

LA MUSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA EN FALLA Y TURINA

Por
Angel Sagardía

Paralelismo entre Falla y Turina.

Existe un curioso paralelismo en las vidas y obras de Falla y Turina, especialmente durante la etapa adolescente y juvenil de ambos.

Los dos nacieron en Andalucía; Falla, el 23 de noviembre de 1876 y Turina, el 9 de diciembre de 1882; en sus capitales nativas, Cádiz y Sevilla, respectivamente, iniciaron sus estudios musicales; ambos se trasladaron a Madrid; fueron pianistas excelentes y como tales, desarrollaron conciertos en los que estrenaron diversas páginas musicales suyas; los dos abordaron el género lírico, componiendo sainetes, con lo que mostraron su fervor por la genuina música española, y ambos fueron a París a ampliar sus estudios.

Es después de 1916, fecha en que Turina y Falla habían estrenado dos producciones líricas de importancia similar —«Margot» y «La vida breve»— cuando la obra y existencia de los dos músicos se apartan del paralelismo que he expuesto; Turina cultiva las formas musicales establecidas y la música descriptiva; Falla trabaja formas musicales más libres y el ballet; Turina apenas saldrá al extranjero, mientras Falla lo hizo varias veces y fuera de España murió. Ambos, eso sí, han realizado una obra españolista de verdadera trascendencia mundial, por la técnica moderna, europea, de que la dotaron.

Falla, desde su nacimiento hasta el año 1902.

El día 22 de noviembre la Iglesia Católica conmemora esa fecha que es tan emotiva para los músicos, la festividad de su Patrona, la virgen y mártir Santa Cecilia; pues bien, al día siguiente, el 23, nace en Cádiz, en una casa de la plaza de Mina, en el año 1876, Manuel de Falla, el que tanto habría de elevar la música española al seguir la trayectoria aconsejada por Pedrell y practicada por Albéniz y Granados.

En su ciudad natal recibió los primeros aleccionamientos musicales, en los que le inició su madre, excelente pianista; continuó los de solfeo y piano con la profesora Eloísa Gallazo, y los de armonía con Alejandro Odero y Enrique Broca. Además, conforme ha referido Falla, «analizaba con ávida curiosidad toda obra de música que presentara un real interés».

Sus nada corrientes dotes musicales las mostró al improvisar en un viejo armonium de su abuelo; dando conciertos de piano a cuatro manos con su madre y haciendo música de cámara con una familia extranjera, lo que le llevó a escribir un «Cuarteto», del cual, cuando en alguna ocasión le han preguntado, no sin ironía, ha dicho: «¡No sonaba mal!».

Casi a diario acompañaba al piano al violoncellista (de afición) y comerciante (de profesión), Salvador Viniegra, que en la época de referencia tenía mucha edad y los dedos se le entorpecían, por lo que en los pasajes de virtuosidad se le enredaban y llegaba a pararse. Falla se detenía también y preguntaba:

— ¿A dónde vamos, don Salvador?

— Sigue, sigue tú, yo te cogeré —contestaba para disimular—, el que de joven había tocado el violoncello con bastante perfección.

Cierto día, un hijo de don Salvador, cantando y silbando, pues apenas sabía música, dictó a Jerónimo Giménez (futuro compositor de «La Tempranica») unos números para una zarzuela. Por entonces, Falla compuso una melodía para violoncello y piano, que dedicó al señor Viniegra. Este, entusiasmado y exagerando el género de las obras, no cesó de aseverar que «La Sonata», de Falla, y la «Opera» de su hijo era lo mejor que se había compuesto aquel año».

Falla, ya residente en Madrid, amplió sus estudios pianísticos con José Tragó y los de composición con Felipe Pedrell, a la sazón domiciliado en la villa y corte de España.

El ser Falla discípulo de Pedrell se debió a que un día cayó en las manos del muchacho gaditano una revista musical de Barcelona en la cual aparecía un fragmento de la trilogía «Los Pirineos», del maestro catalán: «Lleno de alegría —ha escrito Falla—, por encontrar, ¡al fin!, algo en España de lo que yo ilusionaba hallar desde el comienzo de mis estudios, fui a Pedrell para pedirle que fuese mi maestro, y a su enseñanza —muy superior a lo que dicen muchos que, sin duda fueron a su clase sin la debida preparación técnica para trabajar la

composición— debí la más clara y firme orientación para mis trabajos».

A los veintitrés años de edad —en 1899— obtuvo Falla el primer premio de piano del Conservatorio de Madrid, y desde dicho año hasta 1905 escribió diversas obras de música de cámara, dramática y de piano, y celebró varios recitales, siendo uno de los primeros pianistas que provocó en España un sentimiento de curiosidad y atención por la música francesa moderna, al incluir en sus programas las últimas producciones de los compositores franceses contemporáneos.

Entre la música que compuso Falla en el curso de los años mencionados: la sencilla «Serenata andaluza», «Vals capricho» y «Nocturno» (piezas para piano), escribió la canción «Tus ojillos negros». Acerca de ésta, Cristóbal de Castro (autor de la letra) ha referido que cierto día se le presentó en su casa un muchachito (Falla), portador de una tarjeta de Pedrell —a quien conocía por entregarle trabajos para la «Ilustración Artística», de Barcelona, de la cual era corresponsal en Madrid— que, con desenvoltura, le dijo que había leído en la «Ilustración» su poesía «Tus ojillos negros» y que queriendo musicarle le pedía permiso. Cristóbal de Castro dio su conformidad, y días después escuchaba la canción en el domicilio de Pedrell, la que logró rápidamente popularidad, incluso en Norteamérica, como lo aseveran las líneas siguientes que dirigió la cantante Lucrecia Bori, desde Nueva York, al letrista: «¡La locura, querido Castro! Aquí se canta «Tus ojillos negros» en todas partes, a todas horas. La música de Falla y la letra de usted han puesto de moda a Andalucía con la novela romántica de su canción». Entre sus intérpretes se ha contado Hipólito Lázaro, que la impresionó en discos.

Contemporáneo de las piezas de piano y de la canción nombradas, es un «Allegro de concierto» que envió al concurso convocado por el Conservatorio de Madrid para premiar un «Allegro» destinado a servir de obra obligada en los exámenes de piano.

El «Allegro» de Manuel de Falla alcanzó en el concurso el honor de ser *significado* por el Tribunal, que estuvo formado por los profesores numerarios de composición y de piano del Conservatorio, Emilio Serrano, José Tragó, Pilar Fernández de la Mora, Tomás y Manuel Fernández Grajal.

El premio lo alcanzó el hoy conocido «Allegro de concierto», de Enrique Granados, lo que provocó una curiosa campaña de Prensa,

puesto que al concurso en cuestión había sido presentado un «Allegro» totalmente merecedor del premio, que se debía al compositor aragonés, de Calatayud, Vicente Zurrón, ganador del premio en el concurso de Cuartetos celebrado por la Sociedad Filarmónica, de Madrid, el año 1903.

Falla tocó su «Allegro» en un concierto que desarrolló en el Ateneo madrileño el día 4 de mayo de 1905, en el cual interpretó el programa del concurso «Ortiz y Cussó», del que fue ganador. Cecilio de Roda, al ocuparse en «La Epoca» de dicho recital, escribió acerca del «Allegro»: «Predominan las tendencias y los amores por Grieg y Chopin, los favoritos de la generalidad de los pianistas.» Como se desprende por las últimas palabras de Roda, en aquélla fecha consideraba a Falla más pianista que compositor. Roda, crítico de conciertos, no dedicaba, al parecer, gran atención al teatro lírico, y por ello se le había pasado por alto que Falla, tres años antes, ya se había dado a conocer como compositor al estrenar con éxito bastante lisonjero su sainete «Los amores de la Inés», obrita perteneciente al género chico, que es la cantera más preciada del teatro lírico español, pues no en vano está enraizado y es continuación de la tonadilla de los Esteve, Misón, Laserna...

El género chico.

El llamado «género chico» tuvo su origen hacia el año 1868 y lo crearon los actores de comedia Antonio Riquelme, Luján y José Vallés, que sospecharon sería negocio dar funciones «por horas» en lugar de las «completas», de una duración de cuatro y cinco horas. Tal género lo implantaron en el teatro del Recreo y la función costaba «A real la pieza», como las barajitas que vendían por las calles y pregonaban «A real la pieza». Del Recreo pasó el nuevo género a Variedades y después se construyeron para él «Eslava» y «Martín».

El género chico nació sin música; los sainetes de Luceño y de Ventura de la Vega no la precisaron. Fue Chueca y algún compositor más quienes recibieron sainetes para dotar de partituras.

En las postrimerías del siglo pasado el sainete lírico, o sea, la zarzuela, en un acto, alcanzó su mayor apogeo, ya que en su última decena se enriqueció con los tres sainetes que son sus obras cumbres: «La verbena de la Paloma», «La Revoltosa» y «Agua, azucarillos y

aguardiente», y cultivaron dicha modalidad teatral, además de Bretón, Chapí y Chueca, autores de las zarzuelas nombradas; Fernández Caballero y Jerónimo Giménez, que estrenaron las inolvidables producciones «Gigantes y cabezudos» y «La Tempranica».

Vicente Lleó y Rafael Calleja, en colaboración, también estrenaron obras de género chico, entre otras una que se hizo famosa, «Los presupuestos de Villapierde», perteneciente al género de la «revista política», que se estrenó en el teatro Maravillas, de Madrid, en 1899; a la sazón era ministro de Hacienda Fernández Villaverde, y satirizaban sus presupuestos los autores del libro, que lo eran Granés, Paso y Alvarez, los que, con los dos compositores de la partitura, sumaban cinco; así, en una reseña se leyó: «Sólo se han reunido cinco ingenios para escribir la zarzuela.» Estos autores quizás fueron más lejos de lo que se acostumbraba en las ironías y censuras teatrales, puesto que la producción, después de llevar bastantes representaciones y aún en pleno éxito, tuvo que retirarse del cartel; estuvo a punto de ser clausurado el teatro y a los autores les faltó poco para dar con sus huesos en la cárcel. José de Laserna reseñó el estreno en «El Imparcial» con estas líneas: «Al final de la representación los más descontentos no se atrevían ni a chistar para que no les tomaran por ministeriales o recaudadores de la contribución. A mí me sucede lo mismo. Me guardaré mucho de decir nada contra la obra, que es lânguida y gruesa; no vaya a creerse que estoy subvencionado por Villaverde para reventar el teatro Maravillas. Contra el gobierno todo el mundo tiene siempre la razón, y contra los presupuestos, particularmente, todo lo que se diga y de cualquier modo, forma y manera que se diga, bien dicho está. La oposición formada en Maravillas por los señores Granés, Paso, Alvarez, Calleja y Lleó es más numerosa que la «romerista» en el Congreso y no menos violenta en su clase.»

El género chico se extendió, y con brillantez, a algunos años del siglo actual.

De los maestros que antes he nombrado, Fernández Caballero, Federico Chueca y Ruperto Chapí, el primero murió el año 1906; Chueca, en 1908, y Chapí, en 1909. Tomás Bretón y Jerónimo Giménez sobrepasaron la primera decena de nuestro siglo. Al principio de él, comenzaron a trabajar dicho género dos maestros nuevos:

Amadeo Vives y José Serrano, circunstancias todas que contribuyeron a la prolongación de referencia.

Así, citándonos a los años 1902 y 1903, durante ellos se estrenaron diversas obras de los autores que quedan nombrados; por su mérito deben recordarse: «La manta zamorana», de Caballero; «El bateo», de Chueca; «El puñao de rosas» y «La venta de Don Quijote», de Chapí; «Farinelli» (ópera), de Bretón; «Enseñanza libre», de Giménez; «El tirador de palomas» y «Lola Montes», de Vives, y «La mazorca roja», «La reina mora» y «El olivar», las tres de Serrano (la última en colaboración con Tomás Barrera).

Queda citada la zarzuela de Caballero «La manta zamorana», en la que, como en tantas otras de este autor («Gigantes y cabezudos», «El dúo de la Africana»), existe una jota. Eran tan positivos los éxitos que el maestro murciano lograba con sus jotas, que motivaron una graciosa caricatura del compositor, trazada por Santana Bonilla, en cuyo pie constaba:

No se apaga ni se agota
su brillante inspiración,
y cuando escribe una jota,
cada frase y cada nota
le valen una ovación.

Jerónimo Giménez, pese a tener al comienzo de su carrera contrincantes de envergadura —Caballero, Bretón, Chapí—, pronto triunfó. A ello se debe el siguiente pie de una caricatura de Giménez, del nombrado Santana Bonilla, que dice así:

¡Caballero y Chapí ! ¡bah tontería...!
No me asustan ni jóvenes ni viejos
en esto de luchar con la armonía,
pues tengo en mi batuta los reflejos
del sol de Andalucía.

El sainete de Falla: «Los amores de la Inés».

Las posibilidades que ofrecía el género, facilidades de estreno (funcionaban numerosos teatros con género lírico), beneficios pecu-

niarios que deparaba, popularidad, etc., eran tentadoras y Falla abordó el género chico componiendo la partitura de «Los amores de la Inés». Por otra parte, Falla siempre mostró marcada predilección por las castizas partituras de Barbieri, Bretón, Chapí, Chueca y otros, desde el momento que escribió en la desaparecida revista «Música», que se publicó en Madrid el año 1917, en el número de la primera quincena del mes de junio, el siguiente párrafo: «Soy de los que siempre han declarado su admiración para no pocas obras del género llamado zarzuela, grande o chica.»

Hacia fines de 1941, rebuscando en la Prensa madrileña noticias acerca de la temporada de ópera española inaugural del Teatro Lírico, que se verificó en mayo de 1902, y durante la que se estrenaron las óperas «Circe», de Chapí; «Farinelli», de Bretón, y «Raimundo Lulio», de Ricardo Villa, hecho que no tiene par en la historia de la música española, encontré el anuncio del «próximo estreno», en el teatro Cómico, del sainete de Manuel de Falla «Los amores de la Inés». Me sorprendió tal anuncio y leí cuanto insertaron los periódicos sobre la obra y su estreno, a la par que en el archivo de la Sociedad de Autores di con el libreto y parte de apuntar de la producción de referencia.

«Los amores de la Inés» se halla entre esas diversas obras que Falla compuso entre los años 1899 y 1904, aunque su autor tal vez las repudiara, creo sería conveniente conocer, aunque sólo fuese por curiosidad y también para estudiar sus magníficos progresos de compositor. Gerardo Diego, acertadamente, incluye esas obras en un período que denomina «Premanuel de Antefalla».

La acción del libro de «Los amores de la Inés» —original del periodista Emilio Dugi— tiene lugar en Madrid; el primer cuadro, en una taberna cuyo dueño se llama Lucas, y el segundo, en un merendero del mismo propietario, precisamente el día que lo inaugura.

Cuando empieza la obra, Inés, la protagonista, sostiene relaciones amorosas con Fatigas, a pesar de haber dado palabra de esperar a Juan —su prometido— que se encuentra recluido en una cárcel africana por haber dado muerte a un galán que la requebró.

Fatigas, al iniciar sus amores con Inés, rompió su festejo con Felipa, disgustándola sobremanera, ya que fingió amarla mientras su situación económica necesitaba del auxilio de ella, y nada más entrar en posesión de la herencia de una tía, la abandonó.

Así las cosas, llega Juan, que acaba de ser indultado. Tiene una

entrevista con Inés, le afea su proceder de festejar con otro hombre, mas no consigue que desista de sus propósitos de llegar incluso a matrimoniar con Fatigas. Entonces Felipa propone a Juan fingir que se aman, y para darles celos se presentan ante Inés y Fatigas. La estratagemata da el resultado deseado, y mediante la amigable intervención del tabernero Lucas, Inés vuelve a los brazos de Juan y Fatigas a los de Felipa.

El sainete «Los amores de la Inés» fue estrenado por la compañía de los inolvidables Loreto Prado y Enrique Chicote en el teatro Cómico, de Madrid, el 12 de abril de 1902, y obtuvo dieciocho representaciones.

El libreto del sainete presenta esta dedicatoria: «A Loreto Prado, actriz única».

La crítica, casi unánimemente, aseveró que el libro estaba «bien escrito» y «si el conjunto no resultó grande —consta en «La Correspondencia de España»— no se debe ni a la música ni a la letra, sino a estar ya bastante gastado el asunto».

En otro diario reprochan el excesivo «uso de la nota dramática». En una palabra, el libro, como en tantas obras de nuestro teatro lírico, era inferior a la música.

Seis breves números trazó Falla para «Los amores de la Inés». Dos orquestales y cuatro vocales.

Veinte compases de música sumamente española empiezan el preludio; el número uno, que corre a cargo de Inés y coro, tiene melodía castizamente madrileña.

El número dos, Juan y coro, es un trozo de música sentimental y varonil, como corresponde al estado de ánimo del personaje, recién salido de presidio.

El dúo de Inés y Juan (número tres de la partitura) posee carácter amoroso, es apasionado y tiene una encantadora variedad, debida en parte a estar escrito alternadamente en los compases de «tres por cuatro» y «seis por ocho».

Una especie de zapateado, desenfadado y popular, es el intermedio.

El fragmento último, a cargo de Lucas y coro, se halla basado, con gracia y acierto, en el tango gaditano.

La partitura de Falla es fresca, juguetona, teatral y contiene modulaciones bellamente realizadas.

«La Correspondencia de España» emitió el siguiente juicio: «La

música, que es muy bonita y está muy bien instrumentada, pudo evitar la catástrofe, llevando «Los amores de la Inés» a puerto de salvación cuando menos se esperaba. El autor de la música, señor Falla, revela en esta su primera obra teatral condiciones excepcionales de compositor, y es de creer que dichas facultades adquirirán en obras sucesivas mayor desarrollo». El anónimo autor de la opinión precedente no se equivocó al augurar que las facultades de Falla «adquirirían mayor desarrollo», pues todos sabemos el preeminente lugar que ha llegado a ocupar Manuel de Falla entre los compositores mundiales.

A decir de Andrés Coeuroy en su trabajo «El espíritu esencial de la música española», Falla, «testimoniando su voluntad de '*bacer español*' desde sus primeros pasos, a continuación del sainete citado escribió otro que se titulaba «La casa de tócame Roque», que no estrenó, si bien fue la zarzuelita que más apreció; una prueba, el utilizar un fragmento de su música en la Danza del Molinero de «El sombrero de tres picos».

«Limosna de amor», zarzuela de Falla.

En varias biografías de Falla se citan dos zarzuelas del maestro gaditano compuestas en colaboración con Amadeo Vives, cuyos títulos son: «El corneta de órdenes» y «La cruz de Malta». La primera la solicitó una empresa. Refieren que Vives no estaba en Madrid y fue Falla a hacer oír la partitura. Era en tres actos. El futuro autor de «El retablo de maese Pedro» iba tocando los números al piano y sucedió que los que parecían buenos y eran elogiados, los atribuían a Vives cuando a veces no era así, que eran originales de Falla. No se encuentran las partituras de dichas zarzuelas, pero sí la de «Limosna de amor», cuya música se halla en la Sociedad de Autores; el libreto no, que consta en la parte de apuntar es de José Jakson Veyan.

La música consta de cinco números. El primer fragmento del primero corre a cargo de un personaje llamado Pablo y del coro, al que está encomendado el siguiente, en el que la orquesta lleva la melodía y el coro la armonía. El tercer fragmento del número que me ocupa es «Romanza de Pablo»; tiene características de romanza de zarzuela grande, a lo Gaztambide.

Inicia el número dos de «Limosna de amor» una frase de vals que

se une a otra, también en compás de «tres por cuatro» que presenta melodía netamente andaluza.

El número tres es un dúo de los protagonistas Elena y Pablo; éste duda de que Elena corresponde a su amor, la que no convence a Pablo.

Melodías populares asturianas integran el número cuatro. La letra dice al principio:

«Desde Oviedo a Covadonga,
desde Cangas a Avilés
no hay un pueblo como Pravia...»

Más adelante entonan: «cómo cantan giraldillas al compás del tamboril» y al frente de la música se lee: «Aire de giraldilla». Hacia el final del fragmento un personaje canta: «Ya escucho la praviana». Este número cuatro de «Limosna de amor» no se ajusta a la manera más tarde adoptada por Falla, la de inspirarse en el folklore, en sus ritmos, en sus giros, pero no tomar el documento popular.

El texto del número cinco se refiere a un personaje que ha quedado en la miseria a causa de haberle talado las fincas; así dicen:

«El que en este mundo
pierde su fortuna,
amigos ni uno.»

La letra es prosáica, salvo en su principio, que dice:

«La noche tiende su negro manto
y los jardines pierden su encanto.
Tiene la noche más poesía
no tengas miedo, ven alma mía.
Pobres jardines, causan horror
cuando se quedan sin una flor.»

La partitura de «Limosna de amor» presenta menos interés musical español que la de «Los amores de Inés» y ambas muestran que la técnica y perfección, aun en el hombre de talento, como en Manuel de Falla, no son espontáneas, sino fruto del constante estudio, trabajo y perseverancia.

Manuel de Falla, autor de las inmortales partituras de «El amor brujo», «El sombrero de tres picos», los Nocturnos «Noches en los jardines de España», «Cuatro piezas españolas», «Siete canciones populares españolas»... falleció en Alta Gracia (Córdoba) (República Argentina), el 14 de noviembre de 1946. Trasladado a España, reposan sus restos en la cripta de la catedral de Cádiz. Nos hallamos en las proximidades del centenario de su nacimiento, que se cumple el 23 de noviembre de 1976.

Veinticuatro primeros años de existencia y labor artística de Turina.

En una casa de paredes blancas, sita en la calle de Ballestilla, de Sevilla, nació Joaquín Turina, el 9 de diciembre de 1882. Su infancia transcurrió entre el patio de su casa y los de las colindantes, en los que no sólo captó ese ambiente típicamente andaluz que brota de ellos, sino que escuchó los ritmos de las guitarras, las coplas de los *cantaos* y los taconeos rítmicos de las *bailaoras*. Aquellas tonadas y ritmos que Turina admiró y, por mejor decir, descubrió en su niñez, más adelante originaron la inspiración y fantasía que contienen sus obras andaluzas.

Un acordeón —regalo de una muchacha— descubrió sus dotes musicales, pues el niño, sin cansarse, creaba música en el juguete-instrumento.

El profesor Enrique Rodríguez le enseñó solfeo y piano y el maestro de capilla de la catedral, Evaristo García Torres, lo inició en la armonía.

Turina, niño aún, escribió su primera obra, «Las coplas de la Pasión», y con un arreglo pianístico del «Moisés», de Thalberg, debutó como pianista en la sevillana Sociedad de Conciertos.

La familia observó era necesario mandar a Joaquín a Madrid para que ampliase estudios, y éste, acordado su desplazamiento, lleno de entusiasmo, compuso, sobre un libro de Pedro Balgación, inspirado en «El cantar de los cantares», una ópera que se tituló «La Sulamita». La escribió antes del año 1904 y una vez en Madrid fue su anhelo seguir el estreno, mas sin resultado. El coliseo de la plaza de Oriente era feudo de la ópera extranjera, especialmente de la italiana, y si bien en él, durante sus setenta y cinco años de existencia, se han dado a conocer más de treinta óperas de compositores españoles, unas lo

fueron por la obligación que imponía a los empresarios el pliego de condiciones de estrenar algunas producciones patrias y otras, como «Las naves de Cortés» y «La hija de Jefté», ambas de Ruperto Chapí, debido a la influencia, o más bien imposición, del tenor Tamberlick, que las estrenó.

Turina destruyó «La Sulamita» pero no perdió su deseo de componer partituras teatrales. En el curso de su carrera, creó y estrenó una importante producción que la constituyen: el sainete «Fea y con gracia»; la comedia lírica «Margot»; el sainete «La mujer del héroe»; el *milagro* o *misterio* moderno «Navidad»; la ópera «Jardín de Oriente» (la estrenó en el Teatro Real, en 1923) y la música de escena para la comedia «La adúltera penitente» y para el drama «La Anunciación».

Turina, en 1905 contaba veinticuatro años de edad y era ya conocido en el ambiente musical madrileño por haber celebrado en el Ateneo un magnífico recital de piano, en el que tocó en primera audición unas «Variaciones sobre cantos populares» y una «Gran polonesa», páginas ambas de su composición, que fueron enjuiciadas favorablemente por la crítica.

La coyuntura de que las ventanas de la casa en que Turina se hospedaba en Madrid se abrían al patio del teatro Cómico, en el que Loreto Prado y Enrique Chicote cultivaban el género chico, le llevó a desear componer un sainete. Eran amigos suyos los Alvarez Quintero, y a requerimiento suyo le proporcionaron una obrita titulada «Fea y con gracia».

«Fea y con gracia», primer sainete lírico de Turina

El 3 de marzo de 1905 la compañía Prado-Chicote dio a conocer el entremés «Fea y con gracia», de los Quintero y Turina.

«Fea y con gracia», cuyo libreto ostenta una dedicatoria que dice: «A Loreto Prado, prodigio de intuición artística, de talento y de gracia, los autores», es un breve cuento andaluz; su acción tiene lugar en una casa sevillana en la que están de fiesta por la celebración de un bautizo, y se halla basado en el hecho corriente de que una mujer fea, pero con gracia, puede enamorar a un hombre, mientras una bella, pero carente de gracia y simpatía, a veces no lo logra. Por otra parte,

la obrita recuerda que la gracia es compañera inseparable del ser humano que la posee; por esto, Pepilla «la fea», canta al final del entremés:

«Las caras lindas se arrugan
y los cuerpos se joroban,
y, en cambio, la gracia vive
mientras vive la persona.»

La partituda de «Fea y con gracia» está formada por un corto preludio, tres números y un brevísimo final de seis compases, que substituyó a una solemne marcha triunfal con la que Turina se proponía terminar la obra, la que, al oírla en el ensayo Loreto Prado y Enrique Chicote, les hizo dudar de si lo que iban a estrenar era un entremés o una ópera de corte wagneriano.

El preludio es un bello trozo de música andaluza que se enlaza con el primer número, que en su principio es orquestal y después vocal, y lo cantan Leonor y Juan, concurrentes a la fiesta del bautizo. Consiste en un tango andaluz, fino, elegante, de bonita línea melódica y con modulaciones y acordes modernos, difíciles de encontrar en partituras de ese género.

Unas sentidas soleares llenan el número que corre a cargo de Juan y Pepilla «la fea». En él, como en el anterior, se advierte técnica excelente, que descubre al músico capaz de realizar valiosa producción.

El número tres, sevillanas, que canta Pepilla, es página inferior a los restantes números, si bien, está perfectamente ritmada y contiene bellos diseños de acompañamiento.

Parte de la crítica juzgó la obrita de los hermanos Quintero y Turina equivocadamente, sin apreciar que era producción que se apartaba, por su finura, de los moldes corrientes, y varios críticos manifestaron, refiriéndose al libro, que: «Los Quintero, que no se equivocaban nunca en sus obras, habían errado en ésta, pues no tenía gracia»; gracia, a mi juicio, sí posee el libreto en cuestión; ahora bien, lo que no tiene es chiste, y como para algunos, la gracia son los chistes, de ahí el porqué de las manifestaciones de los críticos.

En cuanto a la música, en «El Imparcial», después de ocuparse del libro, escribieron: «La música es aún más insignificante» y en una crítica sin firma de «La Correspondencia», constaba: «Fea y con gracia», era un motivo para dar a conocer a un nuevo compositor, al

joven maestro sevillano, señor Turina, de quien hacen muchas alabanzas quienes le conocen bien y al que en más feliz ocasión aplaudirá el público madrileño». A los críticos —acostumbrados a encontrar en el género chico números de melodía fácil, pegadiza y tantas veces ramlona—, la música de Turina se les pasó inadvertida; no supieron descubrir en ella su carácter verdaderamente andaluz y su escritura elegante y moderna, superior a la de obras similares.

En 1917, la Revista «Música», de Madrid, con admirable concisión, opinó sobre la música que me ocupa. Escribieron: «Es partitura fresca y henchida de anunciaciones».

«Fea y con gracia» —obra de minoría, producción que puede llamarse «de cámara»— obtuvo quince representaciones consecutivas.

El entremés de los Quintero y Turina es precursor de la amplia y valiosa producción sevillana del autor de las «Danzas fantásticas», que la integran, entre otras obras: sus pianísticas Suite «Sevilla» y «Rincones sevillanos»; las composiciones orquestales «La procesión del Rocío» y la «Sinfonía Sevillana» y el «Canto a Sevilla», para voz y orquesta.

El género chico de 1905 a 1917.

Amadeo Vives, en 1904, estrenó «Bohemios», su primera obra imperecedera y, en colaboración con Jerónimo Giménez, «El húsar de la guardia» (1904) y «La gatita blanca» (1905), partituras ambas colmadas de números bellos, inspirados y finos.

Ruperto Chapí, desde el año 1905 hasta el de su muerte, 1909, compuso y estrenó más de cuarenta zarzuelas en un acto y, poco antes de fallecer, la ópera «Margarita la Tornera» (en el teatro Real). Mostró su portentosa capacidad de creación, por lo que mereció el juicio de que fue el músico español que más trabajó; entre las cuarenta zarzuelas de referencia, se encuentra «La patria chica», libro de los Quintero y «La sobresaliente», original el libreto de Jacinto Benavente.

José Serrano consiguió una serie de éxitos con sus obras de género chico «La mala sombra», «Alma de Dios», «Mal de amores», «La alegría del batallón» (cuyos estrenos tuvieron lugar entre 1906 y 1909), y por fin, «La canción del olvido», que data de 1918.

Rafael Calleja, bien solo o en colaboración con Lleó, principalmente, no cesó de escribir zarzuelitas. Una, muy estimable, fue «La ilus-

tre fregona», «zarzuela fantástica», libro de Sinesio Delgado, y otra, en colaboración con Vicente Lleó, «Las bribonas», de sátira política; obtuvo gran éxito, y se recuerdan algunos números, llenos de lozanía e interés. Se estrenó en Apolo, en 1908 y el libro es del periodista Antonio Viérgol, que popularizó el seudónimo de «El sastre de Campillo».

Esta obrita da motivo para recordar que durante los últimos años del siglo pasado y primeros del actual, se registraba un fenómeno teatral bastante curioso. Cuando en las alternativas de la política española subía al poder el partido conservador, llegaban a los escenarios obras que lo hostilizaban más o menos abiertamente y que el público celebraba cuando, de haberse dado a conocer bajo una situación liberal, habrían pasado inadvertidas. En aquellos tiempos era corriente, que quienes blasonaban de liberalismo, al mandar Montero Ríos se proclamaban mauristas, y cuando gobernaba don Antonio «se pasaban» a Canalejas. Tal espíritu, de estar en contra, el gobierno deparó parte del éxito a «Las bribonas».

Viérgol, que había triunfado plenamente en Lara durante una situación liberal con «Caza de almas», comedia portadora del más tierno espíritu religioso y moralizante, bajo el mando conservador presentó «Las bribonas», sátira contra el caciquismo pueblerino, ejercido en esta ocasión por fariseos del sexo femenino. Viérgol, con su inventiva y fresco ingenio, mostraba la necesidad de frenar la hipocresía y cacicato de las damas de los pueblos, entre un chisporroteo de frases, chistes y latigazos, lo cual divertía al público de Apolo.

Al triunfo de la obrita también contribuyó su intérprete, la tiple Rosario Soler. «Las bribonas» se hicieron centenarias y la Soler fue muy apreciada por Calleja, quien reconociendo su valor artístico, la llevó al Gran Teatro, encomendándole el estreno de «El país de las hadas», otro de los éxitos de Calleja, quien con Lleó, Tomás Barrera, y algún compositor más, prolongaron la existencia del sainete lírico en un acto. Luego, principalmente, por libretistas y maestros venideros, ha sido ampliado a dos y tres actos; muestras: «El debut de la Patro», de Calleja; «Calixta la prestamista o el niño de Buenavista», de Pablo Luna; «Rosa la pantalonera» y «Me llaman la presumida», de Francisco Alonso; «La bengala» y «La condesa de la aguja y el dedal», de Jesús Guridi; «La del manojo de rosas», «Cuidado con la pintura» y «Don Manolito», de Pablo Sorozábal; «Las gafas», de Fernando Moraleda...

Algunos estrenos de Turina de 1905 a 1916.

En el otoño del año 1905 Turina se trasladó a París, y en la «Schola Cantorum» amplió sus estudios musicales bajo la dirección de Vicente D'Indy.

En 1907, intervino como pianista-compositor en dos conciertos parisienses: en el primero dio a conocer su composición «Poema de las Estaciones», y en el segundo, con la colaboración del Cuarteto Parent, el «Quinteto en Sol menor», su Op. 1. A esta sesión musical asistió Isaac Albéniz, quien días después invitó a su casa —que era punto de reunión de los más eminentes músicos— a Turina y también a Falla, que se encontraba en París. Un pianista tocó algunas páginas de Albéniz de la primera época: «Córdoba», «Sevilla», «Granada»... y el autor dijo: «Indiscutiblemente, hay *algo* en estas piezas. No las rechazo, nada de eso». Y dirigiéndose a Turina y Falla, añadió: «¿Véis? He aquí el poder de la música basada en nuestros cantos populares. A pesar de los años que tienen esas obritas, se hallan tan lozanas como en su primer día e interesan incluso a los grandes maestros que las escuchan. No escribáis música a lo alemán o a lo francés. Hay que hacer música española, con acento universal, para que pueda ser oída y entendida en todo el orbe musical».

Hablaba a un convencido, Falla, que era autor de las «Cuatro piezas españolas», para piano, que algunos juzgaban consecuencia de la música de Albéniz. En cuanto a Turina, meditó mucho aquellos consejos de Albéniz y, sin abandonar los procedimientos de la Schola, fue adentrándose en la senda españolista trazada por el autor de la Suite «Iberia», y escribió las Sonatas «Española» y «Romántica», «Tres danzas andaluzas» y buena parte de las obras que se citaron al enumerar su producción sevillana, algunas de cuyas páginas son anteriores al año 1916, en el que estrenó su segundo sainete lírico.

«La mujer del héroe», segundo sainete de Turina.

Gregorio Martínez Sierra, libretista de Turina en «Margot» (1914), y más tarde en «Navidad» y en «Jardín de Oriente», había estrenado

el sainete «La mujer del héroe», exento de partitura, el 19 de abril de 1914.

En esta producción, que pertenece a la serie de obras feministas del autor de «Canción de cuna», sobresale la figura de una mujer —la planchadora Mariana— por encima de los demás personajes —varios masculinos—, que carecen de prendas morales; entre ellos está José María, el «héroe», individuo sin oficio, marido de Mariana, a cuya costa vive, que cierto día, sin ninguna preparación ni aprendizaje se convierte en aviador (cosa bien absurda e imposible) y gana el raid Niza-Marsella-Barcelona-Madrid, convirtiéndose así en el «héroe».

Turina, por la amistad que le unía a Martínez Sierra, musicó el sainete a pesar de no ser de su agrado el argumento y observar las escasas situaciones musicales que presentaba. Se dio a conocer en el teatro Apolo, el 7 de diciembre de 1916 y obtuvo dieciséis representaciones.

Manuel Machado, que ejercía la crítica teatral en «El Liberal», además de exponer en dicho diario su opinión acerca de añadir música a obras que primitivamente no la tuvieron, invitó a Martínez Sierra a exponer su parecer, que se resume en la siguiente frase, perteneciente al escrito de contestación del comediógrafo: «Son lícitas todas las trasmutaciones de la obra artística; se puede y se debe convertir comedias en óperas, epopeyas en poemas líricos, novelas en comedias, cuadros en sinfonías...; no pongo para todas estas trasmutaciones o metamorfosis más que una condición: que estén bien hechas».

No sé si el que escribió el libro de «Las golondrinas» supuso que la reducción que acababa de efectuar para convertir en lírico su sainete entraba en el número de las «trasmutaciones o metamorfosis bien hechas»; el caso es que lo he leído y me parece que no tiene cualidades líricas; carece de situaciones, y a los cantables no se les puede dar el nombre de tales. También los críticos abundaron en idéntico parecer y motejaron el sainete de antimusical.

Tomás Borrás, en «La Tribuna», afirmó que «En el arreglo se ha perdido, por la reducción, muchos de los caracteres, y esto le perjudica. La acción es quizá demasiado rápida, y uno de los resortes de Martínez Sierra —el diálogo— no le sirve, como en otras obras, para realzar el valor de las escenas, sino para servirles de modo escueto. De manera que «La mujer del héroe» estaba mejor antes».

Rafael Rotllán, en «El Debate», hizo constar: «El sainete es lo más antilírico que concebirse puede... Y los cantables... cantables, no; lo que dicen sus personajes, tan ayuno anda de poesía, y sonoridad y ritmo, que en dúo se canta: ¡Si usted no lo sabía, este es mi marido; estoy casada con él por la Iglesia! ». ¡Entre poner música a esto y a la tabla de logaritmos..., va muy poca diferencia! ».

A pesar de las mediocres condiciones que presentaba el libro para dotarlo de música, Turina, procurando obtener de las dudosas y escasas situaciones musicales el máximo partido, en la partitura de «La mujer del héroe» (que consta de siete números, algunos bastantes extensos), da pruebas de su técnica moderna, elegante y de la mejor calidad, y de su musa bien enraizada en la cantera del canto popular español, con diversas frases tan bellas de melodía como perfectas de construcción y de armonización.

Ellas son, entre otras, el casticísimo trozo de baile español del número dos, la sentida melodía que canta Julieta en la misma pieza y los compases que preceden al vals, en el número tres.

Número perfecto de «La mujer del héroe» es el séptimo, consistente en una rítmica y tierna canción de cuna encomendada a Mariana, la mujer del «héroe». Esta romanza, por su finura, noble melodía y perfecta estructura, debe considerarse como un verdadero lied. Tras ocho compases orquestales, empieza el tema, que delicadamente enguinalda las palabras: «¡Chiquito y bonito como la ilusión!»; dicho tema es la base de la primera parte y de la tercera, habiendo entre ambas un fragmento central cuya melodía, aunque bella, no es tan pura como la del tema.

Entre los diversos juicios que mereció la partitura, se destaca el de Tomás Borrás en «La Tribuna», que dice: «Nada de métodos clásicos en Apolo; schotis, mazurcas y pasacalles. La descripción del Madrid de Turina es una forma del sentido madrileñista, que busca en la ciudad y en sus barrios populosos lo que queda de ritmo y armonía. El dúo del segundo cuadro, con el coro anterior y la canción de la madre al niño en el último, son preciosas muestras de la musa de Turina, que viste el mantoncillo de crespón con suavidad de líneas y la gracia griega de movimientos».

Joaquín Turina falleció en Madrid, el 14 de enero de 1949.

Falla y Turina, al cultivar el sainete lírico, el llamado «género chico», de honda y genuina raigambre española, dieron una simpática prueba de su amor hacia nuestra música popular, fuente inspiradora, por otra parte, de sus producciones señeras, con las que, como sus precursores Albéniz y Granados, atrajeron al arte musical patrio la atención y respeto mundiales.

RESUME

ANGEL SAGARDIA: *La musique traditionnelle espagnole: Falla et Turina.*

La parallelisme entre les compositeurs andalous Falla et Turina est curieux. Petite biographie de Falla depuis sa naissance jusqu'à sa mort (1876-1946). Brève explication de l'espagnolissime «género chico» depuis sa parution, en 1868, jusqu'en 1902 où Falla l'aborda en composant le saynète «Les amours d'Inès» et l'opérette «Pourboire d'amour», oeuvres qui laissaient prévoir la production qu'il réaliserait avant d'atteindre renommée internationale.

Brève biographie de Turina (1882-1949) qui aborda aussi le «género chico» en composant les saynètes «Laide et gracieuse» et «La femme du héros». Turina nous a laissé une grande oeuvre symphonique nettement andalousé avec technique dépurée et moderne.

SUMMARY

ANGEL SAGARDIA: *Spanish traditional music in Falla and Turina.*

There is a queer parallelism between the andalusian composers Falla and Turina. A short biography of Falla from his birth until his death (1876-1946). A brief description of the thoroughly spanish «género chico» (a kind of musical comedy of that time) since it was created around 1868 until 1902 when Falla made an approach to it by composing the «sainete» (farce) «Los amores de la Inés» and the zarzuela (spanish vaudeville with alternating music and dialogue) «Limosna de amor» pioneering works of the production which Falla accomplished until he got a world reputation.

Afterwards a brief biography of Turina (1882-1949) whom also made an approach to the said «género chico» by composing «Fea y con gracia» (ugly but witty) and «La mujer del héroe» (the hero's wife) we have inherited from Turina a large simphonic work endowed with a deep andalusian print as well as with a modern and refined technique.

ZUSAMMENFASSUNG

ANGEL SAGARDIA: *Die spanische traditionelle Musik bei Falla und Turina.*

Es besteht eine erstaunliche Parallele zwischen den andalusischen Komponisten Falla und Turina. Eine kurze Biographie Falls von seiner Geburt bis zum Tode (1876-1946). Eine Kurzerklärung des so spanischen «género chico» seit seinem Entstehen im Jahr 1868 bis 1902. In diesem Jahr greift Falla das Thema mit der Komposition «Los amores de la Inés» («Die Liebesabenteuer der Inés») und der spanischen Operette «Limosna de amor» («Liebesalmsen») auf, die ersten Werke auf seinem «Pfad zu internationalem Ruhm.

Kurze Biographie Turinas (1882-1949), der mit den Werken «Fea y con gracia» («Die Hässliche mit Charm») und «La mujer del héroe» («Die Frau des Helden») ebenfalls das «género chico» behandelt. Turina hat uns ein weitreichendes Werk symphonischer Kompositionen mit betont andalusischem «Charakter und moderner Technik hinterlassen.