

17.^a CONFERENCIA

T E M A

La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones.—La educación musical.—Influencia del italianismo.

ORADOR

DON EMILIO ARRIETA

Señores:

Aún resuenan en mis oídos, y conservareis ciertamente en vuestra memoria, las elocuentes frases llenas de erudición y sana doctrina que repetidas veces ha pronunciado en este mismo sitio, tratando cuestiones musicales, mi ilustre y respetable amigo el Sr. D. Gabriel Rodríguez, quien á la profundidad de los vastos conocimientos que posee iguala el alma de artista eminente con que le dotó la Providencia.

Esta consideración, y el convencimiento íntimo de mis escasas fuerzas aumentan en mi ánimo la gravedad del compromiso en que ahora me encuentro.

Sólo me alienta para lanzarme á cumplir hoy mi cometido, la seguridad de que no me ha de faltar vuestra habitual benevolencia, porque dudar de ella fuera dudar del fecundante calor que prestan á la tierra los brillan-

tes rayos del sol primaveral; fuera desconocer el delicado perfume que exhalan generosas las fragantes flores en los amenos prados, ó negar el sin igual encanto que en almas sensibles á las manifestaciones más puras del sentimiento, produce amorosamente la música con su misterioso y seductor lenguaje.

Séame permitido dar principio á mi trabajo trazando una ligerísima reseña histórico-musical, prometiendo llegar al objeto de la conferencia, rápida, rapidísimamente, casi con la velocidad *del maravilloso conductor silencioso del sonido* que trasmite á grandes distancias al oído del interesado, todo un *Guillermo Tell* en plena sonoridad, unos *Hugonotes* ó una *Aida*.

Entre las bellas artes sus hermanas, la Música es la que menos tiene que agradecer á los pueblos antiguos: de los ricos tesoros que la civilización helénica legó á las generaciones futuras, una pequeña, muy pequeña parte corresponde á la música.

Las artes del diseño heredaron monumentos de grandeza y hermosura insuperables; la poesía, obras de eterno renombre; las ciencias y la filosofía, veneros abundantes del saber.

Un gran helenista, Gevaert, el dignísimo director del Conservatorio de Bruselas, en su admirable *Historia y teoría de la música de la antigüedad*, obra premiada por la Sociedad Belga que tiene por objeto fomentar el progreso de los estudios filológicos é históricos, dice:

«Hay en nuestros conocimientos un inmenso vacío que solamente podría llenarse con el descubrimiento inesperado de alguna composición que remontase al período clásico del arte griego.

»El único fragmento atribuido á tiempos tan lejanos —la melodía de media estrofa, de Píndaro—es de autenticidad dudosa.»

¿Qué os parece el valor de la herencia que nos ha correspondido?

El arte de la música moderna es un arte muy joven, y en nuestros días viene considerado como el Benjamín ó niño mimado del público, cuyos caprichos y exigencias nos cuestan á veces un ojo de la cara, sobre todo... (*) cuando le hacemos cantar.

Muchos críticos fijan el génesis del arte moderno en el siglo xvi; siglo en el que florecieron los grandes maestros que cerraron con obras admirables el largo período de la Edad Media, durante el cual se elaboraron, lenta y penosamente, los fundamentos de la música moderna, con el estudio de las abstrusas doctrinas de tratadistas griegos y latinos.

El recuerdo del siglo xvi me trae á la memoria los nombres esclarecidos de Cristóbal Morales, Tomás Luis de Victoria, el inmortal Ramos de Pareja y el divino Francisco de Salinas, á quien oyéndole tocar el órgano Fray Luis de León, exclamaba entusiasmado:

¡Oh! suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
Por quien el bien divino
Despiertan los sentidos,
Quedando á lo demás adormecidos.

Los siglos xvi y xvii fueron los siglos de oro de la música religiosa en España.

Sus numerosos compositores y sabios tratadistas de la música compitieron con los más célebres compositores y tratadistas de Italia, y está probado que Morales se adelantó al gran Palestrina en veinte años, produciendo obras que se atribuyeron durante mucho tiempo al inmortal maestro italiano.

(*) Alusión á los sueldos exorbitantes que en la actualidad exigen las notabilidades en el arte del canto.

«Una de las pruebas más grandes que se pueden aducir acerca del mérito incomparable de Morales, dice el eminente Eslava en su *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, es; que el mismo Abate Bains que había atribuido á Palestrina un *mottetto raro e famoso ed ammirabile studio di armonia*, descubrió ser composición de Morales, cuyo manuscrito fué donado á la capilla Pontificia, siendo Papa Pablo III, y existe hoy en aquel rico y antiguo archivo.»

A partir de esta época, mientras la Italia, la Alemania, la Francia y la Holanda marcharon progresando en todos los ramos del arte, nosotros, triste es confesarlo, seguimos una marcha angustiosa, sumisos al imperio de la influencia extranjera.

Con la creación de la Opera á fines del siglo décimo sexto en la Corte de los Médicis, se abrieron nuevas y anchas vías de progreso musical, que compositores y cantantes educados en los conservatorios de Italia, fundados por entónces, proporcionaron elementos de desarrollo al nuevo espectáculo, y llevaron á todas partes la luz que brotó en las orillas del Arno que debía iluminar en breve el entendimiento y encender los corazones de los pueblos que sólo conocían la música calculada; la música sin lágrimas ni alegría; sonoridad escolásticamente combinada con todos los primores del contrapunto. ¡Mucha, mucha sonoridad, pero sin los encantos del alma!

La Corte española, á imitación de la Corte florentina, hizo ejecutar también en el teatro del Palacio de Madrid el año 1629 una Égloga pastoral de Lope de Vega titulada *La selva sin amor*, con música de autor desconocido, habiéndose encargado de la dirección de la maquinaria Cosme Lotti, ingeniero que vino de Florencia llamado por Felipe III.

El erudito y popular maestro Barbieri, dice que este es el primer poema de ópera de que hay ejemplo en España.

La Egloga de Lope no influyó por desgracia tan favorablemente en el progreso musical de nuestro país como influyó en el de Italia el *Orfeo ed Euridice* de Rinnucini. Allí se propagó con la velocidad del rayo el entusiasmo artístico y patriótico por todas las clases de la sociedad, y aquí apenas traspasó los muros del régio alcázar donde se representó, el conocimiento de la obra cuya paternidad musical es aún de todos ignorada.

Dos años después del estreno de *La selva sin amor*, se dió la representación en dos grandes jornadas *El jardín de Falerina*, de D. Pedro Calderón de la Barca, con música de... no se sabe quien: primera obra que recibió fatalmente el nombre del Palacio en que se ejecutó y de cuyo nombre no quisiera acordarme, porque ha causado y sigue causando perjuicios incalculables al crédito de la música dramática española. Ya habreis comprendido que me refiero al nombre de... Zarzuela.

Se atribuye á la música de esta clase de obras, que carecía de importancia artística, la decadencia que se marcó ya en las composiciones de iglesia á principios del siglo XVIII. El P. Feijóo, en su juicio crítico de *La Música de los templos* no deja en buen lugar á los cantantes, organistas y compositores religiosos de su tiempo.

«Ese aire de *canarios*, dice el reverendo P. Feijóo, tan dominante en el gusto de los modernos, y extendido en tantas *gigas*, que apenas hay sonata que no tenga alguna, ¿qué hará en los ánimos, sino excitar en la imaginación pastoriles tripudios? El que oye en el órgano el mismo *menuet* que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó la noche antecedente? De esta suerte la música que había de arrebatarse el espíritu del asistente desde el templo terreno al celestial, le traslada de la iglesia al festín. Y si el que oye, ó por temperamento, ó por hábito está mal dispuesto, no parará ahí su imaginación.»

El poético y sublime arranque de Fray Luis de León al oír tocar el órgano al ciego Salinas, y el juicio del P. Feijóo pintan perfectamente el carácter de la música religiosa dominante en las diferentes épocas á que se refieren.

La venida á Madrid de la compañía de ópera italiana á principios de 1703, llamada por Felipe V, fué funesta para la música española, tanto en el género popular y dramático como en el religioso.

El mismo P. Feijóo que acabo de citar, dice respecto á la influencia de la música italiana en la música de nuestros templos:

«Esta es la música de estos tiempos, con que nos han regalado los italianos por mano de su aficionado el maestro Duron, que fué el que introdujo en la música de España las modas extranjeras.»

Y el Sr. Peña y Goñi, en su muy importante obra titulada *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (*), que he consultado con gran interés, refiriéndose á la simple y característica tonadilla, se expresa diciendo:

«Hasta la música popular en su forma más natural y espontánea, desaparecía sepultada bajo la avalancha extranjera, dirigida y fomentada magistralmente por Scotti y Farinelli.»

Con efecto, nada se resistió al imperio de las compañías italianas en sus exhibiciones, ya fueran en el coliseo del Buen Retiro ó en el teatro de los Caños del Peral.

Las famosas tipes, que á la sazón estaban de moda,

(*) Todos los amantes de la historia musical española, deben conocer este admirable trabajo del ilustrado crítico que ha publicado el acreditado editor Zozaya. Peña y Goñi ha prestado un servicio inmenso al arte y á la patria.

no tan sólo se veían rodeadas de *cavallieri serventi* que las acompañaban como siervos sumisos, de galanteadores que derrochaban sus bienes de fortuna por obsequiarlas, sino de damas de la más linajuda aristocracia que tenían á gala ser *jefes de partido* de una *prima-donna*. La duquesa de Osuna lo fué de la Todi y la de Alba de la Giorgi-Banti.

Y entretanto, todo lo que era español se encontraba
avvilito e calpestato
bajo la pesada y fría losa del menosprecio de sus compatriotas.

—¡En este orden de sentimientos nadie podrá tildar á los españoles de inconsecuentes!—

Los plausibles esfuerzos que en diferentes ocasiones hicieron los compositores españoles durante el siglo pasado para la creación de la Opera nacional fueron inútiles, llegando á un estado de decadencia tal la música dramática española, que se resiste uno á creerlo... hasta por decoro patrio.

En una carta que Moratín dirigió á Godoy desde Londres, con fecha 20 de Diciembre de 1792, se lee el siguiente horripilante párrafo:

«La música treatral está como los demás ramos, atrasada y envilecida; ni es otra cosa en la parte poética que un hacinamiento de frialdades, chocarrerías y desvergüenzas; en la parte musical, un conjunto de imitaciones inconexas, sin unidad, sin caracter, sin novedad, sin gracia, sin gusto.»

No cabe pintura más desconsoladora, ni crítica más contundente del espectáculo popular español de aquellos tiempos.

En tan lamentable estado llegamos á las puertas del siglo XIX. ¿Y cuándo? Cuando Italia, Alemania y otras naciones cultas se encontraban ya en el apogeo de su gloria musical.

Francia tuvo la inmensa fortuna de hallar protec-

tores poderosos para la organización de la Opera nacional, hasta en los Príncipes de la Iglesia, como lo fueron el cardenal Mazzarino y el cardenal Rovere, arzobispo de Turin. A tan valioso concurso hay que agregar el favor que dispensó la Corte de Luis XIV al célebre compositor florentino Lulli, autor de las primeras óperas importantes del naciente espectáculo francés.

España no fué tan venturosa. Sus magnates no pensaron, como los grandes señores de otros países, respecto á la protección y fomento de la ópera nacional.

Los autores españoles, entregados á sus propias fuerzas, vegetaban miserablemente sin gloria ni provecho.

¡Coincidencia extraña digna de mencionarse! Al mismo tiempo que los compositores que residían en su patria se ocupaban en *perpetrar* «un conjunto de imitaciones inconexas, sin unidad, sin caracter, sin novedad, sin gracia, sin gusto,» según dijo Moratín, un español ilustre consagraba, allende los Pirineos, su fecundo ingenio á escribir óperas italianas que se representaban con gran éxito en los teatros principales de Italia, Austria y Rusia. Ejemplo lamentable, desgraciadamente repetido, de compositores españoles que han estado al servicio de otros países abandonando el suyo!

Vicente Martín, que es el español ilustre á quien me refiero en el párrafo anterior, nació en Valencia el año de 1754. Adquirió fama europea con sus aplaudidas obras.

Mozart introdujo en su *Don Juan* un motivo de «*Una cosa rara*,» ópera popular y bella de nuestro compatriota.

Martini ó lo Spagnuolo, como le llamaban en Italia, compitió gloriosamente con Paisiello, Cimarosa, Salieri y demás grandes maestros de su época. La emperatriz

Catalina le llamó á su corte y le nombró maestro y director de la compañía de ópera del teatro Imperial. Cesó en este cargo; y después de pasar muchas penalidades en los últimos años de su vida, falleció en San Petersburgo en Enero de 1806, recordando tal vez en aquellas heladas regiones del polo Norte, el dulce clima y la florida y rica huerta valenciana cuyas perfumadas áuras mecieron su cuna.

Vicente Martín y Soler luchó en su vida artística en pró de un espectáculo extranjero y murió lejos de su patria.

Triste suerte la del célebre maestro que me trae á la memoria los admirables versos de Leopardi:

Oh mísero colui che in guerra é spento,
Non per li patrii lidi e per la pia
Consorte e i figli cari,
Ma da nemici altrui
Per altra gente, e non può dir morendo:
Alma terra natia,
La vista che mi desti ecco ti rendo.

Nuevas tentativas para lá creación de la Opera española reanimaron algo los espíritus de los buenos españoles en los primeros años de este siglo, y la vuelta á Madrid de Manuel García contribuyó mucho á ello.

Una de las glorias musicales más legítimas é importantes de España fué D. Manuel Vicente García. Nació en Sevilla el 22 de Enero de 1775. Discípulo de D. Antonio Ripa, maestro de capilla de aquella catedral, á los diez y siete años se distinguió ya como cantor, compositor y director de orquesta.

Compuso varias óperas ligeras adornadas de graciosos cantos, que se hicieron muy populares, y en cuya ejecución tomó una parte principal él mismo como cantante. En 1807 se marchó para siempre de España estableciéndose en Paris.

Sus hijas, María Malibran y Paulina Viardot, fueron cantantes muy notables, sobre todo la primera, que arrebató en todas partes al público con el fuego de la pasión y la maestría de su canto que la había adquirido bajo la dirección de su padre.

Sabido es que García desempeñó el papel de Conde de Almaviva en el extremo de *El Barbero de Sevilla* de Rossini y que es autor de la delicada y característica serenata que se canta en la ópera. «*Se il mio nome saper voi bramate.*»

Todas sus canciones españolas son bellísimas.

Las buenas tradiciones de la escuela de García que tan notables cantantes produjo, apenas se conservan en los artistas del día. Algunos muy afamados que recorren los teatros del mundo haciendo breves exhibiciones, parece que se han propuesto llevarse en su retirada al hogar doméstico, con los secretos del arte, los últimos maravedises del público que forzosamente acude á oírles.

Como Vicente Martín, Manuel García murió en tierra extraña: le sorprendió la muerte en París á los cincuenta y siete años de edad, pero dejó en su patria el pólen de su fecundo ingenio español que todavía circula y circulará por las ideas de los compositores españoles que aspiren á caracterizar los sentimientos del pueblo, con frases graciosas y elegantes, mal comprendidas y peor apreciadas de los fátuos *dilettanti* de romanzas y cavatinas que se cantan aquí en idioma extranjero.

Por real orden de 28 de Diciembre de 1799 se prohibió en los teatros de España «representar, cantar ni *baylar piezas que no fueran en idioma castellano* y actuadas por actores y actrices nacionales ó naturalizados en los reinos.»

Lo de *baylar piezas que no fueran en idioma castellano*, debía referirse sin duda á los bailes con canto.

Las óperas del repertorio italiano y las del reperto-

rio francés, entónces en juego, se cantaron en el teatro de los Caños del Peral, en español y por artistas españoles, durante los años de 1800 á 1808. Si á esta medida gubernativa hubiesen correspondido la actividad de los autores españoles y el patriotismo del público, habría podido echar hondas raíces en el país la Opera nacional.

Ochenta y más años después, para que pueda ejecutarse una ópera de un compositor español en nuestro régio coliseo, es condición precisa que tenga letra italiana.

Podemos decir, sin reserva alguna, que no hemos adelantado gran cosa en españolismo lírico-teatral en la lucha con el italianismo desde principio del siglo.

El movimiento musical en España al comenzar este siglo, además de no ser muy halagüeño como lo habrá comprendido el galante auditorio, fué contrariado é interrumpido repetidas veces por las discordias político-sociales y las guerras que aniquilaron al país con la muerte de miles de sus valientes hijos, y con la ruina de innumerables familias que lloraban á la vez la pérdida de sus deudos y haciendas.

El clarín guerrero, que al espirar las víctimas del Dos de Mayo llamaba en son de venganza á la ultrajada nación española para luchar contra los ejércitos del Capitán del Siglo, obligó á los españoles á cambiar los instrumentos de la paz por instrumentos de muerte, y los espectáculos de recreo, entre ellos la ópera, se suspendieron casi por completo durante la guerra gloriosísima de la Independencia.

A esta época de paralización artística, siguió otro breve período de ópera italiana en que el público oyó por primera vez música de Rossini. El 29 de Setiembre de 1816 se dió *La italiana en Argel*, que produjo «un entusiasmo inexplicable,» según Mesonero Romanos.

En los años de 1818 y 1819 se ejecutaron en los tea-

tros de la Cruz y del Príncipe (*) *Il turco en Italia*, de Rossini; *Oro non compra amore*, de Portogallo; y la obra de Mosca *I pretendenti*, traducidas al castellano.

Estalló la revolución del año 20, y á las aplaudidas cavatinas reemplazaron los himnos patrióticos.

El *Himno de Riego*, convertido en ardiente grito de libertad, se llevó la palma del triunfo entre los demás, pero muy pronto se trocó en palma del martirio para aquellos que con más calor y fé lo habían entonado.

Con la vuelta al poder del gobierno absoluto, volvió á imperar la ópera italiana con delirante entusiasmo en perjuicio de los intereses morales y materiales de las compañías de verso, dando asunto para que se enriqueciera el Parnaso español con una admirable sátira de Bretón de los Herreros, escrita contra la *melomanía* de los madrileños por los cantantes italianos, en la que, entre otras cosas sangrientas, decía:

¡Tristel! ¿Qué vas á hacer? Aunque Minerva
 Declamara por tí, no se corrige
 La tenaz filarmónica caterva.
 Hay un genio infernal que la dirige;
 Gigante enorme que á domar su furia
 Más robusto poder que el tuyo exige.

Hubo *prima-donna*, la hermosísima Adelaida Sala, que trocó la corona artística de laurel por una áurea corona nobiliaria con grandeza de España de primera clase.

Semejante á la lucha de los partidarios de la Todi con los de la Giorgi-Banti en tiempo de Farinelli, se entabló en 1831 entre los admiradores de Adelaida Tossi y los de la Meric-Lalande otra lucha formidable.

Con la dirección de la compañía italiana confiada al

(*) El teatro de los Caños del Peral había sido abandonado por ruinoso, desde el año 10.

célebre compositor Mercadante, adquirió mayor importancia el espectáculo de la ópera.

El año 1827 fué llamado el sabio maestro D. Ramón Carnicer, hijo ilustre de Lérida, por el ayuntamiento de Madrid, para dirigir los teatros de la Corte.

Este notabilísimo compositor leridense había dado ya grandes pruebas de su ingenio musical y buenas condiciones como director en Barcelona, donde la ópera italiana tenía tanta importancia como en Madrid.

Compuso varias óperas en estilo italiano que alcanzaron gran éxito. De todos los inteligentes es admirada la brillante overtura que escribió para *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, la cual este año mismo ha sido aplaudida con entusiasmo en el teatro Real, mereciendo los honores de la repetición.

Fué autor de muchas canciones populares, himnos, piezas instrumentales, etc., etc.

Cuando la fundación del Real Conservatorio de Música de María Cristina, se le confió la cátedra de composición, que la desempeñó como debía esperarse de su gran saber y larga experiencia.

D. Francisco Asenjo Barbieri fué discípulo suyo. Esta es una verdadera gloria para la memoria del insigne maestro.

Bajo muchos conceptos es digna de admiración y respeto la parte que tomó en el movimiento musical D. Ramón Carnicer, como asimismo todos sus distinguidos colegas catalanes que en la ciudad condal supieron sostener siempre á gran altura el divino arte.

Pero entre todos los paisanos de Carnicer merece digna y especial mención el venerable D. Baltasar Saldoni, cuya brillante historia artística y literaria debe ser estudiada en la importante obra ya citada de Peña y Goñi.

Sus óperas *Ipermestra*, *Cleonice*, *Boabdil* y *Guzmán el Bueno*, honran al arte español y su *Diccionario de*

efemérides de músicos españoles, será siempre un monumento inapreciable de consulta para los que se dediquen á los estudios biográficos de los que han consagrado su vida al divino arte en nuestro país.

Tres compositores españoles que figuraron también en el primer tercio del siglo, dignos de especial recuerdo, son; Fernando Sors, José Melchor Gomis y Juan Crisóstomo Arriaga.

Educado el primero en la famosa Escolanía de Monserrat bajo la dirección del sábio P. Fray Anselmo Viola, empezó su carrera distinguiéndose en Barcelona con una ópera que compuso, titulada *Telémaco*, que gustó mucho; al año siguiente de su estreno se representó en Venecia con éxito favorable.

Emigró á Francia y fué muy considerado por los compositores notables de Paris. Después de haber estado en Inglaterra y Rusia dando felices pruebas de su genio musical, volvió á la capital francesa donde se distinguió como compositor y como ejecutante.

Sors fué el soberano de la guitarra; su admirable método y tratado de armonía para el mismo instrumento y varias composiciones y arreglos notables, merecen eterno renombre.

El arte español le es deudor de preciosas y características canciones y piezas instrumentales.

Murió en París el año 1839 víctima de una enfermedad dolorosísima y en un estado de pobreza muy digno de compasión.

Habiendo llegado á mis manos varias canciones españolas de Gomis, sumamente apreciadas, se despertó en mí el deseo de adquirir noticias acerca de este autor. Valenciano, como Vicente Martín, fué discípulo de D. José Pons, compositor distinguido y maestro de capilla de la catedral de Valencia.

Cuandose vino á Madrid á dirigir la música de la guardia de S. M., trató de darse á conocer como compositor.

Descorazonado por las dificultades con que tropezaba para lograr que se ejecutaran sus obras en los teatros de la Corte, donde sólo había podido conseguir la representación de una ópera titulada *La Aldeana* y un monólogo dramático titulado *Sensibilidad y Prudencia*, Gomis emigró á Francia.

Marchó luego á Inglaterra donde le sonrió la fortuna, pero su deseo de figurar en el teatro le hizo volverse á Paris y escribió varias obras para la Opera cómica que no llamaron mucho la atención. *El Diablo en Sevilla* y alguna otra de sus óperas contienen piezas importantes.

Este autor fué tachado, por críticos notables, de haber usado con exceso el género español en las óperas francesas. ¡Vaya por los que para dar los buenos días en lengua castellana, recurren á una música destinada á que la juzguen nuestros tataranietos, suponiendo que antes no haya sido pasto de la bienhechora polilla!

Gomis murió en Paris el 1836 á los 45 años de edad y murió... pobre. ¡Sarcasmo del destino que, con saña inextinguible, parece complacerse á menudo en que mueran en la miseria los que producen el deleite y la ilustración de la humanidad, mientras concede sin tasa el codiciado metal á los que quizá hayan hecho verter abundantes lágrimas de dolor á muchos infelices en el manejo de sus negocios!...

Un Mozart español, nacido á orillas del Nervión á principios del siglo actual, hubiese honrado el mundo del arte con producciones admirables de su genio prodigioso, dignas del inmortal autor de *Don Juan*, si la parca inexorable no hubiese cortado en la flor de su juventud el hilo de la doble, preciosa vida del hombre-artista por excelencia.

D. Juan Crisóstomo de Arriaga, hijo de Bilbao, nació en la región del arte como brota, crece y ondula ma-

jestuosamente su elegante copa la gallarda palmera en el abrasado desierto, ofreciendo su exquisito y dorado fruto al viajero fatigado y triste, y en el periodo más lozano de su desarrollo, se ve tronchado su esbelto tronco por la furia desoladora del Simoun.

Asombra lo que dice Fetis acerca de Arriaga.

Escuchad: «Antes de adquirir conocimientos de armonía compuso una *ópera española*, cuyas ideas eran deliciosas y enteramente originales.

»A los 13 años se marchó á Paris y en el Conservatorio estudió el violín con Baillot, y la armonía bajo mi dirección.

»Menos de tres meses le bastaron para adquirir conocimiento perfecto de la armonía, y al cabo de dos años no había dificultad en el contrapunto y en la fuga que no venciese como por vía de juego.

»Se reunían en Arriaga dos facultades que rara vez reúne el artista: el don de la inventiva y la aptitud más completa para vencer todas las dificultades de la ciencia.

»Escribió una fuga á ocho voces que causó el asombro de Cherubini por la perfección del trabajo.

»Los progresos de este joven artista en el arte de tocar el violín no fueron menos rápidos; la naturaleza le había organizado para ejecutar bien todo lo que pertenece al dominio de la música.

»Su primer obra fué una colección de *tres cuartetos* para violín que se publicó en Paris en 1824. Es imposible imaginar nada más original, más elegante ni escrito con más pureza que estos *cuartetos*, no lo bastante conocidos. Cada vez que eran ejecutados por su joven autor excitaban la admiración de los que le oían.

»Compuso muchas obras de distintos géneros: una *overtura*, una *sinfonía á grande orquesta* una *misa á cuatro voces*, una *salve regina*, *cantatas francesas* etc., etc.

»Tantos trabajos realizados antes de la edad de diez

y ocho años, habían sin duda maleado la buena constitución de Arriaga, en quien á fines de 1825 se declaró una grave enfermedad de languidez que le condujo al sepulcro en los últimos días del mes de Febrero del año siguiente, y el mundo musical se vió privado del porvenir de un hombre destinado á contribuir poderosamente al adelanto de su arte, como los amigos del joven artista se vieron privados del alma más candorosa y pura.»

Juicio tan entusiasta del ilustre Fetis equivale á si quedara grabado en planchas de oro para la posteridad el nombre exclarecido de Arriaga.

Tengo fé en que la culta población de Bilbao, donde todo sentimiento noble y generoso tiene asiento, hará que recuerden sus paisanos al joven compositor, gloria de Vizcaya, erigiéndole un monumento en aquellos pintorescos sitios de la invicta villa.

Martín, García, Sors, Gomis y Arriaga que hubieran podido contribuir poderosamente á defender con bríos el pabellón de la música dramática española, emigraron al extranjero, donde murieron casi todos ellos en la flor de sus años.

Nuestros primeros compositores, consagrados á cultivar la música de los templos como maestros de capilla, no pudieron prestar su concurso al espectáculo profano, al que tal vez se vieran obligados á mirarle con desprecio.

¿Qué extraño, es, pues, que dominados por los italianos y abandonados de los nuestros, hubiese llegado al tristísimo estado en que se encontró la música dramática española al comenzar el siglo XIX, como la relación de los hechos habrá convencido á la distinguida concurrencia?

La música religiosa, en cambio, aunque no á la altura de otras épocas, había conservado en algunas igle-

sias de España cierta severidad tradicional propia de los antiguos maestros y digna de todo elogio.

Dice Eslava: «Las iglesias catedral y del Patriarca de Valencia han sido las que han cultivado el estilo *antiquo* por más tiempo y con mayor esmero que ninguna otra.»

Doyagüe, Prieto, Cuéllar, Montesinos, los dos Ledemas, D. Mariano y D. Nicolás, Andreu y otros maestros de capilla compusieron obras notables, publicadas en la *Lira sacro-hispana*, série primera del siglo XIX.

El dignísimo sucesor de los grandes maestros españoles en el género religioso, fué D. Hilarión Eslava; y en el género didáctico muy superior á todos ellos.

Sus numerosas obras religiosas son notables en general y muchas verdaderamente bellas.

Los tratados de armonía, de melodía, de contrapunto y fuga y el gran método de solfeo que publicó, han contribuido y seguirán contribuyendo poderosamente al progreso del arte en España.

El *Museo orgánico* y la notabilísima colección de obras religiosas que lleva el título de *Lira sacro-hispana*, que hemos mencionado, son una prueba más de sus grandes títulos como maestro y como sabio.

Legó su glorioso nombre á la posteridad y hoy vive en la memoria de los distinguidos discípulos que siguen sus luminosas huellas, recordando al venerable maestro con el amor de hijos cariñosos y agradecidos.

Todos hacen justicia á Eslava:

.....Nui

Chiniamo il capo al Massimo

Fattor che volle in lui

Del creator suo spirito

Piu vast'orma stampar.

El *italianismo* es la pesadilla de los que en música enarbolan la bandera nacional al grito de «¡Viva la Ópe-

ra española!» y quisieran que aquí siguiésemos el ejemplo del czar de todas las Rusias publicando sin pérdida de tiempo un *ukase* para la supresión del teatro italiano, como el que hace poco se publicó en San Petersburgo.

Y el *italianismo*, sin embargo, es muy español.

Es muy español... y de tiempo inmemorial.

Nuestros autores dramáticos y nuestros literatos del siglo xvi padecieron de *italianismo* á más no poder.

Cervantes lo justifica en sus obras inmortales, más que nadie, con *italianismos* sin cuento.

¿Y qué diremos del *italianismo* de nuestros pintores, escultores y arquitectos? ¡Ellos que á Italia la consideran como á su segunda patria! Preguntadles, preguntadles si tienen á menos visitar el artístico país

dove il si suona

é inspirarse ante las obras maestras que Roma, Florencia y Venecia conservan en suntuosos palacios, siendo la admiración y recreo de la humanidad ilustrada.

Para ellos el *italianismo* es una pasión, es un elemento de vida artística que se hermana cariñosamente con el caracter español.

Pero en música el *italianismo* es otra cosa muy distinta que en las demás artes.

Aquí, algunos compositores, llenos de ardor patriótico-musical, han declarado guerra á muerte al *italianismo*, pero en sus banderas en lugar de leones rampantes y castillos almenados, parece verse trazada el águila negra de dos cabezas, á la que no podría calificarse ciertamente de ave canora.

Estos enemigos de la dulce melodía que ya necesitan condimentarla con el asafétida de los romanos para poderla tragar, tienen fija la vista, por lo general, en *países extraños* cuando tratan de hacer *obras españolas*.

En los tiempos que atravesamos se ha despertado una afición extraordinaria á la *música pura*, como han

dado en llamar algunos á la música instrumental, y en todas partes buscan con avidez los compositores como elemento principal para sus obras, los cantos populares.

En vista de esto, yo aconsejaría á nuestros jóvenes compositores que, si bien no sea *tan distinguido*, por ser género español, estudiasen los tesoros musicales que se hallan esparcidos por España, los cuales, explotados con talento, sobriedad y buen gusto, imitando á la industriosa abeja, podrían llegar á elaborar ricos panales de miel hiblea musical, que serían buscados con avidez por los hijos de esos mismos países que hoy nos mandan sus *rapsodias* de aires nacionales, que no son aires superiores, de ningún modo, á los aires característicos españoles.

El *italianismo* está muy arraigado en nuestro público y sólo podrá sucumbir, y ójala fuera pronto, cuando el *españolismo* y no un *germanismo híbrido* se abra camino honroso en medio de la confusión que nos rodea, hija de la vanidad y de la ignorancia supina de aquellos que, á fuerza de osadía y de carecer de todo sentimiento delicado, llegan á creerse genios y dictadores en el arte sin comprenderlo ni sentirlo.

La educación musical.

Esta parte del tema bastaría por sí sola para ocupar todo el tiempo de una ó más conferencias, pero comprendiendo yo la natural impaciencia con que todos los que se dignan escucharme aguardan que la buena música, habilísimamente ejecutada, reemplace cuanto antes á la mala música, torpemente hablada, prometo de nuevo ser breve.

Tratándose de la educación musical en España, ¿cómo no rendir entusiasta homenaje de respeto, admiración y gratitud á la augusta fundadora del antiguo Conservatorio, hoy Escuela Nacional de Música y Declamación?

En la generalidad de los españoles amantes de la música, fuera grave falta, en mí... sería un crimen.

Nacida bajo el risueño cielo de Nápoles, vino radiante de hermosura y juventud á ocupar el trono castellano con aplauso universal.

Oid cómo en vigoroso estilo y delicados conceptos prorrumplía Quintana:

Todo te aplauda; en resonantes himnos
 Todo se inunde: el monte
 Los diga al valle, y los repita el río
 Y los aprenda el mar. ¡Ella aparece!
 ¿No veis cuál resplandece,
 Del arbol del alba enrojecida
 Por las gracias ornada,
 Y de alta gloria y majestad cercada?
 ¿No veis cómo á los rayos de su frente
 Todo con grata admiración se inclina?
 Ella es: la augusta Reina de Occidente
 Ella es: la amable y celestial Cristina.

Cuando la música en todos sus ramos se hallaba entre nosotros en el más lastimoso estado, se publicó un real decreto firmado por Ballesteros en 15 de Julio de 1830, que principia así:

«El Rey nuestro señor se ha servido mandar que se establezca en esta Corte un Conservatorio de Música que llevará el augusto nombre y gozará de la excelsa protección de la Reina nuestra señora.»

Todos saben que el medio más poderoso de propagar los conocimientos musicales, fase característica de la civilización moderna, y de seguir las huellas de los grandes maestros, es la creación de conservatorios.

Allí donde el estudio de la música se empieza en las escuelas de párvulos y se sigue en la 1.^a y 2.^a enseñanza, existen varios conservatorios muy importantes.

Díganlo Bélgica, Alemania, Francia, Italia, etc., etc.

¿Y cuál es su principal misión con relación á los intereses generales del arte?

En un acto público y solemne celebrado en presencia del Sr. Ministro de Fomento (*) manifesté mi opinión sobre este punto, indicando al mismo tiempo, ligeramente, parte de los resultados que hoy dá el establecimiento oficial que tengo el inmerecido honor de dirigir.

«Es la misión principal de los Conservatorios de Música, en concepto nuestro, dije entónces, proporcionar al arte los elementos que reclame para su mayor esplendor y progreso.

Educar hábiles profesores de orquesta, organistas y pianistas distinguidos, jóvenes compositores que sigan las huellas de los grandes maestros, cantantes expertos que sepan interpretar con acierto las obras que se les confien, aportar, en fin, á la ilustrada clase media de la sociedad moderna un contingente artístico inteligente y laborioso, debe ser el cuidado de los centros de enseñanza musical.

Hay quien acusa á los Conservatorios de que no producen genios.

Semejante acusación tiene fácil y poderosa defensa.

El genio es purísimo destello de la Divinidad. No existe, pues, no ha existido ni existirá nunca en el mundo más que un catedrático capaz de formar genios, ya en la ciudad, ya en la aldea, lo mismo á orillas del caudaloso Rhin que del sediento Manzanares. Este único maestro de genios es... el Supremo Hacedor, que no

(*) En la distribución de premios correspondientes al curso escolar de 1883 á 1884, que se verificó en la Escuela Nacional de Música y Declamación.

con mucha frecuencia nos suele enviar alguno de sus afortunados discípulos, conocidos con los nombres de Palestrina, Morales, Victoria, Beethoven, Rossini, la Malibran, Rubinstein, Sarasate, etc., etc.

La inmensa mayoría de los distinguidos profesores de nuestras orquestas de conciertos y de teatros son discípulos de nuestra Escuela, como asimismo los que se dedican á la enseñanza, que son muchos y muy entendidos.

¿Y qué diremos de las notables discípulas de las clases de piano, que logrando pingües resultados, ejercen admirablemente la profesión de leccionistas, conquistando el aprecio general en las casas que frecuentan, por su irreprochable comportamiento?

¡Cuantos beneficios deben á la Escuela esas apreciables jóvenes!

Sin la educación artística que aquí recibieron, tal vez muchas de ellas se verían precisadas á manejar el *pedal* de una máquina cosedora de Singer para aliviar con penoso trabajo y escaso provecho la situación precaria de sus familias, en lugar de manejar los *pedales* de un piano de Erard ó de Montano.

No falta quien se queje de su suerte adversa en el ejercicio de su profesión.

Ciertamente, no todos los que siguen la carrera de la música logran alcanzar una posición ventajosa, y hay algunos que, por falta de talento ó de laboriosidad, se ven obligados á buscar otra manera de vivir. Lo mismo pasa en las demás carreras.

Hasta la leña en el campo
Tiene su separación;
Una sirve para santos
Y otra para hacer carbón.

Si todos los que estudian para médicos ó abogados cuajaran y llegaran á tener clientela... ¡Pobre humanidad!»

La educación musical que se ha desarrollado felizmente en España y que ha transformado por completo la inteligencia y aficiones del público profano, no es sólo la educación técnica que se recibe en las escuelas especiales, sino la que se ha adquirido durante los años de vida que llevan la *Sociedad de cuartetos* y la de *Conciertos* que nos han hecho conocer obras maestras de las que antes se ignoraba el nombre de sus autores por el vulgo, y ahora las distingue hasta por el *tono* en que están escritas.

Yo he oído decir á un aficionado *orecchiente*, incapaz de conocer si un papel de música se halla colocado hacia abajo ó hacia arriba, que le gustaban mucho «la sinfonía en *do menor* de Beethoven y el quinteto en *sol menor* de Mozart.»

¡Qué diferencia de aquellos tiempos, y no muy lejanos, en que las soberbias obras que hoy causan la admiración de nuestro público y las aplaude con entusiasmo, se oían de mala voluntad y se calificaban desdenosamente entre bostezos de *música sabia*, equivalente, según el público de entónces, á *música fastidiosa!*

Con permiso de la distinguida Sociedad, voy á citar unas frases groseras que ahora serían rechazadas con indignación general, de uno á quien le preguntaron, «qué le parecía el andante de la *Sinfonía Pastoral* que acababa de ejecutarse,» y contestó:

—¡Si esto es más largo que la esperanza de un pobre!
¡Señor, si dura más que un par de botas!...

Cuanto pudiera decirse en elogio de los ilustres fundadores y directores habilísimos de las sociedades civilizadoras del pueblo español en el conocimiento del repertorio clásico-musical, fuera pálido en comparación de lo que se merecen.

¿Quién no envidiará la gloria de Monasterio, Guelbenzu, Gaztambide, Barbieri y Vázquez?

Sus nombres esclarecidos quedarán grabados en la

historia y serán considerados por las generaciones futuras, como faros bienhechores que han iluminado la *selva oscura* del arte

che la diritta via era smarrita.

Respecto á la conveniencia é importancia de generalizar todo lo posible la educación elemental y popular de la música, dije hace poco en otra parte (*):

«Todas las naciones civilizadas lo comprenden así. Popularizar á la vez que perfeccionar su estudio es una de sus preferentes atenciones.

»En el Congreso Musical Belga, primero, y recientemente en la sección musical del Congreso de Amberes, se ha tratado extensamente esta cuestión.

»La Comisión enviada en 1876 por el ministerio francés de Instrucción pública á la Exposición Universal de Filadelfia, hizo constar en el luminoso informe que presentó, el siguiente curioso dato:

«En las escuelas donde la enseñanza musical se halla más desarrollada y floreciente, las demás enseñanzas se encuentran también á grande altura.»

Esto se comprende muy bien.

La música es luz del alma que aviva los sentidos y no puede menos de ejercer favorable influencia en la juventud aplicada.

En muchos países, antes que el niño tenga el menor conocimiento del abecé y de la teoría elemental del solfeo, se le hace cantar breves y sencillísimas melodías con palabras que fácilmente se graban en la memoria, contribuyendo de este modo á despertar suave y progresivamente su infantil inteligencia.

Es un ejercicio muy provechoso para los niños. Con él se mejora su oído, se corrigen defectos de pronunciación, muy comunes en ellos, se desarrolla el sentimiento del ritmo y, lo que no tiene precio, les produce

(*) En la Escuela de Música y Declamación.

una saludable alegría, moral y físicamente considerada.

Además puede apreciarse como excelente preparación para el conocimiento del solfeo, con cuyo requisito marchan sobre seguro los que quieran dedicarse después á estudios superiores.

«Si todos aprendieran desde la infancia el canto y la lectura musical, dice un ilustrado escritor, ofrecería ventajas considerables, fáciles de comprender, para la educación general y para la formación de coros y orquestas, sociedades populares ó filarmónicas, conciertos, festivos, músicas militares, etc., etc.

Bélgica, Holanda y Suiza, sin necesidad de citar otras naciones, presentan abundantes y elocuentísimos ejemplos que prueban la verdad de semejante aserto.

A eso debemos aspirar en España los que amamos el progreso en sus manifestaciones más cultas y provechosas.

Sin que sea jactancia meridional, podemos asegurar que los habitantes de las orillas del Ebro, de los valles y montañas de Cataluña y Galicia y de las Provincias Vascongadas, no ceden en inteligencia y aptitud musical á los hijos de los pueblos que baña el caudaloso Escalda ni á los moradores de la pintoresca patria de Guillermo Tell.

En vida del inolvidable Clavé se organizaron, bajo su acertada dirección, notables y numerosos orfeones, que ostentaban en sus estandartes el glorioso escudo *de las sangrientas barras*, enlazado con símbolos del arte fascinador.

En Galicia las sociedades musicales están dando pruebas de una gran actividad, digna del mayor elogio, cultivando sus poéticos cantos populares, al mismo tiempo que la organización de las masas corales y su instrucción van perfeccionándose.

Estos son elementos propios y ricos para la ópera

popular-española—bulgo Zarzuela—espectáculo en el que debiera reflejarse siempre, con discreción y arte manejada, la nacionalidad musical que tanto distingue á nuestro país de los otros.»

La ópera popular debe considerarse también como medio admirable de desarrollar en las masas la afición á la música, y los autores que se dedican á cultivarla, son dignos de aplauso y de protección que no tienen.

Los individuos de la Asociación artística-cooperativa, para continuar el desarrollo de la zarzuela, allá por los años de 1849 á 1850, Sres. Barbieri, Gaztambide Oudrid, Hernando, Inzenga, Salas y Olona prestaron el servicio mayor que se ha prestado en España, al teatro lírico-dramático español y de cuya prosperidad pende la suerte de innumerables familias.

Es de lamentar que á las primeras obras que se dieron con el título de Zarzuela en nuestros tiempos, no lo hubiesen cambiado por el de ópera popular, ó cosa parecida.

Siguiendo el argumento que emplearon para poner el desdichado nombre á la primera comedia con música que se representó en el Palacio de la Zarzuela del Pardo, pudo haber llamado el Sr. Hernando á *Colegiales* y *Soldados* que se representó en el teatro de la calle de las Urosas, *Instituto*, porque este era su nombre.

Dos de los compositores más populares y que mayormente contribuyeron al crédito de la zarzuela en su período brillantísimo, fueron Gaztambide y Oudrid.

Habiendo sido los dos colegas míos muy apreciados, me he creído en el deber de consagrar un recuerdo fraternal á su memoria en el momento que se ha mentado el espectáculo lírico-dramático español por ellos sumamente popularizado.

D. Joaquín Gaztambide tenía talento claro, gran imaginación, y aptitud para la música dramática de primer orden.

Fué director de orquesta notabilísimo, porque á su grande inteligencia unía un caracter enérgico que todos respetaban.

En sus obras se manifestó siempre espontáneo, elegante y vigoroso.

Catalina, Los Magyares, El valle de Andorra, Una vieja, Casado y Soltero, El estreno de una artista, etc. que se deben á su genio poderoso lo prueban.

Su música característica española no tiene rival, por la brillantez rítmica y el buen gusto que la distingue.

D. Cristóbal Oudrid fué un compositor de intuición fecunda para crear ideas musicales llenas de gracia y frescura, y un hombre de trato muy ameno con sus amigos, que seguían con él la broma de decirle, «que nadie sabía de donde era, ni quien había sido su maestro, y mucho menos... la edad que tenía.»

Era rubio como un hijo de la soberbia Albión y tenía acento andaluz: componía jotas con el espíritu aragonés de un héroe del sitio de Zaragoza, dígalos su famosa rondalla; gallegadas, como si hubiese nacido en los pintorescos valles de Galicia; bailables característicos andaluces, manchegos, ó lo que fuera necesario, como nadie. Escribió zarzuelas importantes en todos los géneros, que alcanzaron éxitos brillantes.

Saliendo un día del teatro del Circo, Oudrid, en compañía de un amigo que la echaba de Licurgo, se entabló entre los dos una conversación que aproximadamente se redujo al siguiente diálogo:

—Debiera Vd. estudiar más, amigo Oudrid.

—No tengo tiempo.

—Debiera Vd. ilustrarse para poder juzgar por sí mismo con filosóficas consideraciones, las condiciones de sus propias obras y saber en qué consiste la impresión que causan en los demás.

—Confieso francamente,—replicó Oudrid, que no soy

partidario de las disertaciones académicas de los cinocéfalos sobre si los versos se hacen con la *glándula pineal*, y que tengo en mucho las rudas lecciones del gran filósofo que se llama Público, á quien todos, sin excepción, procuramos contentar, y que para hacerle sentir se necesita tener un alma bien templada.

Hora es ya que el divino arte ataje mi torpe palabra con su maravilloso lenguaje y rompan á cantar las distinguidas señoritas y suenen los bien templados instrumentos manejados por artistas que son gloria del arte español.

Dijo Ayala:

La música es el acento
Que el alma arrobada lanza
Cuando á dar forma no alcanza
A su mejor pensamiento;
De la flor del sentimiento
Es el aroma lozano;
Es del bien más soberano
Presentimiento suave,
Y es todo lo que no cabe
Dentro del lenguaje humano.

HE DICHO.

PROGRAMA MUSICAL

- 1.º Terzetto de la ópera titulada *Una cosa rara*, cantado por las señoritas Lizarraga, Guidotti y Castro, alumnas de la Escuela Nacional de Música y Declamación y discípulas del Sr. Inzenga..... MARTINI.
- 2.º *Las quejas de Maruja*, canción española cantada por la señorita Terzi, discípula del Sr. Martín y alumna de la Escuela Nacional de Música y Declamación, acompañada con la guitarra por el profesor D. Ignacio Agustín Campo..... SORS.
- 3.º Dos tiempos de un cuarteto, ejecutados por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecky..... ARRIAGA.
- 4.º *El chacho moreno*, canción española, cantada por la señorita Guidotti..... GOMIS.
- 5.º *Adiós á la Alhambra*, melodía para violín, ejecutada por la señorita Terzi, discípula del autor..... MONASTERIO.
- 6.º Canción de *El estreno de una artista*, cantada por la señorita Lizarraga..... GAZTAMBIDE.
- 7.º Dúo de *Boleras y Caña*, cantado por las señoritas Guidotti y Castro..... GARCÍA.

LAS QUEJAS DE MARUJA

CANCIÓN

CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO

DE

DON FERNANDO SORS

LAS QUEJAS DE MARUJA

CANCION.

FERNANDO SORS.



Andantino.

PIANO.

First system of piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. The music features a steady bass line and a treble line with triplets and dynamic markings: *p*, *f*, and *cresc.*

CANTO.

Di ces que me que - res á la vista es -

Second system of music, including the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "Di ces que me que - res á la vista es -". The piano accompaniment features triplets and dynamic markings: *f* and *p*.

- tá pa - sas por mi puer - ta no que - res en - trar si estoy en la -

Third system of music, including the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "- tá pa - sas por mi puer - ta no que - res en - trar si estoy en la -". The piano accompaniment features triplets and dynamic markings: *f* and *p*.

gle - sia jun - ti - to al - tar tu jun - to a la pi - la, te sue - les que -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are "gle - sia jun - ti - to al - tar tu jun - to a la pi - la, te sue - les que -". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. It features a steady bass line and a more active treble line with chords and melodic fragments. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the vocal line. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it in the piano accompaniment.

dar cuan do a la sa - li - da te voy a en - con - trar con tus com - pa -

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "dar cuan do a la sa - li - da te voy a en - con - trar con tus com - pa -". The piano accompaniment continues with a similar texture, featuring a steady bass line and active treble line. Dynamic markings of *f* (forte) are present in both the vocal and piano parts.

ñe - ros te po - nes a ha - blar y por mas que to - so has ta re - ben -

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "ñe - ros te po - nes a ha - blar y por mas que to - so has ta re - ben -". The piano accompaniment continues with a steady bass line and active treble line. Dynamic markings of *cresc.* (crescendo) are present in both the vocal and piano parts.

- tar - niel a - gua ben - di - ta me vie - nes a - dar di - ces que me -

The first system of the musical score features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a fermata over the first measure. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). A slur covers the first two measures of the vocal line, and another slur covers the last two measures. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

- que - res a la vista es - ta y me estas a - san - do con tu fri - al -

con enojo.

The second system continues the musical score. The vocal line has a fermata over the first measure. The dynamic *f* is present. The instruction *con enojo.* is written above the vocal line. The piano accompaniment continues with similar harmonic support.

- dad si de tus par - ti - das me lle - go á que - mar sa - les con que es -

The third system concludes the musical score. The vocal line features a fermata over the first measure and a triplet of eighth notes in the final measure. Dynamics include *f* and *p*. The piano accompaniment provides harmonic support throughout the system.

to - do por di - si - mu - lar re - nie - go del al - ma que pue - da aguan -

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a long note on 'to' and continues with 'do por di - si - mu - lar'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *f* (forte) appears at the start of the second measure of the vocal line.

- tar que - rer que pa - re - ce que - rer ol - vi - dar que - rer que pa -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note on 'tar' followed by 'que - rer que pa - re - ce'. The piano accompaniment continues with similar harmonic support. A dynamic marking of *f* is present above the vocal line.

- re - ce que - rer ol - vi - dar que - rer que pa - re - ce que - rer ol - vi - dar.

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a long note on 're - ce' followed by 'que - rer ol - vi - dar'. The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* (piano) in the first measure and *sf* (sforzando) in the second measure.

The final system shows the piano accompaniment continuing with triplets and trills. The piano part includes dynamic markings of *f* and *tr* (trill).