

LIBROS ESCRITOS Y / O EDITADOS.

PUBLICACIONES ACTUALES

TÍTULO: JAUME PAHISSA: UN COMPOSITOR WAGNERIANO

AUTOR: *Jordi Mota, recopilación y comentarios*

PRESENTACION

Especialmente en Alemania se tiene gran cuidado en indicar en la portada de los libros cuando se trata de una obra original o de una recopilación. Junto al nombre del autor o autores se indica (Herausgeber) para señalar que es una recopilación. Llevo escritos muchos libros y cada vez más creo en la conveniencia de actuar como recopiladores pues al margen de obras propias o creativas, cuando se trata de analizar la forma de pensar, actuar o vivir de otra persona, estimo que es mucho mejor dejar que hable la persona en si que no intentar sintetizar los que ésta dice y darle en definitiva otra redacción con el mismo significado. En el presente caso, al empezar a escribir un "artículo" sobre Pahissa me he dado cuenta de que era necesario escribir algo más extenso, toda vez que el material disponible es variado e interesante y la personalidad del personaje tratado tiene una dimensión enorme pese a lo desconocido que es hoy día. Otra posibilidad, claro, sería remitir a los interesados a los libros, artículos etc. de o sobre Pahissa, pero considero que ese no es el camino más adecuado. El objetivo de esta recopilación es lograr despertar el interés de los posibles lectores hacia la vida y obra de esta personalidad única y creo que la presente selección de textos será suficiente para re- despertar el interés de algunas personas sensibles hacia un artista de tanta valía.

SENDAS Y CUMBRES DE LA MUSICA ESPAÑOLA

Jaime Pahissa. Librería Hachette, S.A. Colección El Mirador. Buenos Aires, Argentina. 1955. "Mi ópera "Gala Placidia" tiene todo el aliento y el calor de la juventud. Las melodías y las frases que cantan los personajes sobre las tablas, son de la mayor nobleza y dignidad; la orquesta suena con una potencia y sonoridad magníficas en las grandes escenas, y con una suavidad y claro color en las situaciones tiernas o tranquilas. Por esto puedo afirmar que después de las obras de Wagner y de Strauss, no se ha escrito un drama lírico del valor musical de "Gala Placidia". Tengo el suficiente criterio, la serenidad imparcial, el amplio

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080
[Http://www. associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com). info@associaciowagneriana.com

conocimiento para poder y saber juzgar, hasta con severidad excesiva, mis propias obras. Nunca expondría las creaciones de mi corazón y mente, a ser objeto de la crítica mordaz, burlona o compasiva por causa de este concepto mío sobre ellas, si no tuviera la seguridad absoluta de su valor, la certeza firme de la justicia de mis juicios". ¿Jactancioso? ¿Arrogante? ¿Presuntuoso?... Nada de todo ello. Pahissa es en sus escritos una persona respetuosa y que habla en términos elogiosos de todos sus compañeros de profesión, pero al propio tiempo es un persona que tiene las ideas muy claras: "Wagner es el músico más completo que ha sido y será". Esta afirmación de Pahissa fue hecha en 1945, es decir, hace 60 años y de momento se ha cumplido. ¿Por qué motivo no ha de ser cierta su opinión sobre "Gala Placidia"?

En su libro "Los Grandes Problemas de la Música" que es el segundo de Pahissa que comentaremos, nos dice el autor: "Creo, sinceramente, haber expuesto alguna idea original en cada uno de los capítulos de este volumen. Sólo esto explica el hecho de escribir y publicar un libro; no vale la pena de copiar y repetir lo que ya se ha dicho en otros textos, y por otros autores". Pues aunque esta afirmación también pueda parecer un poco pedante, la realidad es que tanto en este libro, como en el titulado "Sendas y cumbres de la música española", que es el que estamos repasando en primer lugar, las ideas originales abundan por doquier. Mientras leía en el tren este libro hace pocos días, me ocurrió algo que hacía tiempo que no me había pasado. Me encontré en la estación de destino, por suerte la última de la línea, leyendo y sin darme cuenta de que el tren estaba parado desde hacía rato. Hace algunos años estaba leyendo en el metro y me pasé cuatro paradas de mi destino. Cogí el tren en sentido inverso y me volví a pasar de parada, lo cogí de nuevo en la otra dirección y por tercera vez me pasé. La cuarta evidentemente cerré el libro y me propuse fijarme en lo que hacía y evitar tales pérdidas de tiempo. Desde aquel día nunca me había ocurrido abstraerme tan profundamente en la lectura de un libro y si este, sin ser una novela de intriga, logró acaparar tanto mi atención, ello se debe a que se trata de una obra muy bien escrita, amena y llena de anécdotas profundas y sentidas. Dado que el autor conoció a casi todos los músicos de los que habla, la obra adquiere una dimensión especial y si a ello añadimos que yo hubiese deseado con todas mis fuerzas vivir en esos años de finales del XIX y principios del XX, así se explica la gran atención que me mereció el contenido de este libro, cuyo texto se encuentra en nuestros días tan injustamente olvidado como lo están las grandes composiciones dramáticas de Jaume Pahissa.

No pretendo aquí escribir una biografía. Hay editada una bastante extensa de Xosé Aviñoa,

titulada "Jaume Pahissa un estudi biogràfic i crític", Biblioteca de Catalunya. Barcelona 1996, bastante aceptable aunque con algunas cosas discutibles e incluso otras inexactas. Los interesados pueden buscar dicho libro cuyo único inconveniente es el de ser muy caro. Por mi parte me limitaré a decir de Jaume Pahissa que nació en 1880 y falleció en 1969 y que era compositor. Es todo lo que hay que saber. Si continuamos leyendo los textos seleccionados, dentro de muy poco rato nos habremos familiarizado con este hombre excepcional y lamentaremos tanto el no haberle conocido como el desconocer sus obras.

Pasaremos para ello a reproducir extensos párrafos de su libro "Sendas y cumbres de la música Española".

- Conchita Supervía

Como muestra del estilo narrativo de Pahissa y de su elegancia y tacto, voy a reproducir sus comentarios sobre Conchita Supervía. Lo que otros calificarían de vida más o menos escandalosa, Pahissa lo denomina "vida novelesca": "Hija natural de un hombre metido en grandes negocios de construcción y en las actividades de la política, recibió de éste constante protección y apoyo, más, cuando desde muy niña demostró su vocación y sus precoces condiciones para el canto y la escena, pues el padre era hombre muy aficionado al teatro lírico.

"Muy joven, a los 17 años, debutó como artista lírica, con gran éxito. Una de las primeras obras que cantó fue, en Italia, "El Caballero de la Rosa", interpretando el papel de joven Octavio, bajo la dirección de su propio autor, Ricardo Strauss. Y estaba también preciosísima interpretando la parte de muchacho en la ópera de Humperdinck: "Hänsel y Gretel". Su voz aterciopelada y mórbida, fácil, a pesar de su tesitura de contralto, a la vocalización y a los pasajes de agilidad, la hacían apta para la interpretación de la música rossiniana. Cantaba "La italiana en Argel" y "El Barbero de Sevilla" con una técnica vocal y un estilo perfectos. Con la particularidad de que esta última la cantaba en la forma original, esto es, para contralto. Sabido es que de la parte de Rosina se apoderaron las sopranos ligeras, alterando muchas frases y llenándola de gorgoritos y pasajes de lucimiento que el autor nunca soñó. Cuéntase que un día, en un salón, estando presente Rossini, una "soprano leggero" cantó una página de esta ópera, con el aditamento de mil "fioriture" y arabescos. Al terminar, Rossini, que era un hombre muy fino y muy burlón, se acercó a la cantante y le dijo: "Muy bien, muy bien ¿y de quién es esta obra que acaba de cantar?"

"En Italia, la joven artista se enamoró apasionadamente de un hombre con el que no podía

casarse. De él tuvo un hijo. Poco a poco estas relaciones fueron enfriándose, más por parte de él que de ella. Todo su amor fue concentrándose en el hijo, y toda su aspiración era llegar a reunir una fortuna para él. Ganaba mucho con sus contratas, pero necesitaba también emplear mucha parte para sostener el gran tren de vida en relación con su jerarquía de gran artista. Su padre había muerto ya. Necesitaba quien, admirándola y estimándola, pudiera ayudarla.

"Una vez, al cabo de años, estuvo una temporada en su ciudad, en Barcelona. Había de impresionar discos y emprender una "tourné" por España. Tuvo el placer de abrazar a tantos antiguos conocidos; visitó el colegio de monjas donde, como interna, había sido educada de niña, con el frondoso jardín donde jugara, las aulas severas, las habitaciones blanqueadas, y la gran sala de actos en la que les ofreció un concierto al que asistieron, ilusionadas, muchas antiguas condiscípulas, con sus hijos algunas; ella, llena de contento, las iba reconociendo.

"En esos días y en otros posteriores, estuvimos muchas veces en su compañía. Tenía como talismán o mascota una joya que representaba una pequeña tortuga. A las personas que apreciaba, las hacía de la "Orden de la Tortuga", como ella decía, y les regalaba una tortuguita de plata, que era como un broche o alfiler. Mi esposa conserva aún la que le ofreció. Su trato era de una atracción y simpatía extraordinarias, como su figura, que aunque fuerte, era esbelta y muy femenina.

"Un íntimo amigo mío, que de artista refinado subió - o bajó- a gran industrial, alcanzando una brillantísima posición, conoció a Conchita Supervía y cobró por ella una afectuosa amistad. Le hizo regalos, primero delicados, después de valor. Aunque algunas veces no a la altura de lo que ella imaginaba. Como el elegante automóvil de cuatro plazas que le regaló para la gira que había de hacer por España. - ¿Dónde voy a ir con este cacharro?- le dijo ella. Quería un coche fastuoso, cuya vista anunciara el paso de la "diva". Y le prestó, luego, apoyo financiero para el mayor esplendor de sus conciertos por Europa.

"En Londres conoció a un poderoso comerciante en maderas. Ese hombre se prendó del encanto de Conchita. Donde fuera que ella se encontrase, le llegaban pruebas de su recuerdo. Estando en Barcelona, cada día recibía, por avión, un maravilloso ramo de orquídeas. La artista, además de su arte, empezaba a pensar en su porvenir. Y en asegurar el de su hijo. Si el afecto del rico industrial catalán no llegaba hasta el matrimonio, la pasión del acaudalado comerciante de Londres le ofrecía tomarla por esposa y, lo que ella más agradeciera, reconocerle el hijo. No tardó en aceptar la propuesta.

"Al cabo de poco tiempo la ví por última vez. Vino unos días a Barcelona con su esposo,

hombre elegante y en extremo agradable.

"Pocos meses después de su vuelta a Londres el telégrafo dió al mundo la noticia de la muerte de la gran cantante. Un hijo que había de nacer la arrastró con él a la tumba. Y una vez más se cumplió el adagio árabe: "Cuando la casa está hecha, la muerte entra". Pero ella había realizado la ilusión y el afán de su vida: asegurar el porvenir de su hijo. Y el padre adoptivo lo guardó cariñosamente a su lado, heredero de su nombre y su fortuna, y recuerdo vivo de la amada perdida. Y dió orden de cerrar y conservar tal como estaban cuando ella vivía, los salones de una casa que fueron testimonio de una efímera felicidad".

Con este excelente texto de Pahissa, con la simpatía con la que describe a la artista, con la elegancia con la que pasa sobre los temas turbios, aprovechamos no sólo para recordar a nuestro insigne músico, sino también para rendir recuerdo a uno de los muchos grandes artistas catalanes cuya memoria se va evaporando con el paso de los años.

- Los ingresos de los cantantes y el mundo de la claca

Otro texto del mismo libro y que merece la pena reproducirse es el de los honorarios de los cantantes de su época: "Entre los años 1920 y 1930, el tenor Miguel Fleta fue aplaudido por los públicos de los primeros teatros de ópera. Puesto que tenía grandes éxitos era solicitado, y puesto que era solicitado su paga era alta. Cobraba entre diez y veinte mil pesetas por función, cantidad, entonces, muy respetable. Bien es verdad que del sueldo asignado, una buena parte no llega al bolsillo del artista, sobre todo cuando éste es famoso y cobra elevados "cachets", porque tiene necesidad de mantener el rango y el prestigio de gran cantante, y para conservarlo necesita que cada actuación, cada salida, como se dice en el léxico operístico tratándose de divos - o dioses, del canto, naturalmente, que es lo que la palabra quiere decir- se cuente por éxitos extraordinarios, con ovaciones - si puede ser, delirantes- al final de cada romanza y con numerosas llamadas al proscenio, al final de cada acto. Y necesita que la prensa le dedique largas crónicas con retumbantes elogios, y le publique retratos de buen tamaño, en traje habitual y en el de sus principales creaciones.

"Pero para obtener todo eso no le basta con ser un cantante de extraordinarias facultades y un verdadero artista de la escena. Ha de tratar con el jefe de la "claque" del teatro, y con él ha de estipular y contratar las condiciones y los detalles del éxito. Según sean éstos, el precio será más o menos alto. Los aplausos de saludo, al aparecer es escena; las interrupciones con un "bravo" estentóreo, en un momento determinado; la ovación que no termina hasta obligar al "bis" en un aria o una romanza fijada de antemano; el número de llamadas a escena y de

subidas de telón al final de cada acto; el grado de calor del entusiasmo, todo está medido y tarifado, y en relación a ello debe ser pagado por el artista. Con el bien entendido de que, si no hubiese acuerdo entre el artista y la "claque", ésta puede actuar de "anticlaque", y en este caso, no solamente no provocará ovaciones, sino que las abortará con siseos, o iniciará protestas y levantará manifestaciones de desagrado. Estas operaciones las dirige el jefe de la "claque", colocado en un lugar, generalmente en los pisos altos del teatro, bien visible para los elementos que están a sus órdenes, gente que en pago tiene entrada gratis, pero obligada, a las funciones, sin recibir otra retribución. Todos los ingresos, que suelen ser cuantiosos, se los reserva el jefe, muchas veces en combinación con la misma empresa.

"Las crónicas laudatorias, la publicación de retratos en la prensa cuyo juicio pesa más en la bolsa del arte, son objeto también de cotización, dejando siempre a salvo algunas honrosas excepciones. Y en el más limpio de los casos, si no tiene que subvencionar directamente el artículo elogioso, el retrato publicado, ha de obsequiar de manera delicada, a la crítica, o ha de ofrecerle un banquete, o un lunch, o invitarla simplemente a unas copas de champaña.

"Estos recortes de periódicos y aquellos aplausos son argumentos que aducirá el artista para apoyar la demanda de más alto sueldo en las próximos contratos. Por esta razón no le duele el invertir en ello parte de su paga. Pero aún de esta tiene que descontar el importante tanto por ciento que habrá de entregar al agente que se ocupa de buscarle los contratos y el porcentaje que se reservará el empresario a título de comisión, por haberle contratado. Y todavía lo que invertirá en la adquisición de localidades y entradas para regalar a amistades y a personas adictas, para las funciones en que actúa y en las que estos espectadores serán espontáneos entusiastas, y lo que le pudieran exigir para organizarle una función de homenaje, o una "serata d'onore". Si a esto añadimos el dispendio que representa el llevar consigo un secretario o un maestro, y los gastos de viaje y de estada en los mejores hoteles, se comprenderá hasta qué punto quedan mermados los espléndidos ingresos de que gozan los grandes artistas del canto.

"Todo esto son escenas de otra comedia que se desarrolla a espaldas del espectador, menos brillante que la que se representa ante sus ojos sobre el iluminado tablado. Claro que aplausos de "claque" y alabanzas impresas no se obtienen, ni pagando, si no es sobre la base de un valor positivo".

Toda esta complejidad del mundo de la claca nos parece hoy totalmente anacrónica pero ahora, aunque las cosas hayan cambiado en parte - lo de la prensa y la publicidad debe seguir igual así como los honorarios- , hay que añadir el capítulo de los impuestos que no

menciona Pahissa ya que en su tiempo eso debía ser bastante irrelevante si bien sin duda en nuestros días debe de representar por lo menos un 60% de la parte neta de sus ingresos. Tampoco hay que olvidar que también hoy existe la "claca" aunque organizada de otro modo, y eso puede verse cada vez que se hacen "escenografías- basura" pues se escuchan infaliblemente fuertes aplausos e incluso bravos. ¿Gente entusiasta quizás? No, gente a la que han regalado las entradas a cambio de que sean "operísticamente correctos"... es decir, "claca patatera", con la diferencia de que antes se tenían que conformar con localidades sin visibilidad y ahora tienen las mejores del teatro.

- Hipólito Lázaro

Continuando con este libro de "Sendas y cumbres de la música española", citaremos algunas anécdotas más. Una de ellas hace referencia a Hipólito Lázaro, el famoso tenor, que conviene citar por lo que diremos luego: "Muchas veces estuve con él en temporadas del Teatro Liceo de Barcelona. La última vez que estuvimos juntos fue en el año 1937, en plena guerra de España, durante una larga temporada de ópera que se realizó en el Teatro Tívoli de Barcelona. Fue organizada por los sindicatos de artistas del teatro. En ella todos los elementos que intervenían en las representaciones cobraban el mismo sueldo. Tanto el director de orquesta como el músico; lo mismo el tenor o la soprano, protagonistas de la escena, que el acomodador o la mujer que atendía la toilette de las damas. Y no se concedía ni una sola entrada de favor. Se representó durante ella, mi ópera "La Princesa Margarita". Yo la dirigía. Y tuve que comprar una butaca, en cada representación, para que a ella pudiera asistir mi esposa. El director artístico general era un joven corista que yo había tenido muchas veces en el coro, en representaciones de obras mías. No dejó de ser muy atento y amable conmigo.

"Como que Hipólito Lázaro era un gran tenor y su nombre en los carteles llenaba la sala, se le hacía cantar casi cada día. El hombre, pese a sus extraordinarias facultades, estaba fatigadísimo. Y todavía, en algunas ocasiones se le llevaba a actuar en otros actos fuera del teatro. He aquí, lo que por esta causa le ocurrió un día. En la ciudad de Sabadell, célebre por su industria textil, los sindicatos organizaron un festival a beneficio de los heridos de guerra. En el cartel incluyeron el nombre de Hipólito Lázaro, sin que éste lo supiera. En la noche misma para la que estaba anunciado el festival, Lázaro había cantado una ópera en el Teatro Tívoli, como tan a menudo tenía que hacerlo. Al terminar la función, cansado, se retiró a su casa. En Sabadell el festival se iba desarrollando. Pero el público esperaba, impaciente, la presencia

del gran tenor anunciado en los carteles. Pero éste no llegaba. Eran ya cerca de las dos de la madrugada. Los organizadores adoptan una resolución decisiva. Toman un auto, y con sus fusiles, como siempre, se dirigen a gran velocidad a casa del tenor. Entran en su habitación, lo hacen levantar de la cama, lo meten en el coche y lo llevan volando, al escenario del festival. Hay que imaginar la impresión que en aquellas noches oscuras y tétricas de guerra y revolución, había de producirle a un hombre que lo despierten de pronto, y se lo lleven, entre armas, por los caminos, desiertos, de las afueras de la ciudad. Porque hay que pensar que Sabadell está a 30 ó 40 kilómetros de Barcelona, pero que para llegar a ella hay que pasar por unos caminos que ascienden en cerradas curvas por las montañas que rodean la capital, atravesando un lugar siniestro, La Rabassada, donde era fama que llevaban, así, en autos entre fusiles, a los que habían de matar.

"El día siguiente, con lágrimas en los ojos, temblando todavía de la terrible impresión, nos lo contaba Lázaro entre los bastidores del teatro, en los intermedios de un ensayo".

Tal como he dicho al principio, esta anécdota debía reseñarse para contrastarla con otra que también se cuenta sobre el famoso tenor - aunque alguna vez la he visto atribuida a otro cantante- . En una ocasión, después de una brillante aria y al recibir los aplausos del público, el tenor dijo que ya que cobraban lo mismo todos, que a partir de ese momento el acomodador cantase que él haría de acomodador. Pero es evidente que con la anécdota referida por Pahissa dudamos mucho que tuviese la presencia de ánimo para hacer una afirmación de este tipo en aquellas trágicas circunstancias.

- Felip Pedrell

Entre las muchas referencias a músicos catalanes - pensemos que el libro está escrito y editado en Argentina- , no podemos dejar de mencionar algunos de los párrafos dedicados a Pedrell: "El espíritu de Pedrell se abre a la música en un momento en que la vida española, en todos sus aspectos, va llegando a los límites extremos de la decadencia. La creación musical en España hacía dos siglos que se manifestaba sólo en obras de bajo vuelo, o todo lo más en esporádicas y pequeñas imitaciones del gran arte que florecía gloriosamente en los demás países europeos.

"Pero es también el momento en que esta producción europea llega a su máximo esplendor y a la cima de la evolución en la obra poderosa de Ricardo Wagner. No habiendo posibilidades de ir más allá en este camino ascendente, se buscan nuevas sendas a la nueva creación musical. Y una de las que ofrecen más brillantes e insospechadas perspectivas es la

de la música popular de aquellos países en que presente formas bien propias y características. Y así nacen las escuelas nacionales de música.

"Pedrell es un profundo admirador del movimiento wagneriano. El intenta hacer en España lo que imagina que Wagner realizó en Alemania. Sugestionado por las palabras del gran músico alemán, cuando éste dice que quiere crear la ópera alemana con la música nacida del sentimiento y el alma del pueblo de su tierra, siguiendo los fundamentos sentados por las bellísimas óperas, de tan íntimo acento germánico, del inspirado Weber, cree Pedrell que Wagner busca y utiliza los cantos populares de Alemania para construir sus grandiosas óperas o que, cuanto menos, imitará, después de haberse bien penetrado de ellos, el aire, el sabor, de estas canciones de su pueblo. Y esto es lo que proclama Pedrell en artículos, libros y en obras. Como Wagner, proyecta una gran Trilogía para cantar la Patria, el Amor y la Fe, los tres ideales lemas de los trovadores de Provenza. La Patria la canta en "Los Pirineos", el Amor en "La Celestina" y la Fe en "El Compte L'Arnau".

"Pero Wagner habla del alma alemana sólo para que le sirva de apoyo al enfrentar su música de teatro a la ópera italiana que dominaba el mundo. Por lo demás sus melodías, sus temas, son propios, llenos del orgullo y la fuerza de su genio, y ni uno solo es arrancado al ingenuo y sencillo, pero penetrante canto popular, como lo hizo algunas veces el dulce Weber.

"Pedrell cree, pues, seguir la misma senda de Wagner cuando pregonaba la creación de la escuela nacional. Y así lo dice en su folleto "Por nuestra música", en el que comenta y analiza la construcción de su ópera "Los Pirineos" a la manera temática de los dramas wagnerianos, haciendo al mismo tiempo resaltar el fondo popular que le ha inspirado".

Después de extenderse un poco más en las ideas musicales de Pedrell, pasa Pahissa a comentar algo de la personalidad de nuestro insigne compositor:

"Sus obras son numerosas, pero raramente ejecutadas. En cambio, el prestigio de Pedrell como musicólogo es internacional. El padeció siempre de este concepto en que se le tenía.

"Yo soy un músico, un artista, un creador - decía- y no solamente un crítico o un teórico". Sus últimos años fueron muy amargos para él. Veía acercarse el fin de sus días después de una larga vida de producción y lucha sin que sus obras musicales - que eran su ilusión y el fruto más estimado de su actividad de artista y de hombre- fueran solicitadas por nadie, sin que salieran apenas del oscuro cajón de su estudio. Su último consuelo fue hacer donación de sus originales completos a la Biblioteca de la Diputación Provincial de Barcelona como un gesto, entre amargo y de noble y consciente orgullo, con el que quisiera dar a entender que ya que el presente no se había interesado por sus obras, allá guardadas esperarían un mañana de

reconocimiento y justicia.

"La situación económica no le ayudaba tampoco a hacerle más agradable la existencia. Había pasado largo tiempo en Madrid, donde profesó una cátedra en el Conservatorio Nacional de Música. Pero no le probaba el clima, muy frío y seco en invierno y muy caluroso en verano, de la capital de España, y tuvo que volver a residir en Barcelona, de ambiente climatológico más suave y más parecido al de Tortosa, su ciudad natal. Vivía con la sola compañía de una hija suya, ya mayor. Algunas veces los vi pasear, caído el día, por el Paseo de Gracia de Barcelona; él, con sus ochenta años, tieso, la barba blanca partida, no muy abundante, los ojillos vivos detrás de los anteojos, y el bastón en la mano; a su lado la hija, de aspecto modesto, casi insignificante.

"Con sus escritos y con sus lecciones tenía que atender a los gastos de su subsistencia. Corriendo el tiempo, las dificultades materiales fueron aumentando hasta llegar a veces a límites extremos. Me contó uno de sus últimos discípulos - con voz velada aún por la pena del recuerdo y hasta por un algo de remordimiento colectivo- que alguna vez, al ir a dar clase, había encontrado al maestro trabajando a la luz de una vela, pues le habían cortado la corriente por no haber podido pagar la cuenta. ¿Es posible que el mundo permita que un hombre de tanto merecimiento, de tal prestigio y fama, caiga en situación tan precaria? Algunos amigos y discípulos le ayudaron particularmente, hasta que llegó la protección oficial, mezquina y tardía, que no sirvió más que para aliviarle unos pocos meses y sufragar los gastos del entierro".

Lamentablemente Pahissa no nos explica que fue de la bondadosa hija que dedicó su vida a cuidarle. ¡Cuántas hijas se han visto en estas situaciones! Pero creo poder imaginar que si la vida de Felip Pedrell no les interesaba a las "Instituciones", menos les iba a preocupar el destino de la hija. Y tengo buenas razones para pensar así. Hace relativamente poco intenté hablar con personas "bien relacionadas" sobre la precaria situación de la hija de un artista catalán eminente y que no lograba encontrar trabajo. Comenté que era una vergüenza, - "colectiva" como dice Pahissa- , que familiares tan próximos de grandes artistas tengan que pasar penurias económicas. La respuesta fue unánime en todas las personas con las que hablé: "Solo faltaría que tuviésemos que mantener a todos los hijos de los artistas", "eso no sería democrático", "el dinero público tiene cosas más importantes que hacer" y frases por el estilo. Yo les recordaba que no estaba pidiendo una pensión vitalicia para tales familiares, sino únicamente un trabajo y que era evidente que los trabajos en los organismos oficiales no se contratan de manera democrática sino por amiguismo y filiación política. Pero no, dar trabajo

al hijo de un gran artista por ser hijo de un gran artista no es "políticamente correcto". Como sea que el mencionado artista era un músico eminente, les dije que otra posibilidad era programar sus obras y los hijos recibirían los derechos a través de la Sociedad de Autores. "¿Pero a quién van a interesar las obras de este músico?" me contestaron todos. "A mí", les dije, "y a cientos de miles de catalanes que no saben ni que existen porque el dinero de las subvenciones se dedica a subvencionar a autores sin talento". Todo esto ocurrió hará 7 ú 8 años. Es verdaderamente patético ver como fueron muchos los artistas catalanes que tuvieron que ir a Madrid para poder vivir o triunfar, como Pedrell o Vives entre otros. Antes de hacer reivindicaciones independentistas en Cataluña, deberían formularse los políticos responsables si estamos en condiciones de suministrar soporte a nuestros artistas del presente - casi todos malos- y los del pasado, casi todos buenos. Cuando los buenos artistas madrileños vengán a Barcelona para triunfar, creo que es cuando se podrá empezar a pensar en la independencia, mientras tanto que se dejen de tonterías. Lo que permanece de los pueblos es su cultura, pero la nuestra sólo logra avanzar penosamente gracias a los esfuerzos de personas individuales que ponen sus pocos recursos al servicio del arte. ¡Qué época más bonita cuando los catalanes no eramos funcionarios, cuando llamábamos a hacienda o a la policía e invariablemente nos contestaban en castellano! Había entonces dos mundos. El de los políticos que sean de la tendencia que sean únicamente se preocupan de cosas triviales, y el de los ciudadanos entusiasmados en el arte, la naturaleza y la cultura. En mis tiempos de avezado montañero se decía: "un catalán, un montañero; dos catalanes, una coral; tres catalanes, la Guardia Civil". Tiempos maravillosos aquellos por el profundo espíritu catalán que se respiraba en todas partes.

- Isaac Albeniz

Siempre predispuesto Pahissa a resaltar los aspectos humanos de sus "colegas" compositores nos explica una deliciosa anécdota que titula, "La bondad de Albeniz": "El corazón de Albéniz era tan grande como su genio de músico. Es noble y generoso, y no siente la envidia profesional que roe a los bajos espíritus, y hasta a los elevados. Ofrece y presta apoyo, moral o materialmente, al que se le acerca. Yo había estrenado mi primera obra sinfónica: un "Trío" para orquesta de cuerda. Se organizó una audición en su honor y él me promete, si fuera yo a Paris, hacerlo ejecutar en una de las asociaciones de conciertos de la Ciudad Luz. Si no se realizó la promesa, fue porque yo no pude entonces trasladarme a la capital de Francia.

"En esta ciudad ayuda a los artistas que de él necesitan. Javier Gosé, dibujante español que en París era muy conocido y apreciado por la elegancia de sus trabajos que se publicaban en las mejores revistas de aquellos días, cae enfermo de tuberculosis. Albéniz no lo abandona: cuida de él y lo lleva a pasar una larga temporada en su residencia de la Costa Azul, hasta que se reponga del terrible mal. Y, como ésta, infinidad de acciones de profunda bondad.

"Una curiosa anécdota, entre Albéniz y Manolo Hugué, voy a contar porque merece ser contada. El escultor Manolo Hugué vivía en París. Durante muchos años, hasta que sus pequeñas pero intensas esculturas fueron apreciadas, pasó una vida de continua estrechez y a menudo de verdadera miseria. En una de estas más precarias situaciones, hallándose sin un franco, sin un sueldo, se le ocurrió hacer una rifa imaginaria de una escultura suya. Y pensó ir a vender números a amigos y compatriotas: siempre sería mejor esto que pedir prestado. Uno de los que iría a ver sería a Albéniz que vivía entonces en un chalet del barrio de Passy. Manolo, caminando, porque ni monedas le quedaban para tomar el tranvía, llega a la casa. Llama. Sale una mujer y le hace pasar, pero le dice que el maestro no le podrá recibir porque está ocupado. Albéniz, que lo oye, aprovecha la ocasión para deshacerse de una visita pesada que no acaba de marcharse.

"- Que entre, que entre ese señor, que lo estaba esperando.

"Dice Albéniz a la mujer, y así logra que el cansador visitante se despida y se vaya. Entra Manolo y le expone lo de la rifa. Albéniz, agradecido por haberle librado del importuno, acepta el número y se lo mete en el bolsillo. Y le dice:

"- Venga que le voy a hacer oír una cosa que he compuesto: a ver que le parece.

"Y le toca su última composición. Es en realidad bella y así lo manifiesta Manolo. Contento Albéniz de la buena impresión que le ha causado su nueva obra toca otras composiciones, entre comentarios que hace con Manolo que está encantado. Pero éste se dice para sí: "He aquí que yo quería pedirle 100 francos. ¿Cómo se los pido si el concierto que me ha dado vale mucho más? Le pediré 80". Albéniz continúa tocando y hablando con su simpatía y jovialidad, hasta que por fin le invita a cenar. Manolo, cada vez más cohibido, acepta, sin embargo: días hacía que no había comido lo suficiente. Y piensa: "¿Cómo le pido 80 francos después del concierto y de la excelente cena? Le pediré sólo 50". Pero termina la comida y sigue la animada y afectuosa conversación. Y le ofrece un magnífico puro habano. Manolo, anonadado, no se atreve ya a pedirle ni 25 francos. Y aún Albéniz se pone nuevamente al piano y toca otras obras suyas. "Decididamente - piensa Manolo- no puedo pedirle nada; bastante pagado estoy con tanta amabilidad y obsequio".

"Al fin se despide y sale a la calle. Es de noche. Y se dice: "Mucho te han dado para el cuerpo y el espíritu, pero ¡ay!, te marchas sin un clavo, como cuando viniste". Ya empezaba, Manolo, a tomar, de regreso y a pie el camino hacia el centro de la ciudad, cuando, en esto, oye la voz de una persona que se acerca corriendo. Era Albéniz, que le pone en la mano un billete de 100 francos.

"Al mismo Manolo Hugué, en el Círculo Artístico de Barcelona, le he oído contar, con vivas y gráficas frases, esta anécdota que revela el carácter abierto y sencillo, tanto como bondadoso, del gran músico español".

- La música popular

Y en este sorprendente libro, repetimos que de pequeñas dimensiones pero de enorme importancia y que trata de una manera general la música en España, nos ofrece su autor una visión muy sugestiva de lo popular que presenta en cuatro diferentes aspectos: la música popular, los villancicos, la "Escolanía" de Montserrat y el capítulo que titula: "La Pasión" de Olesa y Esparraguera.

Así plantea Pahissa el importante tema de la música popular de capital trascendencia para el romanticismo, y como siempre, con puntos de vista originales, sugestivos y profundos:

"España es variadísima. Las diferentes regiones que la integran tienen sus caracteres propios, que las diferencian entre sí, en mayor o menor escala. Y también estas diferencias existen en su música. No hay duda que las cadenciosas y sentimentales canciones gallegas y asturianas se distinguen del canto fuerte y duro de los aragoneses, y que las arcaicas y dramáticas baladas leonesas y castellanas son diferentes del enérgico cantar de los vascos, y que las riquísimas y dulces melodías catalanas no son iguales que los cantares quejumbrosos y sentidos de Andalucía.

"Entonces: ¿por qué razón, repetimos, es la música andaluza la que se considera como música típica española, de tal manera que, donde sea, cuando se habla de música española se da por supuesto que es de las obras de estilo característico andaluz, que se trata?

"La razón está en que la música típica andaluza presenta unos caracteres particulares que la distinguen, no en su aspecto expresivo, sino en su constitución orgánica, de la de los demás pueblos de España. La música de los otros pueblos; gallegos, castellanos, vascos o catalanes, pertenece, por su origen y por su sistema, a la música de occidente y del centro de Europa, mientras que la andaluza tiene su aire tan propio, debido indudablemente a la influencia originaria morisca u oriental.

"Era lógico, pues, que si había de existir una escuela musical española, se basara, no en las condiciones generales del estilo y de sistema, completamente europeo, de la música de la mayoría de las regiones ibéricas, sino particularmente en las características específicas, de sentido más exótico, de la música de la región andaluza. Porque, lo que da motivo a la existencia de una escuela nacional, no es el origen y la nacionalidad de sus autores, sino, precisamente, el que la música del pueblo posea elementos típicos diferenciales.

"Es por esta razón que pueden existir las escuelas nacionales española, rusa, húngara, nórdica, como podría haber, por ejemplo, la judía, la árabe, la incaica, pero no la francesa, la alemana, la italiana, la austríaca, la inglesa, porque éstas pertenecen, todas, a la música universal, a la música del sistema general de occidente, basado en la gama mayor y la armonía que de ella se deriva; mientras que las otras, las propiamente llamadas nacionales - en el sentido que atribuimos a estas escuelas musicales de los pueblos de características típicas o exóticas- obedecen a sistemas arcaicos, vagos, fundados sobre gamas tonalmente indeterminadas e inconcretas, que no concuerdan con la armonía actual ni permiten los extraordinarios desarrollos y las construcciones maravillosas, a que ha dado lugar la gran técnica musical moderna. Cuando se habla de escuela alemana o italiana la distinción se refiere al uso, más o menos acentuado, de unos u otros aspectos o medios de una misma técnica y un mismo sistema: por ejemplo, se dirá que la escuela italiana da mayor preponderancia a la melodía y menos a la polifonía; que la alemana es más sinfónica y menos lírica etc. Pero cuando decimos, escuela nacional española, o rusa, por ejemplo, queremos decir escuelas musicales que se separan de la universal por los elementos melódicos, por la estructura íntima del sistema musical, condiciones diferenciales que se refieren más a la esencia que no las que distinguen a las variantes europeas de la escuela universal entre sí, diferencias más de procedimiento o de medios de expresión que de fondo o de sistema.

"La música catalana pertenece al tipo de la música occidental. Sus más bellas y conocidas canciones populares están en bien determinado modo mayor y exigen la más pura y clara armonía tonal. Tales (muchas de ellas las he usado - glosadas o no- yo en mis obras) "El Russinyol" y "El Pardal", "Muntanyes de Canigó" y "Muntanyes regalades", "La Pastoreta" y "La Filadora", "El mariner" y "Cançó de l'ladre", "El Noi de la mare" y "La Filla del marxant", "l'Hereu Riera" y "Els tres tambors" etc.

Otras hay, también, en modo menor, y guardan un lejano y evocador aire gótico, como "Sant Ramón" y "La mare de Déu", "El Testament d'Ameli" y "La presó de Lleida", "El Mestre" y "El cant dels ocells". Pero también en ellas la armonía es bien determinada y clara. Y en todas

estas canciones catalanas, los ritmos, con ser muy ricos y variados, nunca llegan a la dureza y a la violencia que presentan, a veces, las obras de la comúnmente llamada música española. La música catalana, pues, no ha de pretender constituir una escuela nacional, sino una variedad más de la música universal, como lo son la alemana y la italiana".

Aunque tenemos la tentación de reproducir más y más párrafos del libro que ahora comentamos, haremos el esfuerzo de contenernos y remitimos a los interesados en el tema al libro en si. De todas formas el tema de la música popular es apasionante y lo único que lamentamos es que Pahissa no conozca tan profundamente la música de otras regiones como la catalana para hacer un estudio más profundo al respecto. Pues aunque luego estudia el papel fundamental de la guitarra en la música popular de toda la zona española y americana y aunque se ocupa de muchos aspectos curiosos del tema, quedamos con el deseo de poder conocer más cosas que, lamentablemente, no están en el libro. Pero uno de los planteamientos más originales que nos presenta es el origen del folklore argentino lo cual, como siempre, hace con ideas originales y meditadas y nos hace reflexionar también sobre la esencia del que debería ser el folklore andaluz de la época del descubrimiento de América.

"Dos raíces distintas tiene el folklore argentino: una en los cantos de las razas autóctonas; otra, en las canciones que llevaban en su pecho los colonizadores españoles. Ni aquellos, los cantos indios, se impusieron al invasor, ni éstas, las canciones de España, se continuaron, al correr de los años, idénticas a las originarias.

"Las condiciones climatológicas y geográficas que habían modelado el carácter y el modo de ser de los pueblos indígenas, dándoles esa extraña impavidez, esa quieta tristeza, este hermetismo interior, algo modificaron el temperamento de los españoles. Los horizontes sin fin de lo campos y su soledad; las montañas imponentes; los ríos, anchos como el mar, y las tormentas que estallan con violencia súbita y espantable, todo debió contribuir a aplacar la dureza de acero de aquellos intrépidos descubridores y a suavizar la expresión de sus sentimientos.

"A estas poderosas fuerzas naturales se aliaba bien la mordedura mansa y pertinaz de la nostalgia: el recuerdo de una patria que no se esperaba volver a ver, de unas gentes familiares y amigas de las que sólo recibían noticias muy de tarde en tarde.

"Así, la música que traían en su corazón los españoles, de alegres melodías, de ritmos fuertes y brillantes, y hasta la que lloraba penas con agudo dolor o desesperado acento, se hizo menos viva, de una gracia más suave, de una ligereza menos acentuada y dura, se tornó más melancólica, más intimamente triste, y siempre con un lejano tinte de añoranza. No hay más

que oír estos cantos norteños argentinos, tan sensibles como graciosos, para convencerse de ello.

"... Dentro de la música de Andalucía hay una que es de evidente origen castellano - como su lengua- y, por lo tanto, de tipo occidental, y otra de raíz oriental, la de la raza gitana, los cantes flamencos, el canto hondo o 'cante jondo'. Y es precisamente en el exotismo de ésta, en lo que ha sentado su base la llamada escuela moderna de música española, y es también, éste, uno de los principales motivos del aplauso y de la aceptación con que la ha recibido el mundo entero, como ya hemos dicho en páginas anteriores.

"Ahora bien, si los primeros conquistadores de América fueron, casi todos, gente del mediodía de España, andaluces y extremeños, lo natural - y así fue- es que llevaran a estas nuevas tierras su lengua y sus canciones, y sólo alguna, por excepción, ha llegado a este mundo, de otras regiones de España, como la llamada "La flor del lirolay", que no es más que una corrupción de la canción catalana "La flor del liri blau".

"Pero, ¿por qué en la música popular argentina, y en la hispanoamericana en general, de origen andaluz, no se encuentran formas de tipo flamenco y 'cante hondo', que se tiene por tan característicamente andaluz y hasta, por extensión, español? He aquí una cuestión que no creo que haya sido planteada, y menos aún, explicada.

"Efectivamente, las canciones populares argentinas - los dulces cantos norteños, que son los verdaderamente nacidos de la vieja tradición colonial, porque el sur argentino tiene una formación reciente- son de origen andaluz, pero no del tipo oriental, gitano, sino del de procedencia castellana.

"Creo que la explicación de este fenómeno sería la siguiente: en la época del descubrimiento de América, la influencia oriental, que se podía identificar con la musulmana, no dominaba en el canto popular español. Al contrario: las canciones populares españolas eran de sentimiento galaico, leonés, castellano, por la parte central; y de sentido gótico y provenzal, por la parte mediterránea. En los mismos días en que Colón descubrió el nuevo mundo, se terminaba también la Reconquista de España. Los castellanos que reconquistaron Andalucía y los catalanes que al mando de Jaime I el Conquistador llegaron más allá de Murcia, no habían de aceptar los cantos de carácter oriental o morisco que les recordarían la dominación musulmana. "Y en esta misma época, al pasar a la colonización de América, los andaluces, principalmente, llevaron consigo los cantos de origen español castellano y no los de estilo oriental, musulmanes o moriscos.

"Esta es la razón por la cual el folklore musical argentino, con ser de origen andaluz, no tiene

nada del sentimiento oriental que se supone propio de la música típica española, Ni tampoco tiene nada del aire gitano, canto flamenco o 'cante jondo', que se toma por más puro andaluz aún, porque el solo hecho de llamarse flamenco - aunque nada tenga que ver con la música del país de Flandes- ya indica que apareció en España en época de influencias flamencas, traídas por los primeros monarcas de la casa de Austria, Felipe el Hermoso y Carlos V, y como el siglo XVI fue el de la colonización de América, se explica que no hubiese tenido tiempo, el canto llamado flamenco, de entrarse en el alma del pueblo.

"Y también demostraría esto, que el canto gitano no es tan español como el mundo cree, puesto que no estaba en el corazón de los españoles, ni aún de los andaluces, ya que no lo llevaron consigo al establecerse en las lejanas tierras de América, sino que sería una aportación posterior, caída sobre la verdadera y pura tradición musical española, que es de estilo y carácter europeo.

"Pero así como el 'cante jondo' gitano marcó al fuego el oscuro estigma de sus gargarismos sobre la fina y blanca piel de la música popular andaluza, llegando hasta hundirlo en la carne roja de la España toda - la España que tuvo, antes de esa infección invasora, al puro y profundo Morales en Andalucía y al gran Victoria en Castilla- también las canciones de los colonizadores españoles en las Américas de ensueño tuvieron que aceptar la compañía de los cantos de monótona tristeza de los indios autóctonos, cantos y música fundados sobre la gama pentafónica, la propia de los pueblos primitivos y de los que aún persisten en estado salvaje, y que por misteriosa razón es la base y origen de nuestro sistema musical y de toda su prodigiosa evolución, pues los pueblos de las refinadas civilizaciones orientales, la griega inclusive, no supieron penetrar en la esencia de este sistema y comprender su capacidad, en potencia, de desarrollo, se perdieron en especulaciones estériles, sin mañana y sin valor humano ni estético.

"Más adelante, los cantos españoles, naturalizados ya canciones del folklore argentino, recibieron también la influencia de las cadenciosas danzas y cantos de los negros esclavos, aunque con menos intensidad que en otros países de las Américas, pues las exigencias climáticas de esta Argentina, demasiado al sur del continente, no permitieron la perduración, en ella, de la raza negra.

"Y si el triste dominio gitano se impuso sobre la música española, incluso la de los compositores cultos, más para rebajarla que para beneficiarla, en cambio las bellas canciones españolas, al extenderse y arraigarse en los pueblos de América dieron origen a un folklore propio, más rico y más evolucionado que el que poseían las poblaciones indígenas".

- Los Villancicos

Esta manifestación tan singular de la música popular europea u occidental, la analiza Pahissa con claridad, como todo lo demás.

"El villancico evoluciona siguiendo dos caminos: el culto y el popular. El villancico culto se torna el "Madrigal" de los grandes compositores polifonistas del XVI y XVII. Los madrigales eran, pues, las bellas obras de música profana en estilo humano, que compusieron los músicos de aquel tiempo al lado de las obras sagradas de estilo divino, que era la producción más general y la más elevada de la música culta de la época. El villancico popular, por los raros e imprevisibles caminos de la evolución, se cambió de canción profana en canto religioso, pero conservando siempre el carácter de cosa del pueblo, simple e ingenua. Y siguiendo las vueltas de sus caminos se concretó luego a cantar tan sólo el nacimiento de Jesús. Este es el sentido que tiene hoy la palabra villancico: "canción popular de la Navidad".

"En todos los países de la Europa de occidente hubo, desde remotos días, los cantos navideños. Lo que son los villancicos en España fueron los "Christmas Carols" en Inglaterra, los "Noëls" en Francia, los "Weihnachtlieder" en Alemania. La gente del pueblo, vestidos los hombres de pastores, los niños de ángeles, acompañados de cantores y músicos, iban a festejar, entonando alegres villancicos, el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Iban así, en la noche fría pero clara del helado diciembre bajo el profundo azul del cielo, clavado de titilantes estrellas, sobre el incierto camino nevado del campo, o la calle tortuosa de la ciudad, hacia la iglesia resplandeciente de la amarilla luz de cirios a millares, cuyo brillar, rico y suntuoso, atraviesa el labrado rosetón de piedra del gótico templo, o luce entre el constante abrir y cerrar de las pequeñas hojas de la puerta bajo el gran arco ojival de la fachada, atrayendo a la multitud, henchida de mágico y religioso fervor, en esta encantada noche de Navidad.

"Dentro de la Iglesia, entre el intermitente sonar del órgano, ante el Belén que se dispuso junto al altar mayor, canta la gente villancicos, con el bullicioso acompañamiento de los más diversos instrumentos: vihuelas, violas de rueda, zampoñas, zambombas, caramillos o con guitarras, flautas y violines de tiempos más avanzados; mientras se espera la llegada de la medianoche para celebrar, con magnificencia los sacerdotes, y con unción el pueblo, la "Misa del gallo".

"Hasta nuestros días perduró en España la tradicional costumbre de cantar los villancicos. Las fiestas de Navidad empezaban el día de Santa Lucía, el 13 de diciembre y se prolongaban

hasta la fiesta de la Candelaria, el día 2 de febrero. En ese tiempo se festejaban: Santa Lucía, Santo Tomás el día 21; la víspera de Navidad, Navidad y San Esteban el día siguiente; la víspera de año nuevo y el día 1º; la Noche de Reyes y el día de la Epifanía, el 6 de enero, y por fin la Candelaria el 2 de febrero. Durante este período, en muchas casas se montaban belenes. En ellos la fantasía de los constructores se derramaba en mil ingeniosos detalles: el puente sobre un río del que un cristal o un papel de plata semejaba el agua, cuando no era en realidad un delgado hilo de ella que corría merced a un escondido mecanismo; la estrella que brillaba de verdad sobre la cueva del pesebre; un pueblecito en un valle lejano, entre montañas. Y todo el campo poblado de figuritas: pastores con las ovejas encaramadas por las pendientes; el campesino con su haz de leña sobre las espaldas, o la mujer con un cesto de verdura; allá una noria, aquí una yunta de bueyes arando, y más lejos, una masía con sus gallinas, sus tocinos y sus cabras, sin faltar el pavo haciendo la rueda.

"Todo estaba representado como del lugar presente y del tiempo que corría: los vestidos de las figuras, las líneas de las casas y el aspecto del paisaje, con el mismo delicioso anacronismo con que los artistas del Renacimiento pintaban a los personajes de la historia sagrada con trajes del siglo XIII y XIV, y a los dioses de la mitología armados de corazas y cascos empenachados con plumas.

"Hasta que se cerraban los belenes el 2 de febrero, muchas gentes acudían a visitarlos. Y niños, mujeres y hombres cantaban delante de ellos los villancicos que la tradición conservaba en su memoria y acompañaban el canto con rústicos y populares instrumentos: pandero, castañuelas, hierros, sinfónica.

"Los villancicos españoles son variadísimos y numerosos, respondiendo al distinto carácter de los diversos pueblos de España: villancicos de Castilla, de Galicia, del país vasco, de Murcia, de Cataluña, de Andalucía. En todos ellos se siente este gusto especial de cosa un poco arcaica, de estilo barroco, un poco ingenuo, con esa sugestión y sentimientos y tradiciones encantadas y encantadoras, de un país que, si para muchos es el nuestro, para muchos más es el de sus padres".

Del relato que hace Pahissa de los villancicos y de las costumbres de la celebración de la Navidad parece deducirse la natural añoranza del que vive en otro país y piensa en su juventud y quizás es por ello que el texto deja paso al hombre en vez del músico. Pero con ello se nos muestra también al mismo tiempo el poeta, el hombre sensible, cuyos sentimientos le permitían alumbrar sus geniales creaciones musicales.

- "La Pasión" de Olesa y Esparraguera

Y dentro de un libro sobre "cumbres" de la música, incluye también un capítulo sobre "La Pasión de Olesa y Esparraguera", lo cual es ciertamente sorprendente pues la parte musical no es esencial en esas representaciones. Pahissa ha querido ofrecer un panorama hermoso y sugestivo de "lo popular" y evidentemente las dos "Pasiones" en Olesa y Esparraguera son todo un hecho singular y hasta cierto punto sorprendente. El relato que hace Pahissa de las representaciones es poco más o menos el mismo que podría hacerse ahora. Algo ha cambiado. Ahora no están de "moda" como parece deducirse de algunos de sus párrafos pero sigue acudiendo a ellas un público familiar y en general de clase media o baja, evidentemente catalán pues las representaciones son en verso y en ese idioma, y de todas las edades con abundancia de niños que en general guardan un respetuoso silencio. Pahissa marchó de Barcelona en 1937. El año anterior, al empezar la guerra civil, se acabaron las representaciones de las dos "pasiones" de Olesa y Esparraguera. Muchas de las personas que intervenían en ellas fueron asesinadas por sus ideas religiosas. El recuerdo pues que tenía Pahissa al escribir el libro más o menos a sus 75 años, era de 20 años antes como mínimo y nos muestra la situación antes de la guerra. Así recordaba las representaciones de "La Pasión", Jaume Pahissa desde Buenos Aires: "Desde mediados del siglo XVI se representa "La Pasión" en los pueblos de Olesa y Esparraguera. Los siglos se amontonan en las poblaciones de la vieja Europa.

"Olesa y Esparraguera son dos pequeños pueblos que no tendrán más allá de tres mil habitantes. Los dos, no muy alejados, se asientan al pie de la misteriosa y mágica montaña santa de Montserrat. Olesa, viene de oliva: es la tierra del mejor aceite del mundo. Y Esparraguera: el nombre de la mata del espárrago. Tierras de producción agrícola fuerte y concentrada, preciosa y varia sino extensa.

"La primera vez que pasé por Esparraguera fue volviendo de Montserrat con mis padres y hermanos. Pasamos por Collbató, el blanco pueblecito patria de Amadeo Vives, en la falda misma de la montaña, y fuimos a Esparraguera a tomar la diligencia, no había omnibus de línea en aquél tiempo.

"... Rodean el pueblo campos, huertos y viñas, y serpentea entre ellos el río Llobregat. Detrás, como telón maravilloso, el oscuro azul plumizo del Montserrat, recortado en el cielo. ¡Qué escenario para el escenario de "La Pasión"!

"Este es el mismo del teatro de la villa, y son los actores gente menestral y obrera: el alfarero, el ebanista, el pastelero, el mandadero de Barcelona. Todo el año trabajan en su oficio, pero

de noche, robándolo al dormir, ensayan sus papeles con buena fe y entusiasmo. Cada uno es especialista en su parte: aquél lo es en el papel de Jesús, éste en el de Judas, otros en el de Caifás, de Pedro o de Pilatos; y cuidan su físico para conservar el carácter del personaje. La Virgen y María Magdalena son, o muchachas del pueblo o actrices profesionales contratadas en la ciudad.

"Con ingenuidad, con natural instinto, representan la obra; y su juego, primitivo e imperfecto, tiene, por ello, un aire estético, atrayente y vivo, que no lo tiene, por ello el arte gastado y frío de los actores de profesión, casi siempre cansado y de puro oficio. Visten túnica y mantos de colores profundos: azul intenso, carmín granate; violetas y morados oscuros; los soldados romanos van recubiertos de los hierros de los "armats", que en las tradicionales procesiones de las noches de Semana Santa marcan el golpe del paso con el batir de la lanza en el suelo. Parecen escenas de las grandes estampas, en cromo, de Santos, que se daban de premio en los colegios por los últimos lustros del pasado siglo.

"La representación toma el aspecto de una serie de viejas pinturas, más que de retablo, de exvoto, de esos que se ven colgados de las blancas paredes en las sacristías de las ermitas por sus imágenes milagreras. La larga acción se ameniza con música, con bailes de diablos y con coros de ángeles, y termina con una radiante apoteosis. La orquesta local: "La Artística de Esparraguera" o "Els Nois d'Olesa", formadas por excelentes artistas, ejecuta la parte musical: piezas que tienen el mismo carácter que la representación y la obra, como de misa de fiesta mayor de pueblo, de ópera anticuada o de baile de salón.

"Todo el barroquismo de la interpretación es digno del texto dramático, entre inocente y retórico. El núcleo primitivo del drama está escrito en pareados, como los de los aleluyas infantiles. Y poema y escena y ejecución, todo a punto del gusto de la concurrencia: público rural que acudía al espectáculo desde los pueblos y villas cercanos. Y era un día de fiesta para todos: la representación comenzaba hacia las diez de la mañana y terminaba hacia las seis de la tarde. Pero a mediodía se partía por la mitad para que público y actores pudieran ir a comer. La segunda mitad de la obra se desarrollaba, entonces, con un calor y un brío sorprendentes. La voz y el gesto de los hombres de la escena eran vibrantes y decididos, y despertaban las ovaciones ardientes de aquellos que sentados en las butacas o en la galería eran prontos al aplauso. Y es que el ardor del negro vino catalán, que roció una abundante colación de fiesta, en la fonda o en el hostel, avivó la inspiración del artista aficionado que se da con cuerpo y alma a su labor, y excitó la sensibilidad del fácil público, ya bien dispuesto al entusiasmo.

"Ultimamente "La Passió" de Olesa y Esparraguera, despertó el interés de los artistas. Después de los "amateurs"; luego, de los snobs. Poco a poco estas representaciones se tornaron en espectáculos de moda. Los automóviles lujosos ocuparon el lugar que antiguamente llenaron coches, tartanas y carros. El mundo elegante tomaba motivo de estas funciones para hacer un día de campo. Se tenían que encargar con anticipación las localidades. Y ya en las oficinas de turismo, meses antes de su tiempo, se veían folletos de propaganda, bellamente impresos, con artísticas fotografías, con el pequeño mapa del lugar y sus vías de comunicación, con los precios combinados del pasaje y de la localidad, de tal modo que Olesa y Esparraguera llevaban traza de transformarse en un doble Oberammergau del mediodía. Pero, así como en el pueblecito bávaro todo el espectáculo quiere tener, y tiene, un aspecto de arte culto y de perfección profesional - aunque aquellos apóstoles, a pesar de sus barbas, que cuidan con esmero durante todo el año en espera de los días de la representación, y aquellas santas mujeres, con cara germánica, difícilmente podrían simular la faz fina judaica de los principales personajes del drama sacro- en Olesa y Esparraguera, de Cataluña, la rusticidad y el anacrónico estilo de sus representaciones le dan una gracia y un atractivo especiales que son causa del gran éxito que han logrado".

- La "Escolanía" de Montserrat

Y para terminar la larga disertación sobre lo popular, concluiremos con su texto dedicado a la "Escolanía" de Montserrat, institución famosa pero no conocida, activa pero no exhibida. La formación musical adquirida por muchos niños en dicha institución ha sido y es fundamental para Cataluña pero pasa algo olvidada hasta el punto de que no hace mucho un catalanista de toda la vida me preguntó: ¿Todavía existen?: "Una maravillosa montaña, sin igual en el mundo por su construcción y por sus raras formas, se levanta en el corazón de Cataluña, sola, en medio de campos accidentados, con plantíos de viñedos y olivares, y rodeada por el río Llobregat, que serpentea a sus plantas. Siempre ha ejercido una profunda atracción sobre las gentes. Santos y príncipes han ido en peregrinación a ella. Wagner la hizo el Montsalvat de "Parsifal" y "Lohengrin". Cristóbal Colón - que era descendiente de judíos catalanes conversos y se llamaba Colom- dió el nombre de Montserrat a una isla de las pequeñas Antillas, en recuerdo de la sagrada montaña de su lejana patria de origen.

"... Siempre tuvo el monasterio de Montserrat fama de hogar de estudio y de alta cultura. Posee un interesante museo, una biblioteca rica en preciosos volúmenes. Pero lo que en este aspecto es tradicional y característico de él, es su escolanía. La escolanía es la escuela

de música que desde remoto tiempo funciona en este monasterio. No sólo es la más antigua de España, sino de toda Europa, pues cuando se fundó el conservatorio de música en Nápoles en 1537, considerado como el de mayor antigüedad del continente europeo hacía ya tiempo que Montserrat tenía su escuela de enseñanza musical. Alcanzó el mayor esplendor hacia el siglo XVI. No decayó en los siglos siguientes, ni aún en los días actuales. Muchos músicos españoles famosos se formaron en la escolanía de Montserrat. Como el Padre Soler, como el gran creador de la escuela clásica de guitarra, Fernando Sor, concertista, buen director de orquesta y compositor inspirado, y cómo más recientemente Amadeo Vives, el popular autor de tantas zarzuelas, alguna de las cuales, como "Doña Francisquita", brilla siempre por sus aires castizos y graciosos.

"Los alumnos de la escolanía, "escolanes" o monagos, además de sus estudios de música y generales, forman la capilla de la iglesia; y cantan todos los días en la misa matinal, cantan la letanía y el rosario, y cantan todas las tardes la famosa salve montserratina. Unidos a las voces de hombre de los monjes, forman un conjunto coral de la mejor calidad y de extendido prestigio artístico. En las funciones sacras cantan las obras de Victoria, Palestrina y otros grandes autores de la época de oro de la polifonía, junto con composiciones escritas por músicos que fueron alumnos de la escolanía o hermanos del cenobio. Visten los escolanes vesta y roquete, con gran escapulario encima; y en la cabeza el bonete de cuatro puntas. Llevar el hábito de la escolanía, era tal honor, que muchas familias nobles hacían que sus hijos lo vistieran, aunque fuera por poco tiempo, y hasta herederos de la corona de España, estuvieron como escolanes unos días en el monasterio, para poder ostentar el título de "paje de Nuestra Señora de la Virgen de Montserrat".

"La rara belleza y la grandiosidad del lugar, el ambiente de misticismo puro y de arte elevado que allí se siente, han atraído siempre a los músicos. El famoso Pablo Casals hizo oír el sereno sonar de su violoncelo en el ámbito de la sala capitular, ante la recogida atención de los monjes, y compuso para su conjunto coral una obra religiosa. Bajo la bóveda oscura de su templo solitario, una mañana de 1930, me casé yo, y entre las contadas personas que la casualidad hizo que estuvieran presentes se hallaban Luis Millet, el fundador del famoso "Orfeó Catalá" de Barcelona, y Juan Llongueras, el autor de los bellos cantos y rondas infantiles, ambos arrancados ya al arte y a la amistad éste hace poco tiempo; aquél unos años más.

"La imagen de la montaña de Montserrat que se levanta en el corazón de Cataluña está clavada, también, en el corazón de los catalanes. Y los acompaña en las etapas de la vida.

Yo, de niño, subí a ella con mis padres. De hombre, en ella me casé, y es Montserrat el nombre de mi esposa. Y cuando, al dejar España, llegué a este nuevo continente, una de las primeras visiones que tuve en tierra americana fue la de la pequeña montaña de Montserrat, con su ermita en la cima consagrada a la Virgen Catalana, en las afueras de la ciudad de Santos, del Brasil. Y al quedarme en Buenos Aires, establecí mi hogar, dentro de la extensión enorme de esta ciudad populosísima, en un lugar que acaeció cercano a la Iglesia de Montserrat, junto al antiguo barrio que lleva aún el nombre de la montaña, maravillosa, legendaria, y santa, catalana".

Igual que en Olesa y Esparraguera la persecución religiosa no hizo en 1936 una excepción con Montserrat. Pahissa debió marchar de Cataluña al año siguiente con el corazón encogido. ¿Volvería a su patria? Si ganaban unos la persecución religiosa se institucionalizaría, si los otros, habría una imposibilidad de desarrollar una cultura catalana como antes de la guerra. Todo iba a ser diferente ganase quien ganase. Pero en todo caso Montserrat es un nombre mágico que va unido al corazón de los catalanes. Yo hice mi primera comunión en Montserrat. Cada catalán de "soca i arrel" tiene algo en su vida que lo relaciona con Montserrat y Pahissa, como todos los catalanes, sentía a sus 75 años una intensa nostalgia por la sagrada montaña.

LOS GRANDES PROBLEMAS DE LA MUSICA

Jaime Pahissa. Colección todo para todos. Editorial Poseidón. Buenos Aires. 1945.

Vamos ahora a ocuparnos de otro de sus libros, en este caso el titulado "Los Grandes Problemas de la Música" que, como él mismo dice y confirmamos nosotros, pese a ser un libro de reducidas dimensiones está lleno de interesantes y originales reflexiones.

- La Inspiración

Uno de los temas emblemáticos del libro es el que hace referencia a la "inspiración" ya que dicha cuestión generó enorme polémica en su tiempo, defendiendo las corrientes más modernas dentro de la música postwagneriana que es la reflexión y no la inspiración la esencia que mueve al compositor a crear una nueva obra. En cierto modo podríamos decir que unos y otros tienen razón, pues sin duda para el artista romántico la inspiración es esencial en la misma medida en que para el post-moderno es superflua. Esa polémica fue importante

en la década de los treinta o cuarenta y el libro de Pahissa fue editado en 1945 lo cual demuestra que no quiso mantenerse al margen sino que, al contrario, quería dejar constancia de su actitud. Veamos lo que dice al respecto nuestro admirado maestro Pahissa:

"La inspiración es un agente oscuro y misterioso. Al recibir el hálito de la inspiración el artista entra en un estado especial, difícil de describir. Su mente se aviva y se ilumina, su mirada se pierde en el infinito, su pulso bate con más fuerza y rapidez, y en su imaginación aparecen las visiones de arte, claras y evidentes, como si una ventana se le abriera sobre un mundo superior, como si se le dictaran las ideas que apenas hubiera presentido, y que, en estado normal, de conciencia serena, por caminos lógicos e intelectivos, no hubiera nunca llegado a descubrir ni alcanzar.

"Más o menos tiempo dura este período, en el que el artista, tocado de la inspiración, parece hallarse sumido en verdadero éxtasis; como caído en trance. Mientras se halla en él, la creación corre ligera y cálida, porque en aquel momento el artista no tiene que hacer otra cosa que copiar, con una rapidez que no llega a serlo bastante, las melodías que oye lejanas y que repite su voz, las ideas que le dictan desde una esfera más alta, las imágenes que se le presentan como reflejo de un mundo presentido.

"El estado de inspiración no se consigue siempre. Ni, una vez logrado, se mantiene indefinidamente. Ni, una vez terminado, al despertar, como si dijéramos, de este sueño extático, es fácil llamarlo de nuevo. Hay motivos de excitación que pueden provocar el estado inspirado; hay sentimientos, como el entusiasmo con su encendida vibración, o la melancolía con su roer profundo y ácido, que favorecen el descendimiento de la inspiración. Unas horas determinadas, un ambiente dispuesto, conocido y acostumbrado, para el profesional del arte, son propicios a este estado. Así, el artista en el taller familiar, el músico en su estudio recogido y amigo, el poeta en su mesa y ante el blanco papel, pueden atraer más fácilmente a la inspiración esquiva y mantenerla, con voluntad, más tiempo. La soledad y el silencio le ayudarán a recibir ese efluvio que es esencial a su labor y a su vida.

"No todo el mundo es capaz de lograr la inspiración. Sólo el artista tiene la facultad de poder abandonarse a este excepcional estado. Es una condición que le caracteriza y le diferencia de los que no son artistas. No será un verdadero artista el que no sea capaz o, mejor dicho, digno, de recibir el hálito de la inspiración. En virtud de este soplo celestial - ya los griegos llamaron "aliento de las musas", seres semi divinos, a la inspiración- el artista infunde la vida en sus obras terrenas: repite el misterio de la creación, que en la tierra es cosa divina y, como

Dios, en el símbolo del génesis, con su soplo dió la vida al hombre hecho de barro, el artista, con el soplo de la inspiración hace vivir la materia de sus obras.

"La inspiración se presenta en dos formas: la de inspiración "apolínea" y la de inspiración "dionisiaca".

"La inspiración apolínea es serena, tranquila, contenida, concentrada. Sus manifestaciones externas, en el artista, no son muy visibles, sino en el fuego de los ojos y en el fruncir del ceño o en la claridad de la frente. Su acción es pausada, duradera y segura, y no se derrama con rápido y abundoso caudal.

"La inspiración dionisiaca es agitada, movida de entusiasmo, ardiente, arrebatada. Es la inspiración típica, y en su aspecto y en sus manifestaciones se ajusta más a la descripción que de la inspiración, en general, hemos hecho.

"Según el temperamento particular de cada artista, la inspiración que sobre él desciende participa más o menos del carácter apolíneo o dionisiaco. Pero podemos decir, de una manera general, que la inspiración apolínea es la propia de las artes plásticas, y que la dionisiaca lo es de las artes artes del tiempo.

"La inspiración del músico, pues, es dionisiaca, porque se mueve por sentimientos exaltados y extremos: el entusiasmo desatado, la melancolía profunda. Y es, sin duda alguna, la inspiración musical la más etérea porque irradia sobre ideas incorpóreas e irreales: por eso, a la música, se la llama arte divina. Podríamos decir que la música es inspiración pura, es la misma inspiración.

"De aquí el misterio que parece envolver a la concepción musical. ¿Sobre qué actúa la inspiración musical? ¿Cómo se concibe y gesta la obra del músico? En las demás artes el artista construye su obra bajo el estímulo de la inspiración, con elementos materiales y conocidos, arrancados del mundo que le rodea. El pintor copia o combina las imágenes de los seres vivos o inertes de la naturaleza; el poeta clama las pasiones que sufre o narra los hechos que ocurrieron. Hasta las concepciones del arquitecto, que son conjunto de líneas y formas imaginadas, con medios de piedra y de pesados cuerpos han de ser llevados a la realidad, y tienen una base concreta donde apoyarse, en las condiciones de utilidad y en las leyes del equilibrio.

"Pero para la música, aire son las ideas y con aire las dice. Nada es en ella copia de lo real, todo es pura invención del espíritu, desde los elementos a la construcción.

"Por eso nadie pregunta cómo se imagina y cómo se realiza una obra de la pintura o de la escultura, ni de la poesía, porque todo el mundo comprende que es una repetición artística de

lo que ha visto o sentido. Pero la mayoría de la gente mira como cosa misteriosa la creación musical, y se pregunta: ¿De dónde viene y cómo se origina la concepción de una obra de la música? ¿Y cómo se construye y se realiza?

"La causa de este aspecto de misterio que tiene la creación musical en comparación con la de las demás artes, está en que la música es un arte abstracto. La música realiza, como arte, en el tiempo, lo que hace la geometría como ciencia, en el espacio".

"... Wagner, al contrario de Beethoven, no escribió otra música que sobre argumento literario. Necesita para inspirarse la acción dramática, el conflicto entre las fuertes pasiones de los personajes mitológicos o legendarios, o las grandes descripciones de los espectáculos de la naturaleza. Toda su producción musical está contenida en sus dramas líricos. Y necesita, para expresarla, el medio potente y magnífico de la orquesta, con el juego, rico y diverso, de los distintos instrumentos, que, por la oposición y contraste de la personalidad de cada uno, ya forman como una trama dramática, en su desarrollo puramente musical. Wagner, pues, escribió toda su música inspirada en argumentos dramáticos, y siempre para orquesta. Y aún en las páginas puramente musicales, como las oberturas y preludios de sus óperas, necesitaba seguir el hilo de un desarrollo poético.

"Los fragmentos de sus óperas que se ejecutan como obras sinfónicas en los conciertos, son escenas de grande significado dramático o descriptivo: la "Muerte de Isolda", la "Entrada de los dioses en el Walhalla", la "Cabalgata de las Walkirias", "Los Murmullos de la selva", el "Encanto del Viernes Santo".

"Wagner, para componer necesitaba el piano. No porque la sonoridad del piano le inspirara, sino porque tocando en él, la música misma, a medida que iba sonando, le iba poniendo en estado de recibir la inspiración. El mismo cuenta que durante su estancia en Paris, joven y desconocido aún, fue a presentar al director de la Opera, el libreto de "El Holandés Errante" que acababa de terminar. El director del teatro encontró interesante el argumento, pero no teniendo confianza en Wagner como músico, se lo compró, y encargó la música a otro compositor. Con el dinero que recibió, Wagner alquiló una casita y un piano. Al disponerse a trabajar, después de haber pasado una larga temporada sin componer, por vicisitudes y dificultades materiales, dice él mismo que empezó a dar vueltas alrededor del piano, ante el temor de haber perdido su facultad de crear. Pero se sentó ante el teclado y de un tirón, dice, compuso toda la bellísima escena del "Coro de las Hilanderas" de esta leyenda nórdica tan sugestiva, la balada lírica "El Holandés Errante", primera de las obras en que aparece el

verdadero estilo wagneriano.

"Además de estos estímulos de carácter esencial y artístico, Wagner necesitaba ciertas condiciones accesorias para componer. Tenía que llevar, por ejemplo, su gran boina negra de terciopelo, y vestir su batín de seda. También las paredes de su estudio tenían que estar en seda tapizadas. El ambiente propicio le ayudaba: la villa de Zurich, sobre el lago, que la familia Wesendonck le ofreció - la señora Wesendonck fue la inspiradora de su "Tristán e Isolda"- ; la calma poética y saturada de arte de Venecia, donde vivió largas temporadas y donde murió; su casa "Wahnfried", de Bayreuth, en cuyo romántico jardín reposa su cuerpo; fueron los lugares en que su poderoso genio dió al mundo las más grades páginas de su trascendental obra".

"... Algunos músicos modernos han querido retornar al tiempo en que para componer música no se creía indispensable la inspiración. Es la ley de la acción y reacción, que se presenta en todos los fenómenos del mundo. Después de la época del mayor esplendor musical, después del florecimiento de las obras más perfectas y humanas de la música, del tiempo de los grandes compositores románticos, se piensa en las épocas anteriores, en que se componía como se hace un oficio, se quisiera deshumanizar la música, trabajar en la creación musical como se trabaja en otra ocupación cualquiera. Uno de los compositores actuales de más prestigio y fama, Strawinski, dice que su ideal es escribir música cada día, sin preocupaciones ni obsesiones de carácter emotivo, de la misma manera, dice, que un zapatero hace zapatos. Pero Strawinski, en otra página de sus memorias, explica que necesita el piano para componer, y un lugar quieto y recogido. ¿Y por qué necesita tocar el piano y oír sus notas y armonías, y por qué concentrarse en un ambiente de soledad y calma? Porque así puede llamar y recibir la inspiración, que él sabe bien que es indispensable para componer obras que exciten el interés y encadenen la atención del público. No basta este trabajo frío que él quisiera hacer, para crear obras en este arte de una naturaleza tan abstracta y de un carácter tan puramente imaginativo como es la música".

- El sentido armónico en el hombre

Otro tema que trata con cierta extensión en el libro es el que titula: "¿Cómo apareció el sentido armónico en el hombre?". En el encontramos más preguntas que respuestas, pero la teoría apuntada por Pahissa según la cual en la antigüedad, en la Grecia Clásica o en la Roma Imperial se desconocía lo más elemental de la música, lo argumenta diciendo que de haber existido una riqueza musical se habría inventado la manera de anotarla, de la misma manera

que se inventó la escritura que reproduce sonidos o maneras de expresión muy complejas. En un orden de ideas similar nos dice en otro lugar que "el animal no habla porque no tiene nada que decir, no porque deje de tener órgano capaz. Mudo es el animal porque su interior está vacío". La conclusión de Pahissa es que "ha sido la civilización occidental la que ha creado la música. Y es precisamente la música la creación característica del mundo y de la civilización moderna de occidente. Ningún otro pueblo conoció la armonía, ni otra civilización alguna creó obras musicales en su verdadero sentido. Ni las milenarias y refinadas, como la china del extremo oriente, ni las más modernas basadas en la lógica y en la realidad, como la de la Grecia clásica".

- El Romanticismo

Otro tema que trata con cierta amplitud Pahissa en su libro es el del romanticismo como forma fundamental del desarrollo de la música. El tema es esencial pues pone de manifiesto que para él constituye la etapa más importante del desarrollo de la música: "La música que en general se llama clásica, ¿es la constituída por las obras que llegaron a la cima del desarrollo musical? ¿No han admitido un progreso, tanto en la técnica, como en la expresión, otras obras creadas posteriormente a las comunmente llamadas clásicas? En efecto, ha habido este progreso, puesto que, como hemos dicho, las obras más complejas y perfectas, no son precisamente las que llevan el calificativo común de clásico, sino las obras definitivas de los grandes compositores románticos del siglo XIX.

"Estas obras, románticas en realidad, son también, por su perfección, bajo todos sus aspectos, las que habrían de ser llamadas clásicas; en cambio, las que se llaman clásicas, o sea las de los músicos anteriores a Beethoven - y aún las de este mismo compositor- , por no haber llegado todavía al total dominio de los medios de exposición, ni a una profunda humanidad en el sentimiento expresado, no debieran ser consideradas como clásicas, o modelo, sino "arcaicas", pues que se hallan todavía en el período, o en el camino, de la perfección, perfección que, como he dicho, alcanzaron, luego, las obras románticas".

"...Melodía y armonía, con el romanticismo, adquieren un sentido de humanidad, se esponjan de jugo vital y pierden este aire rígido y hierático que tenía la música anterior. Esto fue resultado del empleo total de los recursos de la tonalidad: es decir, el cromatismo y, en consecuencia, afirmándolo completamente, el sólido sentido tonal, la atracción hacia la tónica, tanto a la principal como a las de las tonalidades modulantes.

"Melodía y armonía son interdependientes: la melodía supone una armonía; pero la armonía,

con sus posibilidades cromáticas y de modulación, permite un desenvolvimiento nuevo, dentro del reino cromático, que la melodía por sí sola, sin el apoyo armónico, no hubiera podido imaginar; siempre, sin embargo, construida a base del sentido más recto, tonal.

"La intensidad de la expresión emotiva, o sea, el sentimiento romántico, fue el poderoso estímulo que hizo llegar la melodía y la armonía a la cumbre de su desarrollo, porque la música es, por esencia, de carácter romántico, esto es, de emoción exaltada. Es por eso que en música pueden coincidir, y coinciden, romanticismo y clasicismo, emotividad intensa y perfección equilibrada.

"Pero, al mismo tiempo que el sentimiento romántico llevaba a los elementos esenciales de la música, melodía y armonía, al máximo grado de desarrollo, por otra parte atacaba la estricta articulación de la forma clásica, "sonata", respondiendo en esto al espíritu del romanticismo, que tiende a romper los moldes establecidos. Y los músicos románticos manifiestan una abierta tendencia a huir de la forma pura de la sonata para expresarse mejor en formas musicales más libres, formas que generalmente tienen su base en un asunto poético, expresado o no en palabras, sin que esto sea obstáculo para que en el fondo guarden el equilibrio y la ponderación en la composición de las obras, de tal manera que no dejan de ser, también en este aspecto, correctas y equilibradas.

"Por eso los compositores románticos, más que en sonatas y sinfonías, vierten su inspiración en "lieder" y en obras escénicas, en piezas para piano y en poemas sinfónicos. La "sinfonía" decae; Beethoven, con sus nueve sinfonías, parece haber agotado el campo; ningún compositor posterior ha llegado a sobrepasar este número; los de mayor altura apenas han intentado trabajar en ella".

"...Los más grandes músicos del romanticismo, todos del siglo XIX, son Weber, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Chopin y Wagner. Todos ellos fueron echando más ardor al fuego del sentimiento romántico. Weber con su limpia y sencilla expresión, como de leyenda unas veces - nada más evocador que el pasaje de los cornos al comienzo de la obertura de "Der Freischütz"- y el brío, otras, de las rápidas carreras de los violines; Mendelssohn, de un sentimiento tan delicado y fino, y de una corrección tan agradable y elegante; Schubert, espontáneo y fresco, como un manantial clarísimo y continuo; Schumann, profundo, intenso y concentrado, ardiendo de amor contenido; Chopin, original, con sus inspiradísimas visiones, escritas al compás de un acelerado pulso de fiebre, o de la languidez de un sueño; y el más completo de todos, Wagner, que reunió, en obras grandes y sólidas, fundiéndolos y magnificándolos con su genio poderoso, todos los hallazgos y todos los

progresos de sus próximos predecesores, obras que, por lo tanto, serán siempre la manifestación más alta y perfecta de la música, de tal manera que nos atrevemos a afirmar, como lo hemos hecho otras veces, que nunca fueron superadas ni lo serán jamás.

"Como consecuencia de todo lo expuesto, diremos que por música clásica se puede entender: o bien - según la aceptación corriente- la música de los compositores hasta Beethoven inclusive, clasificación que tiene por base el distinguir la música clásica de la música romántica; o bien - según el significado que nosotros, razonadamente, le atribuimos- la música precisamente de los compositores románticos hasta Wagner inclusive, clasificación que se basa en el justo significado de la palabra clásico.

"Pasemos ahora a analizar lo que es, y lo que se entiende, por música moderna.

"Hemos de considerar como primeras manifestaciones de la música moderna las obras de los compositores post- wagnerianos. En este aspecto, el más representativo y el de más valor, es Ricardo Strauss. Hasta Wagner, la técnica de la armonía, o de la composición polifónica, fue avanzando progresivamente. En las obras de este gran compositor puede observarse el uso de todos los recursos que ofrecen las leyes de la armonía, leyes que constituyen un cuerpo de doctrina completo y acabado, y a las cuales nunca faltó, ni deliberada ni descuidadamente, Wagner. En toda su extensa obra, no encontramos la más ligera incorrección, la más pequeña contravención a las reglas de esta técnica, a las leyes del arte de la armonía que podemos calificar de clásica. Algunos músicos anteriores, como Beethoven, como el gran Bach, han escrito atrevimientos, más que incorrecciones, que no han sido siempre fáciles de explicar con el tratado de la armonía en la mano. Wagner no tiene el más pequeño fragmento que no se ajuste a la ley armónica clásica, a pesar de que su escritura es mucho más completa, más rica, más evolucionada.

"En las obras de Strauss encontramos ya fórmulas que se apartan, mejor dicho, que traspasan, las reglas de la armonía clásica, y las encontramos, estas fórmulas libres, usadas en muchos casos, con una cierta insistencia, casi estable, no como un momentáneo atrevimiento.

"El uso de estos efectos armónicos, más allá de lo que aceptaba la armonía corriente, fué generalizándose y ocupando mayor lugar en las obras de los nuevos compositores, de tal manera que podemos decir que ésta es una de las características técnicas de la escuela musical moderna. Pero, a pesar de lo mucho que en este sentido se ha intentado, a pesar del ingenio y de la osadía que en la busca y la invención de nuevas fórmulas armónicas se han empleado, no ha sido, hasta hoy, posible agruparlas en sistemas ni establecer las leyes a que obedecen: no existe aún un verdadero tratado de armonía moderna, o más

exactamente: no existe aún, en los tratados de armonía, el capítulo de la armonía moderna. Esto podría probar, o, que hay todavía pocos elementos que nos sirvan de datos para deducir estas leyes, debido a que este nuevo período de la evolución armónica estaría aún en su fase inicial, de tanteos; o bien, y esto es lo más seguro, que todos estos rebuscamientos en la armonía, no son más que esfuerzos para querer ascender por un camino, el del progreso musical, que llegó a la cima con las grandes obras clásico- románticas. "Otra prueba en apoyo de esta tesis - de que la música se hallaría hoy, no en período de evolución progresiva o ascendente, sino en la época que sigue a la del esplendor clásico, época más bien de decadencia- está en la extraordinaria variedad de estilos y escuelas que ofrece el cuadro de la producción musical moderna.

"Una de las primeras tendencias a renovar la expresión musical, o mejor, a libertarse de la poderosa influencia de la música de Wagner, y crear la música moderna, fue el movimiento creado por Debussy, con su estilo impresionista, como una reacción antiwagneriana, estilo basado en el uso de armonías nacidas de la resonancia pianística, que desdeñaban la solidez y corrección del movimiento polifónico, a cambio del placer, poco duradero, de nuevas armonías paralelas.

"El sentimiento poético de su creador no basta a substituir los más esenciales elementos de la música: y la polifonía es uno de los primeros. El arte de Debussy es de un extraordinario refinamiento: en toda la larga duración de una de sus obras más importantes y características, "Pelléas et Mélisande", no se encuentra un solo lugar común, la más pequeña fórmula trivial, nada en ella es usado, ni las agrupaciones armónicas, ni las pequeñas ideas melódicas, ni el modo de expresar los sentimientos.

"Cada autor tiene su estilo, y aún dentro de la producción de un mismo autor se presenta tal variedad de tendencias, como si el artista vacilara en seguir una marcha firme hacia un fin que su intuición debiera presentarle como el ideal a alcanzar.

Strawinski, sin duda el más famoso de los compositores modernos, es un ejemplo de esta continua vacilación. En su obra encontramos desde las combinaciones más atrevidas y chocantes, que se apartan de todo lo imaginado, expresadas, ya en una orquesta monstruosa, como en la "Consagración de la Primavera", ya en contados instrumentos, como en "La Historia de un Soldado", hasta la cándida imitación de las cantilenas populares; desde la copia de los pocos simpáticos ritmos de las danzas negras, hasta la imitación de los puros compositores italianos del siglo XVIII - su "Pulcinella", glosando ideas de Pergolese, es uno de sus mejores aciertos- ; en unas obras copia el sentimentalismo de Tchaikowski; en otras

páginas imita a Bach; y de la misma manera que hace un "pasticcio" de los ballets, de tan poca calidad musical, de mediados del siglo XIX, escribe, con elevado y personal estilo, y verdadera emoción, la "Sinfonía de los Salmos". En conjunto la obra de Strawinski es de un agudo y constante interés, pero está falta de sistema.

"Hay otro músico, en cambio, cuya labor es sistemática, pero que no tiene una gran sensibilidad artística. Este músico, Schoenberg, debe su reputación a la teoría del acorde de los doce sonidos, según la cual las doce notas de nuestro sistema temperado pueden formar acordes en todas sus combinaciones; pero esta teoría no es tan sistemática como parece, porque permite, indistintamente, el empleo de armonías consonantes corrientes, mezcladas con otras disonantes y complicadas. La falta de verdadera invención y de sensibilidad musical de Schoenberg se revela en las composiciones de su primera época, que, por estar escritas en el sistema armónico común, no tienen novedades ni sorpresas de escritura que puedan esconder el intrínseco valor musical de la obra, valor que no depende de fórmulas ni teorías, sino de la emoción del artista".

Toda esta disertación de Jaume Pahissa, primero sobre el romanticismo y luego sobre la música "moderna", explica ya de manera incuestionable la campaña de silencio a la que ha sido sometido pues él, como músico, se ha enfrentado al dogmatismo político cultural del poder del dinero y eso no se perdona, como no se le perdonó a Pfitzner. En el caso de Hans Pfitzner les vino muy bien el poder vincularlo con el III Reich y aunque Richard Strauss que se comprometió mucho más políticamente con él fue "perdonado" posiblemente por su inmensa fama, a Pfitzner no se le quiso perdonar, pero ello no fue debido a los cargos políticos en el III Reich que nunca tuvo, sino a su actitud decidida combatiendo las nuevas tendencias, y combatiéndolas como músico y como gran músico. Eso es lo mismo que no le van a perdonar nunca a Pahissa y es su honestidad en la defensa de sus ideas y de sus principios. A Pahissa no se le puede etiquetar de "facha", ya que, al contrario, residiendo en Argentina desde 1937 era un exiliado, lo cual era una cierta garantía de calidad pues los que afrontando cárceles y peligros prefirieron quedarse en la España de Franco y hacer lo que pudieran por la cultura catalana, siempre fueron peor vistos que los escogieron el exilio. Pahissa era más o menos de estos últimos, no se le podía desdeñar por sus ideas políticas, pero sí por las que expresaba en el campo de su especialidad: la música. No tengo la menor duda de que una de las razones por las que Jaume Pahissa es no sólo desconocido, sino el más desconocido de los músicos catalanes, pese a ser posiblemente uno de los dos o tres

mejores - no olvidemos que la mayor parte de otros músicos catalanes al menos "le suenan" a la gente- , es debido a esta serie de demoledoras afirmaciones que se enfrentaban totalmente a los que querían vivir "de" la música y no "para" la música como era su caso. Pese a la exquisita elegancia de Pahissa en todos sus comentarios y al enorme respeto que muestra por todos los compositores y tendencias, simplemente el hecho de afirmar que Wagner no será nunca superado y poner en duda que sea posible continuar por nuevos caminos, afirmando que el progreso musical llegó a la cima con el romanticismo o calificar la época actual de decadente... todo ello fue suficiente para "condenarle" al olvido total. Y sin embargo la lectura de todo este texto precedente es absolutamente clara, sencilla, sincera y sin el menor ánimo de molestar a nadie. Pahissa, que era evidentemente un espíritu romántico, nunca podría embarcarse en la experimentación y originalidad, por si mismas. Jaume Pahissa era demasiado honesto para renunciar a expresar sus opiniones que eran las que manifestaban muchas personas pero muy pocos músicos.

RICHARD WAGNER

"La Esfera" del 19 de agosto de 1916 publicó una entrevista con Pahissa:

"¿Cual es su músico preferido?.

"Wagner - repuso rápido- , Wagner siempre; porque Wagner es el punto clásico, el punto culminante de la música. Antes de Wagner los músicos se pueden llamar músicos primitivos, como antes del Renacimiento los pintores. El mismo Beethoven se puede considerar primitivo. Y después de Wagner, pocos me gustan, Strauss tal vez; claro que no tiene la inmensidad de Wagner".

Estas son las opiniones de Jaume Pahissa a los 36 años. Como hemos visto en el apartado dedicado al romanticismo, a sus 65 años defendía exactamente las mismas ideas, de lo que hemos de deducir que siempre fue consecuente con ellas. No se trata de negar la validez a cualquier tipo de evolución en el pensamiento de una persona, ni es posible valorar más a los que evolucionan que a los que son siempre consecuentes con los mismos principios. No es posible tomar una actitud dogmática al respecto. Hay aspectos en la vida para los que es recomendable la evolución permanente, como en la ciencia, y otros para los que es preferible la firmeza de convicciones, como la religión o la política, sin embargo en el tema del arte la cuestión es complicada, pero en el caso de Pahissa está diáfana y clara. Pahissa simplemente se plantea la evidencia de que se ha llegado a la cima. No es posible, en la tierra, subir a una montaña más alta que el Everest. Es una cuestión objetiva. A partir de ese

momento se pueden hacer nuevas vías, ascender sin oxígeno, subir en menos horas... pero no será posible subir un metro más. La actitud de Pahissa no es producto del fanatismo sino de la reflexión, cree, como músico, que se ha llegado a la cima y él, consecuentemente, busca otros caminos que conduzcan a la cumbre, pero no sueña con imposibles.

Pahissa tenía un modestísimo estudio en la calle Balmes 133, segundo piso: "Un cuartito pequeño, sencillo, donde nos sentimos ligados íntimamente a sus cosas, como si fueran propias. Todo está en general desorden; vemos los retratos de Wagner, Beethoven y otros. Encima del piano y salvándose de entre los montones de papeles llenos de pentagramas, hay un retrato del maestro Morera con una cariñosa dedicatoria". (Comentario en la revista "El Cine").

Reuniremos en este apartado dedicado a Wagner dos partes de los dos libros analizados hasta ahora y sobre tema wagneriano. Pahissa fue un prolífico compositor y no menos autor literario. Sus artículos se cuentan por centenares y varias docenas están dedicados directa o indirectamente a Wagner. Sin embargo en el capítulo que reproducimos de su libro "Los Grandes Problemas de la Música" podemos hallar expuesta perfectamente clara su opinión sobre Wagner, resumiendo de manera válida y completa una gran parte de sus artículos sobre el maestro. Después de este capítulo dedicado a Wagner y para dar el tema por finalizado, incluiremos otro, referido a un hecho concreto pero importante como fue el estreno de "Parsifal" en Barcelona que se encuentra también como un capítulo de su otro libro, "Sendas y Cumbres de la Música Española".

Vamos ahora con el dedicado a Wagner: "Hemos planteado en el anterior capítulo el problema estético de que las obras definitivas en el arte de la música sean las grandes creaciones de la escuela romántica y no precisamente las obras musicales corrientemente llamadas clásicas.

"...La música de Wagner contiene todas las condiciones que pueden satisfacer la sensibilidad musical: la melodía, noble, inspirada y libre; la armonía, sorprendente, variada y nueva, riquísima y llena; la orquestación, sonora, colorida, de un equilibrio perfecto, de una intuición y al propio tiempo de un conocimiento técnico superiores; la visión del conjunto, de una majestad incomparable; nada puede echar de menos en ella el aficionado más sensible y entusiasta o el profesional más entendido y consciente.

"No quiere esto decir que Wagner haya sido un genio más grande que otros genios de la música, ni que como talento, como inspiración ni como hombre fuera muy superior a otros grandes músicos anteriores o posteriores, sino que él se encontró en la hora de la cultura

humana en que todo estaba preparado para la creación de la música definitiva. Otros grandes genios habían vivido en el mundo de la música antes que él. Citaremos tan sólo a Juan Sebastian Bach, cuyo temperamento y facultades no han tenido par, cuyas obras son, sin excepción - caso único en la labor de todos los compositores- , de alta calidad todas, todas buenas y sublimes muchas; los mejores músicos tienen, entre su producción, páginas malas o mediocres; Bach no escribió un solo compás que sea despreciable. Pero la música de este extraordinario, fecundo y potentísimo compositor es aún primitiva, tiene una cierta rigidez, un aire hierático que da la impresión de cosa que puede evolucionar hacia la perfección definitiva. "Vienen los músicos románticos: Weber, Schubert, Schumann... y aportan a la música un sentido de humanidad, una expresión carnal, que se traduce en las melodías y, sobre todo, en la armonía más amplia, más sonora, más agradable, infinitamente más variada, más satisfaciente. Y en este momento aparece Wagner; con los elementos con que sus inmediatos antecesores han enriquecido la expresión musical construye sus obras, ensanchando portentosamente el arco de la marcha armónica, poniendo en juego los tesoros, apenas explorados, de la modulación; creando la orquestación de resonancias extensas y de sonoridades ricas en plenitud y en contrastes luminosos o dramáticos; todo siempre como efecto de la excitación del sentimiento romántico. Y da al mundo sus obras, obras musicales definitivas. Wagner será un genio de mayor o menor potencia que el de otros grandes músicos que han existido, como ya hemos dicho, pero su música, objetivamente, como valor absoluto, es superior a toda otra música que se haya escrito, y, como también lo hemos dicho ya, afirmaríamos que es superior a toda la que se podrá escribir.

"A pesar de apoyarse en las fórmulas creadas por los músicos románticos, casi contemporáneos suyos, Wagner habla en un lenguaje que parece - y lo es en realidad- profundamente original. Y, sin embargo, usa de estos medios de expresión románticos, propios de los compositores que iniciaron este estilo, empleándolos, no solamente en espíritu, sino hasta en la materialidad de ciertas realizaciones concretas.

"Así vemos que el violento trémolo de los violines y las figuraciones de los bajos, que describen las ráfagas del viento, en el comienzo de "La Walkiria", es una réplica del patético y agitado tema del inmortal "Lied", de Schubert, "El Rey de los álamos", cuya intensa expresión musical infunde un nuevo hálito de pavor y misterio a las palabras del poema de Goethe, que desde su alto trono de pantarca no supo comprender y casi despreció. En la marcha de "Tannhäuser" encontramos la popular frase que cantan los violines, concebida en el molde mismo de la que con tan vivo aliento se desarrolla en el final de la obertura de "Der

Freischütz", del dulce y brillante Weber, tan admirado por Wagner desde niño, cuando éste, desde su casa de Leipzig, le veía pasar todas las tardes para dirigirse al ensayo. Y vemos como en su gran obertura, "Rienzi", sigue la pauta en la construcción, e imita el estilo y la expresión en las frases, de una de las más bellas oberturas de Weber, "Euryanthe". "La muerte de Isolda", esta página apoteósica y radiante como una aurora boreal, y al mismo tiempo de una intensidad tan penetrante y una originalidad tan poderosa, está toda ella en germen en el final de la ópera "Norma" de Bellini, el celestial melodista, flor muerta antes de abrirse, que Wagner admira - y aquí está una prueba manifiesta- con entusiasmo sincero. "El encantamiento del fuego", del final de "La Walkiria", recuerda pasajes de la sinfonía "Fausto" de Liszt, y de este mismo autor es el tema principal de "Lohengrin", entre los otros muchos que Wagner pidiera prestado al que fue su amigo, su protector, su apóstol y al final el padre de su mujer; como también es de Liszt la idea y el hecho de transportar a la orquesta - cosa nunca imaginada hasta entonces- la resonancia amplia y brillante del piano moderno, procedimiento orquestal llevado por Wagner a la cima de la perfección. De Chopin se asimila Wagner el expresivo y sensual cromatismo, y sabe usarlo en la orquesta con una técnica y una eficiencia sonora que nadie hubiera osado sospechar.

"Pero ninguna de esas influencias pueden hacer mella en la potentísima originalidad del gran genio. Cuando se nace con una personalidad tan acentuada, aun copiando se es original; e inversamente, el que no posee por naturaleza ese don personal, por más que huya de la imitación, las obras que produzca siempre parecerán cosa conocida.

"Y es un detalle digno de notar que Wagner, en sus múltiples escritos apenas mencione a los músicos románticos, a los que tanto debió y, en cambio, se deshace en continua y entusiasta admiración por Beethoven y Bach, de los cuales, sin embargo, no utilizó la más pequeña frase.

"Por el sentimiento carnal y humano del romanticismo, pudo, pues, Wagner llevar la música a la más alta perfección clásica, y crear obras de un valor tan sólido y enorme que sólo tienen paridad con las creaciones más grandes de la cultura humana.

"...Wagner, con no haber escrito nunca música pura, no deja de ser un gran compositor sinfónico, porque sus obras son verdaderas sinfonías, de forma romántica, interpretadas por una acción dramática; no son las obras de Wagner, como han creído sus adeptos, la mayoría de los wagnerianos, una interpretación fiel y exacta de la palabras y de la acción, sino todo lo contrario: la acción y la palabra siguen, penosa y difícilmente el desarrollo maravilloso de la sinfonía orquestal: de ahí la mala colocación de las frases cantadas; de ahí los largos espacios

de tiempo con los personajes inmóviles sobre las tablas, o las escenas mímicas; de ahí los magníficos comentarios sinfónicos y orquestales, y las incomparables y acabadas oberturas; todo lo contrario de las óperas italianas, vacías de sinfonía, ricas de lirismo vocal, donde la música sigue exactamente los más pequeños matices del sentido de la frase poética, las más leves inflexiones de la palabra en su significado, en su prosodia.

"La música sinfónica, pues, con el romanticismo, pasa de la sinfonía al poema sinfónico y al teatro.

"Las conclusiones que deducimos de todo lo expuesto en este capítulo son: que el sentimiento romántico es esencial a la música y que, por lo tanto, la culminación clásica de la música ha de coincidir con su esplendor romántico; y que Wagner, por personificar este esplendor, es el músico más completo que ha sido y será".

Aquí se nos permitirá un pequeño comentario. Es evidente que no podemos reprochar ni una línea de todo lo que dice Pahissa sobre Wagner, pues quizás es el músico que de manera más categórica se ha expresado sobre el maestro. Sin embargo haremos un pequeño comentario a sus palabras relativas a la preponderancia de la música sobre el texto en la obra de Wagner que se hallan casi al final del capítulo dedicado al maestro de Bayreuth, no como crítica al maestro Pahissa, sino para constatar una vez más esa sugestión que tienen los músicos - o los críticos musicales- por la música olvidando todo lo demás. Baudelaire, Zola, Menéndez y Pelayo y Blasco Ibañez - ya lo hemos mencionado en otras ocasiones- todos ellos literatos, ponderan en Wagner en igualdad de condiciones música y poesía y en algunos casos incluso manifiestan la superioridad de la parte poética. Es decir, para los literatos y los poetas, Wagner es un poeta, pero para los músicos es un músico. Pahissa pese a haber intentado desarrollar su creatividad en el campo del teatro, no escribía los textos de sus obras. Era músico y no poeta y por ello la faceta poética de Wagner la ve desdibujada y en cambio su personalidad de músico la percibe en toda su inmensidad. Una vez hecho este comentario que, repito, no pretende ser crítico, reproduciré otro texto íntegramente wagneriano y que se halla en el libro "Sendas y cumbres de la música española" y es el dedicado al estreno de "Parsifal" en Barcelona el día 31 de diciembre de 1913: "El año 1883, poco después del estreno de "Parsifal", su última obra, moría Wagner. Trabajó en ella durante muchos años. Llegó a un tal grado de avance en la composición tonal y armónica, que pasó mucho tiempo sin ser superado, y a una altura de nobleza y perfección que no lo ha sido todavía. Se despejó en ella de medios y elementos de expresión

excesivos, cómodos y ruidosos, como el "trémolo" de la cuerda, como el innecesario desdoblamiento de los acordes, como los instrumentos que añadiera a la orquesta para su Tetralogía, la obra de su vida: las cuatro tubas, la trompeta baja, el trombón contrabajo. Y se levantó en ella hasta una serenidad tan limpia y pura que muchos pasajes parecen encontrarse más allá de lo humano.

"Preparó su presentación en su teatro de Bayreuth cuidando todos los detalles: ensayando al límite la maravillosa orquesta - formada por lo mejor de los músicos- y los difíciles corales; y haciendo estudiar las primeras partes por un doble cuadro de artistas para evitar que cualquier accidente personal pudiera impedir la ejecución de la obra en el día prefijado. Y así pudo ver con sus ojos y oír con sus oídos su último estreno, la obra, que no era flor de la espontánea inspiración juvenil, como "Tannhäuser" o "Lohengrin"; no era fruto de la pasión o de la fuerza de la virilidad, como "El anillo del Nibelungo" o "Tristán e Isolda", sino creación de una espiritualidad superior, afinada por los años y desatada ya de los lazos terrenales.

"Wagner sentía por esta obra que calificó de "Festival Sagrado", una honda afección y quiso preservarla, en lo que estaba en su poder, de ser tratada con poco respeto en escenarios irresponsables y por directores artísticamente poco escrupulosos. Por esto Wagner dispuso que "Parsifal", su obra postrera, no pudiera ser representada, aún después de su muerte, más que en su teatro de Bayreuth. En realidad eran dos los fines que perseguía Wagner con esta disposición. El primero, de orden elevado y artístico: evitar que su obra más pura y espiritual fuera profanada por ejecuciones superficiales y deficientes, y en ambientes faltos de recogimiento y de la verdadera unción, necesaria para penetrar en el profundo sentido, no precisamente el filosófico y religioso del poema, sino el íntimo - y el verdaderamente valiosísimo- de la música. El segundo, de aspecto más práctico, conservar para la escena de Bayreuth la exclusiva de la representación de "Parsifal", y así asegurar para ella la concurrencia del público wagneriano que se vería obligado a acudir allí para presenciar el sacro festival; de este modo quedaba afianzada también la parte financiera del teatro.

"La audición de una obra de Wagner - en particular las de la época de madurez- reclama una disposición, una atención y un espacio de tiempo que en conjunto constituyen un verdadero esfuerzo, una labor como una jornada de trabajo. En estas condiciones se encontraba el que iba a Bayreuth. El amante entusiasta de la música, el wagneriano loco, "más papista que el papa", el simple aficionado y hasta el curioso turista llegaban a la pequeña ciudad de Baviera, la Meca del wagnerismo, y no tenían otro objeto que asistir a las representaciones. La estada en el teatro era el centro de la jornada diaria; el resto del tiempo se pasaba en prepararse

para la audición, en pequeñas distracciones y en el descanso. Así es posible tener el espíritu y el cuerpo dispuestos para entregarse a escuchar, comprender y gozar una obra de tan grandes dimensiones cual las de Wagner, tanto en extensión como en profundidad, y no digo en latitud para no despertar interpretaciones maliciosas.

"En tal estado no puede encontrarse el hombre de la ciudad. Ir al teatro a contemplar con atención una obra que empieza a las ocho de la tarde para terminar a las dos de la madrugada es demasiado pedir a una persona que ha estado trabajando en sus tareas todo el día, llena aún la cabeza de las preocupaciones de los duros quehaceres. Wagner no paraba mientes en la medida de sus obras. La mayoría son de una duración desmesurada. Mas si una obra en conjunto no era muy larga la hacía tragar, en este caso, toda de un tirón, sin intermedios ni descansos: como la primera jornada de la Tetralogía, "El oro del Rhin"; y la balada lírica "El holandés errante", que si bien escrita originalmente en tres actos, puesto que eran cortos los hacía interpretar sin interrupción en las representaciones de Bayreuth. De esta manera, aunque las obras no fueran muy largas lo parecían por la falta del entreacto reparador. Hasta cuando revisó "Tannhäuser" para las representaciones de París, hubo de unir la obertura al primer acto, suprimiendo el brillantísimo final de aquélla, para enlazarla a la "bacanal", compuesta expresamente para esta edición francesa.

"Wagner sabía bien que en las salas corrientes de ópera no podía encontrarse la concentración propia para penetrar en el fondo de sus grandes concepciones dramáticas y musicales, y por esto trató de precaver de que cayera en el mar de la banalidad y de la incomprensión, cuanto menos, la última y más pura de sus obras, "Parsifal".

"Las leyes protegen, de cierta manera, el derecho del autor sobre sus creaciones. Estas leyes forman un complicado cuerpo de artículos y disposiciones: el Código de Propiedad Intelectual. Cada país tiene su legislación particular sobre esta materia. Pero todas convienen en considerar a la propiedad intelectual como de una esencia fundamentalmente distinta de la de la propiedad material, pues así como ésta puede perdurar eternamente en las manos del primer poseedor y las de sus herederos, o pasar a las sucesivas manos que los que la adquieran legalmente, la propiedad intelectual prescribe transcurrido un determinado número de años después de la muerte del autor. De manera que la obra que ha sido creación propia y única de la mente del hombre que la hizo surgir de la nada, enriqueciendo con ella el patrimonio espiritual de la humanidad, quedará en poder del autor y podrá percibir de ella los beneficios que procurare, y podrá enajenarla y venderla, o transmitirla en herencia a sus deudos o familiares, pero día vendrá en que el poseedor pierda todo derecho sobre ella y

pase a ser cosa del dominio público.

"Parece que hay razones profundas que apoyan este criterio jurídico. Ya los romanos, con ser los clásicos del derecho, no legislaron sobre la propiedad intelectual. Lo cierto es que ésta prescribe y desaparece; y en cambio, la material perdura indefinidamente en manos de sus poseedores.

"La ley alemana dispone que la propiedad intelectual prescribe a los treinta años de la muerte del autor. Más tiempo acuerda la ley francesa, y más aún la española.

"Así, pues, Wagner pudo imponer su voluntad sobre el destino de "Parsifal" durante un largo período. Y se cumplió. Wagner murió el año 1883. Hasta 1913 - corridos treinta años- "Parsifal" sólo se representaría en Bayreuth. Al final del año 1913, "Parsifal", como las demás obras de Wagner, entraría en el dominio público. Antes de terminar este año, todos los grandes teatros líricos de Europa se aprestaron a poner en escena la obra, "nueva" para el público. ¡Qué estreno para una empresa! ¡Una obra de Wagner desconocida aún! ¡Y qué obra!

"La ciudad de Barcelona - tan musical y tan wagneriana- preparose también a recibir gloriosamente la "Sagrada Fiesta", en su majestuoso teatro del Liceo. Pero quiso ser la primera en hacer lo que tantas poblaciones estaban dispuestas a realizar al propio tiempo. ¿Cómo lograrlo? Pues empezando la representación en el momento mismo en que cesaba la prohibición sobre la obra. Eso sería al punto de las doce de la noche del 31 de diciembre de 1913. Pero como en Alemania rige la hora de la Europa central y en España la de la occidental, hay una hora de diferencia entre ambas: las doce horas alemanas, son las once españolas. Podía, pues, ganarse una hora. Y así se hizo: a las once de la noche del último día del año 1913 se empezó la representación de "Parsifal" en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, muchas horas antes que en ningún otro teatro de Europa. Y hablamos siempre de Europa y no de América, porque América, no estando en aquel tiempo adherida aún al convenio internacional de la propiedad intelectual, pudo representar la última obra de Wagner con mucha anterioridad a los países europeos. En Buenos Aires se estrenó "Parsifal" el mismo año 1913, unos meses antes que en Barcelona, en el Teatro Coliseo, con éxito grande y sostenido.

"Empezada a las once de la noche, la obra más larga de Wagner - pues sólo el primer acto dura exactamente dos horas menos cinco minutos- y ejecutada íntegramente - porque el director Fritz Beidler, casado con una hija de Wagner, no consintió, por respeto al autor y por obligación de parentesco, que se hiciera el más mínimo corte- terminaba cerca de las seis de

la mañana del otro día, el primero del siguiente año 1914.

"El público aguantó toda la representación, impresionándose con las grandes escenas de la Consagración del Grial y manifestando su real admiración y entusiasmo, pero no se podía evitar que el cansancio y el sueño en aquellas avanzadas horas de la madrugada, imprimiesen su pesada huella en el aspecto de la sala. A las cinco de la mañana algunos palcos parecían departamentos de primera clase de un expreso nocturno.

"A las seis, terminado el estreno, fuí con un amigo mío, Jacinto Puget, gran amante del arte y profundo conocedor de la obra wagneriana - hoy estanciero en la Tierra de Fuego- a tomar un pequeño refrigerio en un restaurante vecino. Al salir, todavía la fría aurora no había aparecido en el horizonte: el estar en el rigor del invierno permitió que llegáramos a casa abrigados aún en las sombras de la noche, ahorrándonos así la desagradable sensación - sobre la emoción artística gozada- de acostarnos ya levantado el día.

"Barcelona, cabeza y corazón de Cataluña, debía hacer algo saliente, como lo hizo, al llevar a escena "Parsifal", porque la acción de esta obra está situada en la tierra catalana. Montsalvat es la palabra románica que no puede ser castellana, ni italiana, ni francesa, sino catalana.

Parsifal, el nombre que la hechizada y hechicera Kundry da al joven héroe: "Parsi- fal, Fal- parsi", como le llama cuando se le aparece para seducirlo - en vano- en el jardín encantado de Klingsor, el mago sarraceno, es también palabra catalana. Porque la palabra "Parsifal", creada por Wagner, proviene de "Perseval", nombre del protagonista del poema provenzal del que Wagner sacó el argumento para su drama sacro. "Perseval", significa, "Por sí vale".

"Val per se", quiere decir, "Vale por sí". También en catalán se dice "Per si val". La 'v' suena en alemán como 'f'. Y en catalán la 'é' átona suena igual que la 'a' átona. Pudieron, pues, sustituirse, y "Persival" se transformó en "Parsifal". Este es el claro significado de este nombre, significado que buscaron en balde, en lenguas y dialectos orientales, sabios lingüistas, y que yo he sabido explicar. Y Lohengrin, hijo de Parsifal, fue - cuenta la historia mezclada de leyenda- un Ramón Berenguer, conde de Barcelona, que acudió a librar, en juicio de Dios, a una princesa de Germania.

"En la luz y el aire del mediodía buscó Wagner la inspiración para concebir y realizar la más pura y alta de sus creaciones. Todas sus obras anteriores, desde que descubrió su propio estilo, se desarrollan en los mares y campos nórdicos de Escandinavia, de Irlanda, de Germania. Pero su profundo y encendido germanismo cede en sus últimos años. Y vuelve la mirada a las tierras del árbol del fruto de oro para crear su obra postrera.

"Es que el espíritu del norte y el del sur se atraen y complementan. Fuerza germánica e

inspiración latina, o genio latino y soñadora fantasía germánica, conjugándose, han producido siempre, y producirán, las obras más grandes y trascendentales del acervo espiritual humano".

JAUME PAHISSA EL MUSICO

Los dos extensos comentarios y resúmenes sobre sus libros "Sendas y cumbres de la música española" y "Los grandes problemas de la música" nos han permitido, creo, conocer al hombre y conocer al músico. A través de estos extensos resúmenes hemos podido conocer su manera de ser y sentir y creo que la imagen que transmiten estas selecciones son la de un hombre bondadoso, generoso y sumamente respetuoso con sus compañeros de profesión, sin envidias ni rencillas. En cuanto al músico, lo podemos ver como un perfecto exponente del romanticismo y del post-romanticismo. Diríamos que en sus concepciones poéticas sería plenamente un romántico y en sus planteamientos técnicos musicales un post-romántico, aunque manteniendo siempre una ligazón con el pasado, sin intentar buscar rupturas sino, al contrario, a la búsqueda siempre del camino que pueda unir pasado y futuro en la música.

- El sistema intertonal

Cuando seguidamente nos ocupemos de Pahissa como compositor vamos a centrarnos en la música que escribió para la escena que entendemos era la que le llenaba más plenamente. Pero primero se impone hacer un breve comentario a su innovador sistema denominado "sistema intertonal" que en principio está en contradicción con todo el planteamiento general del desarrollo de la música moderna que hace el autor. Y aunque el propio Pahissa nos dice: "Pero la ópera ¿ha llegado al límite de su evolución o puede tener nuevas expresiones, siguiendo las directrices innovadoras que pueda imaginar la música de hoy y de mañana? No es fácil contestarlo. Por de pronto podemos asegurar que siendo la ópera una forma vocal de la música, su lirismo se ha de expresar dentro del sistema tonal, único que admite el canto de la voz humana. Las construcciones sonoras no basadas en la tonalidad, como el atonalismo, el politonalismo, o el intertonalismo - que yo he concebido para la música sinfónica- , no convienen a las leyes que rigen el canto del hombre, y, en general, a la melodía, que es el medio en donde respira y se desenvuelve el canto humano, expresado por la laringe, pero dictado por el espíritu, cuyas leyes informan, a su semejanza, la organización melódica. "No importaría que la música de la ópera no evolucionara en un sentido de novedad o

modernidad; basta con la creación de obras distintas para satisfacer la necesidad estética que en este aspecto tiene el hombre, necesidad que requiere que se le ofrezcan obras no conocidas, no asimiladas, podríamos decir, por este afán de su sensibilidad artística".

A diferencia de épocas pasadas donde nadie se cuestionaba si era necesario evolucionar o no y los compositores escribían obras como todos y durante mucho tiempo sin preocuparse de no evolucionar, la época moderna ha creado el dogmatismo que lo debe regir todo y en música quiere decir que no es posible que se escriba de una determinada manera durante una serie de años, hay que ser innovadores pues lo esencial no es el fondo sino la forma y a este respecto yo creo que el sistema intertonal fue casi una broma de la producción creativa de Pahissa. Yo he sugerido en ocasiones diversas innovaciones escenográficas para demostrar que eso lo puede hacer cualquiera, como cuando propuse que Lohengrin fuese cantado por un contrateno y que al final se descubriese que no era el hijo, sino la hija de Parsifal y que había tenido que disfrazarse para escapar a las iras de la sociedad "machista" del Grial. Estoy convencido de que este planteamiento generaría el escándalo que siempre buscan las irrespetuosas puestas en escena y precisamente en la línea que lo buscan y en cambio no habría que cambiar ni una nota de la partitura, pese a que en realidad cambiaría todo. Desde la óptica de los mamarrachos actuales una auténtica genialidad. Algo similar creo que es lo que ideó Pahissa con su sistema intertonal. Era algo así como decir, "cosas raras las hace cualquiera, he ahí la mía". Es por este motivo que no he comentado nada al respecto ya que el propio autor habla muy poco de ello. Lo más divertido es que esa parte "extravagante" de la producción de Pahissa es la que interesa más a los "progres" de la cultura, sin darse cuenta de que con ello les está tomando el pelo desde el otro mundo. De hecho ya la elección del nombre de sus obras "Monodia" y "Suite Intertonal" se mueve en el mismo sentido aludido, presentar un producto "actual". No hemos de olvidar que dos escultores tan sumamente representativos de la escultura figurativa como Juan de Avalos (Amantes de Teruel, Valle de los Caídos) o Arno Breker (escultor que trabajó mucho en el III Reich), realizaron ambas esculturas abstractas y se presentaron a concursos como un reto. Algo similar es lo que pretendía Pahissa, creo yo, con su sistema intertonal. La música de esas dos obras suena inquietante y en ciertos momentos tediosa y reiterativa. Muchos pasajes parecen música de película de miedo y aunque hay otros sugestivos de los que esperamos un desarrollo exuberante que no llega, inmediatamente se vuelve a caer en lo tétrico. Esas obras las hubiese podido titular "Una visita al Infierno", o "Cataclismos naturales", pero el hecho de denominarlas de esa manera, era, creo, la manera evidente de intentar

meterse en un mundo que no era el suyo, el mundo hacia el que había ido la evolución de la música. Hubo unos años, hacia los 60 ó 70, en que esa música era promocionada con exageración, pero poco a poco ha ido perdiendo fuerza y ahora este tipo de obras ya no son prácticamente programadas excepto en festivales especializados lo cual me parece excelente. Antes lo trágico era que entre un Schubert y un Beethoven te ponían un Stockhausen. Por suerte el público es más inteligente que los críticos y pese a las desmesuradas alabanzas, han desaparecido de los conciertos esas obras sorprendentes. Pahissa, en todo caso, es básicamente un compositor teatral. Escribiendo para la escena logró sus mayores éxitos y es esta la imagen que queremos recordar de él.

- Pahissa como compositor

Al analizar la obra musical de Pahissa tenemos el gran inconveniente de conocer muy pocas cosas de ella, pero en todo caso nos vamos a centrar en el aspecto teatral de su producción aunque debido a las circunstancias cambiantes de su tiempo, haya sido relativamente escasa o menos numerosa de lo que al principio parecía. A diferencia de Wagner, Pahissa no pudo seguir un camino personal sin inmutarse. Se vió obligado a hacer un poco lo que el público o los empresarios teatrales le pedían pero sin perder su personalidad y sin pensar en dedicarse, por ejemplo, a la zarzuela. Lo que parece evidente de la lectura de las críticas periodísticas sobre Pahissa es que en su momento fue una verdadera revelación. Como Pahisa tuvo la buena precaución de guardar todas las críticas periodísticas y su hija Eulalia ha tenido la amabilidad de dejárnoslas fotocopiar, podemos sacar la impresión real de que la irrupción de Pahissa en el mundo de la música catalana fue impactante y el compositor aprovechó esa popularidad para trabajar para la escena. De ahí surgieron numerosos proyectos, estrenos, conciertos... y es en esa parte en la que nos vamos a centrar preferentemente, toda vez que los compositores que se han dedicado al teatro han sido comparativamente pocos y además la ópera se halla hoy en un callejón sin salida que quizás sí podría tener salida o salidas, y una de ellas bien pudiera llamarse Pahissa.

Resulta conmovedor considerar la trágica vida de este artista eminente. Todas las circunstancias se confabularon para acabar con su carrera musical y sin embargo las obras que conocemos son exquisitas y su sensibilidad humana como hemos visto en sus textos, no puede ser más clara. Pero por más que seamos reiterativos hemos de asegurar a nuestros escasos lectores que Pahissa es uno de los grandes músicos de la historia moderna. Sus

partituras, como menciona el propio Pahissa de las de Pedrell, quizás esperan a ser descubiertas en el mañana o en el pasado mañana pero los amantes de la música y más los catalanes amantes de ella, deben ser conscientes de que Pahissa no es un músico de segunda fila. Tuvo al destino en contra y de la misma manera que Wagner aseguraba que sin la protección de Luis II no habría existido "Parsifal", Pahissa podría decir que otras circunstancias le habrían posibilitado otro desarrollo de su arte. Quizás simplemente haber nacido en Madrid y ahí habría quedado libre de toda la problemática catalana que tanto le ayudó en su inspiración y le perjudicó en su futuro. Una vez un amigo mío me decía "al final ya no sabremos si somos de los nuestros", haciendo alusión a las diversas corrientes de pensamiento que se producen en agrupaciones políticas, religiosas, científicas... y eso es en parte lo que le ocurrió a nuestro insigne compositor. Antes de la guerra civil se daban las circunstancias idóneas para que Pahissa pudiese desarrollar su talento. Vino la guerra y sorprendentemente en Cataluña la situación cambió en relación a los años anteriores. Se hicieron con el poder en Cataluña unas fuerzas que hasta ese momento no habían tenido apenas peso específico. Empezaron las persecuciones, los asesinatos, se instauró un sistema que no era el de antes aunque en teoría habían ganado los de antes. Supongo que Pahissa hizo lo más juicioso que podía haber hecho, aprovechar la oportunidad para desaparecer de un lugar donde ganase quien ganase tenía las de perder. La guerra civil española fue la causa de que Pahissa no sea un compositor conocido, al menos como lo son un Morera o un Pedrell, hombres de la misma talla artística que Pahissa. Poco podemos hacer de manera individual para corregir este error, pero no hemos de dejar de recordar a Jaume Pahissa como unos de los más grandes compositores de nuestra historia.

No quiero en este corto trabajo hacer una labor de investigación sobre las diversas circunstancias que le llevaron a poner música a unos u otros textos. Tal como el mismo Pahissa ha manifestado, está claro que "Gala Placidia" es su obra principal. No es necesario esforzarse en analizar las otras, cuando que nos conformaríamos con poder ver una escenificada o en concierto (quizás mejor dados los actuales despropósitos escénicos).

Luego vino "La Morisca" sobre ambiente musulmán y consecuentemente poco adecuado a su mentalidad occidental. En cierto sentido podríamos recordar aquí las propias palabras de Pahissa ya citadas de que "el triste dominio gitano se impuso sobre la música española, incluso la de los compositores cultos, más para rebajar que para beneficiar". No hay duda de que los empresarios creían que el tema era comercial y si en este caso no es gitano sino musulmán, fueron muchos los casos en los que las influencias orientales tuvieron un peso

enorme, como en "Tassarba" de Morera o incluso en otras obras, como en "Els Pirineus", donde aparece un personaje de este tipo. Aunque en toda Europa los compositores post-wagnerianos se centraban casi siempre en la Edad Media y en leyendas, aquí la influencia oriental tuvo un cierto peso.

Después escribió Pahissa "Marianela" sobre un tema de Galdós escrito por los Hermanos Alvarez Quintero, marcando otro nuevo camino. Cada una de esas obras fue elogiada por la crítica. En cada caso Pahissa utilizaba el estilo adecuado y su inspiración y su profesionalidad quedaba patente aunque sin duda el camino que él hubiera elegido voluntariamente se iba alejando progresivamente. De la lectura de los escritos de Pahissa se deduce una fuerte personalidad, un conocimiento profundo de los medios musicales y una clara visión de sus aspiraciones en el terreno del arte. Creo que es evidente que Pahissa buscaba en el teatro el campo de su realización. Estrenó obras de diversa envergadura y temática pero se vio obligado como todos a "trabajar para vivir" es decir, componer cosas que fuesen "estrenables". Por ello, al margen de comentarios rápidos sobre otras obras, nos centraremos en "Gala Placidia" e incluiremos algunos comentarios positivos y también otros negativos para que cada cual, a juzgar por las opiniones de los críticos, saque su propia conclusión. Sería mucho mejor poder recomendar un CD de alguna ópera completa pero eso es hoy por hoy una utopía... quizás cuando gobiernen en Cataluña partidos catalanistas.

El estreno de "Gala Placidia" fue algo realmente insólito en su tiempo. "El Eco de Sitges" (26-1-1913) no dudaba en afirmar: "¡Qué no habría pagado aquel tudesco de Wagner para que sus dos primeras óperas se parecieran a nuestra "Gala Placidia".

Un punto de vista interesante pues no hay que olvidar que "Gala Placidia" era realmente la primera gran obra de nuestro compositor.

Veamos en primer lugar lo que dice el propio compositor de su obra: "Hace ya algunos años que un amigo mío, que por ser íntimo, sabía mi entusiasta deseo de emprender una obra musical de importancia dramática, escénica, me hizo conocer la tragedia "Gala Placidia" de nuestro gran dramaturgo Angel Guimerá. Aunque no creo que la música teatral sea en pureza superior a la sinfónica - inferior tampoco- tiene en su contra el estar sujeta al yugo literario, a la acción dramática, molde en el cual debe vaciarse la masa sinfónica que sin dejar de serlo debe adoptar la forma y seguir obedientemente los cambios de expresión del drama.

"Mas, por otra parte, ofrece al compositor momentos para la demostración de su fuerza pasional y dramática, excita su imaginación en las situaciones pintorescas, permitiendo y aún más, incitando a un uso especial de armonías y sonoridades instrumentales para su

descripción. Además tiene para el compositor joven y desconocido el interés de que si su obra se representa y alcanza éxito, será, como todo éxito de teatro, de mayor resonancia, o cuanto menos más extenso y eficaz para su renombre, que el éxito de concierto, mil veces más reducido y difícil, aunque pueda ser de la más alta calidad.

"En la obra de Guimerá encontré cuanto creía yo que se avenía a mi temperamento y a mi deseo de poner música a una obra escénica: sentimientos elevados y tensos en la concepción, pasiones profundas en los personajes, situaciones grandes y violentas en las escenas, y descripciones de alta poesía y dilatada perspectiva en los versos.

"Me puse a componer mi obra bajo la influencia ineludible de las obras de Wagner. Eran para mí modelo e ideal. No era de extrañar que toda mi voluntad fuera la de escribir un drama lírico, en la forma de los dramas wagnerianos.

"Yo no sé si la teoría del "leit- motiv" implantada por Wagner y usada por él de un modo concreto y riguroso en sus obras más grandes, debe considerarse como canon definitivamente establecido y del que no pueden separarse las obras líricas escénicas cuando pretendan ser admitidas al juicio de la posteridad. Pero es cierto que la fuerza enorme del genio de su invención pesa sobre cuantos han escrito después de él, de tal modo que las obras de éstos, cuando merecen ser consideradas, siguen humildemente el sistema wagneriano y aún, en los de mayor aliento, como Strauss, es en el encadenamiento de los "leit- motiv" donde radica la base principal de la estructura y de la esencia de su drama musical.

"No podía, pues, yo tampoco escapar a tan poderosa influencia, antes al contrario, por movimiento consciente quise seguirla, y en "Gala Placidia" hay también los motivos que caracterizan a los personajes: el de la romana Placidia, el del Rey Ataulfo, de Sigeria y los guerreros godos, etc.

"Pero siempre he sentido en el interior de mi conciencia artística un instintivo desvío de la teoría de los "motiv" representativos en el drama musical de las personas o sentimientos del drama literario. Ellos pueden dar una apariencia de unidad a la obra musical, y por su aparición en diferentes momentos desarrollar simbólicamente un drama en la orquesta. Pero esto no puede menos que ser convencional, porque no cabrá jamás un ligamen estrecho entre una acción literaria, concreta, definida forzosamente hasta el último detalle, con la melodía, esencia de la música, absolutamente libre, abstracta y universal. El alma de un genio puede infiltrar el calor de la vida a toda invención suya, nacida espontáneamente de su mente creadora, mas esta invención puede morir a manos del compositor que adopta fríamente o reflexivamente

tan sólo, un sistema arrancado, "a posteriori", de una gran obra artística.

"Yo creo que sería posible rehabilitar la ópera envilecida por los malos compositores. No siendo favorable a la forma musical, el drama lírico, porque obliga indefectiblemente a sufrir a la música y a salvar difícilísimas dificultades que no son agradecidas ni por el arte ni por el público, y no siendo por otra parte real ni profunda la hermandad que afectan la letra y la música de un drama lírico, creo que sería preferible aceptar para las obras teatrales, una estructura que permitiera a la música su expansión en formas a ella más propias, más fáciles, más adaptables al sentimiento del público y sobre todo más naturales" ("Las Noticias", 7 de enero de 1913).

Como vemos en el presente texto - que según indicaba el periódico donde se publicó, fue muy difícil de conseguir pues "siendo su modestia tan grande como su talento, negábase a escribir"- , habla realmente poco de su obra en si pero nos expone algunos de sus puntos de vista sobre el futuro de la ópera, uno de cuyos caminos podría ser, como indica el compositor, el de obras de teatro con música incidental abundante. Algo así hizo Pahissa con su "Canigó" que es posible adquirir en video, por más que todo sea amateur en su puesta en escena, decorados, coros, actores, vestuario y filmación. Originalmente la obra se estrenó con gran orquesta sinfónica y en la versión en video la orquesta cuenta tan sólo con 17 músicos. Es decir, que caso de visionar dicha versión, hay que suplir con la imaginación lo que vemos en escena. En todo caso sin duda la solución propuesta por Pahissa es muy digna de tener en cuenta pues, exceptuando los pocos compositores que se vean capacitados para crear música y texto, para los otros recurrir al teatro puro pero con música sinfónica de altos vuelos puede ser una solución que lamentablemente no ha tenido continuidad.

Vista la opinión de Pahissa sobre su obra, vamos a conocer, aunque sea de manera muy resumida, lo que opinó la crítica pero antes reproduciremos un texto que resume su argumento pues, dentro de la perspectiva wagneriana es tan importante conocer el argumento como la música:

"La obra transcurre en nuestra ciudad, a principios del siglo V de la era cristiana, cuando el imperio romano iba hacia su desaparición, después de la muerte de Teodosius y la invasión de Alarico.

"Ataulfo, rey de los godos, fue el continuador de la gestas de Alarico, decantándose por el imperio entonces regido por Honorius, el cual le dio en matrimonio a su hermana Placidia.

"La tragedia comienza cuando los godos, ociosos, comienzan a murmurar sobre la influencia

que sobre Ataulfo ejerce la reina Placidia.

"Vernulf, godo enamorado de Placidia, con la desesperación del amor que cree imposible, en nombre del patriotismo de Gothia, rompe su espada delante de la reina. Esta, apareciéndole el orgullo de patricia romana, menosprecia el orgullo del godo, el cual apoderándose de un trozo del arma quiere herir a la reina, pero los nobles le impiden la acción.

"El lenguaje enérgico y la belleza del joven impresionan a Placidia, pero obtiene de Ataulfo la promesa de muerte del que la ha insultado tan gravemente.

"Cuando se está a punto de cumplir la sentencia, Vernulf y Placidia quedan un momento solos. El primero le descubre su amor que nació al salvar a Placidia de un incendio cuando los bárbaros invadieron Roma.

"La mujer que hasta entonces había dormido en el corazón de la reina, despierta con un amor abrasador por el joven bárbaro, pero lucha desesperadamente entre su condición de romana enemiga de los godos dominadores de su raza, y su amor, acabando éste por triunfar.

"Pero los nobles, descontentos de Ataulfo y de la influencia romana en la corte, eligen al hijo de un héroe godo, a Sigerich, que quiere vengar a su padre, muerto por el rey. Sigerich quiere herir a su enemigo cara a cara, pero los otros nobles le convencen de que se vengue de manera que el pueblo no sepa como ha muerto Ataulfo y entonces él será proclamado rey.

"Así queda acordado. Vernulf ha de dar la señal cuando el rey vaya a salir del castillo que ha construido para Placidia a orillas del Llobregat, pero la señal no puede darse.

"Entre tanto, la reina, que deseaba volver a Italia, decide marchar de acuerdo con Vernulf.

"Mas la inesperada decisión de Ataulfo de partir nuevamente a la guerra hacia Italia, transtorna los planes de los conjurados que de todas formas asesinan al rey y sorprenden a Placidia cuando iba a embarcarse hacia Italia, acompañada del joven bárbaro.

"La tragedia acaba con la muerte violenta de Vernulf y de Gala Placidia y proclamándose rey a Sigerich" ("El Poble Catalá", 15 de enero de 1913).

La primera crítica que reproduciremos del estreno de esta ópera, es la publicada en "La Tribuna" del 16 de enero de 1913 y firmada por Marcos Jesús Bertrán: "El maestro Jaime Pahissa, compositor de grandes alientos, va andando su camino.

"Anoche obtuvo un gran éxito con su nueva ópera "Gala Placidia". Fue escuchado con verdadera devoción, seguido con interés y aplaudido con insistencia.

"Consignamos con sincero contento el hecho: el maestro Pahissa obtuvo un gran éxito.

"Los pormenores de la función, ya, a estas horas, son del dominio público; no es preciso,

pues, insistir acerca de que el teatro estaba brillante, que el músico fue llamado a escena al final de todos los actos, que el auditorio le aplaudía con pródigo entusiasmo y que su obra fue interpretada con excelente voluntad por cantantes y por la orquesta.

"El éxito del maestro Pahissa queda consignado sin regateos. Vamos ahora a dar nuestra opinión.

"Después del estreno de "Gala Placidia" y disintiendo, por lo visto y oído, del parecer del público de Barcelona, creemos que el maestro Pahissa comienza a equivocarse, comienza a exagerar.

"Exagerar en el sentido que queremos dar a la palabra, quiere decir servirse de ciertos medios y abusar de ciertos procedimientos extremos sin que haya motivos; emplearlos así es exagerar.

"Nos referimos, ello se entiende, a las estridentes disonancias del segundo acto.

"No nos asusta el chillido del metal ni nos asustan las gallardías straussianas; de lo que nos dolemos es de que sean zarandeadas sin motivo, porque ello supone o un propósito deliberado de imitar la personalidad del autor de "Elektra", o una equivocación de procedimiento que no resulta justificada por la situación dramática que se comenta".

Dado que esta es la primera crítica que reproducimos de "Gala Placidia" alguno de nuestros lectores, parodiando "El Tenorio" podrá pensar, como Doña Inés: "¡Virgen Santa, qué principio!" pero la cosa no es tan grave, pues aunque es cierto que el apartado de críticas en dicha crónica es más extenso que el de alabanzas, también entendemos que se halla hecho con el mejor propósito, es decir, para ayudar a seguir el camino correcto al joven compositor. Marcos Jesús Bertrán, además de un prestigioso crítico, era autor de varios libros, uno de ellos sobre "Los Maestros Cantores de Nuremberg". El ejemplar que tengo en mi biblioteca está dedicado por el autor con el siguiente texto: "Para la biblioteca de la Associació Wagneriana afectuosamente". Esta dedicatoria es de 1905 y si por un lado es triste que el contenido de la biblioteca de la "Wagneriana" haya ido a parar a las librerías de viejo, por el otro se siente uno orgulloso de haber rescatado un ejemplar de la misma, que tiene así un doble valor.

Dicho libro es totalmente wagneriano, no dudando el autor en afirmar, "Es Chamberlain, en mi concepto, el más autorizado comentarista de Wagner". Además de este libro, Marcos Jesús Bertrán publicó al menos otros tres sobre música, además de cinco obras de teatro y algunas novelas, siendo la más curiosa la titulada "Las Parodias de la Vida", subtitulada "Trilogía", con los siguientes nombres en cada una de las partes: "Sin Amor; Sin Dinero, Sin Vergüenza", es

decir, Marcos Jesús Bertrán era una persona conocida y objetiva. Por ello, junto a las críticas que se mueven todas ellas en el mismo tema que las reproducidas, hay un extenso capítulo de cosas positivas: "Para señalar sus bellezas necesitaríamos doble espacio; son mucho más numerosas y de mayor significación artística.

"Ante todo hemos de admirar en Pahissa su temple artístico, su fibra dramática, su zarpazo decidido, su lenguaje musical, sobrio, nervudo, en ciertos momentos osado, casi siempre de buen gusto y hábilmente, plásticamente expresivo.

"El "racconto" de Sigerico, el diálogo entre los caballeros, la intervención de Vernulf, la presencia de Gala Placidia y el final del primer acto, escritos dentro de los cánones wagnerianos, inicia la tendencia del músico a ahondar en la obra del poeta.

"La obra de Guimerá es poemática; Pahissa se ha esforzado en teatralizarla.

"Del segundo acto, en nuestro concepto, lo más hermoso es la escena de Placidia y Lledia, que es un modelo de sobriedad, así como la presencia de Vernulf comunica a la orquesta una cierta ampulosidad que le afea.

"El diálogo entre Ataulfo y Placidia (escena tercera, cuadro segundo, acto segundo) es, en nuestro concepto, lo mejor que ha producido Pahissa. Su dominio de la técnica orquestal le sugiere bellísimos recursos expresivos, sobrios, decididos, bien resueltos".

Como puede verse la opinión de Marcos Jesús Bertrán es notablemente positiva.

U. Fernandez Zanni en "El Liberal" (16- 1- 1913), decía: "Inspirado principalmente en las obras de Wagner, sigue sus procedimientos, y así procura que el estilo tenga el mismo carácter que en la música de Wagner; que el trabajo de los temas esté ligado a la acción; que la instrumentación exprese el pensamiento.

"A veces no puede sustraerse a la influencia del modelo, y aparecen ciertas reminiscencias de él, pero pronto recobra Pahissa su personalidad melódica, armónica y rítmica no exenta de complicaciones por el exceso de trabajo contrapuntístico".

N. Goberna en "Las Noticias" (19- 1- 1913) escribió: "La instrumentación es lo que se destaca en primer término; es un trabajo enorme, acertado en muchos fragmentos de la obra y poco lógico en otros.

"... En esta obra hay grandes conocimientos técnicos en todos los sentidos; el trabajo armónico, en los momentos en que se separan de este modernismo, está lleno de vida y todas sus resoluciones bien preparadas por cantidad de notas de paso que se han interpuesto en su progresiva labor, revelando en el autor dominio completo de la técnica en armonía, como puede comprobarse en los corales interiores del último acto, de efecto mágico

y grandioso, y en el mismo acto no hallamos la explicación de una sucesión de quintas en sentido ascendente, que desconciertan y afligen al oyente.

"...Hay en el segundo acto de la obra momentos de sublime grandiosidad; casi diríamos que el papel de los dos protagonistas son dos creaciones, y es sensible que muchos detalles musicales de estos dos personajes se vean con frecuencia ofuscados por la fuerza de la orquesta, que dibuja en sentido opuesto y en contradicción armónica.

"...La obra del maestro Pahissa está saturada de episodios hermosos y de conceptos inspiradísimos que, desarrollados, serían el éxito franco de su obra. ¡Ejemplos prácticos! Un episodio de marcha fúnebre, si no recordamos mal, en el segundo acto; los dos duos de los protagonistas, los recitados del primer acto, de carácter épico e inspiradísima toda la parte del bajo, llena de robustez melódica, y las últimas escenas del tercer acto, con los corales interiores antes mencionados; todos estos fragmentos y otros muchos que no es posible mencionar, colocan al compositor a un nivel ambicionado por muchos y alcanzado por pocos". Para terminar el repaso de la crítica, citaremos el comentario aparecido en "La Prensa" el 22 de enero de 1913. La enorme cantidad de críticas aparecidas es prueba evidente del éxito que despertó la obra pero resultaría reiterativo reproducir un mayor número de ellas, pues en general son coincidentes.

"Gala Placidia no es un drama lírico inspirado; es una obra bien pensada y bien compuesta por un músico que domina todos los secretos de su arte, que nutrió su cerebro en las teorías estéticas musicales de Wagner y ha sabido asimilarse sus procedimientos. Difiere algo de aquél en sus ideas acerca del oficio que en el drama lírico debe desempeñar el leit motiv y no quiere encerrarlo en los estrechos límites de una definición pentagramática. La personalidad de Pahissa arranca de esta tendencia expansiva y se acentúa en sus propósitos de considerar a la voz humana como el más sublime y expresivo de los instrumentos musicales. Es innegable que a veces la sofoca con la orquesta o la maltrata rudamente, pero esto debe atribuirse a irreprimibles y juveniles entusiasmos por las grandes sonoridades y a inexperiencias del autor, poco avezado a tratar la voz humana, sin que tales hechos impliquen una rectificación en su deseo de asignarle el importante y delicadísimo papel que le corresponde en el drama lírico.

"Ya es mucho que la personalidad de Pahissa logre destacarse vigorosamente entre sus respetos por los procedimientos wagnerianos, fielmente seguidos en el primer acto y sumados en los dos últimos a inoportunos alardes ultrastraussianos y no es tampoco fácil tarea la del artista moderno que debe componer música sobre un libreto de forma anticuada,

escrito todo él por endecasílabos y pésimamente traducido al italiano por añadidura. Wagner era libretista y compositor de sus dramas líricos y en los últimos rompió decididamente con la antiestética uniformidad del metro. Si el maestro Pahissa no puede hacer otro tanto, escoja mejor los libretos de sus futuras óperas y modifique de acuerdo con el poeta, la estructura, según convenga a las necesidades de la música.

"Quién ha escrito aquel "racconto" de Sigerico donde con tan vivos colores se retrata musicalmente a una raza y la escena final del acto primero, donde las invectivas de Vernulf y la arrogante impasibilidad de Gala Placidia se esboza, con sobria eficacia orquestal, un complicado y trágico proceso de amor y de sacrificio, no debía en el segundo acto apelar a disonancias y estridencias.

"... El maestro Pahissa no puede olvidar que es latino y hace muy bien. Este será el camino de sus triunfos como operista. Su éxito de "Gala Placidia" es el prelude de otros mayores y creemos que será uno de los compositores de los que "darán dinero" porque a juzgar por lo que hemos visto y oído en esta su primera ópera, no le faltará en otras ese recurso que entre la gente del oficio se llama teatralidad ni tiene que hacer grandes esfuerzos para que la vena melódica embellezca sus profundos conocimientos musicales con cantos expresivos y apasionados que lleven al corazón antes que a la inteligencia de los espectadores, sin que el arte que el maestro Pahissa ejerce como un sacerdocio deba perder en ello lo más mínimo".

Está claro que existe una cierta unanimidad en las críticas en valorar enormemente la obra pero achacarle ciertas excentricidades. En 1913 eso podría tener o no fundamento. Las obras de Strauss eran entonces discutibles. Pero de lo que no hay duda es de que Pahissa dominaba la instrumentación y tenía unos enormes conocimientos técnicos. Sin embargo nos da la impresión, posible o probablemente equivocada, que al joven compositor le debieron afectar en mayor o menor medida dichas críticas y que en otras obras posteriores "suavizó" el estilo, para darse cuenta, al final de su vida, que el camino correcto había sido "Gala Placidia".

La primera obra estrenada por Pahissa en las famosas audiciones Graner fue "La presó de Lleida" en 1902. En 1913 se estrenó en el Liceo "Gala Placidia". En 1919, de nuevo en el Liceo, "La Morisca". En 1923 también en el Liceo "Marianela", para acabar sus éxitos liceistas con "La princesa Marguerida" estrenada en 1928. Una brillante trayectoria.

Dado que resulta imposible en las dimensiones de este modesto pero entusiasta trabajo analizar, aunque sea superficialmente, sus demás obras, la evolución sufrida, los motivos y

causas de tal evolución, etc., vamos únicamente a exponer, como hemos hecho en el caso de "Gala Placidia", una breves palabras de Pahissa sobre su obra "Marianela" y una de las críticas del estreno. Veremos que ahí encuentra Pahissa un nuevo camino que, sin abandonar el antiguo, intenta acercarse al gusto del público culto de su tiempo.

El texto de Pahissa que reproducimos fue escrito por el compositor con motivo del estreno de su obra en el Teatro Colón de Buenos Aires: "Marianela es una ópera. El hecho de que el libro esté escrito en castellano, no quiere decir que sea una zarzuela. Zarzuela y ópera son dos mundos distintos. En cada uno hay sus valores. Pero ninguno de los compositores que ha trabajado en la zarzuela ha tenido el dominio completo de la técnica ni un alto ideal artístico para que sus obras estuvieran a la altura de la gran música universal.

"Muchos tipos de ópera hay: desde la melodiosa de la escuela lírica italiana, a la majestad insuperable de las grandes creaciones wagnerianas. "Marianela" no pertenece a ninguna de estas dos escuelas. Ni tampoco al género típico nacionalista como las óperas rusas. Pero en ella las voces cantan con todo el vuelo lírico de la ópera italiana, aunque apoyadas, las melodías, en un fondo armónico simple pero matizado; y la orquesta suena siempre sinfónicamente, como en las obras de tipo wagneriano y moderno; bien entendido que esto se refiere sólo al aspecto técnico y de escritura, no al de la expresión o escuela, pues ésta es clara y cálida como de origen latino, de la España mediterránea, frente a las costas de Italia y situada en la Europa occidental".

La crítica aparecida en "La Vanguardia" el 1 de abril de 1923 decía sobre "Marianela": "De muchísimos es conocida la magnífica novela de Galdós, que ha servido de base para el drama que escenificaron los hermanos Quintero y que musicalmente revestido por el maestro Pahissa, se representaba anoche por primera vez. Drama hondo, conmovedor, en que la lógica no se halla reñida con los más bellos efectos teatrales, y de una fuerza avasalladora dentro del ambiente de sencillez en que se desarrolla. La adaptación escénica conserva en una acción precisa el fondo dramático del asunto y acredita la pericia en asuntos teatrales de los hermanos Quintero. Y pasemos a la música.

"Ante todo, la tendencia, la orientación que acusa la partitura de "Marianela" es la de desembarazo, de espontaneidad; es esencialmente melódica y teatral, con sus marcados contrastes de luz y sombra; de estructura clara e inteligente. Para darle un sello nacional hace uso el autor de varias melodías populares tomadas del folklore catalán; recordamos las tituladas: "Cançó del lladre" (que insistentemente repetida viene a constituir como el leit motiv de "Marianela"), "El mariner" y "Mariagneta" (con carácter circunstancial y transitorio éstas dos

últimas). Estas bellísimas canciones contribuyen en no escasa parte al ambiente altamente simpático de la música de "Marianela". Pero uno se pregunta si tal vez no hubiera estado más en carácter, tratándose de una acción que acaece en un país minero del Norte de España, la adopción de cantos populares de aquella región, dando así un color local más exacto, y esto sea dicho sin menoscabo de las canciones indicadas, que son, ya lo hemos dicho, bellísimas. Pero no siempre rinde culto el maestro Pahissa al espíritu tradicional de la ópera, se le ve también echar mano de más modernos recursos, que, por otra parte, le son familiares, como lo demuestra en sus composiciones sinfónicas, y así adquiere un valor descriptivo y evocador el interludio del anochecer en el primer acto, la escena de la curación de la ceguera de Pablo en el segundo y varias escenas del tercero. El comentario musical crece en interés a cada acto y en los momentos más culminantes (final de los dos actos primero y segundo, los dúos del tercero y cuarteto final del mismo) adquiere verdadero empuje. La orquesta suena siempre con plenitud y magnificencia, sobre todo en los momentos dramáticos de mayor tensión, y envuelve como rica túnica las melodías, que en algunos casos necesitan el realce de este ropaje. Está bien dibujado el carácter del "Patriarca de Aldencorba", los recitativos y romanza a él confiados están impregnados de serena nobleza. Hallamos a faltar color local en las danzas del tercer acto, de ritmo animado y vigoroso. Es, en conjunto, simpática la música de "Marianela", en particular porque la inspiración no aparece ahogada por un exceso de ciencia".

Vemos que se trata de un planteamiento sustancialmente distinto del empleado con "Gala Placidia", pero nos parece igualmente sugestivo. Evidentemente Pahissa tuvo que doblegarse a los críticos y reducir su espectacular instrumentación. Significa un cambio en relación con su primera ópera pero no parece un cambio significativo, es decir, no se trata de abandonar nada sino de corregir cosas y en todo caso de adaptarse a la naturaleza de cada obra.

De la lectura de las críticas que hemos reproducido creemos que se saca una impresión excelente, que nos habla de un músico de talento, con ideas originales, con perfecto dominio de la técnica y con un profundo sentido teatral.

Los amables lectores que hayan llegado hasta aquí supongo que tendrán la misma sensación que yo, en el sentido de que es una injusticia que la obra de Pahissa sea totalmente desconocida. También tendrán, imagino, la misma sensación de impotencia ante la evidencia de no poder hacer nada por remediarlo. Pero al propio tiempo, junto a esa tristeza por la injusticia que la historia ha cometido con Pahissa, se halla el reconfortante convencimiento de

que nuestra Cataluña tuvo, cuando era grande, un músico grande y no podemos perder la esperanza de que un día u otro sea descubierto, pues de la misma manera que Mendelssohn re- descubrió a Bach, y al igual que Bruckner ha pasado de ser ignorado a conocido, nunca podemos renunciar a la esperanza de que Pahissa alcance el justo reconocimiento pues como decía Baltasar Gracián, "Tiene una ventaja lo sabio, que es eterno, y si este no es su siglo, muchos otros lo serán".

¿Y LOS MUSICOS CATALANES?

En este apartado final de esta recopilación no voy a citar a Pahissa, pero quiero, una vez más, aunque parezca reiterativo, volver de nuevo sobre la injusticia del olvido en que se hallan nuestros grandes músicos, si GRANDES MUSICOS. No son tan grandes como Beethoven o Wagner, pero tampoco lo son Debussy o Stravinsky o la mayoría de los barrocos y una buena parte de los románticos. Resulta descorazonador que sean precisamente los músicos los más olvidados. De los poetas es posible hacer fotocopias de sus libros o de los originales, se pueden sacar fotos de los cuadros de los pintores más olvidados, o se pueden leer las obras de teatro de autores nunca estrenados, pero con la música es totalmente imposible penetrar en su esencia si no podemos ver la obra representada. Incluso para los músicos de profesión no es lo mismo mirar una partitura para orquesta que oír dicha orquesta y si a ello añadimos coros y voces solistas, la partitura en si, la reducción para piano, no es más que una herramienta de trabajo pero desde el punto de vista musical es una caricatura de la obra en si. La música, más que cualquier otro arte, necesita del apoyo de todos pero, sorprendente e inexplicablemente, es la única que carece de ayudas oficiales. Los libros que se editan en catalán están subvencionados, aunque sean antiguos, malos o de autores foráneos, el cine tiene enormes subvenciones y obligadas cuotas de pantalla, el teatro recibe innumerables cantidades en concepto de subvención pero para los compositores catalanes no hay nada. Hay algo repartido con criterios dogmáticos para los "modernos" que organizan desaforados conciertos de ruidos ininteligibles, bien sea en el "rock catalán" (de pena), como en los dodecaabstractos pero para la música catalana de verdad nada. Incluso hay subvenciones para la música de Cobla pero nada para la canción catalana y menos para la música sinfónica y nada para la ópera y la zarzuela catalana. Y sin embargo todo el mundo estalla de satisfacción cuando el Barça gana la Liga aunque de la misma manera que no queremos a Pahissa pero sí a Beethoven, los aficionados al fútbol deberían interesarse por

el campeón de Europa o del mundo y no por el que ha ganado una miserable liga nacional. Tampoco debería nadie interesarse por el que ha ganado una medalla de bronce, únicamente deberíamos estar interesados en los países que ganan más medallas en las olimpiadas y desde luego un corredor que no tiene un record mundial ha de ser olvidado en favor del máximo exponente de su especialidad. No. No es demagogia. Podríamos hacer un "Festival de Eurovisión" del folklore y una vez realizada la votación retirar de circulación de todo el mundo a los que no han sacado las tres máximas puntuaciones. La razón por la cual yo prefiero que gane el Barça que el Milán, es la misma por la que prefiero a Pahissa que a Frescobaldi. Hay mejores compositores italianos que catalanes, lo acepto y lo afirmo. Hay quizás mejores compositores en cualquier país que en Cataluña pero los de aquí me hablan directamente al corazón. Son "mis" compositores y tiene derecho a ser escuchados y si a ello añadimos las magníficas críticas que lograron en su día, es una injusticia, incalificable, que los olvidemos. ¿Si los compositores catalanes no son programados en Cataluña donde lo serán?

Leyendo las críticas periodísticas dedicadas a Jaume Pahissa pude ver un par de crónicas de Madrid altamente clarificadoras a este respecto: "No diré que la ópera del maestro Pahissa, estrenada recientemente en el teatro Liceo, "Gala Placidia", sea un modelo de inspiración musical. No me gusta decir mentiras; pero sí me atrevo a asegurar que es un ejemplar rarísimo de instrumentación, un ejemplar genial, y que Pahissa, a pesar de sus extravagancias, de sus originalismos, está muchos codos por encima del maestro Morera. "No he dicho ninguna herejía. A Morera se le ha rodeado en Cataluña de una aureola falsa. Es un excelente músico, pero no un compositor digno, como se ha dicho, de la admiración y acatamiento de los públicos extranjeros.

"Morera ha llegado al alma de los catalanes con su folklorismo especialísimo, ha musicalizado la poesía popular de Cataluña. Con la sardana ha hecho Morera verdaderos prodigios, dándole caracteres de alte técnica musical. Pero Morera no puede dar de si más de lo que ha dado, porque el círculo regional es muy pequeño para el desarrollo de las grandes manifestaciones artísticas.

"Hoy Pitarra ya no escribiría, porque, como les ha ocurrido a los demás autores catalanes, habría agotado todos los asuntos. Lo mismo, exactamente lo mismo, le ocurrirá a Morera, porque, alrededor de un motivo de sardana puede incluso escribirse una ópera, pero nada más que una. Y esto no es bastante para que una reputación artística se consolide en el extranjero". (El País, 20- 1- 1913). Y en otro artículo continúa: "No, no es regionalismo lo que

la mayor parte de los catalanistas sustentan como su doctrina. Voy a probarlo.

"Hace unos días hablé del estreno, en el Liceo, de la ópera "Gala Placidia", del maestro Pahissa. La presenté como un portento musical; como lo que es y la mayoría de los críticos estuvieron de acuerdo conmigo.

"Pero cuando se representó por segunda vez "Gala Placidia" el teatro estaba vacío. Eramos, en conjunto, unas treinta personas las que, en la platea del Liceo, presenciábamos el hermoso poema musical.

"¿Cómo es esto? ¿No se trata de un catalán ilustre? ¿De un compositor que puede con su firma honrar en el extranjero el arte de Cataluña?

"La obra se sigue representando con muy escaso público. Lo cual no obsta para que los periodistas y los "amateurs" vayan diciendo por ahí que el maestro Pahissa ha triunfado, que ha llevado a cabo una obra trascendental, que ha superado las risueñas esperanzas de sus amigos.

"Aunque se tratase de una obra mediana, lo lógico habría sido que los amigos de Pahissa, que los filarmónicos barceloneses que tienen arraigo en Cataluña, hubieran hecho atmósfera para llenar, al menos, el teatro durante las representaciones de "Gala Placidia".

"Los vascos son bastante más regionalistas que los catalanes. Ayer se estrenó - y sigamos hablando de óperas- , el idilio lírico "Mireutxe", que puso en escena el orfeón de Bilbao, huésped nuestro actualmente. La obra, a pesar de estar muy bien instrumentada y de ser un lindo acoplamiento de cantos del país, no es de primer orden. Dista mucho de serlo... vale bastante menos, mucho menos, una inmensidad menos que "Gala Placidia"... se estrena solemnemente en Barcelona y la colonia vasca prepara al joven músico una ovación indescriptible.

"A mi entender esto es regionalismo. Lo demás son miserias políticas, atavismo de raza, payasadas. ¡Bien puede juzgar Pahissa a sus contemporáneos!". (El País, 27 de enero de 1913).

Evidentemente, si comparamos esta crónica con las numerosas que publicó la prensa de Cataluña, vemos como el texto de "El País" está pensado para causar efecto en Madrid y de ahí esos comentarios semi- despectivos. Morera es mucho más que un compositor de sardanas y eso sin lugar a dudas. Otra cosa es que sea o no valorado en el extranjero, eso es irrelevante, lo fundamental es que sea reconocido aquí. Yo únicamente he escuchado de su música sinfónica su concierto para violoncello y puedo asegurar que el tratamiento orquestal y la riqueza melódica lo acreditan como un gran compositor. Y lo mismo puedo decir de algunos

momentos musicales de su "Tassarba" aunque no es ni mucho menos su mejor obra. En todo caso es una afirmación gratuita que los temas sobre Cataluña vayan a agotarse. La zarzuela, sin ir más lejos, casi siempre contenía temas campesinos o pasaba en Madrid, las comedias de capa y espada de los clásicos españoles se hallan casi siempre ubicadas en Madrid y con tramas similares y no se agotan. Como no se agotan las operetas de corte muy similar o los westerns o los bailes flamencos. No es una cuestión de que los temas se agoten, como tampoco lo es de organizar campañas desafortunadas de aplausos para los músicos catalanes porque son catalanes. ¡En absoluto! Wagner fue atacado primero y enaltecido después pero no lo fue por los sajones por haber nacido en Leipzig. Ese no es el caso. Es evidente que el público catalán antes - como se cita en el artículo- y ahora, - por la desbandada en la platea del Liceo cuando se representó "Els Pirineus" de Felip Pedrell hace aproximadamente un par o tres de años- tiene y mantiene una indiferencia hacia los músicos catalanes quizás por aquello que decía Lope de Vega de que "los propios no permite que se alaben, pues sólo piensa que extranjeros saben". Lo que yo pido desde estas líneas que no leerá casi nadie, es que se de la oportunidad a nuestros compositores. Si sus obras no son buenas o el público no es bueno para ellas, aceptaremos que sean olvidados, pero merecen su oportunidad. Todos los países de Europa con la excepción de Cataluña, tienen editadas en CD óperas de sus compositores de la misma época. Algunas editoriales de CD como una finlandesa o "Musique en Wallonie" afincada en Lieja no hacen otra cosa. En Cataluña nuestros compositores están discriminados y mientras otros artistas y editoriales reciben enormes ayudas, en música no hay nada. No es justo. Hay que darles una oportunidad, hay que editar algunas de las óperas más emblemáticas - y Gala Placidida debería indudablemente ser una- y luego dejar que las cosas sigan su curso. Lo que no resulta aceptable es que exista un entusiasmo entre selectas minorías que no pueden llevar a cabo grandes proyectos porque más del 60 por ciento de los ingresos de cada ciudadano del estado español se va en impuestos entre directos e indirectos. A principios del siglo XX había mecenas, ahora no son posibles pues el dinero lo controla y gasta el estado. Los que lo producen no tienen decisión sobre el mismo y los que lo administran no lo producen. Por dicho motivo se debe exigir a las instituciones que se dejen de hacer festivales salchicheros y forums y olimpiadas y obras públicas innecesarias y trenes de alta velocidad y que dejen de inundarnos de anuncios sobre lo que hacen, lo que piensan hacer, lo que harían y lo que harán y que piensen en la cultura, en nuestra cultura. Únicamente pedimos que con nuestro dinero se apoye nuestra cultura y como la gran música catalana es la gran olvidada de las subvenciones, hemos de pedir y gritar: no

más discriminación para nuestros músicos. Pedimos una oportunidad, sólo eso y esa oportunidad se llama Compact Disc. Por más que la inversión fuese relativamente elevada, estamos hablando de una decena de óperas que una vez editadas en CD quedarían para la posteridad por los siglos de los siglos. ¿Es mucho pedir? Repito, aún a riesgo de hacerme pesado, mejor dicho, con toda la intención de lograrlo, que poesía, literatura, pintura, escultura... todo es susceptible de reproducirse o fotografiarse pero no así la música. Editar en CD esas 10 óperas catalanas primordiales es esencial y únicamente hay que hacer el esfuerzo una vez. Mientras esto no se haga los músicos catalanes se hallarán en una situación de agravio comparativo con las demás artes y es por ello que exigimos, una y otra vez, que se ponga hilo a la aguja.