veneren y lo admiren, como le admiro yo y ahí tiene Vd., en fin, esas dos preciosas composiciones, que tienen derecho a volver a resonar en el mismo templo en que resonaron ayer.

Para restituir las a su propia casa donde se oyeron con tan piadoso concepto como el que Vdes., toda su capilla, obtendrán ejecutándolas con la pompa y solemnidad con que las enaltecíó la fe de nuestros antepasados, quisiera yo

que el acto se celebre como una fiesta de los corazones, *in memoriam* del que por tal modo ferviente inauguró ese magisterio, que, si de seguro mereció el voto de agradecimiento de sus contemporáneos, bien se merece el nuestro, por orgullo y satisfacción de arte y de patria.

Con esta intención traduje las obras: con esta intención deseo que se vuelvan a ejecutar, restituyéndolas, repito, al Hogar sagrado de donde brotaron: por esto he llamado a esta fiesta sagrada, fiesta de los corazones, fiesta de amor y de agradecimiento tributada en nombre de la patria y del arte a uno que les dio días de gloria.

Poco me resta que añadir. El estilo de Villalonga, por lo que puedo presumir de las dos composiciones que he traducido, tiene alguna analogía con el *expresivismo* verdaderamente grandioso y exultante de la escuela valenciana, propia de los Ginés Pérez, los Ambrosio de Cotes y los Comes; no tiene ninguna clase de relación con el *expresivismo* austero, que forma la característica de la escuela andaluza, por más que el hecho, contradiciendo la teoría del medio ambiente, sea raro: ahí están las obras de Hernández de Castilleja, de Morales, su discípulo, de Guerrero y de Juan Navarro para dar fe de ello: en suma, el estilo de Villalonga tiene más afinidades con el de la escuela valenciana que con el de la escuela catalana.

Al afirmar esto, no prejuizo ni pretendo averiguar de donde procede la educación técnica del maestro: las tendencias indicadas no pueden resolver el pleito de orígenes de estilo, que bien pudo ser local, pues, aún considerando que el maestro Villalonga fue el primer maestro *conocido* de esa Catedral, tuvo sin duda, predecesores hoy ignorados, y ante esto nada en concreto puede afirmarse ni yo mismo fallaría convirtiendo sospechas en afirmaciones rotundas.

La creación de casi todos los magisterios de España data de los años en que se celebró el concilio ecuménico de Trento, convocado por Paulo III, empezado en 1545 y terminado en 1563. Obedeciendo, diligentemente, las ordenaciones del Concilio, correspondió esa Catedral creando el primer magisterio que se otorgó a Villalonga; mas esto no quiere decir que se creara y naciera a la vez que el referido magisterio, una escuela, que bien pudo existir *antes* del advenimiento de Villalonga al magisterio, y que él mismo procediera de tal escuela.

Puede sospecharse, pero tampoco puede fallarse en pleno sobre esto; el descubrimiento de contemporáneos suyos y continuadores formando una tradición y una hegemonía, nos aclararía esto, aunque no sería de extrañar que sucediese en esa región lo que aconteció en otras, que antes de las ordenaciones del Concilio referido, pudiese haber tenido Mallorca escuela propia.

En averiguación de estos extremos, búsquese documentación y ello se aclarará con facilidad. Si el afortunado rebusco de hoy ha dado tan buenos resultados (tan buenos y aun óptimos que sospecho que entre las obras de

desconocidos que han aparecido, ha de haber las de los maestros que los han regido, como continuadores de Villalonga, ese magisterio), búsquese, indáguese sin descanso, regístrense altares capitulares y regístrense nuevos e ignorados rincones; extipéndase el registro a otros puntos de la provincia diocesana (exconventos, archivos parroquiales, etc.) y el resultado ha de ser positivo, tiene una hermosa *Illa daurada*, la inmensa ventaja de que por ella no han pasado esas conturbaciones que han afligido y devastado el suelo español y han destruido, impiamente, todo cuanto se refería así a la cultura de la patria como a la del espíritu.

Por hoy estamos de enhorabuena, y yo se la doy muy cumplida y muy entusiasta al pueblo mallorquín.

F. Pedrell, Barcelona, Agosto 1907.

Quincenas musicales

«Idolillos» 235-237. En *Música sacro-hispana*, I, año 2º. 1909.

Es extraordinario el número de cosas que se hacen por rutina, por la suprema razón del porque sí. Hace uno lo que hacen los más, y todos acaban por hacer lo que hacen muchos. Claro es que en ello no entra para nada el sentido común: y ¿en qué ha de entrar ni salir para nada si la inteligencia se ha convertido en máquina que funciona por la rutina, la reglamentación o la moda? Dejemos que funcione la máquina como quieran o como ordenen las leyes borreguiles para comer tal día al año *panallets*; para mojar barquillos en vino rancio tal otro, para vestirse de verano o de invierno en hora marcada por el almanaque para tirar las botas en que deambulábamos tan soberbiamente proque ya no se estilan las de punteras romas; para enfundarnos en un gabán que nos oprime, viéndonos privados de la holgada clámide de ayer, etc., etc. Si la máquina ha funcionado perfectamente en daño de nuestra comodidad o de nuestra real gana, en cambio, hemos cumplido como buenos con lo que preceptúan, disponen y ordenan lo estatuario, lo convencional y las leyes intangibles de la borreguería andante.

Para cumplir como buenos aunque de tarde en tarde nos soliviantamos rebelándonos contra tan necias imposiciones, ya que en determinados días comemos panecillos del Forn de Sant Jaume, sorbemos un helado en determinada horchatería ¿por qué, vamos a ver, no hemos de tener también músicas rutinarias, músicas de rebaño?

Pues ya lo creo que tenemos músicas de esa clase y, además, músicos a quienes un amigo mío llama «idolillos», que todos, tú lector, y yo también, hemos aplaudido y son a la música los que los *tortells* a la rutina.

Esas músicas, por supuesto todas muy malas y ordinariamente de género religioso, y los méritos de las músicas de esos idolillos, se han formado por conglomerados de rutina como se forman todas las leyendas del rebaño. Ha dado uno en decir que tal localidad posee una admirable inspiración creada por el genio colosal de un Señor Don Cualquiera; la cosa ha cundido a otra localidad que quiere poseer otra inspiración aún más sonada todavía y... ya tienen ustedes formada la leyenda de una de esas músicas piramidales y de sus autores los idolillos: una porción de personas que cree, afirma y jura, sin comerlo ni beberlo, que todo eso es verdad y más claro que la luz del día y ¡guay! del que se atreva con tales leyendas poniéndolas en cuarentena o mofándose de ellas. ¡Vaya V. a decirles, por ejemplo, que el *Te Deum* del maestro Tortell es una *nenia* indigna del templo! ¡Que se atreva alguien con el buen Olleta, y no habrá zaragozano que no le arrime un buen pie de paliza al lucero del alba! ¡Que se presente un guapo a desfacer agravios de músicas rutinarias, y Bilbao defenderá airado a *su* Ledesma, Valencia a *su* Plasencia, Madrid a *su* Prado, Martinchique, Calahorra, Cosme de Benito, el bromista *jorobeta*, así solía firmar, que en una ocasión tuvo la humorada de citar en un café de la Puerta del Sol a todos sus *colegas* «para defender los intereses de *clase* de la gente del gremio». No quieran ustedes saber la de palos que hubo, y cómo acabó la broma.

Aquí en Barcelona tuvimos durante buen espacio de dos años la leyenda del *Misal de aguinaldo* del idolillo Vilanova, leyenda del héroe por fuerza, si se considera la inclemente época de negación musical en que vivió, época de rossianismo feroz a la que su talento, que lo tenía y mucho, no supo oponerse, ni sobreponerse al gusto corriente que quería oír algo alegrillo durante aquellos días de aguinaldo, por ejemplo, un temita del *Noy de la mare* que le sentaba tan bien a la Misa como un calañés a su imagen de santo. Héroe por fuerza, repito, y dicho sea en honor suyo, pues si la dureza de tales tiempos no supo crear cosa mejor que aquella *tararira*, en cambio produjo una obra de caridad que no morirá nunca, y bendicen y bendecirán tantos desvalidos de la suerte. Obra por obra ¿qué mejor *creación* que la suya?

Pero de leyendas de música de rebaño e idolillos de localidad, pocas tan saladísimas y perdurables como la de la Doyagüe en Salamanca y la de Eslava en Sevilla.

¡Qué de cosas corren por ahí escritas (sin contar las que se han dicho de oído a oído) sobre el mérito del buen Doyagüe! ¡Qué de pretendidas *escenas* de su vida, románticas y novelescas en tonto, inventadas por un ramplón gacetillero para hacer interesante por medio del conato del rapto de una novicia, la historia del *Miserere* del sencillo y virtuoso Doyagüe, mangüer duro de carácter y «cara de pocos amigos»! ¡Qué de necedades no se han soltado sobre la influencia, que al decir de un biógrafo (que ni siquiera supo

compulsar y confrontar fechas) pudieron ejercer en el estilo del maestro salmantino Haydín y Mozart! ¿Y no es una verdadera enormidad comparar el *Ave verum* de Mozart con el *Christus factus est* a cuatro y acompañamiento de *Clave* (!), y el *Miserere* (el de la raptación de la novicia y arrepentimiento sucesivo) a cuatro con unos *dúos* de flauta que parten los corazones? Eslava tuvo la debilidad, por no decir otra cosa, de publicar esas dos obras incalificables en su *Lyra* (con y griega y todo) *sacro-hispana*, y ahí están para edificación del que no quiera creer si no toca. La leyenda del *Miserere* de Eslava es, todavía, si cabe, más saladamente perdurable y cómica que la de Doyagüe. Felipe Pedrell.

En *Música sacro-hispana*, IV, año 2º, 1909, 270-272, «El R.P.D. Manuel M. Gúzman, O.S.B.»

Ha muerto!

Si en vida le estimé rodeándole de consuelos y alientos, ¿cómo sabría negarle el recordatorio supremo de conmemoración *post mortem*?

¡Ha muerto, sí, aquel corazón de ángel a quien todos amábamos por su sencillez ingenua, por sus virtudes y su gran celo en bien de la música religiosa!

El amor a la música religiosa decidió su vocación eclesiástica. Colmados sus votos y bien trazada su misión, dos preocupaciones acumuladas por aquel amor que en él era ardor inextinguible, formaron la de vida: reunir y publicar las obras musicales religiosas de una magna ilustración valentina, que estudiadas a fondo y en silencio contemplativo le enseñaron a amar lo bueno, bello y santo: y cuando llegase la hora de acogerse a un asilo de paz entre los riscos de una montaña consagrada a María, enaltecer los prestigios de la histórica escolanía montserratense:

«E quel amor che primo lí díscese
Cantando Ave, María, gratia plena.
Dinazi a leile sue ali distese».

Y piadoso sacerdote y artista hallaron su centro en la realización de ambos ideales que forman su vida toda, vida bien aprovechada, vida modelo en sus manifestaciones.

Los hechos de su vida no fueron extraordinarios. Los necrológicos que ahora hemos de trazar, saldrán, forzosamente, en forma breve y más que breve estricta, sin las lisonjas ni los comentarios de costumbre. En vida habríanle disgustado las adulaciones: en muerte nos habrían disgustado a nosotros. Dicho sea esto en descargo de nuestra conciencia y del respeto, acrecentado hoy por la muerte, que debemos a su memoria.

El maestro Juan Bautista Guzmán nació en Aldaya, diócesis y provincia de Valencia, el día 19 de enero de 1846. Estudió los principios de solfeo y algunas nociones de órgano bajo la dirección del Padre Mariano Vera, organista

que fue, antes de la exlaustración, del convento de Mínimas de Valencia, y en aquel entonces organista de Torrente. A la muerte de este modesto maestro empezó a cursar estudios eclesiásticos en el Seminario de Valencia, y mientras asistía a las aulas de Sagrada Teología, inicióse en los conocimientos de armonía bajo la dirección del maestro de capilla de la Catedral, D. José Fiqueras, prosiguiéndolos después y terminando los de composición, con el distinguido maestro y compositor y organista actual del Colegio *Corpus Christi*, Don José María Úbeda.

Previas oposiciones fue nombrado organista segundo de la Catedral de Salamanca en 5 de marzo de 1872. En 30 de julio del mismo año, después de la oposición consiguiente, fue nombrado organista de la Real Colegiata de Nuestra Señora de Covadonga, y a poco recibió las órdenes sagradas del esclarecido Doctor D. Benito Sanz y Forés, entonces obispo de Oviedo, y después cardenal de la sede hispalense.

En 29 de Noviembre de 1875 ganó las oposiciones de Beneficiado maestro de capilla de la Catedral de Ávila, siendo nombrado para igual cargo en la metropolitana de Valladolid en 25 de octubre del año siguiente.

En 24 de marzo de 1877 fue elegido, previas oposiciones, maestro de capilla de la Basílica metropolitana de Valencia. Durante su magisterio ocupó el arreglo y catalogación del Archivo musical de la basílica; fue reuniendo con loable y piadoso empeño las obras del insigne maestro valenciano Mosén Juan Bautista Comes; inquirió detalles de su vida, ignorados hasta entonces, buscó y encontró el retrato que de hombre tan noble hizo su compatriota el pintor Ribalta; y presentado el fruto de su labor al Gobierno, tuvo la satisfacción de verlo publicado a expensas de éste, en dos tomos elegantemente grabados e impresos, con el título de *Obras escogidas de Juan Bautista Comes, maestro español del siglo XVII, puestas en partitura e ilustradas por Don Juan Bautista Guzmán, Pbro. y maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Valencia*.

La notoria importancia de las obras; la ardua tarea de su colector al buscar y examinar las doscientas dieciséis que constan en el detallado catálogo que insertó en su antología, halladas en los archivos de Valencia, Segorbe y Lérida, y en el Monasterio del Escorial; y el laudable ejemplo que dio el colector rindiendo culto a la memoria de uno de sus más preclaros predecesores, bien merecieron entonces, como los merecen ahora, el elogio debido a un acontecimiento de señalada importancia en la historia del arte patrio.

Con esto había dado completamente satisfacción a una de las avasalladoras preocupaciones de su vida. Sucedió esto en el año de 1886.

En el de 1888 lefáse una noticia, que el interesado nos anticipara en íntima confidencia, expresada en estos términos en la *Correspondencia de Valencia* el día 19 de noviembre: «Hace unos cuantos días dejó de asistir a la Basílica

Catedral de Valencia a desempeñar las funciones de su cargo, el conocido maestro de la capilla de música, el inspirado compositor D. Juan Bautista Guzmán, Pbro., muy estimado en nuestra ciudad por sus virtudes e ilustración. Posteriormente se ha sabido que el P. Guzmán salió de Valencia, anteayer sábado, sin despedirse de ningún amigo, dirigiéndose al Monasterio de Montserrat con propósito de ingresar en él tomando en breve el hábito religioso [...].»

Comenzaba en aquel punto y hora la segunda piadosa preocupación de nuestro Levita cantor, desde aquel momento consagrada a «osannar di coro in coro» el nombre de María, para decirlo con otra expresión en el fondo idéntica a la que nos ha sugerido el *Paradiso* de Dante. Comenzaba aquella labor de hora tras hora, y día tras día, que ha durado años, confundida tan fervorosa *labor pro ars* en oración y piedad, en los prestigios de su Escolanía y la enseñanza de sus niños escolares en que el más niño, el más ingenuo y el más sencillo era su propio maestro. Allí era de verle cómo enseñaba el *niño grande* por la edad a sus iguales en bondad y candor. Allí era de verle preparar y variar incansablemente el repertorio de loores a María, reintegrando a nueva vida obras que yacían olvidadas en archivos, así las del Propio Monasterio y de maestros de fama que un día le precedieron como maestros de gran renombre en la historia del arte religioso: allí era de verle pidiendo el contingente de una obra a todo compositor que visitara el célebre y piadoso Santuario: allí era de verle, con aquella meticulosidad que ponía en todo, copiar de su propia mano así el repertorio corriente como el reintegrado a la devoción de los fieles corregir las pruebas de su publicación *Ora pro nobis*, destinada a facilitar música para las capillas humildes y de pocos medios.

Por tal modo, modesta y quietamente abstraído, cumplió sus deberes de vida monástica, el sacerdote ejemplar y el artista religioso, día tras día y año tras año, siempre con renovado e intenso celo, hasta que después de más de veinte años de clausura Dios le llamó a su seno, muriendo como había vivido, sosegada y santamente, la vigilia de la festividad de San José; casi a la hora que sus Escolares entonaban como todos los días, la salutación angélica.

Desde el cielo

«Risponde alla divina cantinela

Da tutte parti la beata corte,

Si ch'ogni vista sen fe piu serena»

Felipe Pedrell. Barcelona 22 de marzo de 1909.

(De la *Revista Montserratina*).

En *Tesoro Sacro Musical*, IV, 1910, 84-85. «Eslava. En defensa de D. Gregorio».

«Eslava como compositor, es pequeño, pequeñísimo; de sus tratados, el de *Harmonía y Contrapunto y Fuga* son los más pasables: los demás son malos y el de *Melodía e Instrumentación* detestable sencillamente. Defenderle, pues, como algunos compositores de iglesia le defienden, es ridículo y absurdo. Así siente Chapí y así sentimos aquí en Madrid todos los amigos (Roda, Pérez, Casas, Conrado del Campo, Facundo Laviña, Manrique de Lara, etc.)».

Es decir, toda la flor y nata de la alta cultura musical de Madrid. Que lo mismo piensan los más respetables Maestros de Capilla y organistas de las catedrales de España y los más distinguidos compositores actuales de género religioso, no hay porqué dudarlos: decir lo contrario sería una injuria a su conocida competencia y saber. Ciertamente no son los mismos distinguidos los que aparecen en la lista de los colaboradores de esta revista, y puédesse afirmar que a todos parecerían justas las apreciaciones emitidas en estas columnas por mi compañero de redacción D. Gregorio, y en realidad los más de ellos lo han significado así por carta, celebrando que haya llegado la hora de poner las cosas en su punto. De las revistas profesionales y sus colaboradores ni qué decir hay que están en un todo conformes con las ideas aquí sostenidas.

Pero si todo este cúmulo de autoridades no es suficiente, allá va como muestra una de las impresiones escritas a raíz de las *Reflexiones* de D. Gregorio; buscaré la más autorizada porque resume admirablemente los puntos debatidos y completa las ideas de la primera carta antes mencionada. Habla otra vez F. Pedrell:

«Lo que le he dicho a V. siempre sobre Eslava, lo repetiré hoy de nuevo. Hay que destruir esa leyenda Eslava, formada por sus discípulos, muchos *muy malos músicos*, todos *hombres de un solo libro* (cualquiera de los de Eslava) que ocultan su ignorancia *juntándose* con lo que creen *una buena compañía*. Pudo Eslava hacer mucho, porque gozó protecciones de todo género, pero no hizo nada... o muy poco (seamos misericordiosos), ni en la especulación histórica, ni en la científica musical, ni en la tratadística, ni en la producción directa o propia.

En la histórica, ahí está su *Gaceta Musical*, que es un colmo de desatinos y de lugares comunes. Tuvo un ejemplar de las obras de Cabezón, que he tenido en la mano para corregir las pruebas de los cuatro volúmenes de mi antología *Hispaniae Schola Musica Sacra*, dedicados al insigne ciego, y ni siquiera debió de abrir el ejemplar (por miedo a la cifra, sin duda), que de haberlo abierto habría leído que Cabezón fue ciego a poco de nacer. En mi Antología he tenido que descargar duro y fuerte contra el historiador, no sé si más sorprendido que indignado por su ignorancia, bien manifiesta en su famoso *Museo Orgánico*, donde también es de sorprender su ignorancia en materias científicas. ¿Sabía algo de acústica? Y ¿sobre su *Memoria de la Música religiosa en España*? Y ¿aquella cómica división de estilos? Y ¿sobre sus tratados? Recuérdese el diver-

tidísimo de *Instrumentación*, más divertido todavía que el de *Melodía*. Y del trato con nuestros polifonistas clásicos ¿qué se le pegó? Ahí están sus composiciones para demostrarlo. ¿Y aquella *Lira* (¡Lyra!) *Sacro-Hispana*?

En efecto: estas cosas no hay que dejarlas, la ignorancia ha de combatirse. Por tanto, en ristre V. la péñola y duro contra la leyenda sostenida tan solo por los malos músicos».

En *Tesoro Sacro Musical* IV, 1910, 96. «En San Marcial de Marratxi. (Mallorca) y el Canto de la Sibila».

En *Tesoro Sacro Musical*, IV, 1910, 106. «Buena obra social».

