



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

LOS INSTRUMENTOS DE ARCO
===== TRES MOMENTOS =====
INTERESANTES DE SU EVOLUCIÓN

DISCURSO LEÍDO EN EL ACTO DE SU
===== RECEPCIÓN PÚBLICA POR =====
D. ANTONIO FERNÁNDEZ BORDAS
===== Y CONTESTACIÓN DE =====
D. PEDRO FONTANILLA Y MIÑAMBRES

MADRID, 11 DE JUNIO DE 1916



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

LOS INSTRUMENTOS
DE ARCO
LOS INSTRUMENTOS DE ARCO

TRES MOMENTOS INTERESANTES
DE SU EVOLUCIÓN

Discurso leído en el acto
de su recepción pública por
D. Antonio Fernández Bordas
y contestación de
D. Pedro Fontanilla y Miñambres



Madrid 11 de Junio de 1916



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

LOS INSTRUMENTOS
≡ DE ARCO ≡

TRES MOMENTOS INTERESANTES

≡ DE SU EVOLUCIÓN ≡

Discurso leído en el acto
de su recepción pública por

D. Antonio Fernández Bordas

≡ y contestación de ≡

D. Pedro Fontanilla y Miñambres



Madrid 11 de Junio de 1916



SEÑORES ACADÉMICOS:

Un ineludible precepto reglamentario exige al posesionarme del cargo con que me habéis honrado, que pase por el duro trance de dirigiros la palabra. Hilvanar un discurso fuera grave problema para mí en todo momento, mas cuando pienso en vuestra elevadísima cultura, cuando me doy cuenta del inmenso abismo que separa mi personalidad humilde como pocas, de tanto artista eminente, de tanto crítico ilustre, os confieso con toda sinceridad que mi ánimo decae ante el fundado temor de que la magnitud de la empresa sea superior á mis fuerzas. Escusad, pues, señores Académicos, la forzosa incorrección y escasa amenidad de este trabajo, cuyo único mérito, si alguno puede tener, es el de la brevedad.

Cúmpleme en primer término haceros presente mi agradecimiento eterno que no encuentra palabras para daros una idea de la profunda gratitud de mi alma. Dando pruebas de una benevolencia imponderable os habéis dignado descender hasta mí para colocarme á vuestra altura y permitirme de este modo compartir con vosotros las glorias de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No acierto á comprender que mis poquísimos merecimientos hayan sido título bastante para lograrlo. Tal vez habéis visto en mí al devoto de su arte; sin duda os propusísteis recompensar con mucha largueza

lo fervoroso de mi labor sin reparar en lo pobre y modesto de su fruto, y considerándolo yo así, mi agradecimiento se duplica, ya que el honor que me proporciona el poder llamarme desde hoy vuestro compañero, no sólo me procura una de las mayores satisfacciones de mi existencia y uno de mis blasones más preciados, sino que constituye poderosísimo estímulo que habrá de alentarme seguramente á perseverar en el trabajo emprendido para lograr merecer aquel halagador nombre.

Gracias, señores Académicos, por vuestra incomparable benevolencia al pensar que yo puedo ser digno de alternar con vosotros en las árduas tareas de esta ilustre y docta Corporación.

SEÑORES ACADÉMICOS:
* * *

Cábeme la honra de suceder en esta Academia á uno de los músicos compositores españoles más eminentes, más cultos, más fecundos. Dotado de un amor entusiástico por el Arte y de una perseverancia digna de la mayor admiración, D. Valentín Zubiaurre y Urionabarrenechea llegó á ocupar los más altos puestos. Creo ocioso haceros una detallada biografía del maestro á quien todos conocísteis sin duda. Nacido en la Villa de Garay (Vizcaya) en 13 de Febrero de 1837, pronto se despertó en él la vocación por la música revelando ya sus excepcionales facultades á la temprana edad de cinco años. Hizo sus estudios bajo la dirección del célebre maestro Ledesma, quien le propuso para desempeñar el cargo de organista de la iglesia de Santurce cuando el estudiante no contaba aún quince años. Tres más tarde emprendió un viaje á América donde conquistó gloria y provecho. Mas como quisiera completar su educación musical retornó á España donde perfeccionó sus estudios con el eminente y sabio profesor del Conservatorio y Maestro de la Capilla de sus Majestades, D. Hilarión Eslava. Durante este periodo (1864), escribió una Misa en *la* á cuatro voces y grande orquesta. Fué pensionado de mérito en la Academia de Bellas Artes de Roma, donde

escribió un Oratorio, obra de técnica acabada y que no sólo demuestra la solidez de los conocimientos del músico, sino que también le revela como gran conocedor del género religioso. Esta primera obra fué precursora de muchas otras, entre las que deben citarse la *Misa en Si bemol, un Stabat Mater y una Salve; Misas en Re, en La, en Mi, en Sol, en Do*, todas á cuatro voces, coros y orquesta; *dos á voces solas, tres Motetes, un Te Deum, unas Completas, unas Vísperas* y tantas más que no he de mencionar.

En el género profano ha producido también obras de verdadera importancia. Sus óperas *Luis de Camoens*, escrita en el año 1864; *Fernando el Emplazado*, que fué estrenada en el Teatro de la Alhambra de Madrid en 12 de Mayo de 1872 y ejecutada tres años más tarde en nuestro Teatro Real fueron traducidas al italiano. También escribió otra ópera titulada *Ledia*, que se oyó por vez primera en el referido Teatro Real con gran éxito.

Deja el llorado maestro varias zarzuelas no representadas por dificultades que no son para dichas en este lugar; *una Sinfonía y una Cantata* consagrada á D. Pablo de Astarloa. Sí, la obra del ilustre Zubiaurre fué fecunda; todas sus producciones musicales en el género religioso se han ejecutado constantemente en las iglesias, oyéndose con mucha frecuencia su música profana.

D. Valentín Zubiaurre fué respetado y querido por todos. ¡Puede decirse que al morir en 13 de Enero de 1914 no dejó tras de sí un solo enemigo! Solícito como pocos para ayudar y enaltecer á la juventud estudiosa, cuyos pasos seguía con gran interés y atención; era consultado por unos y por otros en las cuestiones musicales. Lo mismo en la dirección música de la Capilla de SS. MM. los Reyes de España, que en el Conservatorio, que en esta Academia, que en los múltiples cargos que desempeñó, ha dejado inequívocas huellas de su gran talento, cultura, celo, inteligencia y probidad. Aun en los últimos años de su dilatada vida, y cuando la enfermedad que le llevó al sepulcro había hecho estragos en su férreo organismo, el admirado maestro no abandonaba un solo día sus cotidianas ocupaciones, siendo preciso que sus fuerzas se agotasen en absoluto para que D. Valentín Zubiaurre dejase de trabajar con aquella fe,

con aquel ardor en pro de su aspiración suprema, que fué siempre el arte de la música. Hombre caballeroso, de una bondad sin precedentes, afable, cariñoso, amigo entrañable de sus amigos, estaba constantemente dispuesto á hacer el bien, viéndose forzadas á quererle todas aquellas personas que tenían la dicha de tratarle, pues estaba dotado de un alma grande y generosa. ¡Descanse en paz el compañero y el amigo cuya pérdida lamentamos todos tan sinceramente! ¡Goce de la paz eterna el artista insigne que ha dejado entre nosotros un vacío tan difícil de llenar!

Nuestro Arte contemporáneo de una grandeza, amplitud de formas y elevación de ideal admirables, es el resultado de la evolución gigantesca, lentamente realizada de la rudimentaria polifonía medioeval. Géneros, formas, tonalidad, procedimientos armónicos y contrapuntísticos, orquestación, subdivisiones estilizadas de música de cámara, todo cuanto constituye el material técnico y estético de la música moderna de los siglos medios, procede y al calor se engendra de las tres universales aspiraciones que dirigen la organización y constitución social de ese periodo histórico: Fe, Amor y Heroísmo, que se exalta por el culto sagrado de la Patria.

Así pues, á esa época debemos remontarnos para hallar las primeras huellas de un uso artístico de los tipos instrumentales de arco cuyo desarrollo, influencias y relaciones en la evolución de la música nos proponemos bosquejar. Y bosquejar, decimos, porque tema de tanta amplitud y ramificaciones como éste necesitaría para su estudio, un tiempo, espacio, y sobre todo una cultura y penetración críticas de que carezco. Permítaseme, pues, limitarme á señalar algunos momentos á mi juicio, los más interesantes de este bello proceso de formación y desenvolvimiento de los instrumentos de arco que en todo tiempo, y más cada día desde su aparición en los primeros siglos del periodo feudal, son los preferidos de artistas y aficionados que en ellos ven el elemento más amplio, flexible y delicado de expresión para sus ideas, el material sonoro de timbre más intenso y puro que asociar al canto vocal, el registro más rico de matices, más penetrado de intensidad romántica, el más capaz de interpretar el llanto desgarrado, el acento sobrehumano de la pasión, de cuantos constituyen la colosal paleta de la orquesta moderna.

Es, en las viejas Cortes de Francia, desde el Artois al Loire, y en el mediodía, en la Provenza, Gascuña y Auvernia donde encontramos las primeras manifestaciones de un arte instrumental como elemento auxiliar del canto profano. Y son los trovadores, los poetas líricos que desde la segunda mitad del siglo XII hasta el fin del XIII realizan la bella renovación literaria, base de las modernas literaturas, quienes inician esta práctica de acompañamiento á la canción. Que los trovadores provenzales como los troveros de la Champagne, de l'Ile de France y de la Picardía eran compositores lo mismo que poetas, es cosa probada por los musicógrafos consagrados al estudio de este oscuro é importantísimo periodo de la música. Coussemaker, Riemann, Aubry, Beck, etc. Por ellos, como los historiadores de la literatura medioeval conocemos el tesoro de la poesía «courtoise» y los diversos géneros en que se subdividía y también gran número de melodías, no sólo de interés arqueológico sino también de positivo y elevado valor musical. Conocéis, seguramente, la delicada y poética «Bele Jolanz en ses chambres seoit». Su melodía publicada por vez primera por Aubry en su estudio «Trouveres et Trobadours» es una de las más exquisitas y tiernas inspiraciones melódicas que nos ha legado la Edad Media y revelación elocuente del espíritu lírico de aquella época, que independizándose de la disciplina rigurosa de la melopea litúrgica, hasta entonces tiranizadora, aspiraba á traducir en formas más libremente expresivas, sentimentales ó apasionados el culto á la belleza simbolizado en la mujer. Es en este periodo, en este ciclo histórico, romántico que llenan las Cruzadas, que vemos nacer los instrumentos de arco representados por la *vièle* (viella), etc., etc., con la que los juglares, curiosos acompañantes, criados ó escuderos de los trovadores, unas veces, errantes peregrinos de un arte naciente, otras, acompañaban las canciones y trovas de los caballeros poetas.

¿No es curioso notar como desde el primer momento de su historia aparecen los instrumentos de arco asociados á las manifestaciones musicales de más humana, íntima y apasionada emoción? ¿No os produce una impresión profunda la contemplación de esas raras y peregrinas viñetas policromadas de los viejos cancioneros,

en que el arte candoroso pero sinceramente inspirado de los «iluministas» representa á los primitivos tañedores de la vihuela en los albores de la música de inspiración profana, precursores lejanos de los «virtuosos» modernos y de la orquesta, que tras largas y asombrosas vicisitudes, tanteos y evoluciones llegara á afirmarse en las postrimerías del siglo VIII con Haydn y Mozart?

No conocemos actualmente, sino por vagas noticias de las crónicas cuál era exactamente la afinación y manejo de las primitivas vihuelas de los juglares. Sabemos, sí, que sonaban en un diapason relativamente grave, correspondiente á la textura media de nuestra música y que estaban montadas con cuatro cuerdas sobre cajas de elegantes y muy variadas formas de que tenemos numerosos modelos en códices y pórticos de catedrales góticas. Y en cuanto á su manejo é intervención artística, las viejas crónicas y los romances nos suministran noticias fieles. En las largas veladas del invierno la vida es triste, callada y melancólica en el vetusto castillo; acabado el banquete los rudos guerreros distraen su aburrimiento con el juego á la débil luz de las lámparas y de la llama que en el hogar arde y cuyos resplandores llegan á vencer la oscuridad de los sombríos muros.

Rompe el silencio la trompa que anuncia la llegada de un huésped. Es un juglar que viene de camino, cansado y aterido, con su viola á la espalda. Con él, llega el contento y los viejos guerreros, recios de brazo pero de corazón ingenuo sonríen á su entrada, que con el juglar viene la amenidad y la risa, con él, la crónica del día, la sátira ingeniosa de los sucesos lejanos; con él, el «serventesio» osado y varonil como cartel de desafío de su noble ó su señor, y con él, la tierna nota de la trova de amor que al son blando de la viola canta el juglar con acento rendido y trae en sus notas quejas y suspiros, promesas y afanes que ponen en el corazón de la bella castellana embriagueces de luz, misteriosos rumores de noche estrellada, aromas de floridos paisajes, lejanías de mar en calma, mil y mil fantásticas visiones de un mundo libre tras las espesas murallas del castillo silencioso y frío. . . .

Llegó la primavera, el tiempo amado de los trovadores. . . .!

ahora el juglar con su viola marcha á otras tierras. Va del mediodía hacia el norte y por pueblos y aldeas canta romances, procurando su sustento, mientras sueña en las noches floridas que dictan á su canto nuevas inspiraciones y á las melodías un poco altivas y señoriales, ritmos y cadencias de gracia popular que en día lejano serán caudal riquísimo de arte libre y nuevo.

* * *

ARS NOVA. — Así calificaban los artistas de comienzos del siglo XIV á la producción musical porque se inaugura este siglo, término de la evolución activa por troveros, trovadores «minnesinger» y juglares. Libertada la música del rigorismo del canto litúrgico, de la rigidez y vaguedad de las formas iniciales de la polifonía bárbara, «órganum» discantos y falso bordón; nacida ya la melodía, el canto profano, al calor fecundante de la poesía lírica que inspirando sus temas en el amor, en la naturaleza, en la fe cristiana, en el ansia de gloria y heroísmo que llevaba hacia Oriente á los guerreros de las Cruzadas, habrá de buscar necesariamente en la música sus más puros, penetrantes y exaltados acentos de expresión, vemos ya determinarse una original, nueva dirección de los compositores que justifica cumplidamente el nombre de ARS NOVA aplicada al nuevo estilo.

Realizan en este periodo los instrumentos de arco nuevos progresos, enriqueciéndose la familia de las *violas* con tipos correspondientes á los diferentes registros de las voces; así, pues, encontramos ya la *violeta*, la *viola de brazo ó viola da braccio*, la *viola bastarda*, la *viola de pierna ó violón* (viola de gamba), lira, lirona, archiviola y la curiosa *trompeta* marina. El empleo de estos instrumentos, excepción hecha de la tromba marina, aplicada solamente á las señales marinas entre las naves, sigue siendo exclusivamente de acompañamiento al canto vocal, ya duplicando la melodía y al unísono ú octava, intercalando entre las diferentes estrofas breves «interludios» que improvisaba el tañedor según su fantasía, ya iniciando un nuevo canto ó «discanto» elemental.

Es en este siglo XIV en el que aparece el estilo de la polifonía llamado *punctum, contra punctum*. Su desarrollo, sus progresos, son grandes desde el primer momento y de tal modo atraen y fascinan á los compositores sus artificios, combinaciones y rebuscamientos que en plazo no lejano aquella melodía suelta y caprichosa de los trovadores desaparecerá bajo la red tupida de los procedimientos contrapuntísticos, á cuya práctica más y más complicada y oscura consagraron todo el esfuerzo de su imaginación y la capacidad de su talento los compositores de los siglos XIV y XV.

No es difícil afirmar que en tal periodo no han de ser grandes las conquistas realizadas por los instrumentos. Más distantes cada día los artistas de la sinceridad melódica, fían á la polifonía vocal sus elucubraciones, y al órgano, por sus cualidades igualmente polifónicas, el acompañamiento, y diremos mejor, el apoyo de la masa coral cuyas distintas partes contrapuntísticas reproduce al unísono ú octava el citado instrumento. Llegamos al periodo de la supremacía coral, importantísimo para la música, porque en él aprenderán los compositores á determinar los límites que separan el estilo coral del instrumental; en él se engendran los modernos órdenes tonales, se afirman los principios de la armonía y se promulgan reglas profundas del contrapunto, aún en vigor actualmente algunas de ellas, y en él, por último, adquiere el arte independencia, perfección, riqueza técnica y amplitud de estilo, pues no en vano manejan los artistas el más delicado y difícil elemento de expresión musical: la voz humana, el *coro*.

Otra causa hay en esta época que impide el progreso de los instrumentos de arco: la preferencia de las gentes amantes de la música por los instrumentos punteados; el *laud* y sus sucesores, la *mandora* ó *bandurria*, y más tarde la *tiorba* ó *archilaud*. Hecha su aparición en el siglo XIII, triunfa sucesivamente de sus rivales la *sinfonía*, la viola, el arpa y el salterio, y llega á ser el preferido de los cantores á fines del siglo XIV y durante el XV. Y es curioso notar que las primeras combinaciones instrumentales de que nos dan testimonio los monumentos figurados del siglo XIV están formados por el arpa, la flauta y el laud, que seguirá figurando á su vez como

parte principalísima en las combinaciones instrumentales ú orquestas de corte hasta fines del siglo xvii.

El primer documento que nos da noticia de estas agrupaciones sinfónicas contemporáneas del Renacimiento es la admirable serie de grabados atribuída á Alberto Durero y que representa «El triunfo de Maximiliano» (1512). Allí aparecen agrupados en diferentes carrozas las diferentes combinaciones instrumentales favoritas de la época. Vemos en una un quinteto compuesto de tres *laudes* y dos *violas da gamba* (Lauten und Rybeben). Están en otra representada una combinación más variada; una *viola da braccio ó dessus de viola* (Fidel) y otra *da gamba* (Rybeben), dos *laudes*: uno pequeño (quintern), otro más grande (grosse lauten), dos flautas y un tamboril (Tämerlin) que golpea el músico con un solo palillo, en tanto con la izquierda tañe una pequeña flauta, constituyendo el conjunto una asociación sonora de indudable encanto y dulzura, á la que no debía faltarle una cierta frescura popular producida por el ritmo picante del tamborilero.

Fijémonos antes de continuar adelante nuestro rápido examen, en la situación de la música en este periodo, por lo que se refiere á los instrumentos. Son grandes, profundos y decididos los progresos realizados en los diferentes tipos instrumentales por los fabricantes, y reveladores del extraordinario desarrollo alcanzado por la música en la época inicial del Renacimiento. Descubrimos ya, al lado de la polifonía vocal, á que dedicaban su atención casi exclusivamente los iniciadores del contrapunto, de otra polifonía instrumental compuesta de grupos ó familias homogéneas cuya misión, limitada primeramente á la duplicación de las diversas melodías vocales, va lentamente independizándose, enriqueciéndose libremente con procedimientos adecuados á su índole personal hasta emanciparse totalmente para crear el género instrumental de cámara, precursor aun lejano, pero definido, de todas las formas instrumentales sinfónicas, en que al fin del siglo xviii, como maravilloso término de una evolución gigantesca, inspiraron los maestros clásicos sus prodigiosas creaciones, modelos eternos de perfección técnica, pureza de estilo, plenitud sonora é interna emoción. Pero es curioso observar que en

este periodo que reseñamos son los instrumentos de viento y de cuerda punteada los que enriquecen con variedad de tipos sus diferentes familias. Las flautas y los oboes cuentan con modelos graves, cuyo uso se prolonga hasta los tiempos de Lully y que hoy, las flautas especialmente, intentan los compositores introducir en la orquesta moderna. Los *cromornos* igualmente están representados por cuatro modelos cuyas variedades graves gozaron larga estima; aparecen el fagot atribuído al monje Afranio hacia 1539, é inmediatamente se subdivide en numerosos tipos correspondiendo á las diversas texturas, y lo mismo que con estos sucede con los de cobre: trompetas, cornetas y *sacabuches* ó trombones.

En cuanto al *laud*, sus variedades son numerosísimas y diferentes además en cada país. Pues bien, llegado este punto de la historia de la instrumentación dejan de multiplicarse los instrumentos y cesa también la anarquía que en la asociación de ellos se hace notar durante los siglos XIV y XV y que constituía más que un propósito artístico de reunión de timbres sometida á principios de musicalidad y de belleza, afán de aglomerar cantidad de instrumentistas en satisfacción de un vano deseo de vistosidad y magnificencia. Es en el siglo XIV cuando hallamos los primeros intentos de reuniones instrumentales en el sentido de ponderación sonora, de equilibrio y musicalidad. En los últimos años de la primera mitad de este siglo aparece el *violín* llamado á realizar misión tan soberana en la evolución de la música moderna. Su origen, su patria, el nombre de su inventor nos es desconocido; ¿pero es que sería posible atribuir su descubrimiento á persona determinada? El violín, como los demás instrumentos musicales, como la armonía, como las formas todas de la música, como la mayoría de los descubrimientos humanos, no son obra aislada, personal, absoluta de una individualidad determinada, sino términos, resultados, cumbres seguras alcanzadas después de laboriosos, fecundos y sorprendentes progresos de una época favorablemente condicionada para su realización. Las formas embrionarias de un instrumento de cuerda puestas en vibración por un arco son muy primitivas, y ya en la India como en la Arabia parecen existir. Remontarse á la conquista de su origen á través de

caprichosas hipótesis, fantásticas suposiciones y noticias fabulosas es labor estéril y más aun infecunda. Asimismo lo es pretender limitar á una fecha y reducir á un solo nombre el descubrimiento de un instrumento que, como el violín, cuando le hallamos ya en la Historia, aparece de forma tan perfecta y acabada en su construcción, en sus líneas, en sus condiciones acústicas, que apenas en siglos subsiguientes habrá de sufrir modificaciones. Dos siglos antes, en aquellas nobles *viellas* ó violas y liras que tañían los románticos trovadores, hemos podido reconocer sus precursores venerables. Ahora su misión aparece reducida á llenar con su diapason elevado, el vacío que en la región aguda padecía la viola. Una vez destacada su personalidad sonora, su brillantez intensa y espontánea, y reconocida la superioridad de su mecanismo por la afinación en quintas de sus cuatro cuerdas, irá poco á poco constituyendo un grupo independiente del de las violas á cuyo amparo nació, pero de cuyo timbre tanto se aparta. Vemos por esto que los compositores hasta el tiempo de Lully emplearon los violines agudos y graves en la música instrumental, reservando el grupo de violas de *braccio* y *gamba*, considerado todavía como más noble, delicado y puro para la música de concierto vocal é instrumental ejecutada en las grandes fiestas de la Corte.

Es en el «Odhecaton» de Petrucci publicado en 1503 donde hallamos transcritos para uno de los instrumentistas las canciones más famosas de los maestros del siglo xv, pero más tarde en 1532, Hans Gerle, en su música «Teutsch» publica una interesante fuga «fur 4 geigen» ó violines, curiosa página de un verdadero interés polifónico y testimonio de la existencia de un género instrumental de cámara independiente de la polifonía de las voces.

Pero esta forma de arte instrumental dista mucho de responder todavía á un principio de relación y ponderación sonora entre los elementos que hallamos asociados. Frecuentemente aparecen concertados dialogando en imitaciones de un mismo valor, una flauta, un violín, y dos trombones y citaré en apoyo de esto la combinación instrumental de una «Sinfonía» perteneciente á un Motete de Gabrielli constituída por dos cornetas, cuatro trombones y dos vio-

lines, escritos por cierto en clave de *do* en tercera línea, lo que permite suponer que se trata de tipos equivalentes á nuestras actuales violas.

No seguiremos adelante sin dedicar alguna atención á las curiosas Asociaciones de músicos de que tenemos noticias ya en la Edad Media.

Hacia el año 1330 fué establecida en Francia la cofradía de Ministriles de San Julián. El título de los cofrades era el de *compagnons, jongleurs, ménestrieux* ó *menestriers*, de donde procede el nombre de ministriles con que hasta época mucho más avanzada fueron conocidos los músicos tañedores de *viella, vihuela, etc.*

Renovados en 1407 los reglamentos á que estaba sometida la *Menestrandie* y elegido un Rey de entre los ministriles, fueron confirmados sus estatutos por el Monarca Carlos VI (Recueil d'edits, arrêts du conseil du roi, lettres patentes en faveur des musiciens du royaume. — Paris 1774).

La dinastía de los REYES DE LOS MINISTRILES no nos es bien conocida. Sabemos, sí, que á la muerte de Constantin, violinista famoso de su tiempo, la corona pasó en 1657 á Dumanoir I.^{er}, más tarde á Dumanoir II.^e quien por abdicación voluntaria ocasionó una anarquía en 1685 que señaló el término de esta rara y humorística dinastía.

* * *

Conocéís sobradamente la importancia que en el progreso de la música profana y especialmente en la iniciación de las formas dramáticas tuvieron los trabajos de los artistas que constituían la *camerata* florentina. Toda la actividad fecunda de los maestros italianos del siglo XIV, todos los esfuerzos, atrevimientos é innovaciones que dictaba el genio lírico, apasionado y sensual de una raza impregnada de un puro sentimiento melódico, se dirigían hacia la conciliación, hacia la compenetración íntima de la poesía y la música. Vemos, durante este siglo XIV y aún anteriormente oponerse al polifonismo intelectual y rebuscado de los neerlandeses, un arte de

carácter más expresivo, más luminoso y libre en Italia, del que nos ofrecen modelos admirables Willaert, Cipriano de Rore, Alfonso de la Viola, Jesualdo, Orazio, Vecchi, Claudio Merulo, Zarlino y en el género religioso el profundo genio del inmortal Palestrina.

Con motivo del matrimonio de D. Fernando de Médicis con Cristina de Lorena, celebrado en Florencia en 1589, hubo representación (Sacre rappresentazioni) de comedias y tragedias literarias con intermedios pastorales *Commedie dell'arte* todo ello con intervención musical adecuada. Fuera está del objeto de este Discurso estudiar la significación estética de estas representaciones que continuadas periódicamente en lo sucesivo, significaron la creación del drama lírico y de la ópera. Vedado nos está, igualmente, detener nuestra pluma para rendir el homenaje de admiración que en toda ocasión y momento debemos cuantos amamos el divino arte al genio de aquellos artistas que tan vigorosamente tuvieron la intuición estética del drama en la música: á Monteverde, sobre todo, admirable precursor de los tres grandes músicos del teatro lírico moderno Gluck, Weber y Wagner.

Concretándonos á nuestro estudio de la evolución y progreso de los instrumentos de arco, señalaremos la importancia y trascendencia que para la constitución de la orquesta, como elemento fundamental de intervención estética en el drama, significa este momento. Podemos decir que aquí comienzan á destacar sus cualidades de expresión sentimental y de plasticidad de pureza sonora y de calor dramático los instrumentos. Fueron hasta ahora los favoritos de las danzas de arte, pero aparecen sometidos al Laud, el instrumento preferido para el acompañamiento del canto y al que consagran toda su atención artistas y aficionados creando infinidad de variedades desde *el laud de seis cuerdas* hasta la Tiorba ó Archilaud de veinticuatro.

De aquí en adelante comienzan á desenvolver sus incomparables condiciones y en poco más de un siglo vemos desaparecer de la historia de los instrumentos Laudes y Tiorbas y también la numerosa serie de *violas*, *violas da braccio*, *da gamba*, *bastarda*, etcétera, de las que sólo ha llegado hasta nosotros, con su sonoridad

melancólica de matices de ensueño, como ecos del pasado, LA VIOLA DE AMOR.

El triunfo seguro, inmediato del violín y de sus derivados, viola, violoncello y contrabajo, debióse al arte admirable de aquella escuela de *Luthiers* de Brescia y de Cremona, que lograron crear sin tanteos ni dudas esos maravillosos é inimitables instrumentos de construcción perfecta, de pura, noble y ponderada acústica que en vano intentan imitar los fabricantes modernos.

La aparición de estas familias de *Luthiers* en el norte de Italia tiene una alta significación en la historia de la música; atrajo hacia los instrumentos que salían de sus talleres la atención de los músicos á quienes seducía el timbre hermoso de tan bellos violines y preparó el advenimiento de dos formas de arte que en la época moderna han llegado á un desenvolvimiento prodigioso, la *Sonata* y el *Concierto*. . . ¡La Sonata! ya veis, de aquellas primitivas *Canzoni da sonare*, de aquellas sonatas de Giovanni Gabrieli publicadas en 1615 y de Floriano Maschera, siguiendo una evolución grandiosa llegaremos á la forma acabada y emotiva de la *Sonata* de Mozart y de Beethoven y por amplificación del número de instrumentos que intervienen en la ejecución, á la sonata de orquesta, la *Sinfonía*.

Sin el respeto á vuestra paciencia y la consideración de que habría de alejarme demasiado del objeto que me propongo en este Discurso, detendríame á hablaros aquí, largamente, de aquellos venerables artífices de los instrumentos de arco para quienes la fabricación constituía un sacerdocio artístico, un digno objeto de su vida. Atribuyen los modernos constructores de violines la inimitable perfección sonora de los viejos instrumentos italianos á secretos en la preparación de los barnices, á condiciones especiales de las maderas, á causas exteriores siempre.

¿No estará ante todo y sobre todo en aquella alta conciencia, en aquel sincero amor de artista que los Gaspara da Salo, los Amati y Stradivarius, los Guarnerius y Bergonzi, los Montagnana y tantos otros, ponían en su trabajo, meditando siempre la manera de mejorar las condiciones sonoras, corrigiendo incesantemente todos los defectos, contemplando, en fin, cada instrumento salido de sus

manos con el cariño que se contempla aquello en que pusimos algo más que el esfuerzo manual, inteligencia, voluntad, cariño? Sí; así trabajaron aquellos nobles artífices, con inteligencia, con voluntad, con cariño, lejos de todo industrialismo como trabajaron en todo los artífices todos del Renacimiento y sólo así se comprende la fama que en su misma época alcanzaron, la estima y respeto de que gozaban y los elogios de que fueron objeto de parte de músicos y poetas, como los que conocemos de Longfellow á propósito del violín. «SU FORMA ERA ACABADA, ERA UNA MARAVILLA DE ARTE DEL LUTHIER, Y EN SUS FLANCOS, AQUEL QUE LO CREARÁ CON SU MANO SEGURA, HABÍA TRAZADO SU NOMBRE SIN RIVAL» «Antonius Stradivarius».

La *Sonata*, como antes dijimos, adquiere un desarrollo extraordinario en Italia durante el siglo xvii, pero este desarrollo toma pronto un carácter de *virtuosismo* iniciador de la decadencia de ese género, cuya supremacía pasa á Alemania en el siglo xviii iniciado con las obras de Haëndel y de Bach, ese periodo de soberano esplendor de la música de cámara moderna. Pero á los maestros italianos debemos el perfeccionamiento técnico del violín y la creación de las primeras escuelas de este instrumento. Una serie de brillantes nombres, instrumentistas hábiles al propio tiempo que grandes compositores, son los representantes de este fecundo periodo. Sobresale entre todos el ilustre Corelli, con el que llega el arte del violín en Italia á su esplendor más alto, y en pos de éste y limitándonos á entresacar de una serie prolongadísima los más importantes, los de Veracini, Tartini, Locatelli, Vivaldi, Francesco Geminiani que, con Veracini, se trasladó á Inglaterra, donde hizo progresar la escuela del violín allí apenas desarrollada.

Todavía nos ofrece el siglo xviii artistas admirables como Sammartini, Riantanida, Giardini y Nardini, hasta llegar al eminente Viotti en quien reconocemos el último representante digno de la brillante escuela italiana, desde este punto en franca decadencia. Es en Alemania, como dijimos, donde hallaremos ahora un arte noble, sublime, de música instrumental. Los progresos profundos de tres siglos, las tentativas y ensayos admirablemente encaminados hacia la determinación de una forma instrumental perfecta, *la Sonata* y

las conquistas logradas por los instrumentos de arco, crean el más puro tipo de combinación sonora: el *Cuarteto de Arco*.

¡El *Cuarteto de Arco*! Hemos llegado al término más elevado, más altamente expresivo, penetrante y puro de la soberbia evolución de nuestro arte. Aquí hallamos á nuestros instrumentos de arco realizando la más bella misión de su existencia, la que corresponde plenamente á su naturaleza sonora, á sus medios expresivos, á su técnica, á su carácter, colaborando con los compositores á quienes tantas maravillas debemos, de un modo importantísimo, exento de efectismos de alardes vanos de virtuosismo estéril, hablando al alma del oyente un divino lenguaje de idealidad, de ensueño, de exaltación apasionada á veces, á veces de misterio; profundo, trágico en ocasiones, risueño y apacible en otras; con arrebató heróico en momentos sublimes, con humorismo caprichoso ó gracioso optimismo en instantes de serenidad ó de alegría. ¡El *Cuarteto de Arco*! ¿Conocéis en arte alguno, forma, procedimiento, medio estético que alcance á resumir la variada y opulenta gama de emociones internas, de humanos sentimientos de que es capaz ese sublime género instrumental de cámara? ¿Qué cuadro, por perfección de idea, de dibujo y colorido que en sí reuna; qué estatua por acertada, armoniosa y correcta que sea; qué monumento por atrevido, simbólico y ornamental que á nuestra mirada se ofrezca puede compararse en poder emocional al *Cuarteto*? Allá en lo recóndito del humano espíritu, á donde no llega el color, ni penetra la figura, ni hiere la piedra labrada, ni el vidrio policromo; allá donde no alcanza la palabra embellecida é idealizada por la forma poética, allá llega el acento musical, la melodía llena de vida rítmica y vestida de armonías, y allá graba su huella suave, pura, inmaterial, despertando recuerdos, avivando ilusiones, exaltando esperanzas, restañando heridas de la pasión que nunca cicatrizan; endulzando amarguras y haciendo brotar lágrimas, lágrimas benditas en las que van fundiéndose las hondas penas de la vida... Ya véis; son esos instrumentos los que conducen á nuestros oídos esas notas, esos acentos, esas melodías de que os hablo; son ellos, llegados á una perfección técnica admirable tras numerosas y continuadas transformaciones; esos violines, viola

y violoncello, última y ya definitiva forma de aquellas primitivas violas que tañían los viejos trovadores de que al principio os hablaba y con las que también en melodías arcaicas, monótonas para nuestros oídos, pobres de armonía y de infantiles ritmos, pero sinceras y á veces exaltadas cantaban sus amores, sus esperanzas y sus glorias.

También ahora son ellos los sonoros intérpretes de un arte que ha alcanzado la plena posesión de una forma perfecta, de un estilo depurado, apto para expresar todos los matices del sentir de aquellos compositores geniales: representantes del clasicismo, trovadores también de otro tiempo, de otros ideales, de otros gustos y á quienes admiraba un reducidísimo núcleo de iniciados oyentes en las cámaras aristocráticas de los nobles austriacos. Haydn, Mozart y Beethoven, estos tres nombres representan, bien lo sabéis, esa época sublime. En torno de estos colosos giran otros nombres dignos de nuestra admiración; pero son ellos, los tres, tan grandes por su genio, tan luminosa su fantasía, tan prodigiosa su obra de titanes que oscurecen y casi anulan las figuras de los demás artistas. A ellos debe la estética y la técnica de los instrumentos de arco sus modernas orientaciones. Haydn fija la equilibrada disposición del cuarteto, pero su estilo concede supremacía melódica al violín primero, limitando, en general, á los tres restantes instrumentistas en su misión polifónica, que aparece reducida al papel de acompañante del primero... ¡Pero cuán diferente forma de acompañamiento comparada con la del arte italiano del mismo periodo! En Haydn las partes de acompañamiento constituyen líneas contrapuntísticas sometidas á la melodía principal, pero dotadas de un sentido expresivo en su desenvolvimiento que llega en ciertas páginas, como en las *Variaciones del Cuarteto Imperial*, por ejemplo, á compenetrarse íntimamente en el diálogo con la idea fundamental, alma de la composición.

Mozart enriquece el estilo con los primores y excelencias de uso más activo, en que las imitaciones frecuentes, imprimiendo á la polifonía un sentido amplio, una exuberancia y flexibilidad asombrosas, destacan más y más la labor individual de cada parte del cuarteto. Señalaremos como modelo de este progreso el *Cuarteto en re*

menor, el en *mi bemol*, y sobre todo, el maravilloso primer tiempo del *Quinteto en sol menor*, monumento eterno que nos enseña cómo puede la técnica fundirse con la idea para vivificarla, intensificarla, multiplicando sus acentos y sus matices.

Pero es Beethoven, el coloso de Bonn, quien realiza la gigantesca é inconcebible transformación del género de cámara en obra humana universal, ensanchando su campo expresivo y abriéndole horizontes no vislumbrados antes á impulsos de su potente espíritu, puso en sus *Cuartetos* desde los más íntimos matices de ternura hasta los más patéticos y desgarrados acentos de su trágica existencia. Beethoven crea la técnica moderna del cuarteto de cuerda á través de fecunda y genial evolución. Así vemos que desde los *Cuartetos* de su segunda época (los que forman la obra 59), cada instrumento tiene una plena personalidad que independientemente de los otros interviene en el diálogo polifónico de manera muy activa; no existen ya en Beethoven las partes secundarias que acompañan sumisas al canto del primer violín. Este, si bien conserva, naturalmente, una preponderancia en cuanto se refiere á pasajes ó giros de brillantez de mecanismo, dialoga frecuentemente con el violín segundo y la viola, que á su vez, destacada su personalidad, interviene con su timbre patético, austero y sombrío en las cuerdas graves, de una rara intensidad humorística en las agudas y con el que el artista logra á veces efectos de una fuerza dramática enorme. ¿Recordáis el ritmo persistente sobre el *do grave* del instrumento que acompaña á la reaparición del tema principal en el *Lento del Cuarteto en fa mayor*? Os confieso que jamás he recibido una impresión de angustia, de resignación trágica, de profunda desolación como la que me produjo, y siempre me produce desde entonces, la primera audición de ese momento. ¡Con qué admirable simplicidad de medios puede llegar la música á conmovernos y hacernos sentir el supremo escalofrío de la sublimidad cuando es un gran artista quien nos habla tan maravilloso lenguaje!

Son los últimos *Cuartetos* de Beethoven la manifestación más gigantesca de la potencia creadora de un genio. Llevó á cabo su composición después de padecidas hondas pasiones, completamente

sordo, y así, aislado de todo lo exterior, sumido en la pura contemplación del mundo interno, desligado, libre su espíritu de todo contacto con la realidad mezquina y egoísta, logró dar á las últimas obras de este periodo un sentido de suprema y divina serenidad, confundiendo en ellas, con soberana unidad ideal, la idea con la forma y con la técnica que en todo instante es medio de expresión y aquí aparece depurada y como espiritualizada al servicio del pensamiento del músico que no concede ya ni un acento, ni un ritmo, ni una armonía, ni una cadencia al capricho pasajero, al gusto más ó menos superficial de su auditorio.

«El músico sordo, dice Ricardo Wagner, en su admirable estudio crítico *Beethoven*, no perturbado por el bullicio de la vida, escucha únicamente las armonías de su alma y continúa desde lo íntimo de su ser hablando á ese mundo que, para él, nada más tiene que revelar. Así el genio liberado de todo lo externo, es en sí y para sí».

Es evidente el progreso y mejor que el progreso la transformación que se realiza en la técnica del cuarteto en estos cinco de que hablamos. Transformación profunda y sorprendente para su época, en grado tal, que ocasionó durante muchos años el desvío de los instrumentistas hacia estas composiciones del último periodo beethoveniano, consideradas aún en no lejana fecha por gran parte del público y también por la crítica, como manifestaciones del genio en el ocaso creador, obras de decadencia que sólo á ratos conservaban aislados destellos de la vigorosa pero ya fatigada inspiración de su autor. Y sin embargo, á estos cuartetos debe sus orientaciones modernas la música de cámara y por amplificación la sinfónica. De ellos arranca el moderno progreso de la técnica del cuarteto y sus medios de empleo estético en la orquesta sinfónica y en el del drama musical wagneriano. Schubert, Mendelssohn, Schumann y Brahms no añaden progreso alguno en los procedimientos de escritura del cuarteto á lo realizado por el inmenso Beethoven, y aún avanzando ya hasta los contemporáneos innovadores, inquietos, caprichosos y llenos de afanes por lo original y nuevo ¿qué elementos de expresión ó de sonoridad han introducido que no estén realizados con estupenda grandeza, varonil osadía y admirable

acierto por Beethoven en su portentoso *Cuarteto en do sostenido menor*, el más rico, trabajado y complejo de técnica y de una independencia y novedad de pensamiento que hoy mismo sobrepaja en modernismo fecundo y elevado á las más avanzadas producciones?

* * *

Cuanto hemos señalado en los párrafos anteriores sobre el avance arrollador que al genio de los tres grandes músicos alemanes debe el Cuarteto, tendríamos que repetirlo aquí al hablar de la orquesta. De Haydn á Beethoven y con mayor precisión de la «Oxford-Symphonie» ú otra de este periodo á la «Novena Sinfonía» pasando por la titulada *Júpiter* de Mozart y la en *do menor* de Beethoven, se marca el proceso evolutivo de la orquesta antigua á la moderna orquesta, ponderada, rica, completa en cada grupo, capacitada por la variedad, flexibilidad y opulencia de sus medios sonoros para realizar dignamente los pensamientos y fantasías de los músicos del siglo XIX. La orquesta de Haydn reposa en el grupo de instrumentos de arco al que se añaden sucesivamente algunos elementos de viento, pero sin que estos lleguen á constituir un grupo aparte, suficientemente enriquecidos en las diversas regiones del diapasón para poder oponerse por sí solos al cuarteto de cuerda.

En la última sinfonía beethoveniana nos encontramos ya la orquesta con sus tres grandes grupos sonoros perfectamente constituidos y señalados, completamente, sus diferentes límites. Grupo de madera, desde el contrafagot hasta el flautín; de metal, los trombones, trompas y trompetas, y el cuarteto de arco á cuyo amparo han ido constituyéndose los grupos de viento y que desde ahora, en posesión de su autonomía sonora, forman con los demás grupos esa especie de triángulo ideal, compuesto también como el geométrico de ángulos de composición independiente pero íntimamente reunidos en equilibrada y bella unidad, concepción armoniosa, plástica, grandiosa en sus efectos, variadísima en sus infinitos matices sonoros, pero capaz de alcanzar la más íntima y firme homogeneidad de expresión que llamamos la orquesta moderna. Porque, señores, la

orquesta, en el sentido que para nosotros tiene ese maravilloso elemento de musicalidad, es de creación moderna, modernísima.

Es en Beethoven, que la reconocemos constituida de un modo definitivo y es en sus sinfonías, eternos modelos de disposición instrumental, donde estudian los maestros del romanticismo alemán los procedimientos fundamentales de orquestación, origen de los grandes progresos que sucesivamente van introduciendo en la combinación de timbres y en la composición de sus nuevas sonoridades á través del siglo XIX. Y esto ocurre cuando ya las formas sinfónicas dramáticas y la técnica contrapuntística y armónica han llegado á una plenitud de afirmación estética con Bach, Haëndel y Gluck. La orquesta de Weber, la de Berlioz, la de Liszt y por último la de Wagner proceden de Beethoven y así lo declaró el genial reformador del Drama Lírico que atribuía á la influencia de las admirables y prodigiosas adivinaciones sonoras de la *Novena Sinfonía* y á la de los pujantes y nobles acentos, no escuchados jamás anteriormente, de la quinta, sus descubrimientos, innovaciones y soberanos aciertos en el arte de la orquestación.

El sentimiento romántico de los compositores cuyos nombres acabamos de citar, correspondientes al espíritu poético de la primera mitad del siglo XIX, contribuyó al desenvolvimiento del *color* en la orquesta. El propósito de descripción fantástica y poética en la música, esa inquieta exaltación sentimental, ese estado de morbosidad desesperada, desalentadora, en que exteriorizaban sus pasiones los artistas románticos; el culto á una naturaleza teñida de melancolías crepusculares, de misteriosas visiones, de fantásticos aquelarres, del sonar lejano de campanas en desamparados atardeceres otoñales; todo ese mundo, en fin, perturbador y extraño en que inspiraban sus obras los románticos, favoreció el desenvolvimiento de la orquesta colorista y descriptiva que se apunta y en algunos instantes se realiza de una manera impresionante en Freyschütz y Oberón. Con Berlioz, logra progresos importantes en la *Sinfonía Fantástica*, y en *Romeo y Julieta* sobre todo; pero empieza á derivar hacia derroteros de amaneramientos, falsedad y extravagancia de que la apartan Liszt y Wagner, en quienes la educación clásica y el culto

al arte beethoveniano templaba los posibles extravíos de la imaginación entregada á las románticas exaltaciones.

... Y nos hallamos ya ante el poeta genial de la orquesta moderna: Ricardo Wagner. Con él lograron conciliarse las dos tendencias en que hasta su advenimiento se dividían las escuelas de instrumentación, según la acertada clasificación de Ricardo Strauss: tendencia sinfónica (polifónica) y tendencia dramática ú homofónica. Wagner aporta á la orquestación de sus dramas líricos los esplendores y magnificencias de una polifonía instrumental, continuación de la creada por Bach y Beethoven, enriquecida y mejor renovada, con todos los elementos técnicos de un cromatismo vehemente, inquieto, penetrado de ardiente anhelo y en consonancia con el espíritu estético moderno. Pero estos esplendores polifónicos que muestran el encadenamiento interno de las fases sucesivas de una firme tradición no alteran nunca el equilibrio estético en que se manifiestan constantemente, en que compenetrados viven el músico y el poeta dramático, y así vemos como toda esa construcción sonora cuyo interés esencialmente musical no decae nunca, está profundamente ceñida á la acción del drama, como divina exhalación y exaltación de él mismo que revela á nuestra alma todo el proceso interno: sentimientos, pasiones, deseos, sacrificios, egoismos de aquellos héroes que en la escena contemplamos. Esta es la orquesta wagneriana; realización perfecta, al cabo lograda, de un ideal que más ó menos acentuado, vemos reflejarse en todos los intentos instrumentales de los artistas compositores desde Monteverde y Lully hasta los precursores inmediatos de Wagner.

Claro está que para lograrlo, independientemente de su genio colosal, necesitó el autor de los *Nibelungos* hallarse con las orquestas en un estado de progreso antes desconocido, y no me refiero á las grandes mejoras introducidas en la construcción y mecanismo de los instrumentos de viento, aunque mucho haya influido esto en los atrevimientos de técnica orquestal realizados por Wagner, hablo del asombroso adelanto alcanzado por los artistas en el manejo de sus instrumentos, debido á los beneficios de los modernos procedimientos de enseñanza con la creación de los Conservatorios, á la

multiplicación de Sociedades de Conciertos por toda Europa, desde el primer tercio del siglo XIX, al desarrollo creciente de la afición, á la actividad productora de los compositores, á las mayores exigencias que impone, en fin, una mayor cultura artística.

El grupo de instrumentos de arco realiza nuevas conquistas en la orquesta wagneriana. El estilo cromático dicta al compositor formas melódicas de una portentosa intensidad expresiva, pero de una realización técnica difícilísima; los pasajes rápidos de valor pintoresco, imitativo y á veces humorístico, escritos por el artista con perfecta independencia de la dificultad de la ejecución, la subdivisión frecuente de las partes del cuarteto en pequeñas fracciones para lograr nuevos matices de sonoridad delicada, de empleo intenso de las regiones agudas en violas y violoncellos y la práctica frecuente de la octava más aguda de los violines, ha obligado á los artistas á un estudio elemental más desarrollado, á la conservación de los medios técnicos adquiridos, y sobre todo á una contribución emocional directa y activa en las ejecuciones, todo ello en beneficio de la orquesta. ¿Es que puede concebirse una perfecta ejecución de *Tristan é Iseo* sin que todos y cada uno de los instrumentistas de arco pongan en la interpretación de sus respectivas partes la más cuidadosa atención, la realización técnica más delicada y la plenitud de su personal sentimiento?

* * *

Antes, señores, de poner término á este desmañado y ya demasiado extenso Discurso, en el que como habréis observado es más lo que por decir queda, que lo que mi humilde pluma ha sabido recoger al azar entre la intrincada selva del desenvolvimiento y progresos de los instrumentos de arco, quiero hablaros muy brevemente del *virtuosismo* en el siglo pasado, aunque tan sólo sea para justificar un recuerdo y un tributo de admiración eterna á dos grandes artistas del violín, gloria de España, ambos fallecidos en no lejana fecha.

Os hablaba hace un instante de la influencia que sobre el progreso técnico instrumental habían ejercido los conciertos públicos, más numerosos cada vez, de una parte, y de otra la creación y fun-

cionamiento de los Conservatorios. Pues bien; estas dos circunstancias favorecieron igualmente y de más decidida manera las recientes orientaciones del *virtuosismo* instrumental desde el comienzo del siglo XIX. Este aspecto del arte, circunscrito durante el XVII y gran parte del XVIII á los conciertos privados de Cortes Reales y salones aristocráticos, comienza á *democratizarse*, digámoslo así, en la segunda mitad del XVIII para constituir una de las más preferidas manifestaciones de los públicos amantes de la música. Estas modernas orientaciones á que me refiero se caracterizan por el afán de dar preponderancia, sobre todo y ante todo, al *juego* personal del artista, constituido por la suma de dificultades creadas, de alardes técnicos acumulados, demostrativos del mayor ó menor dominio sobre el instrumento. Nace de aquí un conflicto estético que tan sólo los virtuosos dotados de una alta conciencia de su significación artística logran conciliar. El conflicto entre la teatralidad y efectismo en que es preciso envolver la ejecución para alcanzar el éxito anhelado, que es gloria inmediata y fortuna cierta, y el deber de *sinceridad* y de *verdad* á que está obligado todo hombre que consagra su vida, dignificándola de tan noble modo, al ejercicio del arte. ¿No os parece que en estas breves líneas se encierra cuanto decir pudiéramos sobre las fases diversas en que se viene ofreciendo el *virtuosismo* desde comienzos del siglo XIX hasta el día? Observad que cuantas cuestiones estéticas se suscitan sobre la materia, están siempre encerradas en los límites de ese dualismo, causa del conflicto que acabo de exponer y en el que todos vosotros, estoy cierto, habréis meditado. Kreutzer, violinista eminente y admirado, á quien dedicara su colosal *Sonata en la mayor* Beethoven, no comprende tal obra; tacha de perturbado al autor y se niega á incluirla en sus programas; conducta que años más tarde juzgó otro admirable violinista, Vieuxtemps, con las siguientes románticas frases: *C'est égal, le misérable, tout grand artiste, tout remarquable violoniste qu'il était, aurait dû faire le voyage de Paris à Vienne à genoux pour aller voir le dieu, lui rendre grâce et mourir!* Paganini auxilia espléndidamente á un exaltado y antivirtuosista compositor como Berlioz y escribe aquella noble carta felici-

tando al autor de la *Sinfonía Fantástica*, testimonio de una naturaleza de artista superior, digno y serio, y al propio tiempo compone sus programas con una extraña mezcla de obras interesantes y fastidiosas composiciones de un exclusivo, amanerado y extravagante virtuosísimo.

¿He de multiplicaros los ejemplos de estos fenómenos de contradicción estética que nos presenta con insistente frecuencia la historia de los concertistas modernos, hasta llegar á los que se complacen en señalar en sus programas cuales son las piezas que reúnen mayores dificultades detallando la índole técnica de estas y hasta el tiempo que el artista empleó para llegar á dominarlas?

No lo haré, que no es esta la ocasión de hacer crítica y menos en el momento en que impaciente quiero hablaros de los nombres españoles que antes os anunciara y que más se engrandecen ante nuestra memoria conforme el tiempo los va alejando de nosotros; Monasterio y Sarasate. Y ved que dignamente, ambos espíritus artísticos de selección, supieron realizar el milagro de atraer, sugerir y ser los preferidos de los públicos sin desertar jamás del elevado puesto en que los colocara su arte, ni descender para ganar aplausos, á medios de una finalidad superficial y vana, como supieron conciliar los dos términos del conflicto, poniendo por encima de todo afán interesado y mezquino, la santa causa del Arte, el culto absoluto de la Música, el amor á la Belleza.

Debemos al gran Monasterio el desarrollo de la afición á la música de cámara en Madrid y el conocimiento de las más importantes partituras del arte clásico, á cuya vulgarización consagró el mejor periodo de su vida, sacrificando á este ideal suyo, fáciles triunfos de concertista en época en que el público sentía pasión extremada por cuanto fuese *virtuosismo*, ya en la expresión sentimental, ya en el mecanismo deslumbrante y llamativo. ¡Oh! la época entusiasta del *bel canto* en que toda la música se encerraba en los límites del romanticismo italiano!... Mas no debemos solamente á Monasterio la fundación de la Sociedad de Cuartetos; debémosle también la existencia de una escuela de violín en Madrid y, como consecuencia, brillante y larga serie de artistas eminentes y de

instrumentistas de arco que honran tanto nuestras orquestas de conciertos como la del Teatro Real.

Sarasate vivió más intensamente que Monasterio la vida agotadora é inquieta del concertista. Puede decirse que esa vida absorbió su actividad toda, pues sólo por excepción y en breves ocasiones se hizo escuchar como intérprete de música de cámara. Mas, de tal modo, que nos atrevemos á calificar de milagrosa; se equilibraban en él las dos facultades, de temperamento artístico y de impecable mecanismo, que en las pocas ocasiones en que se hizo escuchar como cuartetista fueron sus ejecuciones asombrosos aciertos de pureza, de elevación de estilo, de inolvidable intensidad expresiva. Sarasate tuvo como sobresalientes é inimitables cualidades el sonido y la facilidad de mecanismo. Aquel tan puro, tan noble y penetrante que cuantos le escuchamos, guardamos la impresión de su idealidad como un perfume de sutil armonía, allá en lo más íntimo de nuestras almas.

De su facilidad de ejecución ¿quien no recuerda la severa elegancia de su figura, el sereno reposo de sus movimientos aún en los pasajes en que abordaba las más escabrosas y comprometidas dificultades! Fué artista siempre y del concepto que el arte le merecía, prueba concluyente son sus programas en que nunca faltaron los conciertos de Bach, Beethoven, Mendelssohn, etc., con cuyas obras conquistó sus mayores triunfos, su universal renombre.

Y al llegar á este punto, perdonad que dé fin á mi trabajo, sin fatigaros más con citas numerosas de tantos admirables concertistas como produjo el siglo XIX y el nuevo siglo continúa creando en progresión creciente, testimonio elocuente de la gran actividad de nuestro arte, bruscamente paralizada en el momento actual por imposición dolorosa de la colosal tragedia europea.

Presentaros el catálogo de los que ya no existen sería interminable y habría de apartarme del objeto preciso que me propuse, y hablar de los que viven, de los que dentro y fuera de España gozan de prestigio entre la crítica y los públicos, sería delicado y expuesto á omisiones enojosas de las que nunca habría de arrepentirme lo bastante.

Quise ofreceros en rápida visión el animado cuadro de las diversas fases evolutivas por que han pasado los instrumentos de arco, sobre todo, y me detuve, acaso más de lo debido, dados los cortos medios de mi escasa inteligencia y de mi torpe pluma, en tres momentos, los más interesantes á mi juicio de este largo proceso: el de los trovadores, troveros y juglares, los *virtuosos* ingenuos y entusiastas de los comienzos de la música expresiva, sentimental y pintoresca; el de la música de cámara del siglo XVIII cuando ha llegado el arte á definir y concretar su estética y sus formas en obras inmortales, superiores á cuantas transformaciones introducen el gusto de cada época, porque en ellas vibran y se agitan las pasiones, los sentimientos y los dolores y los ideales del alma humana universal y, por último, el moderno, indeciso, anhelante, en persecución de nuevos horizontes, de nuevas formas, de valores también nuevos que, en los instrumentistas como en los compositores, se manifiesta en audacias de estilo, en un afán sistemático de independizarse de toda tradición, de liberarse del pasado á impulsos de una inquietud de espíritu que ansía penetrar en los misterios de una futura estética. ¡Oh, divina inquietud de las almas que sueñan y aspiran á crearse su personalidad! A ellas debió siempre el arte sus progresos y por esto debemos mirar con simpatía las arrogancias é impetuosidades de la juventud, pero esto no nos autoriza á despreciar el pasado, ni á ridiculizar tampoco los esfuerzos que realizaran los maestros de ayer, que también fueron jóvenes y arrogantes é impetuosos y soñaron cual soñamos nosotros, y, en fin, aportaron á la historia del arte elementos de progreso sin los cuales nuestra labor no podría existir.

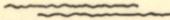
Seamos sinceros poniendo en nuestro trabajo cuanto nos sugiera nuestro sentimiento, mas sin adulterarlo con fingimientos y afectaciones que todo artista serio debe rechazar. Tengamos la conciencia de la responsabilidad que nos impone nuestra misión de intérpretes de las sublimidades que crearon los maestros á costa de dolores muy hondos, de sacrificios inmensos, de sufrimientos profundos que hacen de cada vida un trágico momento de la Humanidad. Veneremos nuestro arte que tan íntimamente se confunde con

el arte del compositor, y que nuestro pensamiento esté siempre fijo en aquel sublime sordo, genio supremo, espíritu soberano, Beethoven, que aislado, solo, no comprendido de sus contemporáneos, refugióse en un mundo interior, todo luz, belleza, idealidad, y allí en un triste rincón de la aristocrática Viena, sin otro consejero que la madre Naturaleza que en sus solitarios paseos le revelaba todos sus encantos, todas sus magnificencias, toda su eterna é infinita grandeza y poesía, creó su obra humana, universal, en la que se contienen y expresan en síntesis todas las esperanzas, los anhelos y amores de todos los tiempos, purificados de egoísmos y de maldades.— HE DICHO.

CONTESTACIÓN

de

D. PEDRO PONTANILLA Y MIRAMBRES



SEÑORES ACADÉMICOS:

CONTESTACIÓN

DE

D. PEDRO FONTANILLA Y MIÑAMBRES

D. PEDRO FONTANILLA Y MURRAY

DE

CONTESTACION



SEÑORES ACADÉMICOS:

He aquí el nuevo compañero llamado á la comunión de nuestra vida y que, de hoy en adelante, ha de compartir vuestros trabajos. Si no bastase el rumor inconfundible de los aplausos que su arte supo arrancar á las multitudes y que auras de gloria al envolver el nombre del artista trajeron aquí antes, el Discurso que acabais de oír, os habrá permitido conocerle por entero.

Extraordinario temperamento, sinceridad, cultura y modestia son sus características, de tal modo, que bien puede repetirse, una vez todavía, aquello de que si la materia desaparece, si todo lo mundano pasa fugaz para no volver, nada, en cambio, es perecedero en la vida del espíritu: la raíz que tuvo acaso germen en el borde de una tumba crece y se desenvuelve espléndida. Monasterio, Zubiaurre, vivieron las dificultades que el arte de sus amores, la Música, hubo de vencer hasta lograr representación en este Instituto ilustre, alcanzando después la honra de figurar entre los académicos fundadores de la Sección; al rendir el tributo común á la naturaleza humana, dejaron vivo, inextinguible, el espíritu que ahora encarna Fernández Bordas á quien le fué transmitido por Monasterio el día que puso un violín y un arco entre sus manos.

De mis tiempos de alumno—remotos ya por cierto—en la antigua Escuela Nacional de Música, conservo el recuerdo de un ejercicio de concurso á premios para violinistas en el que, optando á la

recompensa más elevada, se presentó una criatura de esa edad en que los niños muy aplicados, suelen verificar el examen de primera enseñanza para ingresar en el Instituto.

Los concurrentes al certamen debían ejecutar, entre otras de libre elección y á primera vista, el *Andante* y *Final* del maravilloso Concierto en *mi menor* que Mendelsson escribió para violín y orquesta y al considerar las enormes dificultades de mecanismo, expresión, cuadratura rítmica, etc., que encierra esta obra, el ánimo mejor dispuesto al optimismo no se hubiese aventurado en asegurar un éxito, precisamente, al Benjamín de los actuantes; mas en contra de toda previsión, con tan perfecta seguridad, tan inesperado dominio demostró el colegial al vencer las escabrosidades del ejercicio, que no solamente obtuvo los sufragios, todos, de los señores que componían el tribunal, uno de ellos el insigne Sarasate, sino que subrayando el fallo de los jueces intervino la acción popular, con tan clamorosa ovación del público que asistía al acto, que D. Emilio Arrieta, desde la presidencia, hubo de expresar la admiración que en el jurado había producido el trabajo del infantil artista, Antonio Fernández Bordas, á quien calificó de mosca blanca....

Es harto frecuente al verificarse el desarrollo físico de los niños que hemos dado en llamar prodigios, ver como aquello que semejaba maravilla queda reducido á mediocridad vulgarísima, respondiendo así á la ley de naturaleza donde la condición de prematuro parece llevar implícita sentencia de vida fatalmente efímera, si no es que el fruto temprano—y aquí está lo verdaderamente prodigioso— en el momento de manifestarse, surja ya acusando la potencialidad extraordinaria que supone hallarse en posesión del vigor y robustez exclusivamente inherentes á una bien sazónada y madura plenitud.

Este es el caso de nuestro compañero, el nuevo académico. Fué su manifestación inicial la de un violinista completo, la del que nace á la vida del arte siendo realidad constituída; lo mismo que debió ocurrir con Sarasate, de quien persona competente y seria afirmaba no haber advertido ninguna diferencia en la interpretación de las obras que ejecutaba, cuando contaba doce años, al oírse las después al artista de mundial renombre.

Como lo era del excelso violinista pamplonés, es también característica de Fernández Bordas la impecable tersura y amplitud de las vibraciones, principalmente cuando éste ejecuta sobre la cuarta cuerda en las posiciones altas. El sonido, entonces, más que de un violín parece proceder de otro instrumento, metálico, delicadísimo, tal es su vigorosa nitidez. Otra de las cualidades que en alto grado posee este artista, es la de adaptar la interpretación de cada obra al estilo, á la manera peculiar de quien la concibió, de forma que, el intérprete, llega á ser la expresión exacta del pensamiento del autor.

Sin que pueda afirmarse que haya ejercido en el ánimo del receptor la menor atracción la práctica del foro, es lo cierto que luego de haber probado oficialmente sus conocimientos de cultura general y los de la Facultad, obtuvo el título de jurisperito, practicando algún tiempo en el despacho de un maestro del Derecho, estadista y literato eximio que, en los últimos años de su vida, ocupó un sillón en esta Real Academia. Por entonces me figuré que la idea de Fernández Bordas, no era sino una veleidad, sugerida acaso por el propósito de convencerse á sí mismo de que, á veces, los artistas aciertan á moverse con holgura y sin desentonar, aún en atmósfera opuesta á la que les es propicia; viniendo los hechos á confirmar mi suposición cuando, á la muerte del inolvidable Monasterio y dando de mano á su escaqueo legista, entró á desempeñar el cargo que quedó vacante en la Capilla Real, y ocupó también la Cátedra del Conservatorio para continuar en ella la brillante tradición inaugurada por su maestro, demostrando en la práctica ser tan excelente profesor como gran artista, pues los discípulos por él formados figuran en primera línea en el terreno del arte.

En el poema misceláneo de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita, que Menéndez y Pelayo califica de *Comedia Humana* y donde se citan el *corpudo Laud*, la *Guitarra morisca*, la *Guitarra latina* y el *Rabé gritador con la su alta nota*, se advierte una tendencia á la agrupación de los instrumentos. Poco después de esta época comienza el empleo de los mismos, como acompañantes de la polifonía vocal, sustituyendo á las voces en el Madrigal, género de música nacido del Motete y la Canción como del principio imitativo se en-

gendraron el Canon y la Fuga. Enrique Schütz compuso algunos Madrigales para instrumentos; sin embargo, hasta que estos fueron perfeccionados no puede afirmarse se constituyera el estilo instrumental.

Los vihuelistas españoles, hacia la mitad del siglo xvi, crean la *Fantasia*—un tema desarrollado en forma contrapuntística—y las *Variaciones* que juntamente con la *Imitación* al pasar á los instrumentos de teclado y de éstos á los de arco, dieron lugar á sucesiones de bailes origen de la *Sonata* clásica, en su forma italiana, dos partes sin intermedio, y en el estilo alemán, de estructura definida: exposición, desarrollo y enlace temático para terminar con la reaparición del motivo.

La tendencia á la música instrumental se inicia en España en los comienzos del siglo xvii, estableciendo en la Real Capilla una escuela de músicos instrumentistas á cargo de Francisco Valdés. Se adopta el sistema de agrupar los instrumentos de distinta sonoridad al mismo tiempo que los clavecinistas alemanes Pachebel, Muffat y Kubuan con sus composiciones y Malttheson con obras de crítica contribuyen á la difusión del gusto por la música pura, la cual, llegado el grado máximo de su desarrollo, como forma expresiva, con el Cuarteto instrumental y la Sinfonía, constituye el más importante de los factores que integran el género moderno.

El alma de la raza es quien dirige el destino de los pueblos, sus creencias é instituciones—dice Lebon— como dirige también su arte por representar el peso de muchas generaciones que son como la síntesis de su pensamiento, y así Wagner quiso fundir las dos artes por excelencia populares, música y poesía, en algo que semejase los efectos maravillosos del teatro griego, resumiendo la historia de Dante á Goëthe y de Victoria y Palestrina á Beethoven, encauzando á la vez el caudaloso torrente de la Sinfonía alemana.

Determinar la naturaleza de los asuntos para sus dramas y establecer una base de equilibrio entre las dos formas de expresión, la poesía y la música, de modo que el predominio de una no gravitase sobre la otra, *lo que ha de dirigirse exclusivamente á la razón no puede ser expresado sino por la palabra, pero á medida que crece*

el contenido emocional se manifiesta con tal fuerza la necesidad de otro modo de expresión que sólo en la música puede hallarse intérprete adecuado á lo que es indispensable hacer sentir, que dice el mismo Wagner; así como constituir un bloque de íntima cohesión entre el juego escénico, la contextura melódica, la trabazón armónica y la orquesta, todo minuciosa y magistralmente calculado para despertar el interés de la inteligencia, el placer de la vista y del oído, es la obra de un coloso genial.

Hasta la saciedad se ha repetido que el efecto de la música de Wagner consiste principalmente en el gran número de motivos típicos ó característicos de que el autor se vale para mantener viva, en todo momento, la atención del espectador. Es cierto, pero esto no es todo.

Más que incorporar al Drama Lírico la Sinfonía, Wagner ha fundido aquel en los procedimientos sinfónicos, pues en cuanto al motivo característico antes que él lo usaron Mozart, Gluck, Beethoven y Weber, como Berlioz en la *Sinfonía Fantástica* y Meyerbeer en el poema *Struensee* y para caracterizar la psicología de los personajes *Roberto*, los *Anabaptistas* y *Marcello* en sus óperas; sin embargo, todas estas formas pueden calificarse de embrionarias. El tema ó motivo típico en la obra de Wagner es siempre un contorno melódico de naturaleza precisamente instrumental, verdadera personificación de ideas—dice Listz—que no pueden ó no deben ser explícitamente manifiestas, puesto que el objeto no es el de poner al auditorio en comunicación con los personajes del drama sino con el espíritu de los mismos, esclareciendo su pensamiento hasta que resulte perfectamente transparente sin que ellos tengan por qué apercibirse del perpetuo comentario orquestal que si, á veces, puede aparecer en contradicción con las palabras, nunca lo está con el pensamiento filosófico del que es evidente reflejo.

Y aquí está explicado el secreto de la potencia emotiva que alcanza la música en la obra de Wagner. El personaje ejecuta la acción, puramente material, en las diferentes situaciones de la fábula caracterizada por la escena, decoraciones, trajes, etc., mientras la orquesta con la vaguedad é indeterminación propias de la música

pura, intensificando la expresividad que á cada espectador permite asimilarla á su especial naturaleza, evoca las ideas según van sucediéndose en la mente de las figuras que en el drama intervienen.

Así, resulta curiosísimo inquirir el exquisito cuidado, la atención reflexiva, con que el espíritu sintético del compositor filósofo selecciona la naturaleza específicamente musical y expresiva de los contornos melódico-instrumentales, destinados á servir de temas ó motivos típicos.

Algunos, sin otro objeto que el de una sencilla imitación, imágenes sonoras como el galope de los caballos, el mugido del Dragón, etc., son simples onomatopeyas musicales. En los que destina á encarnar ideas ampliamente solemnes, el Walhalla y la consagración del Graal, cuida el compositor de imprimirles carácter bien definido, lo propio que en el de los Maestros Cantores se advierte cierta ampulosidad no exenta de nobleza á la que el diseño emblemático del pendón ó estandarte de la cofradía añade, al fundirse con el de los Maestros, el de la dignidad ostentosamente aburguesada de tan estimable corporación. Pero en otros motivos, la significación es deliberadamente arbitraria, lo que permite al autor presentar el tema en formas variadísimas en su estructura, en el ritmo, en la distribución orquestal y en la armonía, con lo que manteniendo el motivo en su primitiva esencia, sin desnaturalizar en nada su significación inicial, varía en cuanto á la circunstancia del momento en que reaparece, haciéndole pasar por fases distintas conforme á la sucesión de ideas que van pasando por el ánimo del personaje y hasta por la diferencia de tiempo y lugar.

¿Es de otro modo concebible la escena en que *Parsifal*, mudo de asombro, contempla los sufrimientos de *Anfortas* que tenazmente se resiste á la porfiada conminación de *Titurel* para que el cáliz sagrado sea descubierto? Parece imprimirse todo el drama en el corazón del mancebo *puro y simple* con las vibraciones de los diferentes característicos temas que deja oír la orquesta.

Los instrumentos, el elemento sinfónico, son también quienes cantan en combinación admirablemente realizada la parte de *Kundry*, al final de la obra, traduciendo en ideas sonoras, llevando al

espíritu del espectador la sugestión de la vergüenza que ante *Par-sifal* sonroja su frente, su angustia por el remordimiento de su desdichado conato de seducción, su alegría por la generosidad con que el héroe evita humillarla y, por fin, el éxtasis en que sucumbiendo á tan contrarias emociones cae desvanecida á las plantas del nuevo Rey, consagrado cuando de todos los ámbitos del templo surge un canto de amor en acción de gracias al Eterno... ¿Qué acentos, qué frases harían llegar al ánimo tan diversos estados pasionales con la intensidad de la música pura?

Nada más discreto é intencionado que el comentario de la orquesta al recordar fugaz un fragmento del hermoso himno á la primavera en el instante que *Fricka*, en el acto segundo de *Walkirias*, manifiesta á *Wotan* la indignación de que se halla poseída por los amores monstruosos de *Sigmundo* con *Sieglinda*, ni tan finamente humorístico como la ocurrencia de hacer cantar el tema de los patronos, aderezado burlescamente, á un solo fagot en el final del primer acto de *Los Maestros Cantores* para saturar del ridículo el triunfo del arte rutinario que Bekmeser representa, en su discusión con el pobre zapatero.

Y nadie deduzca de esto que Wagner fué sistemático. Ecléctico bien convencido, discerniendo admirablemente lo bello de cada escuela, usa lo mismo de la melodía italiana que del coral alemán; de los largos periodos de carácter independiente como de los motivos fragmentarios, siempre con esa oportunidad tan rara de hallar aún en las obras de talentos privilegiados, que solamente á la ponderación de facultades propia del genio le es factible abarcar el conjunto y el detalle de una labor gigantesca, personalísima, tan absolutamente exclusiva que el solo intento de imitación lleva aparejado el fracaso y que, como él mismo escribe: *el tesoro de mi ciencia sagrada que lego al mundo, no servirá para acrecentar bienes materiales, las pompas vanas, ni siquiera para modificar la dura ley de las costumbres hipócritas; pero puede proporcionar algo que en la adversidad como en los días prósperos contribuye á nuestra dicha: el Amor á la Humanidad.*—HE DICHO.

capitales y el espectáculo de la explotación de la fuerza de trabajo por parte de la burguesía, el proletariado se organiza para combatir a la burguesía y para destruir el capitalismo. En consecuencia, el proletariado debe organizarse en un partido único que represente sus intereses y que luche por la abolición del capitalismo y por la instauración del socialismo.

Algunos socialdemócratas sostienen que el proletariado debe luchar por la reforma social y por la mejora de las condiciones de vida de la clase trabajadora, pero que no debe luchar por la abolición del capitalismo. Sin embargo, el socialismo exige la abolición del capitalismo y la instauración del socialismo. El socialismo no es una reforma social, sino una revolución social que destruye el capitalismo y crea el socialismo. El socialismo es la única vía para la liberación de la clase trabajadora y para la construcción de una sociedad justa y equitativa. El socialismo es la única vía para la abolición de la explotación y para la instauración de la igualdad social y económica. El socialismo es la única vía para la liberación de la mujer y para la igualdad de género. El socialismo es la única vía para la liberación de los pueblos y para la independencia nacional. El socialismo es la única vía para la liberación de la humanidad y para la construcción de un mundo mejor.

Notas biográficas del señor

D. Valentín Zubiaurre y Urionabarrenechea

D. Valentín María de Zubiaurre y Urionabarrenechea nació en la Villa de Garay (Vizcaya) el día 13 de Febrero de 1837.

En 1845 fué nombrado tiple de la Capilla de la Basílica de Santiago en Bilbao.

En 1852 obtuvo la plaza de Organista en la Iglesia Parroquial de Santurce.

En 1853 emprendió un viaje á la América del Sur donde se estableció como profesor de música.

De regreso á la Península en 1866 ingresó en el Conservatorio con objeto de perfeccionar sus estudios de Armonía y Composición con D. Hilarión Eslava. Obtuvo el primer premio en ambas enseñanzas.

Durante este periodo de tiempo compuso una Misa en *la* á cuatro voces y grande orquesta, estrenada en Bilbao el 31 de Julio de 1884. También procede de la misma época su ópera en tres actos *Luis Camoens*.

En 1869, y con motivo de celebrarse un certamen nacional para premiar la mejor ópera española, D. Valentín Zubiaurre obtuvo el primer premio con la titulada *Fernando el Emplazado*, obra que fué representada en el Teatro de la Alhambra, de Madrid, con texto castellano, en 12 de Mayo de 1871.

Tres años más tarde, y en 10 de Abril de 1874, se ponía en la escena del Teatro Real dicha ópera traducida al italiano.

En 1873, al crearse la Academia Española de Bellas Artes en Roma, fué nombrado Premio extraordinario ó Pensionado de Mérito.

En el mismo año otorgóle el Gobierno el nombramiento de individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En Roma escribió sobre el texto latino de San Mateo, un Oratorio titulado *La Pasión*.

En 1875 fué honrado por S. M. el Rey D. Alfonso XII (q. s. g. h.), con el nombramiento de segundo Maestro de la Capilla Real.

En 22 de Abril de 1877, y con brillante éxito, se estrenó en el Teatro Real de Madrid su ópera *Ledia*. Como recompensa le fué concedido al Maestro la encomienda de la Real y distinguida Orden de Carlos III.

En 1878 recibió el Sr. Zubiaurre la credencial de profesor interino de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

También en este año sucedió al Maestro Eslava en el cargo de Director primero de la Real Capilla.

En 23 de Marzo de 1891 fué nombrado profesor numerario de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Á partir de esta época se consagró casi exclusivamente al cultivo de la Música Sacra. Entre sus trabajos de este orden merecen citarse los siguientes:

1876.—Misa en *la*, á cuatro voces, Coro y gran orquesta.

1876.—Misa en *re*, ídem, íd., íd.

1878.—Completas, ídem, íd., íd.

1878.—Te Deum, ídem, íd., íd.

1879.—Misa en *fa*, á cuatro voces solas y Fagot.

1880.—Misa en *sol*, á cuatro voces, Coro y gran orquesta.

1882.—Misa en *do*, ídem, íd. íd.

1883.—Stabat Mater, ídem, íd., íd.

1884.—Salve Regina, ídem, íd., íd.

1889.—Misa en *si bemol*, ídem, íd., íd.

1891.—Misa en *mi*, ídem, íd., íd.

1894.—Vísperas de los Santos, á cuatro voces, Coro y gran orquesta.

1907.—Misa en *re*, á cuatro voces solas y Fagot.

Sin fecha.—Tres Motetes al Santísimo á cuatro voces solas.

Santo Dios, á cuatro voces con acompañamiento de Órgano.

Sonata, para repentizar en oposiciones de Órgano.

Fantasia, ídem, íd., de Trompa.

¡Oh Salutaris! ídem, íd., de Tenor.

Aria á la Virgen, ídem, íd., de Bajo.

Ave María, ídem, íd., de Contralto.

Pieza, ídem, íd., de Flauta.

Solo de Contrabajo, para repentizar en oposiciones.

Idem de Violín, ídem, íd.

Idem de Viola, ídem, íd.

También escribió un himno á la Virgen de Begonia y diferentes obras dedicadas á las Religiosas Franciscanas de Durango.

En 1904 compuso una admirable Misa de Requiem y en 1899 un Líberame para orquesta y coros; ambas obras fueron ejecutadas en los solemnes funerales celebrados en el Real Palacio por el eterno descanso de S. A. R. la Serma. Sra. Princesa de Asturias doña María Mercedes.

También ha producido el Maestro Zubiaurre varias zarzuelas, no representadas, una sinfonía en *mi*, un himno con letra en vascuence, estrenado en Durango en 1887—consagrado á la memoria del vascófilo D. Pablo de Astarloa—un potpourri de Aires Vascos, varias obras para Orfeón y muchas más para diferentes instrumentos.
