

PATRONATO DEL IV CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE CERVANTES
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

EL “QUIJOTE” EN LA MÚSICA

POR

VÍCTOR ESPINÓS

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CON PRÓLOGO DE

JOSÉ MARÍA PEMÁN

PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

BARCELONA, 1947

EL «QUIJOTE» EN LA MÚSICA

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G. CANARIA
N.º Documento 502504
N.º Copia 866596



© Del documento, de los textos. Digitalización realizada por UPFC. Biblioteca Universitaria, 2016

PATRONATO DEL IV CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE CERVANTES
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

MONOGRAFÍAS

II

BARCELONA, 1947

PATRONATO DEL IV CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE CERVANTES
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

EL “QUIJOTE” EN LA MÚSICA

POR

VÍCTOR ESPINÓS

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CON PRÓLOGO DE

JOSÉ MARÍA PEMÁN

PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

BARCELONA, 1947



Casa Provincial de Caridad, de Barcelona
Imprenta-Escuela

Si elogiar el genio del heros y la fuerza
 de su inmortal novela, todos los que
 los cultos, durante tres siglos y como a
 profeta, han contribuido con la benevolencia
 de sus idiomas, en libros, periódicos y
 columnas fijas públicas; pero faltaba
 celebrar en un especialísimo, a la vez con
 un riera los misma variedad de tem-
 por y naciones para rendir tal homa-
 naje en la única lengua universal
 conocida: en la del Divino arte de la lí-
 rica.

Este hincideratum va a tener reali-
 dad cumplida, gracias a una feliz ini-
 ciativa individual generosamente apo-
 ra por el Ayuntamiento de Madrid, ja-
 mosos compositores de los siglos XVII y se-
 gientos ofrecerán juntos al autor del Qui-
 jote este noble tributo de admiración y re-
 verencia. ¡Ojalá que acontéciese en los
 próximos conventos! Francisco Rodríguez
 Marín

Autógrafo del insigne cervantista don Francisco Rodríguez Marín,
 en que se enjuicia el aspecto artístico cervantino de que es
 muestra el presente libro.

Al Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín

Ministro de Educación Nacional

Profunda gratitud.

EL AUTOR.

PRÓLOGO

Don Víctor Espinós, con su erudición fácil y amable, donde el esfuerzo se esconde tan elegantemente bajo la sonrisa del estilo, nos da, con ocasión del Cuarto Centenario del nacimiento de Cervantes, un acabado estudio sobre el Quijote en la música. Para todo amante del Libro inmortal, la obra será bienvenida: nunca acaban estas cumbres de la creación humana de abarcarse del todo, y esta nueva fachada o vertiente del Don Quijote a la que nos lleva Espinós, añade mucho a la comprensión y goce total de la obra... Tanto, que si por todos será recibido con entusiasmo el libro de don Víctor, por mí lo es con especial alegría y gratitud, porque se me viene a las manos como refuerzo precioso de la tesis que vengo sosteniendo sobre el Don Quijote en los muchos trabajos y exámenes a los que, sobre él, me obliga el Cuarto Centenario.

Me explicaré. Me ha tomado la fecha cervantina en un puesto de responsabilidad académica que, inevitablemente, tenía que obligarme a una porción de intervenciones de estudio y amor frente al Libro. Pero el Libro, el Don Quijote, ha llegado a nosotros, casi como la Biblia, mordido de "libre examen", zarandeado de exégesis e interpretaciones; y yo, que soy más poeta que erudito, por poco poeta que sea, me he tenido que componer un ánimo ligero frente a tanta vana y desconcertada sabiduría. He tenido que rezar mentalmente, en los maitines de esta fiesta mayor de nuestras Letras, la oración del gran Rubén Darío: "de las blasfemias, de las Academias — libranos Señor". Había que ser austeramente académico, sí, frente al Don Quijote, pero sin blasfemar nunca contra su poesía y su belleza humana; sin marchitar nunca, con nuestra crítica manipulación, ese último Quijote sencillo y puro, cuyo texto, como re-

cuerda Espinós, recitaba en voz alta Heine por los jardines de Dusseldorf, para que los pájaros y las flores, criaturas ignorantes de toda ironía, lo tomaran absolutamente en serio.

Yo también, frente a la coyuntura del Centenario, me he puesto en fila con las flores y los pájaros de Dusseldorf, para tomar en serio, con un directo sentido de poesía y humanidad, el Don Quijote. Creo que, de un modo general, de las dos corrientes “realista” e “idealista” que se cruzan, mal fundidas, en la hora central de nuestra Literatura, ha sido corriente, por natural declive de la naturaleza humana, cargar la atención más sobre los bultos de la parte real que sobre los toques y claridades de la parte ideal. En la Celestina, por ejemplo, ya he advertido yo en el prólogo a la edición monumental de Valencia, que la figura refranera y picaresca de la vieja se ha adelantado excesivamente, hasta en el título, a taparnos la grande y shakespiriana tragedia de amor de Calixto y Melibea que se desarrolla en el libro, un poco oculta por el manto y las faldas de la inquieta y movediza alcahuetona.

Todo el Quijote es el libro máximamente construido sobre estas dos zonas constantes en nuestras letras: neoplatonismos a lo León Hebreo, elementos pastoriles y caballerescos — es decir, aportaciones renacentistas — alternan, en su edificación, con el verismo manchego y aldeano de sus ventas, refranes y regüeldos. Este desconcierto de su dualismo intrínseco, si ya no fuera poco el de la fértil imaginación de sus comentaristas, ha contribuido a darnos, en definitiva, un Don Quijote turbio y desconcertado, de interpretaciones varias. Y yo, poniéndome en guardia frente a esa más fácil captación de los elementos realistas, he llegado, en mis meditaciones y lecturas del Cuarto Centenario, al descubrimiento del Mediterráneo: quiero decir, a la conclusión de que, en definitiva, el valor, la aportación y la herencia del Don Quijote es el “quijotismo”. El ser normal que, usando un lenguaje medio y convenido, se entiende perfectamente cuando dice: “no sea usted quijote”, o “eso es una quijotada”, es el que acierta del todo, y el que merece la póstuma sonrisa del Cuarto Centenario.

Quitando refranes y modismos aldeanos, se va a dar, como en el caso de la Celestina, con un esencial Quijote renacentista y universal. El “quijotismo” definitivo está ladeado del lado ideal y estimulante, del lado del gigante frente al molino. En la comprensión española del mundo, el “quijotismo” es un toque de luz que ha ele-

vado, no agachado, el nivel de la mirada española, porque de Don Quijote cabría decir, parodiando a San Juan de la Cruz, que, pasando entre las cosas, "vestidas las dejó de su locura".

Todo el libro es un intercambio de valores entre las dos zonas sobre lo que está construido, y que se cifran en el nombre y apellido del hidalgo. Don Quijote, el más vertical de los héroes, al morir, se aplanan y se hace sensata y totalmente manchego; pero, en desquite, la Mancha, la más horizontal de las tierras, se endereza, se yergue, y queda impregnada de quijotismo y de idealidad.

Vi hace poco, en viñeta, un molino de viento, usado como cifra y marca de una revista de poesía americana. ¿Cómo hubiera llegado el mecánico artefacto de molienda a tan elevada utilización, si no fuera por el toque de luz que sobre él dejó Cervantes? Y lo mismo todo. Ya a Aldonza Lorenzo nos la pintó Gastón Batty, tomada totalmente por la música de su nombre de Dulcinea. Y a Teresa Panza, en su corralillo aldeano, cuatro palabras del Paje recadero bastaron para igual estrago que el que en la mente de Don Quijote hicieron los libros de caballería, para sentirse, muy en serio, señora del gobernador de la Insula... Todo, como ve el lector, es atraído por la locura de Don Quijote. Todo se ilumina de quijotismo. En esa batalla fundamental no fué derrotado el hidalgo manchego.

Visto así el Libro inmortal, ya se comprende, con facilidad, la cantidad de refuerzo y alianza que para ese modo de ver significa este trabajo de Espinós que, de golpe, despliega ante nuestros ojos toda la cantidad enorme de versiones musicales a que ha dado lugar el Don Quijote. Ningún tema, después del esencialmente musical de Orfeo, ha dado ocasión a más interpretaciones del divino arte. Había de ser el Don Quijote el libro realista y picaresco que quiso la mediocre interpretación de ayer, y hubiera dado lugar, si acaso, a tales pinitos sinfónicos en la hora impresionista, a lo Strauss, con sus flatulencias y regüeldos de tubas y contrafagotes, y su enloquecido imitar la cuerda el giro de las aspas molineras... Pero no; ahí tenéis, en estas páginas, reseñadas y catalogadas todas las melodías y arias y cantatas a que han dado inspiración las idealidades de Dulcinea y la sutil locura de su enamorado. La Música viene aquí al encuentro de mi conclusión sobre el "quijotismo", y contribuye a revelarnos toda la línea más renacentista y neoplatónica del gran libro del idealismo español... El mismo Retablo de mi inmortal

paisano Manuel de Falla ¿qué es sino el tema que le sale al encuentro cuando su música, huyendo del teatro, va llegando a purezas casi religiosas? Ha hecho Falla óperas, con cantantes, en *La vida breve*. Luego, huyendo cada vez más del puro teatro, danza, con figuras mudas en *El amor brujo* y *El sombrero*. Ahora, maduro de inquietudes puras y deshumanizadas, huyendo de cantores y danzantes, piensa en la aññada simplicidad de los muñecos y le sale al encuentro *Maese Pedro* con su "retablo". Y Falla escribe una página inmortal, en la que, por mucha parte que se conceda al verismo aldeano del tamboril y del pregón, es la aventura de *Melisendra* la que nos emociona y la que Falla, como *Don Quijote*, ha tomado con absoluta y caballerosa seriedad.

Este Quijote último, tomado en serio, es el que debe quedar, como conclusión del Cuarto Centenario, reafirmando su "quijsotismo" en nosotros y levantando el nivel de nuestras miradas, en estas horas de ruindades y de malas pasiones. A esta obra de luz contribuirá, no poco, este libro de Víctor Espinós, donde el Ingenioso Hidalgo nos revela toda la hondura armoniosa y musical de su alma verdadera.

JOSÉ M.^a PEMÁN

*Señora : donde hay música no puede
haber cosa mala.*

MIGUEL DE CERVANTES, *El Ingenioso
Hidalgo Don Quijote de la Mancha*,
parte II, cap. XXXV.

INTRODUCCIÓN

El tema elegido para mi discurso de recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1941, fué «España en la Música universal», una vez admitido, con gran honor para mí, en el seno de la docta Corporación. Lo que allí expuse ampliamente, parece discreto condensarlo aquí, con algunas adiciones complementarias, por constituir un marco oportuno para el cuadro de la música cervantina.

Porque la música cervantina es la rama que particularmente brota de aquel tema, y en el presente volumen se contrae de modo específico a la colección de realizaciones, o intentos de realizaciones, inspiradas en la obra maestra de Cervantes, y que he conseguido reunir (formando la colección más numerosa de cuantas hoy existen, aunque incompleta, como es natural) en las Bibliotecas Circulantes y en su Sección de Música del Ayuntamiento de Madrid.

Es amplísima la lista de obras inspiradas más o menos directamente en asuntos españoles, y aun de soslayo, como acontece, por ejemplo, con la obertura beethoveniana conocida por *La batalla de Vittoria*, que se relaciona con nuestra Guerra de Independencia, o con el *Te Déum* que un siglo antes había escrito Haendel, para rendir homenaje a Inglaterra por la firma de la Paz de Utrecht, que ponía fin a la guerra de Sucesión.

Los temas históricos españoles gozaron de gran predicamento. Particularmente, el colombino, que se manifestó en obras teatrales, sinfónicas y cantatas, siendo sus autores Botessini, Buck, Cocquard, David, Hummel, Wagner Darondeau (autor del ballet *Pizarro*), Stearzer (autor del ballet *Motézuma*), Paganini, Spontini, Portogallo, Ricci, Vanderbroeck y Stadtfeld. Por el Cid se interesaron musicalmente Sacchini, Salieri, D'Indy, Massenet y varios más. También Velázquez, Murillo, Juan de Austria, Almanzor, Gonzalo de Córdoba, el Duque de Alba, Carlos V, Carlos II,

María de Padilla, Doña Juana de Castilla y Doña Blanca de Castilla, inspiraron obras musicales. Al fundador de la Compañía de Jesús le dedicó un Oratorio el italiano Vittori, y a Riego (*Don Riego* es el título exacto) le dedicó una ópera el alemán Pauer. Recordemos muy especialmente la *Bataglia Italiana o Bataglia di Pavia*, del neerlandés Hermann, a mediados del siglo XIX, y *La batalla de Lepanto*, ópera del español Tomás Genovés, estrenada en Roma.

La nómina de ilustres personajes españoles a quienes alcanzó tal honor podría prolongarse sin esfuerzo. Una ópera del lionés Carlos Gabriel Foignet, titulada *Michel de Cervantes*, se estrenó en París a fines de 1793, sin dejar más rastro. También dedicó una obertura a Cervantes el inglés Mackenzie. El *Fidelio* beethoveniano desarrolla su acción en Sevilla, lo mismo que dos óperas — una de Paisiello y otra de Rossini — con igual título y asunto: *El barbero de Sevilla*.

Nuestro teatro lírico del Siglo de Oro también fué inspirador de creaciones musicales fuera de nuestro país, firmadas por Schubert, Balfe, Rehinberger, el danés Lassen, Humperdinck, Godard, Hoffmann, y, muy recientemente, Wolf-Ferrari, con su *Ragazza Sciocca* (La Dama Boba).

Mitos y leyendas españolas tienen su repercusión en obras tan conocidas como *Il trovatore* y *La forza del destino*, de Verdi. También bebió en esa fuente Schubert con insistencia singular. Y dentro del terreno histórico espigaron sus asuntos en las guerras de Reconquista contra los moros, desde Gretry hasta Moszkowsky, pasando por Meyerbeer y Gounod. Caldara escribió un *Escipión en España*, y Conti, *Los aragoneses en Nápoles*. Abundan, entre los operistas italianos, las obras teatrales tituladas *Inés de Castro*.

Al tipo de Don Juan han acudido los autores de muy variados países. Gluck, Mozart, Gazzaniga, Dargomizski, Rignini, Gardi, Raimondi y otros lo llevaron a la escena, mientras Strauss lo llevó al poema sinfónico.

El llamado arte taurino tiene su reflejo en la *Carmen*, de Bizet; *L'Heure espagnole*, de Ravel, y el drama musical *Der Matador*, de Hoffmann...

El bolero, en particular, inspiró no pocas obras, y aun desde antes se utilizó abundantísimo material español para producciones rapsódicas o de otra índole, figurando entre sus autores el secentista Giaccio con sus *canzonete in aria spagnola*, Anglebert, Sejam, Eller, Raff, Ascher, Valdimare, Jensen, Glinka, Chabrier, Gottschalk, Liszt, Moszkowski, Godefroid, Rimsky-Korsakoff, el autor del *Capricho español*. Otros músicos se abandonaron a su imaginación, como Debussy con *Iberia* y *Soirée dans Grenade*,

y Ravel con su *Heure espagnole* y su *Bolero*. Y, además, Corelli, Schubert, Schumann, Duvernoy, Waldteufel, Cecilia Chaminade, Elgar...

Hay alusiones hispanas en numerosas producciones, como *Les Mepri-ses espagnoles*, de Boieldieu; *Die Französin in Spanien*, de Fesca; *Le Mu-letier de Tolède*, de Adam; *The Doctor of Alcantara*, de Eichberg; *La Preciosa*, de Weber. Y bajo otro aspecto las hay en las *Folies d'Es-pagne*, de Anglebert y de Corelli; *Spanisches Liederspiel*, para canto y piano; *Spanisches Liebeslieder*, con acompañamiento de piano a cuatro manos, y varios boleros, de Schumann...

* * *

Vayan a continuación más compositores y más obras.

Salvayre produjo un «ballet» titulado *Le Fandango* y una «suite espa-ñole» para orquesta; Lissley, cultivador para su teatro de *Druryplane*, mostró inspiraciones españolas en *The spanish rivals* y *The duenna*. Recordemos a Liszt con su *Gran Jota aragonesa*, que él llama rapsodia española; al dulce Chopin con sus *Boleros*...

Josquin Després escribió, entre otras, una Misa, bajo el nombre de *Une musique de Biskaya* (una moza de Vizcaya) y sobre el tema de una canción española, acaso vascongada. Otro compositor de obras reli-giosas, en 1506, es decir, en pleno auge de Josquin, produjo otra Misa que rotuló *La Spagna*.

Francia tuvo sobre nuestra música influencia decisiva en épocas diver-sas, muy visible en la actual, y se verificó el viceversa, a que responden producciones tan dispares, en cuanto al género, como la *Rapsodia espa-ñola*, de Eduardo Lalo (violín y orquesta); *La Navarraise*, *Don César de Bazán* y *El Cid*, de Massenet. La visita del eslavo Glinka a nuestro país, y a Madrid, está ya a cien años de nosotros; pero no basta para que olvidemos su cosecha de cantos populares españoles (como Gëvaert), su pintoresca *Noche de verano en Madrid*, y su *Jota aragonesa*. En cuanto a Ravel, con su cortejo fúnebre en pavana de una infanta inhumada en El Escorial, su *Rapsodia española*, es quizá el último francés cuya memoria debemos evocar aquí.

Existen unas villanescas o villancicos del diecisiete italiano, cuya primera página reza: «Villanella a 1, 2 e 3 voci, con stromenti e chitarra spagnola. Roma - 1610...»

Más tarde hemos de ver a ilustres músicos españoles, como Martín Soler (Vicente), a quien se llamó antonomásticamente «lo spagnolo», Te-

radellas, estimado de Mozart, y otros, influyen en la difusión y aceptación en sus medios y ambientes respectivos de nuestras características musicales.

En el París de Luis XIV, y con motivo de las fiestas escénicocoreográficas celebradas en los Sitios Reales, Versalles, especialmente, hallamos enaltecida la memoria de nuestro insigne Agustín Moreto, cuya comedia *El desdén con el desdén* sirvió a Molière para su comedia-ballet nombrada *La princesse d'Elide*, en la que los tres actos rituales de la pieza deliciosa de nuestro dramaturgo se alargaron en manos del francés, hasta cinco, más un prólogo y los intermedios coreográficos y orquestales, cuya partitura es de Lully. Se estrenó en Versalles, en 8 de marzo de 1664, y se tuvo en los comentarios como un agasajo poéticolírico rendido por el Rey a su madre y a su mujer, ambas princesas españolas, sobre la base de una producción de uno de los más grandes comediógrafos de su patria.

Hacia entonces se representó otro «ballet», asimismo en Versalles, que se llamó *Du Roy*, porque en su primera «entrée» tomó parte el Monarca; allí hubo un «concierto español, en que figuraron — según el *raporto oficial* — la señora Ana Bergerate, la Bordigoni, la Chiarini, Juan Agustín y Ángel Miquel». Las canciones fueron éstas, que no pueden disimular su castizo origen:

Ciego me tienes Belisa,
mas bien tus rigores veo;
porque es tu desdén tan claro (*clavo*, dice el texto),
que pueden verlo los ciegos.
Aunque mi amor es tan grande
como mi dolor no es menos,
si calla el uno dormido,
ya sé que el otro es despierto.
Favores tuyos Belisa
tuviéralos yo secretos,
mas ya de dolores míos
no puedo hacer lo que quiero.

Belisa denuncia aquí al mismo Lope.

En otra representación molieresca — *Le mariage forcé*, con música, asimismo, de Lully —, la sexta entrada del ballet fué encomendada a «deux espagnols et deux espagnoles», a cargo, por cierto, las figuras femeninas de los nobles «MESSIEURS de Lanne et de Saint-André» en travestí, sin duda alguna.

En la *Pastorale comique* hubo una danza coreada de gitanos (la gitana,

«dansante et chantante», se confió a «sieur Noblet, l'ainé»), acompañada por cuatro guitarras (una de ellas pulsada por el propio Lully), cuatro repicadores de castañuelas y cuatro tañedores de címbalos e instrumentos populares italianos. Los estribillos de la canción turca inserta en *La sicilienne*, comedia-ballet, tan elogiada por Voltaire, son un amasijo de castellano macarrónico y napolitano convencional.

De este modo :

Chiribirida ouch alla,
 star bon Turca,
 non aver danara,
 ti voler comprara.
 Mi servir á ti,
 se pagar per mi,
 far buona coucina,
 mi levar matina,
 far boller caldara,
 parlara, parlara,
 si voler comprara.

A lo que el requerido con esa solicitud de rescate por parte de los esclavos turcos, responde en la misma jerigonza :

Chiribirida ouch alla
 mi ti non comprara,
 ma ti bastonara,
 si, si non andara,
 andara, andara,
 o ti bastonara.

* * *

Entre las letras españolas y la música hay un constante cambio de reverencias. Es un poeta, el realista y desenfadado Arcipreste, quien atrae la mirada de los musicólogos e historiadores de la música hispana, incluyendo en las canciones de su estro una de las más completas e interesantes nóminas de los instrumentos de su tiempo, como otra «declaración» de ellos, animada por pinceladas de color significativas de sus respectivas importancia, calidades y difusión o empleo.

Vicente Espinel trenza en sus entretenidos relatos observaciones y aforismos musicales en su *Vida del Escudero Marcos de Obregón*. Lope de Vega sienta preceptos de estética lírica en su oda a la memoria de Blas

de Castro, que sólo tiene superior en la inmortal del dulcísimo vate de la Flecha Francisco de Salinas, cuya música serenaba el aire...

La reina Isabel la Católica rindió importante atención a la música y a los músicos, e inculcó este amor a su malogrado hijo Don Juan, príncipe muerto de amor; merced a la benevolencia inteligente y sensible del Duque de Alba pudo valerse Juan del Encina; bajo otros nobles patrocinios florecieron las artes y géneros que, como la polifonía profana, dieron acá sus rosas antes de que Carlos de Gante importase en su séquito líricas y tañedores o cantores de su tierra, como lo ha demostrado Anglés, fuera y dentro de España, para honra de todos y, ante todo, de la verdad...

De un rey de España son las más tiernas endechas a la Madre de Dios que caben en pecho de poeta o de músico coronado; y otros, y otros aún... ¿No fué vihuelista Don Felipe II, aquel monarca que «estando comiendo, llegó Villandrando, un músico quien holgaba acudiese a su cámara a le cantar», porque lo hacía con particular gracia, y S. M. gustaba de oír romances antiguos? Y por entonces había compuesto Liñán, un poeta aragonés de muy buen gusto, un romance a lo antiguo...

El Cancionero de Palacio encierra la prueba de que también el pueblo entonaba coplas de sentido tan noble como aquella que dice: «aballemos a Granada — que se suena que es tomada...» Bien lo sabía Cervantes, que hace oír a Don Quijote romances que, de camino y al descuido, lanzan al aire labradores en el atardecer sobre las parameras castellanas; enamoradas endechas de zagales músicos que saben tañer para acompañarlas el morisco rabel, mudéjar luego, y, al cabo, cristiano, «que también por los montes y selvas hay quien sepa de música».

Por fin, ¿no gustaba de pulsar el laúd, con púa material y distinta de su plectro divino, Juan de la Cruz, para quien hasta la soledad hacía sonora?

De intento hemos dejado para especial mención el Príncipe de los Ingenios de España. Él mostró encendido y reiterado homenaje a la música en su historia de la vida y hechos del Ingenioso Hidalgo, aunque su lenguaje, bajo tal aspecto, no sea tan permanente como el de Lope, tan técnico, y adoctrinador como el de Espinel, tan auténtico y crítico como el de Fray Luis, sino a modo de un simple amador del arte divino. En el *Quijote* se lee que la música mitiga los dolores y las amarguras, devolviendo la serenidad a los conturbados pechos, en términos mil veces copiados y aducidos. Ahí se aluden y nombran los instrumentos castrenses y los bucólicos y populares.

Don Quijote afirma que la caballería andante y la música son insepa-

rables, por lo que los paladines todos, o los más, fueron grandes trovadores y grandes músicos, si bien — y es preciosa la observación— las coplas de los pasados caballeros, por su asendereado vivir y constante luchar, habían de tener «más de espíritu que de primor».

En todo el *Quijote* se observa un cuidadoso escrúpulo en el empleo adecuadísimo de estos o aquellos sonos instrumentales y vocales para escenas y efectos previstos. Desde la seguidilla, que aun en el parecer de la Dueña Dolorida hace brincar las almas, retozar la risa, desasosegar los cuerpos y azogar todos los sentidos, hasta las «tristes músicas» a tambor destemplado y luctuoso, que acompañan los fúnebres cortejos fingidos en el desencantamiento de Dulcinea. Con ocasión de los dolientes ovillejos de Cardenio, se apunta el influjo del marco en la impresión que puede causar una canción —aparte la «voz y la destreza»—, según «la hora, el tiempo y la soledad». Cervantes hizo a Don Quijote vihuelista, y aun cantante, «con ronquilla, pero entonada voz», asignando el arpa a las intervenciones musicales femeninas. En el capítulo xxxiv de la parte segunda, mucho más fértil que la primera para nuestro caso, es donde Sancho, frente a las armonías acompañantes, con «son de una suave y concertada música» formadas, en la cabalgata de embusteros sabios que se sabe, djíjole a la Duquesa, alegremente: «— Señora: donde hay música no puede haber cosa mala.» «— Tampoco — responde la dama — donde hay luces y claridad.» A lo que el rústico avisado concluye: «— ... pero la música siempre es indicio de regocijo y fiestas.»

Don Quijote, en sus planes para el ejercicio de la andante caballería a que va a dedicar sus potencias y sus sentidos, incluye el decidir (bajo el signo de Cervantes, que es quien elige) un nombre para la ideal y ausente Aldonza Lorenzo, señora de sus pensamientos, y prefiere el de Dulcinea del Toboso, que no desdecía del suyo, y parecíale de princesa y gran señora, por ser «músico y peregrino y significativo».

No este, en efecto eufónico nombre, sino cada palabra, de oro, de la novela, complacíase Heine en declamarlas, cantarlas diríamos, a lo largo de los andenes de los jardines de Dusseldorf, y, «así — añade — pájaros, árboles, arroyos y flores, podían escucharme, y tan ingenuas criaturas naturales, que nada saben, como los niños, de la ironía del mundo, teníanlo todo, también, por cierto, y lloraban conmigo los sufrimientos del pobre caballero».

Cervantes ha ofrecido al arte divino en su obra maestra tan reiterada pleitesía, que parece justo que, salvo la leyenda órfica, que, a partir de Poliziano hasta hoy, se ha visto feliz o infeliz prisionera de las pautas

musicales al pie de ochenta veces, ningún otro mito poético o dramático fuera tan repetidamente puesto en música, íntegro, parcial, directa o indirectamente, como el *Quijote*.

Mil razones conspiraron a semejante éxito; pero son las mismas que estorban, por su condición, a un más copioso alumbramiento de obras dignas del fundamento de su inspiración y de su empeño, aparte la general dificultad de transferencia de una producción maestra a otro clima expresivo que aquel en que tuvo su primera forma original.

Con referencia a las traducciones literarias, dice el señor Cura en el escrutinio famoso, que quitan mucho del natural valor «y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento». Otra lengua es, asimismo, la musical.

Desafiando tal obstáculo, la obra inmortal de Cervantes Saavedra ha sufrido como ninguna otra fantasía del humano ingenio los riesgos del trasplante. El lienzo, la escultura, la versión sonora, quedan siempre hartos por bajo de la vigorosa humanidad, de la exuberante vitalidad con que revive en nuestro corazón el inefable caballero.

Hay un mayor acierto de respetuosa adecuación en las producciones meramente instrumentales o sinfónicas; sobre su inconcreción — que es la máxima entre las formas musicales — y abstracción orgánicas asíéntase mejor nuestra propia interpretación del personaje o del suceso, que en la realización plástica y corpórea (física presencia, ficción de reacciones humanas, convencionalidad, «farsa», figurines, «montaje»...; en suma, limitación, cuando no distorsión, del ideal) puédesse menguar o envilecer.

Cuando la hora llegue podremos comprobar tal aserto, así como que los compositores no se han servido, en general, del folklore español para estas traducciones sonoroquijotescas, ya panorámicas y ambiciosas, ya circunscritas y circunstanciales. Los extranjeros, escasos, que lo emplean se limitan a una transcripción *ad pedem notae*, con adorno caprichoso, bien que casi todos con respeto al ritmo.

* * *

La colección de traducciones musicales de la novela inmortal que nos ha sido dable reunir y estudiar, es, sin duda, la más importante de cuantas existen, figurando medio centenar de realizaciones líricas de muy diverso carácter: óperas, poemas sinfónicos, cantatas, partituras de escena, *suites*, canciones, etc.; inspiradas en el *Quijote*. Unas se fundan

en alguna anécdota (*Las bodas de Camacho*, de Mendelssohn; *Sancho Panza, gobernador de Barataria*, de Philidor...; *El Retablo de Maese Pedro*, de Falla...). Otras pretenden abarcar más extensos paisajes de la novela (*Historia cómica de Don Quijote*, del inglés Purcell; *Don Quijote*, de Massenet; el poema sinfónico de Ricardo Strauss...). En la interesantísima colección suelen brillar con luz más intensa las obras sinfónicas o, en suma, no escénicas, porque, como es lógico, en la vaguedad representativa meramente instrumental palpita más holgadamente el concepto personal del auditor.

Las realizaciones musicales quijotescas que poseemos, consideradas en conjunto, constituyen un emocionado homenaje a España en su figura literaria más representativa. En esa colección esplenden como obras cumbres tres producciones: Una clásica, *The Comical History of Don Quixotte*, de Henry Purcell, el músico más grande de Inglaterra, en Londres, en 1694. Otra, neorromántica, es la que Ricardo Strauss llama *Variaciones características sobre un tema caballeresco*. Por fin, la trascendente obra *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, saturada de esencia hispana, donde, sin perjuicio de una técnica moderna y expresiva, se advierte, en un vago arcaísmo seductor, el cuajar de la escuela nacional de la patria. Pero también hay otras obras dignas de consideración, como se verá al analizar todas las de la colección; y una de las principales es la de Jorge Felipe Telemann, de comienzos del XVIII alemán y que se titula *Obertura Burlesca sobre Don Quijote*. Diremos aquí, ahora, que los alemanes tienen ocho intentos de traducción del *Quijote* en el pentagrama; los italianos, más de otros tantos; los franceses, seis; los ingleses, cinco; los rusos, dos; los polacos, uno; otro los portugueses; los españoles, diez...

Todos ellos se agrupan en este inefable Himno a la emoción que desde 1675 liga, conmoviéndolos, a los espíritus humanos de toda raza y también en la glorificación que, antes que nadie, quien habla castellano ha de entonar al mejor orfebre de nuestro imperial idioma.

Logramos reunir esta valiosa colección a lo largo de las dificultades, alegrías, desánimos, victorias y decepciones que acompañan a toda investigación, sólo salvables las últimas, a fuerza de entusiasmo, y muy acrecidas por la inevitable circunstancia de hallarse aquellos elementos dispersos por los centros de cultura, bibliotecas, etc., del mundo entero. Otras piezas que faltan aún las hemos localizado, que es como poseerlas: existen, a lo menos sus libretos, en la *Library of Congress*, de Washington. El epistolario, que ya amarillea, da fe de nuestro trabajo durante veinticinco

años, desde la Dirección de la Biblioteca Musical Circulante del Ayuntamiento de Madrid, y dice con bastante elocuencia lo arduo del propósito, cuyo cumplimiento casi total es hoy orgullo del Concejo de la capital de España, que custodia la colección en una de las más románticas instituciones municipales de cultura. Por otra parte, su magnífico Catálogo general ilustrado acaba de ser publicado por la Gerencia que nos ha sucedido al frente del mencionado Instituto, de cuya fundación nos envanece íntimamente. En ese Catálogo se consigna las obras coleccionadas.

El grupo de realizaciones musicales de la obra cumbre de Cervantes constituye ya, como exégesis penetrante, un depósito, el cual, por provenir de las más dispares minervas y de los más lejanos climas ideológicos y estéticos, es una nueva y magnífica afirmación de la universalidad no igualada que alcanzó este libro maravilloso. Y no hace falta subrayar la trascendencia cervantina de esta colección, cuyo estudio y examen llenan una entusiasta vocación y la cuarta parte de una vida de trabajo.

Todos los países en que la música ha ascendido a la categoría de arte técnico y propiamente erudito; todas las escuelas musicales conocidas han depositado su manojó de flores líricas al pie del *Quijote*. Por cierto que Debussy, en carta a un amigo, le confiesa haber escrito una página quijotesca, en su juventud, y haberla destruído poco después. ¡Digna de ser lamentada es tal decisión del gran impresionista!

Permítasenos, en la fecha centenaria que se celebra este año de 1947, contribuir con la presente obra a la ecuménica exaltación de la diamantina fantasía cervantesca. Aquí sólo examinaremos las producciones que constituyen nuestra colección. De las demás, no habrá sino noticia, en general, exclusivamente bibliográfica, en calidad de «extravagantes». Por otra parte, el Instituto Español de Musicología creyó conveniente añadir los títulos de variadas producciones inspiradas en otros asuntos cervantinos, en atención a que esta obra quiere contribuir a celebrar el centenario de Cervantes.

Hablaremos, pues, de las realizaciones del *Quijote* por orden geográfico, y dentro de cada grupo siguiendo la cronología de cada una. Porque nadie imaginará que del *Quijote* pueda pensar lo mismo el ingenio español, el humor británico, la metafísica germana, que más bien quiso confirmar que negar el espíritu caballeresco, o la burla ligera, a veces inverecunda, del *esprit* galo, que hace de Dulcinea una moza del partido. Y así hemos de hallar una extensa gama de interpretaciones que va de la profunda, o audaz, parodia, a la farsa de un bailete intrascendente y frívolo.

Antes de terminar esta Introducción ofrezcamos un testimonio de gratitud al Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, por su loable gentileza de editar este trabajo, y a los Centros de Cultura, Bibliotecas, personalidades eminentes de la musicología, y aun particulares aficionados a esta clase de estudios de Europa y América, que, en épocas diversas, han acogido nuestras sugerencias y ayudado nuestros esfuerzos con generosidad y eficacia inolvidable. En los archivos del Centro de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores figuran abundantes recuerdos de nuestra empeñada labor de varios lustros en tal sentido.

Particular mención hemos de hacer, asimismo, de la gentileza con que no hace mucho se nos ofreció importante auxilio para facilitar el acceso a nuestra colección de otras obras que en ella faltan, y que se conservan, como hemos dicho, en la Biblioteca del Congreso de Washington, ofrecimiento por el cual testimoniamos nuestra gratitud a la honorable representación en España de los EE. UU. de Norteamérica, así como a la ilustre profesora de la Universidad de Harvard, Dr. Isabel Pope, que se interesó por nuestra obra, mandándonos algunos títulos.

No puede faltar en este desfile gratulatorio la mención del Instituto Español de Musicología, que se ha dignado incluir como segundo tomo de sus Monografías el presente resumen de nuestra labor investigadora de varios lustros, acerca de *El Quijote en la Música*, así como la colaboración del Secretario de dicho Centro en Barcelona, don Miguel Querol, que acreció con diversos títulos la lista de obras cervantinolíficas,¹ que no hemos podido manejar, y aparecen registradas en colecciones particulares de importancia notoria a la que llamaremos cervantofilia militante.

1. Las no marcadas con asterisco.

CAPÍTULO I

EL «QUIJOTE» EN LA MÚSICA ESPAÑOLA

1

ESTEVE, PABLO, *Las bodas de Camacho* (Madrid, 16 de julio de 1784) (J. SUBIRÁ, *Historia de la Música teatral en España*, págs. 137-138. Barcelona, 1945.)

El correspondiente libreto fué escrito por Juan Menéndez Valdés y premiado en concurso abierto por el Ayuntamiento de Madrid para festejar el nacimiento de dos gemelos del Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV. La música manuscrita se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid. Consta de cuatro coros. En esta obra los papeles de Don Quijote y de Sancho Panza fueron desempeñados, respectivamente, por Simón de Fuentes y por el «gracioso» Miguel Garrido.

2

* GARCÍA, MANUEL DEL, P. V., *Don Chisciotte* (París, 1827).

La grandeza y la tragedia de los intérpretes, es bien sabido, consisten en que su fulgor, aun siendo el de la genialidad, se extingue con la vida. ¿Quién conoce los nombres de muchos de aquellos que elevaron a la categoría de arte sumo la traducción de las obras musicales maestras en su género respectivo? Otros han llegado a nosotros, sin embargo, como el de aquel tenor — «primo tenore assoluto» — que en la noche del estreno de *Il Barbiere di Siviglia* asumió la parte del Conde de Almaviva, en el Teatro Argentina, de Roma. La primera audición de la obra cumbre de Rossini fué no ya un fracaso, sino un escándalo de hostilidad, burlas, ironías, interrupciones... El empresario trató de utilizar en ayuda de la nueva ópera la habilidad vocal, la personal simpatía y la arrolladora gracia escénica del tenor, que fué autorizado para introducir en el acto primero, cuando ya el fracaso se había iniciado, una canción de su país, que él mismo debía acompañarse con

la guitarra. Ese tenor, pese a su alto mérito, fué objeto de una rechifla general. Llamábase Manuel García, era sevillano y contaba, como nacido en 1771, cuarenta y cinco años. Ya por entonces tenía fama universal. Tres años después — afirmado el éxito feliz del *Barbero* desde la noche siguiente a la del ruidoso estreno — dió nuestro eminente compatriota a conocer a Rossini en la Ópera de París, precisamente con el monumento de gracia inefable que los romanos, en un juicio presuroso y apasionado, quisieron enterrar el mismo día de nacer.

El casi medio siglo de la vida de Manuel García va desde sus motetes en la escolanía catedralicia sevillana, y sus precoces provincianas actuaciones como cantante, como pintor y aun como director de orquesta, en agrupaciones religiosas, a cuyo frente lució las primeras señales de su talento, hasta los éxitos fulgurantes de resonancia universal obtenidos como intérprete genial de las óperas en boga al recorrer Europa (Inglaterra, Francia, Italia) y América (Nueva York, Méjico...).

Sin salir de España, y aun sin abandonar Andalucía (Cádiz, Málaga), hízose notar como creador de un repertorio abundante, y nada despreciable, de tonadillas y de operetas que llevó consigo a París, a Norteamérica, a la América española, después de haber obtenido el más caluroso sufragio de los auditorios madrileños, que aplaudieron a Manuel García como autor de libretos dramáticos graciosos y ligeros y de las correspondientes partituras. Así *El Preso*, que estrenó en Málaga; *El Posadero*, en Madrid; *El preso por amor*, *Quien porfía mucho alcanza*, *El reloj de madera*, *El criado fingido*, *El cautiverio aparente*, *Los rípios del maestro Adán*, *El hablador*, *Florinda*, *El poeta calculista*, representados en París, y otros, celebrados en los teatros de la capital de España, y que traspusieron las fronteras continentales y aun las atlánticas.

Más de una docena de óperas italianas figuran en el haber de este fecundo operario del arte divino; una decena de óperas francesas, que lograron acogida en diversos escenarios parisinos, así como las italianas (alguna de las cuales tuvo también letra española, como *Un ora de matrimonio*), recorrieron los coliseos napolitanos y milaneses.

Y aun tendremos que agradecer al cantante-compositor la reverencia hacia su idioma vernáculo de haber traducido a éste los libros italianos del repertorio, que por vez primera llevó Manuel García a Méjico, para que aquellos filarmónicos incipientes siguieran la representación y la audición con interés.

Otra faceta del talento de nuestro compatriota fué la magistral siguiente: Después de aprender canto con los mejores intérpretes de la vieja ópera italiana en Nápoles, dominó de manera en cierto modo científica el arte de la vocalización y los secretos técnico-naturales de la traducción vocal valiéndose de los recursos naturales. Fué, pues, un magnífico maestro, que, en realidad, no interrumpió nunca su cátedra, puesto que entre sus más próximos allegados estaban sus mejores discípulos, que bogaron luego, como su hija, la fa-

mosa Malibrán, y la no menos célebre Paulina Viardot, en la estela brillante de sus triunfos, impetuosamente impuestos a veces...

También su hijo Manuel recibió de su experiencia artística los mejores consejos; pero dotado de una voz mediocre, prefirió ayudar a su padre en las labores de la enseñanza a formar parte indefinidamente de los «elencos» de exportación. Y con tan prudente y útil decisión, logró profundizar en el conocimiento de la voz humana y su natural origen fisiológico, llegando a presentar en la Academia de Ciencias de París una Memoria, que fué objeto de los mayores elogios, y un *Tratado completo del arte del canto*. Fué, por último, el inventor del laringoscopio, magnífico elemento de diagnóstico que no falta, más o menos modificado, en la vitrina de ningún especialista.

No ignoramos que nada de esto ofrece para muchos la menor novedad; pero nos ha parecido que no estaría de más contribuir a deshacer el equívoco en que caen algunos, cuando confunden al Manuel García, sevillano, cantante, compositor y maestro de cantar, con su hijo Manuel García, madrileño, profesor del Conservatorio de París, que dimitió este cargo en 1850 para establecerse en Londres. Su padre, a los sesenta y un años, murió en la capital de Francia en 1832, entregado en absoluto y por entero a formar cantantes que perpetuasen la memoria de su arte incomparable, y él, ya centenario, expiró en la capital de Inglaterra, en 1906.

Entre las óperas compuestas por Manuel del Pópulo Vicente García figura una en dos actos titulada *Don Chisciotte*. ¿Ópera italiana? Por tal la reputan algunos dicionaristas; pero el libro se apoya en el más español de los asuntos, en el más español de los mitos literarios (luego el más universal), y puesto que es español el autor de su partitura, y quién sabe si también de su libreto, como lo fué García de tantos otros de las óperas de su cosecha...

Ahora bien, si se tuviese a este *Don Chisciotte* por ópera italiana en lo tocante al género y a la calidad de sus melodías y de su arquitectura, no podría parecer extraño: en la música que escriben los que interpretan profesional y asiduamente pautas ajenas (cantantes, instrumentistas, directores de orquesta...), se transparentan influencias, parentescos y semejanzas, que no suelen ser plagios definitivos y voluntarios; pero no aparecen por eso menos evidentes. Si a esto se agregan los surcos que en la sensibilidad colectiva marcan las páginas conocidas y los «airs favoris», el riesgo es mayor. Por último, los intérpretes excepcionales erizan sus producciones de dificultades técnicas que ellos están habituados a superar... y que, acaso, servirán para que crezca en un traductor futuro el estupor admirativo hacia el genio que fué capaz de descifrar «aquello». Con que citemos al muchas veces infranqueable Liszt, bastará. Para todas estas observaciones hay posibilidad en cualquier escena del *Don Chisciotte* de García.

Responde esta obra a una facilidad de escritura sorprendente, así en el género bufo como en el afectivo o dramático, aunque en arias, cavatinas y conjuntos esa facilidad no aparece teñida de sentimiento, ni da siempre lugar

a una selección en las ideas, poco distinguidas, si bien los adornos, extensos y complicados, en cadencias terminales y aun a lo largo del desarrollo de las romanzas y los «cantabili», ofrecen singular gracia inusitada, procedente, según hemos apuntado, de las universalmente admiradas excelencias laríngeas del compositor-divo.

Quiere decirse que también aquí se pide a los cantantes inverosímiles funambulismos acrobáticos sobre la sílaba tirante, o sobre la vocal floja. «O...gn...ooooor; a...moooo...re...; ven...deeeet...taaa...» etc.

En el libro se mezclan las peripecias principales de las acaecidas en el castillo de los duques; en Sierra Morena; referencias de aventuras como las del ataque a los molinos de viento o al rebaño borreguil; los amores de Dorotea y Fernando; los duelos de Cardenio; la pasión fingida de la Dolorida, etcétera, hasta llegar al enjaulamiento del noble paladín, con la interferencia de cortejos de humorísticos homenajes y marciales himnos, con uno de los cuales, sobre «corteggio» presidido por el encarcelado caballero, y que debe desfilar por la escena «per far il giro sul palco», mientras el coro, en una vulgar polifonía, ensalza las virtudes de aquel de quien Sancho lamenta «or sta in gabbia il padron mio, non si sa dove si va»; y la ópera termina aquí.

Una particularidad de esta producción es la inserción en el acto segundo de dos cánones: uno, a tres, al comienzo de la jornada, entre Dorotea, Luscinda y Cardenio, y otro, a cuatro, más adelante, entre Luscinda, Dorotea, Cardenio y Fernando, naturalmente. Esto acusa, por parte de García, un alarde de técnica de la composición, puesto que tal envejecida modalidad musical estaba enteramente fuera de uso en la ópera del diecinueve, o sea la del período de transición. No negaremos que esta geometría musical parece algo así como una exacerbación del género imitativo y reiterativo. El tema principal o «antecedente» y los diversos «consequentes» en el canon a cuatro, recuerdan harto — puede ser, perfectamente, una de tantas coincidencias — la canzonetta italiana «Un bacio tenero — lieta fra il riso, — mi nega Filide, — senza pietá...»

Hasta el *Sansón y Dalila*, de Saint-Saëns, no recordamos haber registrado la aparición de un *canon* en una partitura de ópera. Cierzo que el autor de esta admirable producción de la escuela francesa la denomina «oratorio» y no ópera, ni ópera cómica.

Por fin, en el manuscrito del *Don Chisciotte* adviértense una serie de recitados sin la notación musical correspondiente, y como hay otros *recitativi* dotados de esa notación, cabe la duda de si en este manuscrito se omitió la música de los recitados en cuestión o, lo que sería notable avance, si esas declamaciones son «parlando» y no cantadas. No sólo el excepcional gran tamaño de la caligrafía en que tales recitados aparecen confirma nuestra vacilación, sino también el cuidado con que, al fin de cada tomo, se incluyen cuadernos con las partes del metal, percusión, etc., de la partitura, lo cual hace suponer que no hay defecto en el manuscrito.

Cierto es que en estos recitados se estampan las claves de las voces correspondientes, pero no debemos olvidar que aquí las voces equivalen a personajes, esto es, que tanto vale leer, por ejemplo, *do en primera* o «Doro-tea», *do en cuarta* o «Cardenio», *fa en cuarta* o «Sancho», etc.

Por último, muchas de estas declamaciones son inmediatamente continuadas con frecuencia en la partitura por la indicación *segue recitativo*. Se trata, pues, de una ópera con parte hablada, como en la ópera cómica francesa, o como en la zarzuela española.

Por fin, tales declamaciones están en verso cadencioso y apto, sin duda, para su ejecución lírica, si García no hubiese preferido, como evidentemente prefirió, que fuesen *racconti* sin música. En la que el eminente tenor escribió para su *Don Chisciotte* no creyó deber rendir tributo apreciable a las esencias líricas de su patria, por las que ciertos compositores extranjeros mostraron interés.

Hemos creído deber dedicar una atención especial a esta ópera de Manuel del Pópulo Vicente García, que supo hacer ilustre en el mundo artístico un apellido de los más vulgares de España, y que el magnífico tenor hispalense no tuvo jamás la veleidad de disimular, en medio de sus más resonantes triunfos. El García inspirador de «fanatismos» e idolatrías en el Covent Garden londinense, en la Scala de Milán o en el Metropolitan House de Nueva York, no olvidó nunca al «Maoliyo Garsía» que cantaba vísperas o «gozos» a la Virgen de los Reyes — quién sabe si saetas dolientes en Jueves Santo... —, en la Catedral o en la calle de las Sierpes o en la plaza de San Francisco de Sevilla... (Ilustración, pág. 129).

3

GARCÍA DONCEL, CARLOS, *La Picaresca* | Zarzuela original | en dos actos de don Carlos García Doncel | Madrid, 1850; Imprenta de Vicente de Lalana. Está basada en la novela de Rinconete y Cortadillo. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 694.)

4

* ASENJO BARBIERI, FRANCISCO, *Don Quijote en Sierra Morena* (Madrid, año 1861).

Barbieri es uno de los pocos hombres de quienes se puede atribuir simultáneamente la severa fama que aureola la memoria de los eruditos e investigadores entre los entendidos, y la fama alegre y retozona de la popularidad más extensa y más legítima. Es que el madrileño músico Francisco Asenjo Barbieri tiene varias cuerdas para su arco, o bien, repleto de dardos el carcaj.

Si apunta en su haber la traducción empeñada y tenaz — ¡durante veinte años! — de las patitas de mosca y las figurillas enrevesadas de un cancionero, como el llamado de Palacio, en que han llegado a nosotros, canciones de los siglos xv y xvi, puede ufanarse de haber dictado normas para la independencia de nuestra música, como el mejor de los predicadores, y de haber entregado a la muchedumbre española deliciosas melodías, que si fueron a la toscana — según era uso en sus días — en *Jugar con fuego*, hicieron luego subir a los escenarios, para desparramarse desde allí por toda la patria, las picanas y majas canciones que el pueblo había de reconocer como auténticamente suyas, inconfundiblemente auténticas, en *El barberillo de Lavapiés* y en *Pan y toros*. Además, trajo para nuestros auditorios los «Conciertos Espirituales» franceses, que fueron aquí cuna de la Sociedad de Conciertos de Madrid, y simiente fecunda del actual movimiento orquestal.

Una existencia repleta de actividades y no exenta, como es humano, de amarguras iniciales y aun de situaciones difíciles, llevaron a Barbieri a formar parte de una banda militar, de orquestas ambulantes y aun de coros de ópera local. Más tarde se granjeó la general consideración, el respeto de las gentes y, sobre todo, el público aplauso fervoroso y constante y los éxitos académicos. La Real de Bellas Artes de San Fernando le contó entre los más esclarecidos miembros de número, y editó a su costa la transcripción a notación moderna del Cancionero de Palacio. Más tarde fué también miembro de número de la Real Academia Española.

El ilustre comediógrafo don Ventura de la Vega se propuso escribir un libro de zarzuela titulado *Cardenio*. No lo hizo, y se decidió por componer un drama bajo el epígrafe *Don Quijote en Sierra Morena*.

Todo hace suponer que fuera Barbieri el músico a quien Ventura de la Vega hubiera confiado su zarzuela, lo cual habría producido una colaboración eminente.

Pero no todo se perdió. La Biblioteca Nacional conserva un ejemplar del drama de Ventura de la Vega, impreso en Madrid en 1861. Estrenóse en el Teatro del Príncipe, en la noche del 23 de abril, aniversario del fallecimiento de Cervantes, con ilustraciones musicales del maestro Barbieri. La dedicatoria autógrafa de ese ejemplar dice: «Al señor don Francisco Asenjo Barbieri, que ha cooperado al éxito de esta obra, adornándola con su preciosa música.» En la última hoja de guarda, también autógrafas de Vega, vense manuscritas unas décimas a Cervantes, que se recitaron por la insigne Teodora de Lamadrid, terminada la representación, al ser descubierto en el escenario un busto del Príncipe de los Ingenios, a cuyo pie depositaron flores, en reverente desfile, los miembros de la compañía, sobre una marcha ceremonial. Tanto esta marcha como las páginas de escena (los ovilejos de Cardenio y un bailete de pimpantes seguidillas) son, en efecto, originales del maestro Barbieri.

Circunstancias curiosas nos permitieron poseer el manuscrito original de

tales páginas, al cabo de reiteradas infructuosas búsquedas, que aun se prolongaron más, por haber seguido una pista totalmente equivocada, en que nos lanzó un consejo de poco fundamento. Cuando comenzábamos a desconfiar de hallar esa obra musical para incorporarla a nuestra colección, ocurriéosenos publicar en *La Época*, donde, a la sazón ejercíamos la crítica musical, un alegato sobre la urgencia de que Madrid diera señales de tener en la memoria y en la admiración al eminente músico madrileño, de modo más elocuente que el simple rótulo denominativo de una calle de tercer orden, aunque céntrica.

Pocos días después nos visitó en nuestro despacho de la Biblioteca Musical Circulante de la madrileñísima plaza Mayor, un deudo afín de Barbieri, que nos traía un obsequio impagable para la Biblioteca, y otro no menos importante para nuestros archivos particulares. El último era el manuscrito original del Himno escrito por el inmortal maestro para la ceremonia de colocar Doña Isabel II la piedra primera del gran edificio de Bibliotecas y Museos. El primero de los regalos era el autógrafo de la música escrita por el mismo Barbieri para *Don Quijote en Sierra Morena*, de Ventura de la Vega. Nuestra satisfacción fué tan honda como correspondía, y aun creció cuando el generoso donante expresó su propósito de que ello representase una acción de gracias de «su inmortal maestro», por el artículo de *La Época*, que, en efecto, quedó de tan rica e inesperada manera recompensado. Y allá fueron, y allá están, las coruscantes seguidillas — ¿habrá que decir que son manchegas? — y el «lamentable» canto de Cardenio, que se ejecuta, como en la novela inmortal, fuera de la vista de los oyentes, es decir, «dentro», según se acota en los libros teatrales.¹ (Ilustraciones, págs. 130-131.)

5

REPARAZ, ANTONIO, *La Gitanilla*. | *Zarzuela en un acto y en verso*, | original | de Don Francisco García Cuevas, | música del maestro | Don Antonio Reparaz. | Representada por primera vez en el teatro de la Zarzuela, | el 27 de setiembre de 1861 | Madrid | Imprenta y Estereotipia de M. Ribadeneyra | 1861. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 738.)

6

CABALLERO, MANUEL, *El loco de la guardilla*. | *Paso que pasó en el siglo XVII*, | escrito en un acto y en verso | por | Don Narciso Serra, |

1. Las seguidillas de *Don Quijote en Sierra Morena* ejecutáronse en el concierto que cerró la sesión de ingreso del autor en la R. A. de Bellas Artes, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la batuta del Académico de número don Conrado del Campo.

música del maestro | D. Manuel Caballero. | Representada por primera vez en el teatro de la | Zarzuela el día 9 de octubre de 1861 |, Segunda edición | Madrid | Imprenta de Manuel de Rojas | 1861. Cuarta edición en 1863; 7.^a ed., 1875; 8.^a ed., 1888. (SEDÓ, Ensayo, I, 741 y 749, 812, 870.)

7

ARRIETA, EMILIO, *La Insula Barataria*, | Zarzuela en tres actos y en verso, | Letra de | Don Luis Mariano de Larra | Música de | Don Emilio Arrieta. | Estrenada en el teatro del Circo el 23 de diciembre de 1864. Madrid | Imprenta de José Rodríguez, 1864. (SEDÓ, Ensayo, I, 755.) (Ilustraciones, pág. 132.)

8

REPARAZ, ANTONIO, *Las Bodas de Camacho*. | Episodio | de la inmortal novela de Cervantes | *Don Quijote de la Mancha*, | escrito para solemnizar el natalicio del | príncipe de los ingenios españoles. | Por | D. F. García Cuevas. | Música del maestro | D. A. R. | Representado por primera vez en el teatro del Circo el día 9 de octubre | de 1866. | Madrid | Establecimiento tipográfico de T. Fortanet, 1866. (GIVANEL, Catàleg, II, 824.)

9

* REPARAZ, ANTONIO, *La venta encantada*.

Zarzuela en un acto, de don Adolfo García, a la que puso música el maestro Antonio Reparaz. En la dedicatoria a Ventura de la Vega se hace constar que este ilustre dramaturgo tenía el propósito, no realizado, de escribir una zarzuela con el título de *Cardenio*. Sin duda Vega se limitó a pedir, dos años después, a Barbieri que realizara su *Don Quijote en Sierra Morena* con la música de escena de que en otro lugar se habla. La obra de García y Reparaz se imprimió — sólo el libreto — en 1859. La de Vega y Barbieri, en 1861. (SEDÓ, Ensayo, I, 734.)

10

ACEVES, RAFAEL, *El Manco de Lepanto*. «Episodio histórico en un acto y en verso, original de D. Angel Mondéjar y Mendoza. Música de

D. Rafael Aceves. Estrenado con extraordinario éxito en el teatro del Circo, la noche del 23 de abril de 1867.» (SEDÓ, *Ensayo*, I, 798; III, 61.)

11

D. S. DE A., *Rinconete y Cortadillo* | Ópera cómica en dos actos, | escrita sobre el pensamiento de una de las novelas | de Cervantes | por | D. Manuel Ossorio y Bernard, | con música española de pot-purri sobre aires españoles | por | D. D. S. de A. | Para representarse en Madrid, el año de 1872. | Madrid | Imprenta de Gabriel Alhambra. 1872. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 795.)

12

TABOADA, RAFAEL, *Un sueño de Gloria* | Loa | ... de Don Angel Lasso de la Vega, | música del maestro | D. Rafael Taboada | Madrid | Imprenta de José Rodríguez, 1881. Uno de los personajes es Cervantes. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 846.)

13

ARNEDO, LUIS, *En un lugar de la Mancha* | Sainete lírico | en un acto y en verso | por | Luis de Larra (Hijo) | Música de | Luis Arnedo. | Representado por primera vez en el Teatro Martín el 25 de Octubre | de 1887 | Madrid | Imprenta de José Rodríguez. 1887. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 865.)

14

GARCÍA, E., *La Gitanilla*, Zarzuela representada en 1890. Letra y música de E. García. (SEDÓ, *Ensayo*, III, 41.)

15

SANTONJA, MIGUEL, *La nieta de Don Quijote* | Juguetes cómico-lírico | en un acto y en verso | original de | Eduardo Montesinos y Diego Jiménez

nez-Prieto | música del maestro | Miguel Santonja. | Estrenado con éxito extraordinario en el Teatro Martín la | noche del 29 de Diciembre de 1896. Madrid | R. Velasco, impresor. 1897. (SEDÓ, Ensayo, 1, 900.)

16

* CHAPÍ, RUPERTO, *La venta de Don Quijote* (Madrid, 1902).

Una de las figuras más representativas e ilustres de la música española, durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, es, sin duda, la del levantino Chapí, nacido en Villena (Alicante); cultivador eminente del género lírico nacional, en sus diversas manifestaciones, buen conocedor de la orquesta y sus recursos, particularmente garboso en la modalidad cómica, y enaltecedor de la musa popular, sin perjuicio de ensayar con éxito variable, pero siempre dentro de un ámbito de dignidad artística, el oratorio, la música sinfónica y aun la ópera española, cuando Bretón, Serrano (Emilio), Morera, Vives, Del Campo y Turina, aspiraron a elevar sus propósitos a metas más cimeras que la zarzuela tradicional.

Un poeta de estro delicado, que siempre sabía, como Chapí, mantener los fueros del arte, Carlos Fernández Shaw, colaboró en diversas ocasiones con este compositor, proporcionándole cañamazos escénicos tan distantes en su significado como *La Revoltosa*, para el cartel del «género chico» en el teatro de Apolo, y *Margarita la Tornera*, para los programas del Teatro Real. *La Revoltosa* vivió meses y meses en su cartel de la calle de Alcalá, mientras que de *Margarita la Tornera* no llegaron a seis las audiciones. Y aun más: en los repertorios sinfónicos de las grandes orquestas perdura el gracioso y ultramadrileño preludio de la mencionada zarzuela.

Carlos Fernández Shaw puso en las manos del maestro Chapí su comedia lírica *La Venta de Don Quijote*, que se estrenó, asimismo, en Apolo. Concebida como un homenaje rendido a la memoria gloriosa de Cervantes, es obra de excelente intención artística, dentro del marco autóctono en su sector más digno.

El libro de *La Venta de Don Quijote* ofrece la particularidad de que en la lista de sus personajes haya introducido el poeta un «señor Miguel», que es el propio Cervantes y que en la Venta famosa coincide con Don Alonso, el hidalgo manchego, y con su rústico escudero Blas. Aquél presencia las peripecias mesoneriles de éstos, y ello le ofrece el germen de la inspiración del libro maravilloso. Este trasunto del genial novelista fué tratado por Fernández Shaw con máximo respeto y emocionada devoción. Cervantes, por supuesto, no está en el reparto de las figuras cantantes y se limita a asumir breves intervenciones declamadas durante una fantástica visión, al pie

de la cual el «Señor Miguel» da principio a la historia prodigiosa de su *Ingenioso Hidalgo*.

Chapí compuso para esta comedia lírica varios números, en que se trenzan temas quijotiles: la nobleza, un tanto fanfarrona, que parece emanar del solo nombre de Don Quijote, y la alegre vivacidad de coplas y danzas que atribuimos como características de las llanuras y poblados manchegos. Las no muy abundantes melodías que se atribuyen al héroe y a los demás personajes de *La Venta de Don Quijote* son dignas hermanas de otras, generalmente breves, que sólo adquieren trascendencia a fuerza de reiteraciones, en Chapí tan frecuentes, aunque siempre sean, como en la obra de que hablamos, gratas, señoriles y sabrosas.

En esta partitura de Chapí se puede atisbar sistemáticamente la norma, que por lo común siguieron los compositores emocionados ante el *Quijote*. Un tema caballeresco (no de otro modo llama Ricardo Strauss al principal y conductor de sus variaciones características) y que en la mente de los músicos es la sugerencia lírica del héroe, y otro tema de ritmo picante y vivo, como el fondo popular en que se perfila la silueta del protagonista; y así van desarrollándose y proyectándose sus inauditas proezas. La prestancia del altivo adalid contrapuesta a la rusticidad del medio en que a Cervantes plugo hacerle nacer y soñar. Fanfarria... Seguidillas de honrada progenie labriega, aunque alborotadas e irreverentes... La figura y el paisaje... El héroe y el medio... El caballero y su desproporcionado ambiente de pan llevar. En una palabra: Don Quijote y la Mancha.

Y eso, con buen gusto constante, sencillez de forma y claridad de factura, constituye esta graciosa obra, bien inspirada y de decorosa significación.

Ruperto Chapí es el único compositor español que se sintió atraído más de una vez por el «Quijote», pues también produjo un *scherzo*, descriptivo de aquel episodio en que el caballero alancea un rebaño de inocentes ovejas. Se oyó este *scherzo* en la temporada 1869-70; en el Circo de Price, ejecutándolo una orquesta en la que Chapí, que contaba entonces dieciocho años, era cornetín titular, mediante oposición, con doce reales de jornal.

No nos ha sido posible encontrar la correspondiente partitura. Y para terminar, diremos que cerca de trescientas producciones constituyen la obra total de este fecundísimo compositor. (Ilustraciones, pág. 133.)

FERRÁN, P. E. DE, *Las Bodas de Camacho*. | Cuadro escénico sacado del | *Quijote* | por J. Grau y A. Gual | Música del | Mtro. P. E. de Ferrán | Estrenada la noche del 12 de junio de 1903 en el | Tívoli de Barcelona, por la Compañía de ópera y zarzuela | española del teatro

Price, de Madrid | Imprenta | de | Pedro Toll | ... Barcelona. (SEDÓ, Ensayo, I, 920.)

18

* SAN JOSÉ, TEODORO, *Don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1905).

Si por el volumen y extensión de esta obra, que sus autores llaman «comedia lírica», hubiéramos de medir la atención que sería preciso prestarle, ninguna otra de la colección ocuparía en este libro más crecido número de páginas.

El autor del libreto, periodista radical desde finales del XIX, Eduardo Barriobero y Herrán, figura de segundo orden, pero pertinaz propagandista en las huestes republicanas, pretendió llevar al teatro la vida y hechos de Don Quijote en una obra de cuatro actos duraderos, precedidos de un prólogo y cerrados por un epílogo, sobre que aun agrega alguna de las historias inducidas en la novela, como la del cautivo: en tal propósito arguye un error grave, en mengua del interés propiamente dramático. Llevar una novela al teatro no es trasladarla *talis qualis*. Pero, además, conservar el verbo cervantino en los labios de cómicos y cantantes, amén de darle empleo inadecuado y desproporcionado, pone, como en el caso presente, a la verdadera luz de su indigencia, los pasajes en que por alguna razón, el libretista se atreve, o se ve forzado, a poner sus manos pecadoras en el texto, tratando de aliñarlo en esfuerzo lamentable de imitación o de *pastiche* más o menos voluntario. Sin contar con que, asimismo, el literato aproveche la ocasión, cuando le parece que se le brinda, para una pincelada o pirueta sectaria. ¡Qué tremenda ira la de Don Miguel si hubiese podido advertir que allí donde hace que el ventero socarrón, para la farsa de armar caballero al héroe, «murmuraba entre dientes como que rezaba», el libretista Barriobero acota con una leyenda «cómica y grotescamente», con una musiquilla plebeya, este latínajo imbécil, con el que, pidiendo perdón, manchamos esta página: *Ciertum frailem obesum — dixit envidium ad monjam*, y lo demás que sigue, que no nos decidimos a seguir copiando!

Sirva de cala tal muestra para apreciar lo que literalmente puede aseverarse de esta obra.

El prólogo está constituido por un espectáculo de cuadros plásticos, seguido de otro de proyecciones de linterna, en el que se procura concentrar la atención del espectador por medio de una sucesión de evocaciones que sitúen su ánimo frente al más ancho y fatigoso panorama, ambicioso y plúmbeo, del *Quijote* entre bastidores y bambalinas.

El maestro Teodoro San José se vió en la precisión de escribir música, poco menos que a destajo, para vestir y arropar un libro inagotable, del que

está ausente todo deseo de concretar y justificar. Por otra parte, el compositor no podía rebasar la meta artística en que podía pensar y a que podía aspirar este autor de zarzuelas de género menor, o chico, no todas desdeñables, a decir la verdad, y que perduraron bastante tiempo en el cartel, en los días en que éste aparecía monopolizado, o poco menos, a veces temporadas enteras, por los grandes maestros de la zarzuela mayor, de ella desertores y acampados en los numerosos focos de la epidemia de «teatros por horas».

Esta salvedad que hacemos en favor de las composiciones habituales de Teodoro San José es también el fundamento del juicio que merece la copiosísima partitura escrita por el mismo para el libreto de Barriobero, en la cual, siempre dentro del género zarzuelesco, lo mejor es lo que no parece animado de una pretensión estéril de alcanzar más elevadas cumbres expresivas. Seguidillas, bailables, intermedios, breves fondos musicales, como los del prólogo, *unis* de la cuerda, estrépitos «metálicos»... Todo ello a través de los lugares comunes de la zarzuela por entonces al uso.

Los espectáculos prologales de la obra son éstos: I, Don Quijote sentado junto a la mesa lee sus libros de caballerías. II, Don Quijote limpia sus armas. III, Cíñese una de sus espadas, la desenvaina y traza molinetes y círculos. IV, Prueba la resistencia de su celada (Banda dentro). V, Pasea por la escena simulando acometer enemigos invisibles, unas veces con la espada y otras con la lanza. VI, Vuelve a leer en sus libros. VII, Éxtasis en el que comienzan las proyecciones. VIII, 1.ª proyección: Dragones y otros animales fantásticos. IX, 2.ª: Gigantes. X, 3.ª: Enanos. XI, 4.ª: Caballeros andantes a pie. XII, 5.ª: Caballero andante a caballo. XIII, 6.ª: Un caballero andante al pie de un castillo. XIV, 7.ª: Un caballero andante en el campo comiendo con unos pastores. XV, 8.ª: Un caballero andante en la Corte. XVI, 9.ª: Dulcinea en traje y tocado de campesina. XVII, 10.ª: Dulcinea en traje y tocado de princesa. XVIII, 11.ª: Don Quijote se recobra y comienza a ponerse la armadura. XIX, 12.ª: Don Quijote embraza la rodela, enristra la lanza y sale. El libretista no quiso prescindir ni de los grabados. ¡Y tras todo esto, seguía la zarzuela en cuatro actos y un epílogo!

La copia de la partitura, que es autógrafa, está falta de la terminación de la última jornada.

19

CANDELA ARDID, J., ¡Gloria a Cervantes! | *A propósito | original y en verso | libro de | Javier de Burgos y Luis Linares Becerra | música del maestro | J. Candela Ardid | Estrenado en el Teatro de la Princesa con éxito in-* | *menso el día 6 de Mayo de 1905. | Madrid | R. Velasco Imp. 1905. (SEDÓ, Ensayo, I, 929.)*

20

VIVES, A., *El Caballero de los Espejos*. Comedia en un acto, de M. Ramos Carrión, con ilustraciones musicales del maestro A. Vives, representada en el teatro Real de Madrid, en la noche del 8 de mayo de 1905. (SEDÓ, *Ensayo*, III, 70.)

21

BOROBIA Y TRULLÁS, *Sanjuán, Goyena, Fernández y González, Ariño | Don Quijote en Aragón | Boceto lírico en un acto y siete cuadros | escrito expresamente para el festival organizado en el | Teatro Circo de Zaragoza | por la | Federación de Autores de Provincias | en honor de | Miguel de Cervantes | con motivo de la celebración del tercer centenario de la publicación del Quijote | Zaragoza 8 de Mayo de 1905 | Música de los maestros | Borobia y Trullás | Tipografía de Emilio Casañal, 1905.* (SEDÓ, *Ensayo*, I, 954.)

22

GAY, JUAN, *La cueva de Salamanca | Sainete lírico | en un acto, dividido en dos cuadros | del Ingenioso hidalgo | Don Miguel de Cervantes Saavedra | refundido por | Francisco de Iracheta | música del maestro | Juan Gay | Estrenada en el Teatro Cómico en la noche del 9 de | Mayo de 1905 | Madrid | R. Velasco, Imp. ... 1905.* (SEDÓ, *Ensayo*, I, 939.)

23

VERDÚ, JOSÉ, *¡Gloria á Cervantes! Loa | fantástica en un acto y en verso | por | Don Ricardo Sánchez Madrigal | con música de | Don José Verdú | Representada en el Teatro de Romea, | de Murcia | en la velada organizada | para celebrar el Tercer Centenario del Quijote | en la noche del día 15 de mayo de 1905 | Murcia | Imp. Vda. J. Perelló | 1905.* (SEDÓ, *Ensayo*, I, 953.)

24

* BARRERA, TOMÁS, *El Carro de la Muerte* (Madrid, 1907).

En la Mancha (*La Solana*, 1870) nació el compositor Tomás Barrera, cuyo nombre ha figurado reiteradamente en los carteles de los teatros de zarzuela y género chico. Y entre sus obras, en uno, dos y aun tres actos, figura la titulada *El Carro de la Muerte*.

No se puede afirmar que esta última obra sea una interpretación musical de un episodio del *Quijote*; pero la presencia de los dos protagonistas en esta fábula de *El Carro de la Muerte*, sugerida por el recuerdo de aquella peripecia del caballero y su servidor con la carreta que trasladaba a los cómicos del bululú de Angulo el Malo, donde tiene su fundamento el capítulo XXI de la segunda parte del gran libro, fué la razón por la que quedó incluida entre las piezas de la colección allegada por el Ayuntamiento de Madrid. Dada la mediocre calidad de un libreto inferior, era muy difícil escribir sobre él una partitura digna de atención. Se trata, en último término, de una zarzuela de ínfima categoría, y, desde luego, mucho menos estimable que otras compuestas por el manchego Barrera con algún provecho, en los instantes de auge del llamado «género chico».

No hay dignidad literaria en el cañamazo diremos poético de *El Carro de la Muerte*, el cual no puede quedar ennoblecido por su sola alusión al libro maravilloso y a sus principales figuras, y aun menos tratándolas con irreverencia y plebeyez deplorables.

La música, de aplanadora vulgaridad, apenas acusa algún rasgo capaz de elevar el menguado concepto que es preciso formar ante aquella sucesión de *couplets*, tangos, canciones seudoorientales y coros sin el menor relieve, a cargo de la «bella Zaida», la «Reina del Molinete», la «Ricitos», las bayaderas, y otros tipos de *variétés* de último rango, sucios estribillos y danzas no más limpias.

Lo que va dicho con respecto a esta obra no dimana de su condición zarzuelera. La zarzuela puede ser mala o buena y aun óptima, y el género chico cuenta con obras de tal acierto, que han eclipsado en sus autores el resplandor con que ellos quisieron alumbrar su nombre como autores de óperas, aplaudidas y considerables.

Por otra parte, en este mismo género español hay ciertas obras líricas de texto literario no sólo decoroso, sino finamente poético, adornado de música concebida con elevación de propósito cervantino y garbo innegables, como vimos en otro lugar de este libro.

25

BARRERA, TOMÁS, *El Celoso Extremeño* | Zarzuela | en un acto y tres cuadros | de | Gonzalo Cantó y Pablo Parellada | inspirada en una novela de Cervantes | Música de | Tomás Barrera | Estrenada con gran aplauso en el Teatro Apolo de Madrid | el 17 de Marzo de 1908 | Madrid | R. Velasco Imp. 1908. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 968.)

26

* GURIDI, JESÚS, *Una aventura de Don Quijote*. Obra premiada por el Círculo de Bellas Artes (1915).

El compositor vasco Jesús Guridi leyó el *Quijote* en su adolescencia. Muchos años después sintió la comezón de dar salida a sus recuerdos en un poema sinfónico, y tras nueva lectura, quedó elegido el panorama concreto de *Una aventura de Don Quijote*, aquella que tiene su referencia en los capítulos VIII y IX; es decir, la batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron.

Esta obra tiene más de impresión personal, y a la misma, no grabada aún, acompaña una extensa sinopsis del texto cervantino original, mecanografiada, con la que se cierran los veinticinco folios de partitura de orquesta que constituyen el manuscrito de aquel poema hispánico.

La general disposición del mismo, el magistral desarrollo de las ideas capitales, el empleo de ellas, en su brevedad, que una admirable orquestación trae y lleva entre las diversas familias, en su propio dibujo o con las modificaciones que aumentarán su interés y su fuerza expresiva o representativa, acercan esta producción a otras de Ricardo Strauss, por el arrollador prestigio del magistral neorromántico germano, asentado, precisamente en los poemas sinfónicos straussianos, de los cuales el *Don Quijote* fué conocido en España varios lustros después de su triunfo en Berlín.

En la aventura quijotesca inspiradora de la creación de Guridi hay la peripecia de los frailes benitos, de la vesánica agresión de Don Quijote, de su pleitesía ante las damas, del combate cruento en que el vizcaíno vierte su sangre bajo un tajo del caballero, y todo ello en un paisaje orquestal de gran fuerza sugeridora, no obstante hallarse libre de las referencias directas, imitaciones y onomatopeyas, que son común lugar de inspiraciones tales. Ello explica el «lento religioso» en que puede estar la alusión a los dos frailes

benedictinos, así como la añoranza, en el atisbo folklórico, tan fugaz como cálido, con que hace acto de presencia, más de una vez, el «vizcainismo».

La copia de *Una aventura de Don Quijote*, que posee la Biblioteca Musical Circulante, está avalorada por honrosa dedicatoria autógrafa del autor.

Esta obra figura entre lo más noble y relevante de la colección, y está muy en primera línea entre las producidas por el estro español en homenaje al genio de Cervantes.

Su autor, tanto tiempo recluso en Bilbao, ha sido incorporado a la vida musical central de España en el Real Conservatorio, donde es profesor de órgano, y además en el Consejo Nacional de la Música y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Ilustraciones, pág. 134.)

27

FOGLIETTI, LUIS, *La Patria de Cervantes* | Revista | en un acto, dividido en seis cuadros, en prosa y verso | original de | Manuel Fernández de la Puente | música del maestro | Luis Foglietti | Estrenada en el Teatro de Apolo el día 1.º de Marzo | de 1916 | Madrid | R. Velasco impresor, 1916. (SEDÓ, Ensayo, I, 1001.)

28

GIMÉNEZ BADIOLA, J., *La Patria de Cervantes y Zorrilla* | Revista fantástica | en un acto, dividido en cuatro cuadros | versos y música recopilada y arreglada a la escena | por | José Giménez Badiola | Ex-profesor de plantilla del Teatro Arriaga | y de la Banda Municipal de Bilbao | Madrid | R. Velasco, Imp. 1920. (SEDÓ, Ensayo, I, 1027.)

29

* SERRANO, EMILIO, *Don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1920).

No fué el maestro don Emilio Serrano un compositor brillante ni de los aplaudidos por la muchedumbre que seguía a los músicos contemporáneos en el teatro o en las salas de concierto. Su figura, sin embargo, se perfilaba en los más elevados ambientes musicales y sociales de su época. Catedrático del Conservatorio, académico, asesor y bibliotecario de S. A. la Infanta Doña Isabel, tan filarmónica y dada al más generoso mecenazgo, autor de cinco

óperas, que seguían, como las de sus colegas, en el cauce italiano, y, como todas, tras una serie breve de representaciones, no volvían a ponerse en escena.

El maestro Serrano escribió, asimismo, para las orquestas, varias obras, acogidas con afectuoso respeto. De ellas una, el poema sinfónico *Don Quijote de la Mancha*, ha llegado hasta nosotros en versiones relativamente próximas; pero lo cierto es que su sencillez y su escolasticismo la desplazan del ámbito de la música actual como muestra de invención y procedimientos que no siendo venerables por antiguos, están en desuso por viejos.

Esto no obstante, se advierte en este poema sinfónico deseo de hacerse eco, en un marco de clásica contextura, de las novedades que Bayreuth entregaba a las disputas, en aquel tiempo muy enconadas, de los compositores y de los auditorios. Sin poder este músico español pasar por un wagneriano, sin embargo, personalizó las ideas capitales — la solemnidad de los anhelos épico-armoniosos del héroe y la rusticidad o popularismo del medio en que se mueve — por medio de *maestosi* reiterados, con intervenciones altisonantes del metal en sus más nobles sonoridades; de canciones, como cierta copla del arriero, que alude a la venta famosa... (Ilustraciones, pág. 135.)

Una sentimental melodía, de italiano aroma, se formula por «soli» de trompas y violines, y tras esto pasa a través de todos los elementos de la orquesta, trezándose aquí y allá con dicha copla, se fragmenta al cabo, y manteniendo viva la alusión, finaliza con acordes de mitigada sonoridad este poema en un ambiente de misteriosa calma nocturna, que acoge al comenzar, en los solitarios campos de Montiel, al denodado Don Quijote en su primera salida, a cuya descripción se encamina esta pieza de notable pero poco emocionada corrección armónica y escaso colorido instrumental.

30

* FALLA MANUEL DE, *El Retablo de Maese Pedro* (Sevilla-París, 1923; Londres, Chester, 1923).

Ya es posible escribir la biografía de Falla, por desgracia. Las biografías de los vivos son, sobre prematuras, inútiles e innecesarias; pero el gonfalonero de la música española de nuestros días ha dejado este mundo, causando al arte, de que fué alto decoro, y a nosotros todos, de quienes era orgullo, una consternación aun abrumadora.

Los datos biográficos de este español excepcional son del dominio público, así como de un modo muy particular sus extensos e intensos contactos con la escuela francesa, en cuyo lenguaje, casi siempre, rindió cordial homenaje a su patria, hasta hacer de las esencias líricas españolas el substratum de sus fantasías, dentro de módulos modernos y marcando orientaciones de sorprendente eficacia en la cimentación de una escuela nacional.

Dedicado este libro a registrar los rasgos característicos de las obras que diversos músicos imaginaron tomando estribo en el *Quijote* o en tal o cual episodio, que, por algún motivo, les impresionó, tócanos hablar de *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla. No es ésta tan sólo la más importante de las versiones musicales de una impresión lectiva del *Quijote*, entre las que la música española ha recogido, sino la más entrañable, con aspecto de sencillez engañosamente superficial; la más erudita, con trazas de espontaneidad particularmente amable; la más humana, pese a su fase guiñolesca o titerera, y, por fin, la más respetuosa con la intención y el verbo de Cervantes.

Era, pues, lógico que dicha producción aspirase de modo legítimo a un lugar altamente representativo en la numerosa teoría de realizaciones musicales del *Quijote* de extranjera procedencia, y precisamente en la menos copiosa relación de las obras maestras. Junto a Purcell, el gran compositor británico; junto a Strauss, el eminente músico y orquestador germano. Ni una pulgada menos.

No es *El Retablo de Maese Pedro* una obra puramente escénica, como *The Comical History of Don Quixotte*, del músico inglés, ni una impresión sinfónica extraliteraria o sobreliteraria como el poema constituido por las «variaciones características sobre un tema caballeresco», del compositor tudesco. Falla no logró situar su musa con plena eficacia en los tablados de la farsa. Ni siquiera el ambiente teatral le era grato: ni podía serlo. En su obra total, relativamente breve, sus páginas teatrales se agudizan en el aplauso público y quedan reducidas a dos danzas. Los dos admirables «ballets» de su minerva no son propiamente teatro, aunque sean, como son, bellos espectáculos, apasionados y sugerentes. Y, como una réplica a aquel desvío de Talfá, he aquí el hibridismo de este delicioso *Retablo*, que es, a la par, «sinfonía» y representación. Con él se traslada al tablado, introduciendo levísimas variantes, uno de los más cervantinos capítulos de la espléndida fantasía cervantina, con un acatamiento conmovedor al dechado literario y a la emoción dramática del episodio, popular en su esencia, y de modo singular popularizado aún entre los menos asiduos lectores de la novela.

La obra, letra de Cervantes, con música de Falla, se divide en cuatro fragmentos: «El pregón», «La sinfonía de Maese Pedro», «Historia de la libertad de Melisendra» y «Final». En el tercero se ofrecen los seis cuadros que llevan los épicos títulos de: «La Corte de Carlomagno», «Melisendra», «El suspiro del moro», «Los Pirineos», «La huida» y «La persecución».

La orquesta empleada por el compositor se compone así: flauta, dos oboes, corno inglés, clarinete, fagot, dos trompas, trompeta, timbales, tambor, xilófono, carraca, tam-tam, arpa-laúd, clavicímbalo, cuatro violines, dos violas, violoncelo y contrabajo.

El suave arcaísmo, que no llega a la convencional arqueología, en que otros se hubieran complacido, pone un aroma emocional, que recuerda el complejo perfume que se exhala de un brazado de flores diversas, y que no es fácil indi-

vidualizar, pero que os penetra los sentidos como trasunto de un pensil que conocéis y cuyo recuerdo guardáis inconscientemente, y ahora despierta...

Mezcla de esencias líricas españolas, ora litúrgicas, ora plebeyas, ya de popular entresijo, ya de cortesana cadencia, con suave intención descriptiva, que ya se anuncia al comenzar la pintoresca sinfonía rústica inicial en que «hablan» los atabales y trompetas y los disparos de la mucha artillería, en el *allegretto vivace* que si puso en punto la atención del auditorio novelesco, no lo alcanza menos del espectador actual, pendiente, como aquéllos, de la «boca» del moderno «declarador de las maravillas» del Retablo.

Sólo tres son los personajes que cantan: Don Quijote, Maese Pedro y el Trujaman, primero a cargo de un niño cantor, y ahora a cargo de los hábiles talentos de voces femeninas.¹ Sus intervenciones tienen carácter muy definido, de suerte que en las recortadas y nobles melodías del héroe, en la servil réplica del títritero o en la salmodia rutinaria, interesante en su misma rutina populachera, del Trujaman, ni un instante, ni en un vocablo, o en una pausa, prescinde Falla del báculo literario que le brinda la página inmortal que le inspira e impulsa. Y así, cuando el texto del pregón asegura y muestra que en la persecución de los amantes fugitivos tócanse dulzainas, suenan trompetas, o retumban atabales y atambores, la orquesta lo justificará de modo que sea un eco magistral del pregón que escribiera Cervantes, y Falla glosaría en términos de supremo acierto. Como lo tendrán el sonar del cuerno de caza que tañerá por la montaña Don Gayferos, camino de Sansueña, y el ritmo trotón del caballo del enamorado caballero...

Y no menos la ordenada confusión sinfónica en que se pinta la terrible cólera y la agresión feroz de Don Quijote a los que él piensa que estorbarán la dicha de Melisendra y de su siervo de amor, como se oponen los encantadores a la de su devoción hacia Dulcinea, señora de su alma, día de su noche, gloria de sus penas y norte de sus caminos...

Repitámoslo: se trata de una obra de hondísima emoción y nobilísima factura, en la que perdurarán gloriosas y juntas las memorias del Príncipe de los Ingenios y del jefe de la moderna escuela musical bajo el signo inmortal de España.

El *Retablo de Maese Pedro* se estrenó, sin la escena, es decir, como «suite» sinfónica, en Sevilla, por la Orquesta Bética de Cámara. Algo después se oyó en París, en los salones y bajo el patrocinio de la Princesa de Polignac, y esta vez con todo su aparato escénico, en que colaboraron artistas españoles residentes en la capital de Francia.

El ejemplar custodiado en la colección de realizaciones musicales del *Quijote* engalánase con una dedicatoria muy expresiva del insigne Falla, a la Biblioteca Musical Circulante del Ayuntamiento de Madrid. Es una edición excelente de Chester. Ltd., Londres, 1923. (Ilustraciones, pág. 136.)

1. La de Lola R. Aragón, insuperable en este empeño.

* ESPLÁ, OSCAR, *Don Quijote velando las armas* (Madrid, 1929).

Esplá es alicantino, lo cual quiere decir que procede de ese Levante un tanto más recio que el valenciano, aunque no menos luminoso, porque ambos añaden al resplandor del sol en el primer camino de su orto el llamear de la *Cremá* de las fallas, o de las *Fogueres* en la sanjuanada. Aquélla, la *Cremá*, parece argüir cierta señorial despreocupación por un producto de la fantasía; las segundas, evocan ancestrales ritos de culto al fuego. De lo concreto momentáneo a lo abstracto y permanente. Esplá iba a ser ingeniero; pero huyendo de lo práctico buscó cauces más libres para su imaginación y plantó su tienda en el campo de la Filosofía. Sus estudios no lograron apartarle de su afición a la música, que cultivó y pulió como un autodidacta, a virtud de observación, de esfuerzo continuado y por medio de viajes, que le permitieron frecuentar centros intelectuales alemanes, franceses y belgas.

De 1908 data su *Scherzo*, op. 5, para piano. Una fecha trascendental: un premio en cierto concurso internacional de Viena con una «suite» para orquesta, que le proporcionará homenajes locales ruidosos. Su producción va desde la sinfonía de gran ambición hasta las piezas infantiles, y de ella se conoce poco, fuera de *La Nochebuena del diablo*, el poema *Eros*; las *Canciones Playeras*, para soprano y orquesta, y el poema sinfónico *Don Quijote velando las armas*.

Este *Don Quijote* se estrenó en Madrid por el maestro Arbós en 1929.

Se trata de una producción considerable que el autor quiere poner bajo el signo de una vaga explicación, en idioma francés, en la que cupiera toda exégesis: «Meditaciones y esperanzas de Don Quijote durante la noche en que veló sus armas.» Esto reza la edición de Max Eschig, con la siguiente nota adicional: «Esta nota breve debe figurar en los programas como única leyenda de la obra.»

Aunque es un poema sinfónico, el autor decidió denominar episodio sinfónico, agregando que se divide en «Preludio-Danza y Escena». Esto, naturalmente, no favorece la consideración, un poco metafísica, de «Meditaciones», en que el autor quiere que tengamos su obra, la cual, en fin de cuentas, y prescindiendo del orteguismo que rezuma todo esto, fué dedicado a don José Ortega y Gasset.

Con dicha obra estamos en presencia de una sucesión de meditaciones de Esplá mismo, ante el suceso cervantino, tal y como se describe en el *Quijote...*, y no sólo ante este suceso, sino aun ante cosas exteriores que nada tienen que ver con la insigne novela. Pues nos descubre un avisado

panegirista de Esplá que «un amplio trozo sinfónico de este *Don Quijote* había sido destinado primeramente a un "Gil Blas", que el mismo compositor había de escribir con Rostand, y que es de 1922, pero cuyos primeros bocetos se remontaron a los primeros éxitos de Esplá en países germánicos». En época posterior, ese trozo se convirtió en el poema *Don Quijote velando las armas*, primero estrenado para orquesta reducida, y después restituido a sus primeras dimensiones instrumentales para gran orquesta.

Pudo sufrir esa cantidad y calidad de avatares una página musical, una elucubración artística, una «meditación» del artista que, un buen día, siempre meditabundo, descubrió que cierta meditación suya ante un *Gil Blas*, presunto hijo de una colaboración frustrada, se transformaba, no ya en una meditación propia ante un horizonte inédito, sino en una serie de «meditaciones y esperanzas de Don Quijote durante la noche en que veló sus armas».

Pero si algo faltaba para completar el proceso de tal «devenir», queda este episodio, que es un poema: «una conversación con un maestro insigne del pensamiento determinó un día — y algunas gentes intelectuales, entonces presentes, lo recordarán — por dónde deberían comenzar esas "meditaciones sinfónicas" sobre el libro inmortal.» El tema propuesto fué: «*Don Quijote velando las armas.*»

Allí, en ese cenáculo de gentes intelectuales, se decidió, mediante otra secreta meditación, que lo mismo daba Gil Blas que el Caballero de la Triste Figura, y que tanto montaría Lessage que Cervantes. Después de todo, a aventurero salimos.

Al estrenarse este episodio sinfónico, nos produjo la obra gran impresión por la amplitud de la concepción, por la nobleza y elevación de su trazado, aunque echáramos de menos expresiones musicales menos adscritas a la estricta belleza y a la modernidad de su forma, en general grandilocuente, con frecuente empleo de los recursos sonoros de una orquesta muy próxima al centenar de instrumentos, entre los cuales figuran todos los creadores de clima pintoresco, es decir: tamboril, pandereta, castañuelas...

Si atendemos a que Don Quijote no podría esquivar en sus meditaciones el influjo razonable de su circunstancia, tendremos la clave del carácter expresivo del intento. Era la noche, a la luz de la luna, en el corralón de una venta manchega, para el héroe patio del homenaje de un castillo, y junto a un pozo arriero, ara de un altar de la caballería andante; rumores de la paramera, fiestas mesoneras con musiquillas... Todo eso perfila el nocturno... La acción pasa en la Mancha; y entonces, ¿cómo eludir la seguidilla? Seguidillas manchegas son las que bailo... Y crótalos y tamboriles en manos de recueros y espoliques, etc. Este pasaje reviste gran importancia en la obra. Las seguidillas, no obstante, parecen más murcianas que manchegas. Y la trompa heroica, ya que no épica, con diseños grotescos, que deben ser grotescamente ejecutados, y no pocas divagaciones que alargan el poema excesivamente, para desenlazar en una pá-

gina de evidente delicadeza, con un pianísimo de cordial representación nocturna, dan término a una madrugada poblada de quimeras e ilusiones.

32

JOSÉ ANTONIO, *El Mozo de Mulas*. Ópera en tres actos de M. Fernández Núñez y Lope Mateo; música de Antonio José. Se estrenaron algunos fragmentos con el título de «Preludio y danza popular», por la Orquesta Sinfónica de Arbós, en el Monumental Cinema de Madrid, en noviembre de 1934.

33

* HALFFTER, E., *Dulcinea*, farsa heroica de E. Haffter (Lisboa, 1944).

34

* FRANCO, JOSÉ MARÍA, *El mejor libro de España* (Madrid, 1946).

Esta es la primera, y única hasta hoy,¹ partitura radiofónica que ha entrado en la colección de las realizaciones musicales del *Quijote*. Grande novedad arguye esta producción, que huye de la plástica y busca el conducto auditivo como camino de la emoción evocadora y sentimental.

En esta obra la propia voz del Caballero se nos mete en el alma, apoyada, subrayada y recamada por un paisaje de acordados sonos.

Franco ha huído, deliberadamente, de un insistente subrayado folklórico. Cuando lo emplea, lo depura. Frente a una sinopsis, arriesgada, mas no infeliz, de estampas quijotescas, y sirviéndose de una orquesta reducida, ha buscado una íntima relación entre su música y el paisaje moral y físico. Su música para este *Quijote* en el Clavileño radiofónico no se espesa nunca: su transparencia y su buen gusto dibujan y realzan.

Los autores del texto, Eduardo Asenjo y José Rodulfo Boeta, denominaron *síntesis radiofónica de Don Quijote de la Mancha* a lo que, en realidad, no podía ser sino una serie de estampas, mejor o peor elegidas, y transplantadas a través del micrófono de una emisora; pero acertaron al confeccionar la serie de ilustraciones, que había de bordar líricamente el músico.

La sencillez y el suave aroma arcaico de estas páginas aproximan, por

1. La emisora inglesa B.B.C. ha difundido, en los días de la aparición de este libro, programas quijotescos sobre música del maestro Lazareno (?).

el modo y la intención, la obra de Franco a la obra maestra del insigne Falla, así en los trozos orquestales como en los episodios vocales sujetos a los tonos históricolitérgicos, ya en un gracioso romancillo, que parece escapado de un viejo cancionero, ya en el luctuoso final, con la salmodia que nos anuncia la eterna verdad: *Beati mortui qui in Domino moriuntur...*

Esta es una de las páginas mejor sentidas y expresadas de la obra, donde, como es lógico, no faltan pasajes animados, de ambiente popular o de cortesana resonancia, como en una evocadora pavana encomendada a un coro de noble distinción, con voz solista, apoyados por la madera y el cuarteto de arco. (Ilustraciones, pág. 137.)

La partitura de *El mejor libro de España* es de lo más digno y bello que ha escrito José M.^a Franco, y representa un positivo prestigio de la lírica española en la colección de las realizaciones musicales del *Quijote*.

35

PAGÉS, J. M., *Las bodas de Camacho*. Obertura para gran orquesta, estrenada en el Palacio de la Música de Barcelona, el 17 de noviembre de 1946.

35 bis

GERHARD, R., *Don Quixote*. Citado en *Everyman's Dictionary of Music*, compiled by Eric Bloom. (London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1946.)

36

* VÉLEZ, ESTEBAN, *Preludio sobre la primera salida de Don Quijote*. Poema sinfónico, estrenado por la Orquesta Sinfónica de Madrid el 16 de febrero de 1947, en el Monumental Cinema.

Composición de amplio aliento de jugoso y notable contenido temático, acertadísima en su evocación, de noble estructura, honda emoción y brillante sonido.

37

* GOMBAU GUERRA, GERARDO, *Don Quijote velando las armas*. Poema sinfónico, estrenado por la Orquesta Sinfónica de Madrid, el 23 de marzo de 1947, en el Monumental Cinema.

Poema a la manera clásica de un primer tiempo de sinfonía, precedido de un preludio que ambienta y sitúa los personajes. Recoge los momentos más expresivos del capítulo de la inmortal obra.

38

* IGLESIAS ÁLVAREZ, ANTONIO, *Primera salida de D. Quijote*. Primer premio de composición del Real Conservatorio en el año de 1944. — Estrenada en Lisboa en julio de 1947 por la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Freitas Branco.

Parece razonable incluir en este capítulo hispano, relativo a las creaciones musicales inspiradas en la obra maestra de Cervantes, un recuerdo para los intérpretes que en ocasiones y lugares diversos han traducido y difundido entre nosotros las más importantes de las obras cimeras de la colección que hemos podido allegar, estudiar y poner sobre los atriles.

Citemos en primer lugar a la Orquesta Sinfónica de Madrid, que bajo la batuta de E. Fernández Arbós dió a conocer en la capital de España el poema sinfónico de Strauss, *Variaciones características sobre un tema caballeresco*, más conocido con el título *Don Quijote*, y que luego se incorporó al repertorio de las demás grandes orquestas españolas. (Ilustraciones, pág. 138.)

Más tarde, y en un festival (1932-diciembre) en el teatro Calderón, bajo los auspicios del Excmo. Ayuntamiento de Madrid, y con los mismos elementos, realizóse un programa, de cuyas líneas generales, así como del detalle de sus intérpretes, se da cuenta en la pág. 139.

En otro se reproduce el recuerdo gráfico de la Agrupación Nacional de Música de Cámara que con ocasión, reiterada en el Centro de Cultura «Medina», de un ciclo celebrado en el Salón de Actos del Colegio de las Escuelas Pías de San Antón, así como en el concierto ofrecido en la solemne sesión pública de recepción del autor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dió la primera audición de la obertura burlesca sobre Don Quijote, de Jorge Felipe Télemann,¹ que, durante la guerra de liberación había sido ejecutada en la primera fiesta del libro, en la entonces llamada Zona Nacional, por un cuarteto de profesores del Conservatorio Donostiarra, en San Sebastián, en el Aula Magna del Instituto de Peñaflorida, y mucho antes de la Cruzada, y aun de los terribles sucesos que la hicieron indispensable, hubo en el día de Cervantes una conmemoración en el glorioso Paraninfo de la Universidad Complutense. Además de la obra de Télemann, pudo oírse la obertura de

1. Figuraron asimismo en el programa fragmentos de Purcell, Philidor, Strauss y Barbieri, con intervención de la eminente soprano Lola Rodríguez de Aragón, y del gran actor y locutor nacional Fernando Fernández de Córdoba.

Das Hochzeit von Gamacho, de Méndelssohn, en la versión de piano a cuatro manos, de su autor, y ejecutada por dos meritísimas profesoras del Real Conservatorio de Madrid, doña Matilde y doña Pilar Torregrosa.

En tiempos más remotos escucharon los auditorios españoles el Quijote de Saverio Mercadante en Barcelona y en Madrid (en los viejos teatros de los Caños del Peral, de la Cruz o del Príncipe) y quizá en Cádiz. No consta que Manuel García diese a conocer su *Don Quijote* en los Coliseos de ópera de su patria.

Por último, si se nos permite, haremos constar que en los actos cervantistas celebrados en los lustros comprendidos entre los años 1930 a 1947, y a que se alude en esta ojeada sobre las interpretaciones españolas de músicas quijotescas, hubo conferencias, glosas literarias, prólogos o comentarios y notas programáticas del autor de este libro, que es el primero en lamentar no haber servido para más en el empeño de glorificar al egregio orfebre del habla castellana, Miguel de Cervantes Saavedra.

mitológica complicación? Para una nueva peripecia del héroe, solicitado por Caliope, en nombre del dios, a quien unos poetas maldecidos resuelven destronar, al paso que reforman la Poesía, de suyo — dice la acongojada Musa — harto arruinada.

Intenta Sancho disuadir a su amo, porque averigua que los poetas traen consigo un ejército de diez mil romances, cuatro mil sonetos, doscientas décimas, ochenta madrigales y un escuadrón de volantes sátiras en silva...

Llegan, no obstante, a las manos, el caballero y los poetastros; Sancho, presa de terror, exclama: «¡ Ah, del Rey !... ¡ Socorro !..., que me han atravesado de parte a parte con un soneto en agudos.» Puede más la lanza quijotil, y los poetillas, vencidos, huyen, dejando a Apolo en su solio, rodeado de musas, que cantan el triunfo. Por su parte el dios dice a su salvador: «Vivas mil annos, Don Quixote, e como sei que non militas por premio, por essa causa non te premeio; mais na mesma açao qui obraste tenes o major premio». Lo cual más parece discurso malicioso de pícaro que liberalidad de dios agrado. Nadie diría que habla ahí el alto Apolo, sino Mercurio el rastrero.

Dieciséis números, entre la sinfonía, coros, arias y minuetes integraban la partitura, según de las acotaciones se desprenden; por desgracia, se ha perdido la correspondiente música, así como el nombre del autor. El libretista satirizó el empleo de la música, por medio de apartes, de que es buen ejemplo aquel en que Sancho anuncia al auditorio cierta intervención de Caliope, diciendo: «— Aquí, ésta, mos encaixa uma aria a queimarpoupa», tras de lo que viene, naturalmente, la romanza.

Antonio José Da Silva, conocido en su tiempo, y en la historia de la literatura portuguesa por «o Judeu», éralo, en efecto; todos los de su casa; muchos de ellos, incluso su madre, fueron sancionados por la Inquisición. El mismo murió en la hoguera — otros afirman que antes fué decapitado — en la plaza pública en Lisboa, en octubre de 1739.

En realidad *A Vida do grande Don Quixotte e do gordo Sancho Pança*, no es, ni mucho menos, una obra insignificante por ser azor en nido vil, ni «o Judeu» un genio, como cierta opinión sectaria sostiene, por el hecho de haber acabado sus días en la vergüenza de la hoga y el sambenito de los sentenciados por los Tribunales de la Fe. Queremos atenernos a las palabras del maestro. «El ver en todas partes frailes é Inquisición es la manera de no comprender nunca la historia literaria.»

En cuanto a la perdida partitura, algo nos lo explicará la costumbre reinante en aquellos días de utilizar para las obras líricoescénicas los *airs favoritos* de las óperas y las cancioncillas populares más en boga. En el escenario, saturado de popularismo, del Barrio Alto lisboeta, ¡quién sabe qué musiquitas de moda, en la primera mitad del dieciocho, se emplearon para las arias, coplas y coros de *A vida do grande Don Quixotte e do gordo Sancho Pança* del falso converso judaizante Antonio J. Da Silva, buen poeta y comediógrafo de feliz imaginación! (Ilustraciones, pág. 140.)

CAPÍTULO III

EL «QUIJOTE» EN LA MÚSICA FRANCESA

40

Le ballet de D. Quichot, dansé par Mrs. Sautenir. Lo menciona un manuscrito que se conserva en la Bib. Nac. de París, y lo refiere al «año 1614, es decir, cuando el Quijote aun no estaba completo, pues no había aparecido todavía su segunda parte». (GIVANEL-GAZIEL, *Hist. gráf...*, pág. 382.)

41

L'entrée en France de Don Quichot de la Manche. Ballet representado en París en 1626, según se indica en la obra de Lacroix *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV (1581-1652)*.-(GIVANEL-GAZIEL, *Hist. gráf...*, págs. 360 y 384.)

42

* MONTÉCLAIR, M., *Don Quixotte et Sancho.* Cantata de Montéclair, dada a conocer en París en 1719. (GIVANEL-GAZIEL, *Hist. gráf...*, pág. 386.)

43

LALANDE, M. R., *Les folies de Cardenio.* Libreto del pintor C. Coypel, puesto en música por M. R. Lalande, representado en el palacio de las Tullerías el 13 de diciembre de 1720, formando parte de un gran espectáculo, montado por Cuvelier, en París, en 1719, bajo el título de *L'Empire de la Folie ou la Mort et l'Apothéose de Don Quichotte.* (GIVANEL-GAZIEL, *Hist. gráf...*, págs. 385-386.)

44

GILLIERS, *Sancho Pança gouverneur, ou La Bagatelle*. Opereta en dos actos, con música de Gilliers, representada en París en la fiesta de San Lorenzo en 1727. Libro de Thierry. (SEDÓ, *Ensayo*, III, 75.)

45

RAMEAU, J. PH., *L'Endriague*. Opereta cómica en tres actos, representada en la Feria de Saint Germain en 1723. Música de Rameau. Folleto de A. Piron (*Oeuvres complètes*, vol. III; París, Lambert, 1776). Contiene reminiscencias del Quijote. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 335.)

46

L' enrôlement d' Arlequin. Opereta cómica en un acto, representado en 1726. Edit. París, Lambert, 1776. Folleto de A. Piron, *Oeuvres complètes*, vol. V (Bib. Nat. París). Según Bardón, en algunos pasajes recuerda el Quijote. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 333.)

47

* COURBOIS (...), *Don Quixotte*. Cantata. 1728.

Dejó de su persona este compositor tan escasa huella en las historias, que los más reputados diccionaristas llegan a omitir su nombre, para ellos ignoto, el lugar de su nacimiento y el de su muerte.

Sin embargo, entre sus obras figura un motete sobre la letra del salmo *Omnes gentes plaudite manibus*, con trompetas y timbales, ejecutado en uno de los «conciertos espirituales» fundados por Andrés Danican Philidor. Y aquel motete produjo impresión por la novedad de su instrumentación. El autor fué desde entonces conocido, y gozaron de cierto favor sus cantatas, canciones y un cuaderno de *Airs à chanter*.

Esto es todo cuanto hemos logrado averiguar de Courbois, entre cuyas cantatas figura la titulada *Don Quixotte*, que le da derecho a nuestra aten-

ción y a nuestro interés. Esta obra responde al concepto histórico de la cantata profana, o «di camera», según la denominación de Carissimi, para oponerla a la «cantata di chiesa». Aunque tales obras se escribían para más de una voz, Courbois califica la suya, *Don Quixotte*, como monódica, si bien lo cierto es que son dos voces, pero sin que en sus intervenciones utilicen ni una vez la polifonía. Alternan, y eso es todo. Tampoco es exacta la denominación «a voix seule et un violon», porque, además, interviene otro instrumento solista, y todo ello sobre el bajo continuo.

En la cantata de Courbois hay un narrador, a cuyo cargo queda lo que podríamos llamar la composición de lugar y presentación de la leve anécdota, fundada en el capítulo xxv de la parte primera de la novela inmortal. El comentarista cumple su misión por medio de un recitado: «Don Quichotte enfoncé dans la montagne noire — la faisait retentir de ses cris douloureux — achevons, disoit il, mille exploits amoureux — que l'avenir ne puisse — croire.» Tras esto, Don Quijote, en primera persona, da al aire sus lamentos pasionales, juzgándose más ardoroso enamorado que el traicionado Medoro, el terrible amante, los Amadis y cuantos caballeros fueron víctimas de las flechas cupidescas.

Un nuevo recitado expone la actitud conmisericordiosa de Sancho «voyant son cher maître accablé de sa peine» «s'essuya la moustache et lui tint ce discours».

Y aquí viene el nuevo elemento solista a que hicimos alusión más arriba. Se trata de la zampoña o «vielle», que entona una cantilena bucólica, en seis por ocho, con acompañamiento, de popular reiteración y sobre la pedal característica. El breve anuncio de esta canción halla eco en la interpretación de Sancho: un eco lleno de rústico aroma, acomodado a la realista condición de los consejos del escudero a su asendereado señor en penitencia.

«Palsamblé, gratons qui nous gratte
autrement a bon chat, bon rat.
Le jeune ne vaut pas la chandelle
votre infante est une guenou
la sauce que l'on fait pour elle
coute plus cher que le poisson...»

Son de elogiar en la cantata de Courbois la nobleza e interés del breve preludio, la fluidez de los recitados, así como la elevación de la apasionada intervención del protagonista, en contraste con la graciosa y picante melodía de la *vilanelle*, que tiene por base las plebeyas insinuaciones y los burlescos refrancetes del escudero.

Es, en suma, obra curiosa; mas, por faltas en el original, que custodia la Biblioteca de Bellas Artes de París, o por descuidos en el copista, hay evidentes errores.

48

Les Eveilles de Poissi. Opereta cómica en un acto, representada el 27 de agosto de 1731; ed. París, 1760. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 274.)

49

PANARD, CH. F., *Don Quichotte chez la Duchesse*. Ballet représenté à l'Opéra-Comique dès 1734. (*Rev. Hisp.*, vol. xv, 1906, pág. 834.)

50

* BOISMORTIER, J. B., *Don Quixotte chez la Duchesse*. París, 1743.

Esta producción es tan extensa como poco interesante. No hay género que no intentase cultivar su autor, y en el religioso alcanzó sus mejores éxitos. De todos modos, este maestro, al que apenas dedican hoy una línea algunos diccionarios e historias de la música en Francia, tiene derecho a una mención en estas páginas como autor del «ballet comique en trois actes, représenté par la première fois à l'Académie Royale de Musique le 12 Février 1743», bajo el título *Don Quixotte chez la Duchesse*.

De esta obra sólo se conserva el guión de las intervenciones vocales, sin el *basso*, y acompañado de los textos declamables, los cuales se refieren a la engañosa pasión que Altisidora ofrece al caballero; a la noble fidelidad de éste a los impulsos de su corazón; a las peripecias imaginadas por la duquesa, incluso las tenebrosas maquinaciones de Merlín y Montesinos; los vapuleos de que es víctima Sancho, con algún que otro suceso que a tal episodio se agrega por el anónimo autor del cañamazo literario.

Los lugares escénicos de este *ballet d'action* son la selva del pasaje cingético, la Cueva de Montesinos y el parque del castillo ducal. La maquinaria y trucos previstos convierten este espectáculo en una magia bastante complicada, pese a su ingenuidad. En conjunto, y por la confluencia de todos los elementos artísticos y decorativos, este *ballet* es un eco retrasado de las comedias bailables y un antecedente algo prematuro, pero interesante y elocuente, de la ópera cómica.

El reparto comprende a Don Quijote, Sancho, Altisidora, una campesina (Dulcinea), cazadores, pastores, damas y azafatas de la Duquesa, los

encantadores Merlín y Montesinos, los amantes víctimas del encantamiento montesinesco, diablos, y, como nota entonces de calificado y picante exotismo, varios japoneses y japonesas, siervos de la Emperatriz, que otorga sus estados a Don Quijote, a instancias de la duquesa y en premio a su acendrada y heroica fidelidad amorosa a «l'Infante du Tobozo».

En cada uno de los pasajes en que el baile cierra el canto o la declamación se advierte el guión: «On danse», sin entrar en más detalles.

Desde luego, por lo que puede juzgarse a través de las arietas y romanzas que en el ejemplar se incluyen, la obra de Boismortier, desde el punto de vista musical, no admite parangón con la muy cercana en el tiempo y graciosa *Sancho Pança dans son Île*, de Andrés Danican Philidor, de que hablaremos pronto.

De la obra de Boismortier se conocen hoy dos ediciones: una en París (1760) y otra (s. l.) en 1768. Consérvase un ejemplar de cada edición en el British Museum de Londres, 11736, fol. 57. (*Catalogue of Printed Music...*, vol. 1, págs. 169 y 397.)

51

Don Quichotte. Guión de un baile cómico en tres actos, representado en febrero de 1758. Editado por Bordeaux, Imp. de la Acad. Royal de Musique, 1758. (SEDÓ, *Ensayo*, 1, 266.)

52

* DANICAN PHILIDOR, FRANCISCO ANDRÉS, *Sancho Pança dans son isle*. 1762.

Del mismo modo que el germano Mendelssohn no se llamaba Bartholdy, y vió este sobrenombre junto al suyo por voluntad de su progenitor, el galo Francisco Andrés Danican sólo pudo llamarse Philidor — y por tal le conocen las historias —, porque su padre quiso que en él se perpetuase la distinción otorgada a uno de sus antecesores por Luis XIII, en memoria de uno de los músicos italianos de su corte, apellidado Philidori, oboísta de gran mérito.

La circunstancia más curiosa de la vida de este insigne compositor francés es, sin duda, el hecho de ser también insigne ajedrecista, y esto desde la temprana edad de diez años, con lo que más tarde resumió su vic-

toriosa práctica en un libro titulado *L'Analyse du Jeu d'Echecs*, que aun hoy, renacido el predicamento de este juego, es objeto de consultas eficaces.

La doble naturaleza de su genio, apresurémonos a decirlo, no dejó jamás de manifestarse, una vez que le fué llegada la hora de mostrar a Francia su talento de compositor; por cierto que confiaba a su esposa el empeño de hacerle oír al piano sus composiciones, careciendo él de habilidad como instrumentista.

Desplazamientos hacia Amsterdam, hacia Leipzig, hacia Londres, servíanle para ponerse en contacto con los ambientes artísticos y los centros de cultura en que se afinasen y completasen sus anhelos y elevados propósitos de artista genial. Empeñadas partidas y jaques difíciles en el parisino Café de la Regencia — donde hasta 1820 se exhibía un busto, firmado por Pajou, precisamente sobre el asiento habitual de Philidor — alternaban con los comentarios y anuncios de planes para las temporadas inmediatas de los escenarios de la Feria o, más tarde, de la Comedia francesa.

Y allí, en plena evolución la música francesa, que abandonaba el estrecho clasicismo ramista, para ir en busca de la libertad de concepción y de desarrollo de la naciente ópera cómica, fué Andrés Danican Philidor un trascendental operario del «descenso», desde las alturas olímpicas a un dinamismo alegre y luminoso.

Si era más fácil imitar los procedimientos artísticos o pseudoartísticos de los bufos que la gracia picante de Pergolese — cuya «*Serva Padrona*» produjo en Francia un estupor admirativo —, también era más hacedero seguir a Gluck en su descuido en el trabajo de composición que pedirle en préstamo su genio. Algo de esto señala la aparición de Philidor, que en modo alguno escribió para minorías selectas, es verdad; pero deseó siempre ennoblecer el gusto y las preferencias de la mayoría.

Philidor produjo veintiuna óperas en veinte años, cantatas, himnos, obras religiosas y aquel *Carmen Saeculare*, horaciano, que parece anunciarnos otro genialísimo himno sinfónicovocal, con el que Beethoven, apoyado en Schiller, haría enmudecer, estremeciendo los corazones, a generaciones enteras desde la primera audición en la primavera de 1824, en Viena...

La muerte del insigne autor de *Sancho Pança dans son isle* tiene todo el sabor de una tragedia dictada por la fatalidad. Durante la Revolución francesa se le autorizó que fuese a Londres, para renovar sus triunfos y sus ingresos, en las peleas del ajedrez, en su Club londinense; mas después quedó incluído su nombre en la lista de los emigrados, y le negaron el pasaporte de retorno. Cuando, al cabo de mucho tiempo, la esposa de este compositor logró el ansiado documento, Philidor ya había fallecido.

El título exacto del *Sancho Pança* de Philidor es como sigue: *Sancho Pança Gouverneur dans l'isle de Baratavia*, y el subtítulo agrega: «*Opera bouffon | représenté sur le Theatre de la Comedie Italienne | et à Fontainebleau devant Sa Majesté. | Mis en musique | par | M. A. D. Philidor*».

dor | Les paroles de Mr. Poinset, le jeune | Gravé par le Sr. Hue | A Paris ... | Avec privilege du Roi.»

Es difícil encontrar nada más disparatado que el «libretto» de Poinset, discurrido sobre algunos episodios del gobierno de Sancho en su ínsula, especialmente el del ganadero rijoso; el de la comida del rústico y sensato regidor de Barataria, estorbada por las sanas y malintencionadas impertinencias de Tirteafuera; el fingido asalto a la ínsula, y, por último, el fatigado fin y remate que tuvo el gobierno de Sancho Panza, convertido el vanecido escudero en galápago entre paveses y vayas de la genticilla para esa burla convenida, hasta el total arrepentimiento de Sancho, ansioso de volver a la paz de su hogar y a sus oficios de arar, cavar, podar y ensarmentar sus viñas; con lo que, para conclusión, todos los personajes de la obra cantan al vivir modesto y natural de las gentes, que no deben salir de su esfera y condición. Ese libretto nada tiene que ver con los amoríos de la hija del rústico con «Lope Tocho», y aun menos con las imaginadas veleidades adúlteras de su padre, tan tosco como honesto; las incidencias a que dan lugar otras personas, que, inventadas, como el llamado Torillos y el «noble español», don Crispino Alonzo Tapagino de los Fuentes Peyros, con quien el infeliz gobernador de Barataria se bate en duelo grotesco, que es, sin duda, un reflejo sobre el escenario de la comedia italiana, de los circenses «lazzi» de Scaramuccia, Arlequín y Pantalón.

Las condiciones en que vino al mundo esta obra no podían razonablemente producir sino una visión del *Quijote* superficial, alegre, caricaturesca, epigramática, con su *mica salis* de sensualidad y aun de audacia vecina de la procacidad, sin perjuicio de alguna nota sensible. Con todo, según un juicio contemporáneo, Poinset, que fué el menos inteligente, aunque el habitual entre los colaboradores de Philidor, en cuyo haber está el *Devin du Village*, de J. J. Rousseau, merecía que «se le retorciese el pescuezo por haber sacado tan escaso partido de asunto tan fecundo como éste».

Ese libretista vino a España al frente de una compañía teatral. ¿Traía en su repertorio la ópera bufa de Philidor? No es imposible, aunque no probable. Lo que sí está averiguado es que él y varios individuos de su compañía perecieron ahogados en las aguas del Guadalquivir, durante una excursión de placer.¹

La partitura escrita por Philidor para el *Sancho Panza* se acomoda de modo notable a las situaciones y tono general pintoresco, gracioso y alegre de esta producción, entre «vaudeville» y opereta, donde abundan las «ariette», sin que se échen de menos conjuntos, tríos, cuartetos..., aunque no falta en alguna ocasión el coro, ni en ellos se deje de emplear con notable acierto una polifonía, cada vez más ausente de los escenarios operísticos. Son frecuentes

1. Un error *calami* nos hizo decir, en otro lugar, que la víctima del accidente fué Philidor mismo. Queda rectificado. — N. del A.

las intervenciones habladas, y apenas hay ya, naturalmente, señales del viejo «recitativo» toscano. (Ilustraciones, págs. 141-142.)

Las melodías en arias y romanzas, sin abandonar cierta *allure* clásica, son elegantes. Los celos de Teresa, la vanidad ridícula de Sancho («je veux que Sancha brille...»), la malicia ambiciosa de la moza a quien el escudero requiere de amores («je vais seulette en mon jardin...»); el sarcástico dúo entre Teresa y su rival, etc., están floridamente expresados en páginas dignas de un estro rico y luminoso.

La escena del combate entre Sancho y Don Crispinos, así como la de la comida de Sancho — lo más cervantino de la producción —, acredita a un compositor particularmente dotado para la lírica dramática. Pero, para nosotros, hay sobre todo señales de magnífica disposición en el manejo de los elementos orquestales de aquel instante y de su significado sonoro en ciertos números descriptivos, que el autor llama «sinfonías», entendiéndose esta palabra en el sentido en que hoy decimos «música sinfónica». Así, en el instante en que alternan los campestres sonidos del caramillo pastoril, como expresión del ánimo nostálgico de Sancho, con los marciales estrépitos de un «tutti» reforzado por trompas, cornetas y timbales, que le atraen a la realidad lamentable de su doloroso y fingido gobierno.

La obra termina con una intervención de los principales personajes, más un coro de aldeanos y aldeanas, que exaltan la sencillez de una vida pacífica en la permanencia de cada cual, según su oficio, en sus posibilidades. En esta sucesión de *couplets* — que la partitura denomina, conforme al uso, *vaudeville* — Sancho entona contrito la primera estrofa («je vais revoir ma *me-tairie*...») con el estribillo (*il faut quoi qu'il arrive — que chacun vive — dans son état*), que repetirán todos después de las respectivas intervenciones de los personajes — Teresa, Lope, Torillos y el Doctor —, como una a modo de moraleja desprendida de la lamentación de Sancho, que dice: «Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar la vida pasada... Yo no nací para ser gobernador...»

Francisco Andrés Danican Philidor nació en Dreux, en 27 de septiembre de 1726. Murió en Londres, como queda dicho, el 31 de agosto de 1795.

53

La robe de dissension ou le faux prodige (París, Lambert, 1776). Opereta cómica en dos actos. Imitación de *El retablo de las maravillas*. Folleto de A. Pirron, *Oeuvres complètes*, vol. IV (Bib. Nat. París). Otra edición (París, Guillot 1928-31). (SEDÓ, *Ensayo*, I, 334 y 1063.)

54

CHAMPEIN, STANISLAS, *Le nouveau Don Quichotte* (Nantes, 1790). Ópera en dos actos, representada en el teatro de Monsieur, en las Tullerías, el 25 de mayo de 1789. Libreto de Boissel ; música de Champein. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 412.)

Champein adoptó el sobrenombre de *Gaecharelli*, para encontrar facilidades en el estreno de su obra *Le Nouveau Don Quichotte*, en la Comedia Italiana, donde seguramente le había sido rechazada, ya que como en el Théâtre de Monsieur (del cual era aquélla fiel siervo y vasallo), no admitían óperas cómicas con texto francés, como no fuera traducido del italiano. París, 25 de mayo de 1789. (L. of C.)

55

FOIGNET, C., *Michel Cervantes | Opéra-comique | en trois actes en prose. | Parole du C. Gamas, Musique du C. Foignet, | Représenté pour la première fois le 4 Nivose, | l'an deuxième de la République Française | sur le Théâtre Lyrique Des Amis de | la Patrie... A Paris. 1794. Chez la Citoyenne Toubon.* (SEDÓ, *Ensayo*, I, 437. — L. of C.)

56

NAVOIGILLE, G. J., *L'Empire de la Folie ou la Mort et l'Apothéose de Don Quichotte* (París, 1799). Pantomima en tres actos. Guión de Cuvelier ; música de Navoigille ; bailes de Gastón. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 452. -- L. of C.)

57

LEFÉBURE, *Les noces de Gamache* (París, Dupré, 1801). Baile-pantomima en dos actos. Representado en el «Théâtre de la République et des Arts» el 28 nivoso del año IX. Guión de L. J. Milon ; música de Lefebure (Bib. Nat. París). (GIVANEL, *Catàleg*, II, 824.)

58

LEBLANC, *Programme de Basile et Quitterie, ou le Triomphe de Don Quichotte* (París, Chez l'Auteur, 1802). Pantomima heroicómica en tres actos. Guión de Suby; música de Leblanc, bailables de Hus. En nota indica el autor que esta pantomima puede llevar el título de «Quitterie la Belle», «Les malheurs de Sancho Pança» o «Don Quichotte aux nôces de Gamache». Representada en el «Théâtre de la Gaité» el 28 fructidor del año X. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 471.)

59

QUAISAIN, *Bedéno ou le Sancho de Bisnagar* (París, Barba, 1807). Melodrama en tres actos y un prólogo. Libro de Goldmann et Aude; música de Quaisain, bailes de Richard. Representado en París, en el «Théâtre de l'Ambigu» el 6 de octubre de 1807. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 493.)

60

Rodamont ou le petit Don Quichotte (París, Barba, 1807). Melodrama heroicómico en tres actos, de Villiers, Brazier fils et Gauffé; representado en París, en el teatro de la «Gaité» el 7 de marzo de 1807 (Bib. Nat. París). (SEDÓ, *Ensayo*, I, 496.)

61

LEFÈVRE, *Les nocés de Gamache*. Pantomima representada a París en 1808, con música de Lefèvre. Guión de L. J. Mileu. (SEDÓ, *Ensayo*, III, 59.)

62

La Famille de Don Quichotte. (París, Barba, 1811.) Vodevil en un acto, de Brazier; prólogo de Don Quichotte. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 518.)

63

Monsieur Croque-Mitaine, ou le Don Quichotte de Noisy-le-Sec. (París, Barba, 1813.) Vodevil en un acto y un prólogo. Representado en el «Théâtre des Variétés» de París, el 1.º de abril de 1813. Autores, Desaugiers, Brazier et Merle. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 530.)

64

B. BOCHSA, *Les noces de Camache* (París, tous les éditeurs de pièces de théâtre, 1815). Opereta. Folleto de F. A. E. de Planard; música de R. Bochsa, representada en París en el teatro de la «Opera comique» el 18 de septiembre de 1815 (Bib. Nat. París). (SEDÓ, *Ensayo*, I, 540.)

65

OSCAR [Scribe et G. Delavigne], *L'Îlle de Barataria* (París, 1815). Vodevil en un acto. (*Rev. Hisp.*, vol. xv, 1906, pág. 836.)

66

DREUILH, *Sancho dans l'Îlle Barataria* (París, Barba, 1816). Pantomima cómica en dos actos y un prólogo. Folleto de Cuvelier, de Trie et Francini; música de Dreuilh. Representada en el «Cirque Olympique» de París el 14 de febrero de 1816. (Bib. Nat. París). Contiene danzas, marchas y evoluciones. Los intermedios son del compositor M. Jacquinet. (*Rev. Hisp.*, vol. xv, pág. 836. SEDÓ, *Ensayo*, I, 542.)

67

MOULET, *Don Quichotte*. Romance del fabulista francés Florian, puesto en música por Moulet. Esta obra fué publicada en la revista *L'Echo des Bardes ou le Ménestrel* (París, 1820). (GIVANEL-GAZIEL, *Hist. gráf...*, pág. 387.)

* VENUA, FEDERICO MARCO ANTONIO, *Don Quixotte ou Les Noces de Gamache*. 1822. Londres.

El notable violinista y compositor F. M. A. Venua nació en París, en las postrimerías del siglo XVIII, y, como tantos otros músicos europeos, desarrolló su vocación, o mejor sus vocaciones artísticas, fuera de Francia. Adquirió las enseñanzas básicas del manejo del arco a las órdenes de Baillot, el insigne violinista y pedagogo, hasta que éste, atraído, como tantos otros, por el esplendor de la Corte de los Zares, pasó a Rusia, donde residió tres años. Con la paz de Amiens se reanudaron las relaciones entre las dos poderosas naciones separadas hasta su convención por el Canal y por la guerra, y los padres de Venua trasladaron su residencia a Londres. Un compatriota, el músico Lanza, y un inglés, el maestro Winter, desbrozaron el camino artístico de Venua, que se halló pronto en condiciones de probar fortuna como compositor, con tan brillante éxito, que pronto se vió nombrado director de orquesta de los *ballets* del teatro del Rey, en Londres... Por su cargo asumió la obligación de escribir composiciones de tal género para aquella prestigiosa escena, lo que hizo con evidente acierto. Entre ellas figura la titulada *Flore et Zéphire*, con esquema literario de Diderot, que pasó a París en 1816, representándose en el Teatro de la Ópera, y permaneció en el cartel algunos años. Durante muchísimos vivió y escribió Venua en Londres.

No suele citarse entre las obras de Venua un *ballet*, al frente de cuya partitura se lee: «The much admired-Ballet of | Don Quixotte | ou | Les noces de Gamache | Performed | with universal applause at the | King's Theatre | The music composed by | Venua.»

A pesar del silencio que suele guardarse en las historias a propósito de este compositor y de la producción referida, es lo cierto que el *ballet* de Venua constituye un curioso documento del homenaje que al genio de Cervantes rinde la música universal en esta colección de realizaciones musicales que nos fué dado allegar en las Bibliotecas Circulantes del Ayuntamiento de Madrid, dándose la circunstancia de existir otro ejemplar de la misma obra, reducido para piano, en nuestra Biblioteca Nacional.

Claro que ni esta obra, ni otras de destino coreográfico pueden parecernos el ideal del trasplante de la novela inmortal al escenario, de suyo arriesgadísimo, y pocas veces victorioso. Si ni, en hierros, ni en mármoles o bronce, ni en pautas musicales solemos hallar a nuestro gusto interpretado el propio Don Quijote, el que llevamos en nuestro corazón, menos lo hemos de considerar auténtico viéndole ir y venir sobre el tablado de la farsa, marcando batimanes gimnopédicos en bailetes inverecundos, que invalidan grotescamente

a aquellas otras lamentables, pero conmovedoras zapatetas, que el caballero sin par impúsose entre los riscos de Sierra Morena...

A pesar de todo debemos reconocer que el *ballet* escrito por Venua para diversión de los nobles espectadores o masas burguesas habituales del teatro del Rey, en Londres, a poco de empezar el siglo décimonono, tiene gracejo en su composición, siendo del guión propiamente la irreverencia y el infeliz empleo de tan elevado asunto, como el de las principales aventuras de la vida del Ingenioso Hidalgo.

No es tampoco extraño que atrajere a un músico especialista en *ballets* episodio tan movido, musical y coreográficamente, como el de las bodas de Camacho, según subrayamos al hablar de la obra de este título de Mendelssohn, donde también se sigue paso a paso la descripción del brillante espectáculo de las danzas prevenidas para las fiestas nupciales de Camacho el rico.

Venua, probablemente autor, director desde luego, del escenamiento de su *ballet*, hace caso omiso de lo que en la novela acontece, y engarza su música en peripecias puramente imaginativas, sin más cuidado que el de ofrecer con su partitura ritmos variados, con acentos favorables a la sucesión de ejercicios coreográficos: *maestosi* para acusar la presencia y ademanes de Don Quijote; pastorales y «musettes» al servicio de la rusticidad del escudero; melodías amables para las exposiciones afectivas de Quiteria y Basilio, y aun para los «makes love to his Dulcinea» que han de exteriorizar el fuego que devora al andante caballero enamorado.

Los famosos danzarines Mr. Vestris —que por la fecha debe de ser el hijo de otro gran bailarín de igual nombre, célebre en París—, y Mme. Angiolini, así como el matrimonio Des Hayes, la bella Gaydon, con otros artistas, tuvieron a su cargo la representación danzada de este espectáculo, el cual se mantuvo bastante tiempo en el favor público.

Hay, a lo largo de los dos actos de que consta, alusiones a un, para Londres, exotismo que no podía faltar, aunque en muchas de las obras de la colección quijotesca se echa de menos.

Venua tituló *Castanet dance* — uno de los números que ejecutaron los citados Mme. Angiolini y Mr. Vestris— y que es todo un *Vito*, con su ritmo de castañuelas característico, y que no está exento de garbo, a decir la verdad, probablemente por su fidelidad al patrón popular español que, en lo que toca al ritmo, se ve frecuentemente aludido en este *ballet*.

Aparte esto, señalaremos en ese *Don Quixotte* algunos minuets bien contruídos, los cuales sirven, entre otras cosas, para acercar la obra al viejo ballet dieciocheno, que, andando los días, había de sufrir cambios radicales, acercándose a la ópera, la cual había tenido en el *ballet*, como es sabido, el camino y el germen. Carece, pues, del esplendor sincónico que el género ha llegado a asumir y dé la compenetración que éste llega más tarde a gozar con los asuntos propuestos a las modernas realizaciones plásticas de coreografías estéticamente insospechadas entonces.

La partitura de Venua pudiera muy bien servir para otra circunstancia espectacular cualquiera; pero, en fin, ha llegado a nosotros en un propósito de enaltecimiento, poco feliz en cuanto al medio, de la inmortal novela de universal renombre.

Les folies d'Espagne cierran el acto segundo y terminal de *Don Quixotte ou Les noces de Gamache*, de F. M. A. Venua, el compositor francés que en Londres escribió unas danzas de intención española.

69

Léocadie (Mainz, Kupferberg 1825). Drama lírico en tres actos, de Scribe, inspirado en *La fuerza de la sangre*. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 597.)

70

LEMOINE, H., *Don Quichotte*. Romance del poeta Sibert, música de H. Lemoine, en «Album lyrique» (París, Janet, 1826). (*Rev. Hisp.*, vol. xv, pág. 839.)

71

DUPIN ET SAVAGE, *Don Quichotte aux noces de Gamache*. Vodevil en tres actos, representado en París en el «Théâtre de l'Ambigu-Comique», 26 de diciembre de 1835 (París, Bezon, Barbe, Quoy, 1936). (*Rev. Hisp.*, vol. VIII, 1898, pág. 514.)

72

* CLAPISSON, A. S., *Don Quichotte et Sancho Pansa*. Primera representación: París, 1847. (L. of C.)

73

* RONGER (HERVÉ), FLORIMOND, *Don Quixotte et Sancho Pança*. París, 1848.

Nada extraño ha de parecer que tenga, al menos, dos nombres quien ejerce cuatro profesiones. Florimond, diremos Florimundo Ronger, artista

polifacético francés de mediados del diecinueve, era organista, compositor, literato y, además, cantante de talento, con excelente voz de tenor. Aunque modesto, tuvo cierta resonancia y, en la perspectiva de la evolución de la lírica escénica, asume la importancia de haber creado la opereta; es decir, un género de gran predicamento entre los filarmónicos de segunda categoría, que en Francia, a partir de «Hervé» — éste era el nombre elegido por Ronger para sus actuaciones literario-músico-teatrales — alcanzó verdadera importancia, merced, sobre todo, al impulso recibido de Offembach, cuya fama obscureció rápidamente la también presurosamente alcanzada por el autor-intérprete de muchas producciones de escaso aliento y breve duración, pero dotadas de agilidad y gracia, que el propio «Hervé» sabía relevar, con sus interpretaciones llenas de humor, a menudo sarcástico, por constituir esto el condimento característico de la opereta.

A tales dictados obedece, sin duda, el «Tableau grotesque en un acte», titulado *Don Quixotte et Sancho Pança*, con el que Hervé debutó, en 5 de marzo de 1848, en el Teatro de la Ópera Nacional de París, representando el papel del ingenioso hidalgo, acompañándole su habitual colaborador José Klem, que fué Sancho.

Esta obrita se reduce a un dúo cómico entre ambos personajes de la novela, no interrumpido sino para que cada uno de ellos cante su *air* correspondiente, sobre melodías cuya fácil contextura y caricaturesca intención demuestran evidentes dotes de invención musical adaptada al género a que pertenece esta especie de entremés, o intermedio escénico. Sin duda esta producción supera musicalmente a otras del medio centenar de operetas de este músico que hemos tenido ocasión de hojear, y de las que nadie se acuerda, mientras la musa picante de Offembach, la ligereza de Audran, Lecocq, Varney, del dalmata Suppé, etc., brilla aún hoy en conciertos populares y en los programas franceses de radio, alternando con las delicuescencias de la opereta moderna, que va siendo a su vez desbancada ante las muchedumbres amantes de la musiquilla agradable por los espectáculos arrevistados y la agitación de ritmos transatlánticos.

Don Quixotte et Sancho consta de una fugaz introducción, sobre cuya fácil melodía se desarrolla un parlante que trata de personalizar en ambas figuras, en rasgos rápidos, los caracteres respectivos, y tras del cual, en un «allegro», al que se llega a través de cómicas cadencias, cuya factura y dificultad dan a conocer la excelente técnica vocal tenoríesca de Hervé. Este «allegro» se transforma en un «allegretto» nuevamente apasionado cuando el héroe canta las virtudes y belleza de su amado ideal, Dulcinea, cuyo nombre no se oye ni una sola vez, y a la cual, por cierto, llama Don Quijote con vivas instancias en reiteradas invocaciones, y entre *roulades* de enamorado trovador, exclamando: «¡Toboso!... ¡Toboso!», con la correspondiente acentuación francesa, es decir: ¡Tobosó!, con lo cual no hay modo de reconocer a Dulcinea.

En los versillos que Don Quijote compuso en Sierra Morena, como fineza de enamorado, se halla de estribillo esta palabra Toboso, que causó, dice la narración, no poca risa entre los que «imaginaron que debió de imaginar Don Quijote que sí en nombrando a Dulcinea no decía también *del Toboso*, no se podría entender la copla; y así fué la verdad».

Y de este modo, sólo que al revés, lo entendió el autor de este «tableau grotesque».

Una canción bucólica y picaruela de Sancho conduce al dúo terminal, dándose así fin al breve descanso en el bosque, que es la coyuntura que el poeta «aprovecha» para situar y desarrollar su «tableau grotesque». Y tras esto, Don Quijote y su escudero reemprenden la marcha en busca de nuevas aventuras (aunque no se asiste a ninguna en este capricho burlesco), sobre un humorístico ritmo de bolero que cierra la obra y pretende ser una pincelada de color local.

Insistiremos en que esta obra, literariamente insignificante, tiene garbo y soltura musical dignos de elogio.

74

- * BOULANGER, *Don Quichotte* (París, Levy, 1869). Opereta cómica. Folleto de J. Barbier y M. Carré, música de Boulanger. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 780.)

75

- * PESSARD, *Don Quixotte*. Opereta bufa (París, 1874).

76

- GANDOLFO, E., *Marche héroïque de Don Quichotte*, par E. Gandolfo... Pour instruments à cordes. Partition... Nice, Paul Decoucelle... 1892. Pubb. n.º 199. 3 p. fol. (L. of C. Orchestral Music Catalogue. M. 1145. G. 19.)

77

- LEGOUIX, F. E., *Le gouvernement de Sancho Pança*. Comedia cómica en un acto con estrofas y coros de F. E. Legouix (París, Hennuye, 1903). (*Rev. Hisp.*, vol. xv, pág. 838.)

* MASSENET, JULIO, *Don Quixotte*. Monte-Carlo, 1910.

Jules Combarieu estableció que el *Quijote* es un admirable asunto para el drama lírico, y procuró demostrarlo acumulando las calidades de los sentimientos y emociones que se desprenden de la recia figura del protagonista y de sus andanzas, en un panorama extenso de vivas reacciones.

Y a renglón seguido juzgó con severidad la partitura escrita por Massenet para el poema compuesto, sobre la conocida obra de Lorrain, por el libretista Caim, dando a entender que el compositor no había sabido en éste cómo aprovechar una coyuntura tan singularmente propicia como esa.¹

Nosotros nos permitimos disentir del historiador francés, pues no creemos que sea tan fácil pasar el *Don Quijote* de la novela al escenario, donde su ingente figura se empequeñece y queda convertida en un muñeco cuyas idas y venidas mal pueden, en general, excitar nuestra sensibilidad o conmover nuestro corazón.

Por otra parte, cuando el fundamento literario es tan deficiente, y aun deplorable, como el poema de Caim — dejando para Lorrain la parte de responsabilidad que le corresponde —, el compositor no puede hacer mucho más de lo que Massenet ha puesto de su talento y de su inspiración, en este *Don Quixotte*, calificado como comedia heroica en tres actos, y que es una de las tres óperas tejidas por este músico ilustre sobre temas españoles. Las otras dos son *El Cid* y *La Navarraise*, como es sabido. (Ilustraciones, pág. 143.)

En realidad, el *Don Quixotte* de Massenet no tiene con la obra cervantina más lazo de unión que la presencia del caballero inefable y de su escudero, a los cuales se rodea de una España en absoluto convencional, por lo cual queda desconocida de tal manera, que no habrá quién la reconozca. Además, y esto es lo más grave, se mancha y envilece cuanto en el *Quijote* dice relación con la figura inmortal de Dulcinea, pues ahí la dama ideal de los pensamientos se transforma en una moza del partido. Por mucho menos rugía indignado Don Alonso contra inverecundas apreciaciones de su escudero.

Hay más aún: en el poema Lorrain-Caim-Massenet, la figura de evidente pretensión mesiánica de *Don Quijote* no halla ecos de comprensión, buen sentido y lealtad, salvo en la mujerzuela en que Dulcinea se transforma, sin eficacia apostólica, y aun veneración casi religiosa, más que en una banda de ladrones, que para entregar al héroe un collar de diamantes, robado por ellos a Dulcinea, y que el andante caballero les reclama, caen de hinojos ante él, llorando a lágrima viva. Por estas y otras circunstancias no queda de Cer-

1. Cf. COMBAREIU, *Histoire de la Musique*, t. III, pág. 416.

vantes nada ahí. Al menos en los cuatro primeros actos de la obra. Pues, de pronto, en la breve jornada terminal, aquel texto literario cobra valores humanos, aroma cervantino y emoción indudable, todo lo cual se refleja en la música de Massenet. La presencia de la muerte ha realizado el milagro. Surge entonces una flor perfumada de amor, de ternura conmovedora. Los sollozos de Sancho ante el cadáver de su señor subrayan, cerrándola, una página admirable, si bien el cervantismo puro le reprochará la amargura de un tránsito que fuera del acongojado Sancho, no tiene más testigos que las estrellas que constelan el cielo castellano, en una de las cuales (precisamente Júpiter, según la escrupulosa acotación...) cree el moribundo paladín ver a su Dulcinea que le llama... (Ilustraciones, pág. 144.)

El eminente autor de *Manon* y de *Werther* deja en esta partitura, evidentemente inferior, huellas de sus atractivas calidades como músico fácil, encantador, sensual, feliz aprovechador de todas las coyunturas literarias; pero el Massenet de *Don Quixotte* es lamentablemente superficial, apresurado, débil, y, desde luego, español formulario: cierto que la España del poema no merecía más. Un tema de color massenetiano, y que parece querer adscribirse a la expresión amorosa del protagonista, sirve al autor para resolver una serenata, un desafío, un interludio, un «duetto» más académico que apasionado...

En suma: hay que andar demasiado camino entre insignificancias, casi siempre agradables, para llegar hasta el tierno y hondamente musical acto quinto del *Don Quixotte* de Massenet.

Junto a la partitura para canto y piano de esta obra se conserva en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento un disco, excelentemente registrado, de la última jornada de la ópera, por Chaliapine, que la estrenó en Monte-Carlo en 19 de febrero de 1910. (Ilustraciones, pág. 144.)

Resumamos: el genio musical de Massenet es más propicio a la identificación con la musa entre apasionada y cínica, frívola si se quiere, de Prévost que al acercamiento a la noble fantasía de Cervantes.

El *Don Quixotte* de J. Massenet fué editado en París (Hengel et C.º 1911), con texto francés e inglés, según la traducción de Claude Aveling (GIVANEL-GAZIEL, *Hist. gráf.*, págs. 389 y s.).

En 1929 anuncióse en el Liceo de Barcelona, según reza un cartel que dice: «Sábado, 21 de Diciembre de 1929 | 37.º de propiedad y abono. A las 9 y media | Estreno en España de la comedia heroica en cinco actos, poema | de E. Cain, de la comedia de Le Lorrain, | música de J. Massenet | *Don Quijote* | La obra será cantada en su original «francés» | Maestro director: | M. Steimann | Dirección escénica: | F. Dadó.» (Institut d'Est. Cat., Bib.: R. 149307.) (Ilustraciones, pág. 145.)

79

LADMIRAULT, P., *La jeunesse de Cervantès* (París, Buffet Cramponet et Cie, 1927). Tríptico musical de P. Ladmiraault. I. Prelude. II. Rêverie. III. Lamento.

80

* RIVIÈRE, JUAN, *Ouverture pour un Don Quixotte*. París, 1932.

Este compositor es una consecuencia bastante actual de la juvenil cohorte de músicos franceses y de sus doctrinas antidoctrinarias, y su «Ouverture» parece todo lo contrario de lo que a uno se le antoja que puede ser el pórtico musical de un *Don Quijote*. Dura, agresiva y fea, dijo un compatriota, que ese *Don Quijote*, lejos de ser español, ha salido negro. Los procedimientos de jazz que Rivière ha creído deber emplear; la acidísima politonía, la persecución denodada y fuerte de un relieve sonoro cercano siempre a la *melée*, son los rasgos de esta producción sinfónica.

El ejemplar que la Biblioteca Musical Circulante posee de esta producción, grabada por Max Eschig, de París, lleva una honrosa y galante dedicación, en la que Rivière se considera (muy feliz de ver figurar su obra en tan bella colección. (Ilustraciones, pág. 146.)

81

* IBERT, JACQUES, *Don Quichotte*. Partitura radiofónica, escrita para una película de Paul Morand y Arnold. Fueron sus ilustres protagonistas Chaliapine y Dorville. (París, *La Revue Musicale* n.º 135, abril de 1933.)

82

* RAVEL, MAURICIO, *Don Quixotte à Dulcinée*. París, 1934.

Las obras menores de los grandes maestros de la música son como remansos en que se complacen las musas, habitadas a las vivas corrientes de la pasión, a la no siempre transparente profundidad ideológica o bien a las complicaciones y amplias sonoridades sinfónicas.

La aparente simplicidad de algunas de esas páginas no les priva de resonancias universales: así lo prueban ciertos *impromptus*, *albumblatten* y mo-

mentos musicales que no será preciso nombrar. Y no es injusto, porque hasta en una gota de agua se quiebra y refleja la luz del sol.

Tal *lied* ha cimentado más firmemente la fama de su autor que alguna pretenciosa obra de grandes alientos de la misma minerva.

No ocurre exactamente esto con las tres canciones que sobre poemas de Paul Morand, y bajo el título general de *Don Quixotte a Dulcinée*, escribió Ravel, luminar preclaro de la escuela francesa contemporánea, y que es lo mismo que su hermano en impresionismo Claudio Debussy..., sólo que todo lo contrario en propósitos y en procedimientos. Poco después de publicar estas tres canciones, el insigne artista perdió la integridad de sus facultades mentales, a consecuencia de un violento golpe sufrido en un accidente de automóvil.

Hay una calidad específica en la obra total de Ravel: la ironía, que no es siempre grata a oídos españoles cuando en asuntos nuestros parece pretender inspirarse. Su *Rapsodie Espagnole* es muy anterior a su primera visita a nuestra patria. *L'Heure Espagnole* tampoco responde a una intención amable. Pero la genial disposición de los elementos que utilizaba creó páginas, que si exóticas para él, y para nosotros, pese a la filiación que se les atribuye mediante una indistinta cosecha folklórica, son de lo más admirable que cabe registrar, salvo la desagradable *Heure Espagnole*, en que la ironía se agudiza en términos de dolorosa caricatura.

En las tres canciones, Morand-Ravel no es, al menos, tan patente esa ironía; antes bien, acusan un sentimiento madrigalesco la primera (*Chanson Romantique*); caballeresco-religioso la segunda (*Chanson Épique*) y báquico desgarrado, menos encerrado su estilo en las fórmulas estrictas, y, en cambio, de aroma español bastante más acentuado, la tercera (*Chanson à boire*). Y será bueno añadir que esta última concepción del estro raveliano apenas si justifica su inclusión en el epígrafe general de este interesante manojo de flores líricas ofrecidas a la memoria ideal de Dulcinea por el espíritu no menos ideal del andante caballero.

Son tres bellas muestras de sensibilidad y de talento específicamente musical. (Ilustraciones, pág. 147.)

Los ejemplares de estas breves páginas, editados para canto y piano por Durand, de París, fueron amablemente firmadas por Mauricio Ravel, poco antes de su muerte, con destino a la Biblioteca Musical Circulante del Ayuntamiento, avalorando así la colección en que se guardan.

* RENAUD, ALBERTO, *Don Quixotte*. París, 1895.

Sobre un libro de Victoriano Sardou y Carlos Nutter, escribió el poco recordado músico Alberto Renaud una sin duda copiosa partitura de música

de escena (tres actos y veinte cuadros), estrenada en el Teatro Chatelet de París, con escasa fortuna. No ha quedado de ella el original, y sólo se conserva una serenata estudiantil, número sin importancia, que ha logrado el honor de la edición, honor excesivo, evidentemente, dada su vulgaridad. Aspira a apoyarse en un ritmo de sabor español, y es una página deleznable.

84

Don Quichotte espagnol révolté. Tragicomedia en verso de Cadillau de Lagarde, con ilustraciones musicales (s. a.) (SEDÓ, *Ensayo*, III, 30.)

85

LASSIMANE, *Don Quichotte*. Opereta cómica representada en París, con música del maestro Lassimane. Letra de Theolier. (SEDÓ, *Ensayo*, III, 74.)

CAPÍTULO IV

EL «QUIJOTE» EN LA MÚSICA ALEMANA

86

FOERTSCH, J. F., *Don Quixote* (Hamburgo, 1690). Ópera, con música de J. F. Foertsch y libreto del mismo compositor. (RIEMAN, *Musik-Lexikon*, FÉTIS, *Biographie*, t. 3.)

87

* TELEMANN, JORGE FELIPE, *Ouverture burlesque sur Don Quichotte*. 1721.

Doscientos años antes que Strauss, otro músico alemán pretendió reducir la emoción trascendente de la lectura a una combinación de sonidos obtenidos en instrumentos de arco. Ese músico era el organista de San Esteban de Leipzig, Jorge Felipe Telemann, músico magdeburgués, cuyos ochenta y seis años de vida corrieron entre marzo de 1681 y junio de 1767.

No se trata, pues, de un predilecto de los dioses, si es cierto que los que gozan de favor tan elevado mueren pronto, y se conoce que no disfrutó de tal preeminencia, no sólo en la perduración de su longevidad, sino en que los astros hicieronle contemporáneo de aquellas gigantescas figuras del Siglo de Oro de la Música en Alemania, a muchos de los que en vida eclipsó, para ser víctima más tarde de la tragedia que extingue de día, a pleno sol, las estrellas, aun las más esplendorosas y rutilantes.

Mientras Telemann triunfaba gloriosamente en el elogio popular, permanecía oscuro, ignorado, un compañero suyo, como él organista y clavecinista, al que unió tan íntimo, tan fraternal afecto, durante su permanencia en Eisenach, que no vaciló en apadrinarle un hijo, brindando así al modesto músico cierta protección. El neófito recibió los nombres de Carlos Felipe Manuel. El padre feliz y oscuro organista, compadre y protegido de Telemann, se llamaba Juan Sebastián Bach. «Sic transit gloria mundi.» Y también «sic manet gloria coeli».

Telemann estrenó una ópera a los doce años, y fué tan fecundo, que el número de sus producciones supera el de las compuestas por J. S. Bach y Händel juntos. Produjo doce series anuales de cantatas y motetes para todas las festividades; cuarenta y cuatro Pasiones; treinta y cinco Oratorios; setenta y cinco obras religiosas, de las que, por encargo, escribía una nueva cada quince días; cuarenta y cuatro óperas; más de doscientas «suítes» de orquesta; conciertos instrumentales de toda índole; sonatas a solo o para trío; *Tafel-musik*, o música de mesa o sobremesa; *Wasser-musik*, o piezas para partidas náuticas de placer; servicios fúnebres para prelados y soberanos o magnates; serenatas, oberturas, fugas, cánones; y para que nada faltase en este panorama inagotable, hay la colección de páginas de cierto tipo industrial, que se titula: «Scherzi melodichi per divertimento di coloro che prendono l'acqua minerali in Pirmonte...» Es este músico el más grande de los contemporáneos de Bach, y su rival en habilidades del tañido de tecla; apunta el «recitativo acompagnato», que constituye una de las conquistas de Telemann. Además, es un magnífico ejemplar del triunfo de la «Tonmalerei», o pintura musical; la impersonalidad de la forma, que no era sólo un propósito pintoresco, un reflejo literario, algo así como querer inducir en el arte divino elementos extramusicales, sino que representaba la irrupción audaz del elemento subjetivo por emancipación del alma individual. En esto logró Telemann universal reputación, aun con el voto en contra de los prejuicios de los profesionales de su país, como lo comprueba un juicio de Felipe Manuel Bach, encontrado por Schneider en las *Kollektaneen zur Literatur*, de Lessing: «Telemann es un gran pintor; de ello ha dado pruebas sorprendentes, sobre todo en alguno de sus ciclos de música religiosa. Entre otras cosas me hizo oír un número que deseaba expresar el asombro y el espanto causados por una aparición, y a despecho de las palabras, que eran deplorables, se comprendía perfectamente lo que la música quería dar a entender.» Otros críticos censuraban la pasión de Telemann por la pintura musical, que le hacía, a veces, caer en el mal gusto, aunque de tal acusación no estaba exento ni el mismo Händel, de quien dijo Schulz: «No comprendo cómo un artista del talento de Händel ha podido empequeñecer su arte y rebajarse a sí mismo hasta el extremo de haber querido describir en el pentagrama (Oratorio *Las plagas de Egipto*) los brinco de los saltamontes, el ir y venir de los parásitos, y otras cosas igualmente desagradables. No es posible imaginar uso más absurdo del arte.»

Sin embargo, el profesor Ebeling, a poco de morir Telemann, declaró que «nadie ha sabido pintar con más vigoroso pincel ni supo nunca transportar la imaginación del oyente cuando tales bellezas están en su lugar».

De esta pintura musical, cuyo origen encuentra el francés Romain Rolland en el arte de su país, hay claras señales en la *Ouverture burlesque sur Don Quixotte*, de Telemann. (Ilustraciones, pág. 148.)

El mismo Romain Rolland atribuye a Telemann un *Don Quijote* (1735) que contiene «arias y caracteres bien trazados, enviando al lector a la página 44 de la obra de Ottzenn, *Telemann als Opernkomponist; ein Beitrag zur geschichte der Hamburger Oper*», donde figura el aria primera del personaje, un Quijote apacible, insistentemente «bon toqué», y en la que los violines fingen las fanfarrias sonoras en que se evocan las singulares hazañas del héroe. El poema es de Schiebler. Más adelante, y con la advertencia de que no basta para juzgar a Telemann el conocer sus óperas — de las que han llegado hasta nosotros ocho tan sólo —, alude Romain Rolland a una serenata: *Don Quixotte der Lowenritter* (Don Quijote, el caballero de los leones). Conocemos de noticia personal de tales páginas de Telemann, que, como se ve, no tienen relación directa con la obra a que venimos refiriéndonos.

Es curiosa coincidencia la de que, así en Inglaterra y en Francia como en Alemania, los autores de obras líricoescénicas inspiradas en el *Quijote* sean figuras tan relevantes en los orígenes y en la iniciación de la ópera nacional. Purcell tiene ese significado en el arte británico; Philidor ha escrito su *Sancho Pança*, al alborar la ópera cómica francesa, de la que puede llamarse fundador. Otro tanto cabe afirmar de Telemann en Alemania.

Inclinábase el músico de Magdeburgo a la burla y al aspecto cómico de personajes o situaciones de las que el libretista no había logrado sino la faceta dramática. Así lo atestigua su primera ópera — opereta diríamos ahora —, *Der Geduldige Sokrates* (El pacienzudo Sócrates), estrenada en Hamburgo en 1735, que contiene arias agradables y escenas de gran fuerza bufa.

Otras referencias, insertas por Ottzenn en su citada obra, nos dan a conocer el rastro de otro Quijote, con poema asimismo de Schiebler. Hemos de atenernos a la *Ouverture burlesque* que nos ha sido posible manejar, y que, escrita en sol mayor para dos violines, viola y cello, consta de siete episodios, más bien que tiempos, titulados, respectivamente: «El despertar de Don Quijote», «Su ataque a los molinos de viento», «Suspiros amorosos por la Princesa Dulcinea», «Sancho Panza, manteado», «El galope de Rocinante y el trote del asno», y, por fin, «El sueño de Don Quijote».

La «suite» alemana tiene en esta obra de Telemann una representación ilustre, que nos anuncia, de una parte, la sonata, y de otra, a mucha mayor distancia, las piezas descriptivas, que desembocarán, por el cauce sinfónico, ya en las genuinas manifestaciones de música de sala, según la elegante denominación de nuestro Vicente Espinel, ya, mediante la ampliación y aun la invención de elementos instrumentales, en la sinfonía y en el poema sinfónico.

En esta obertura burlesca se advierte, en efecto, el leve chisporroteo de lo que mañana será la lumbrada romántica de la música de programa a lo Berlioz y la hoguera devorante de la emoción subjetiva y apasionada de que hay muestras inmortales en románticos y clásicos.

La más grata ingenuidad, no exenta de intención en el dibujo melódico y en el empleo de diseños o ritmos característicos, campea en la obra de Telemann, que, aparte su innegable valor musical, ofrece el vivo interés de ser, entre las conocidas, la primera no escénica inspirada en la obra maestra de Cervantes, y no es, en modo alguno, la menos estimable, por su donaire, su exquisita espiritualidad, su hábil alusión a personas y ambientes.

Fijemos ahora el carácter de cada uno de los *tempi* de esta obertura burlesca, que, como se ha visto, no reciben las denominaciones rituales, sino epígrafes que llamaríamos novelescos, recordando aquí las breves observaciones preliminares que hemos ofrecido en las diversas audiciones, confiadas a la Agrupación de Música de Cámara del Estado.¹

I. *Obertura*. — Adviértese en ella cierta tendencia a la pintura espiritual del protagonista, con el empaque solemne, un tanto fanfarrón, pero noble, de sus afirmaciones rotundas, de cadencia vertical y perentoria, no exenta de dramatismo, interrumpido por un «*allegretto*» ingenuo, que dará nuevo tono al tema inicial, con lo que el señorío del caballero perdura sobre las sagacidades del labriego, ya que toda otra victoria positiva y material le está vedada. La facilidad de mano de Telemann brilla aquí como en todo el resto de la obra.

II. *El despertar de Don Quijote*. — Un ambiente bucólico suave — sobre la línea recta del «*basso ostinato*» — surge de esta bella página. Por las rendijas de las mal cerradas frailerías de la ventana llegan al cobertor del lecho del caballero las primeras luces matinales. Vacilante entre el sueño y la vigilia, Don Alonso Quijano entrevé en el deseo su salida del lugar de la Mancha, entre bostezo y desperezo, camino de aventuras, en una hora inicial como ésta — la del alba sería... — sobre un tufillo sutil de campesina hoguera, pajiza y lejana...

Rameau no hubiera desdeñado esta encantadora supervivencia de su gracia, hija del dieciocho, por ambos esclarecido.

III. *Suspiros amorosos por la Princesa Dulcinea*. — Un verdadero lamento cordial en aire de ausencia, que extingue el fuego chico... Síncopas anhelantes, en combinación con alteraciones, de muy picante efecto, que fluctúa entre la conmiseración y la sonrisa un poco burlesca...

Habla para todos el libro: «...decía con voz blanda, regalada y amorosa: ¡Oh, mi señora Dulcinea del Toboso, extremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad, y, últimamente, idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo!...»

IV. *Ataque a los molinos de viento*. — La primera aventura está aquí, en este presto, de apretado dibujo, de clásica contextura y de un dinamismo retador y desenfrenado. Ya nos lo dice Don Miguel, y se lo dijo también a Telemann: «Encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, bien cubierto de su rodela, con la lanza en ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante, embistió contra el primer molino...»

V. *Sancho Panza, manteado*. — No cuesta trabajo percibir en esta verdadera caricatura musical el intento descriptivo que descubrimos en el *presto* anterior. El dibujo melodía, en movimiento de rápidos diseños ascendentes y descendentes, alternados, de gran eficacia, produce una impresión simuladora de la elevación y caída de la manta, que impulsa, a puños de jayanes, al pobre escudero... «Viole su amo subir y bajar por el aire con tanta gracia y presteza...»

1. Cf. V. ESPINÓS, *Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 2 de enero de 1941.

VI. *El galope de Rocinante. El trote del rucio.* — Señales de sutil comprensión emocionada ofrecen estos episodios de haber penetrado Telemann en la estimación del valor protagonista irracional, pero no menos sentimental, de las cabalgaduras inmortalizadas por el resplandor de ambos héroes humanos de la novela inmensa. Así lo indican los ritmos claudicantes, matalones, un poco sarcásticos, de que se vale el autor en esta página, que reúne con un *da capo* significativo a ambas bestias, como juntas cruzaron las llanuras y montes de España.

VII. *El sueño de Don Quijote.* — De nuevo, como en el apartado I, un popularismo de buen gusto perfuma esta impresión del término de la jornada del caballero... ¿En su modesto retiro manchego?... ¿Al pie de una encina bajo el cielo tachonado de estrellas de plata? ¡Qué más da!... Don Quijote se ve invadir de la memoria de la campestre Aldonza Lorenzo, que, cuando la noche fría cierra los ojos del asendereado paladín, se va transfigurando en la imagen trasunta de la primera Dulcinea... Y los suspiros vuelven a escapar de aquel pecho hasta que el sueño le rinde. El sueño, imagen de la muerte, que es quien tan sólo y de veras le podrá vencer.

Y en un *pianissimo* de gran delicadeza dormirá entre suspiros Don Quijote... ¡Y seguirá soñando!

En general, esta obra, más importante desde el punto de vista musical en sus comienzos que a su término, es producción extremadamente curiosa, y constituye una de las piezas más interesantes de la colección.

La victoria lograda por Telemann sobre Bach inspiró a Matheson el dístico: «Ein hully wird geruhmt; Corelli Laessy such loben; — Nur Telemann allein ist ubers Love erhoben», en que se proclama la supremacía de Telemann como artista sobre todo elogio, se ha traducido hoy en olvido y menosprecio enteramente injustos. No puede haber razón para desdeñar a un compositor como Telemann, de quien Juan Sebastián Bach no tuvo inconveniente en transcribir cantatas íntegras.

Y aquí acabe la extensa referencia de la *Ouverture burlesque sur Don Quichotte*, de Jorge Felipe Telemann, obra de la que tuvimos la fortuna de hallar en la Staats-Bibliothek di Leipzig, y de la cual nos ha sido dable ofrecer en España varias notables audiciones en otra parte reseñadas.

88

MÜLLER, A., *Don Quixote in dem Mohrengebirge* (Hamburg, Jakhel, 1772). Opereta de A. Müller. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 152.) Con el mismo título editóse otra opereta en Wolfenbüttel, 1723. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 154.)

89

TREU, D., *Don Chisciotto*, ópera de D. Treu, representada en Breslau en 1727. H. RIEMANN, *Musik-Lexikon*, Berlín, 1929.)

90

- * HOLTZBAUER, I. J., *Don Chisciotto*. Opereta. Se estrenó en Mannheim, 1755, se representó en Viena en 1756, y se editó en Viena en 1771. (L. of C.)

91

- ¿.....? *Sancho Gouverneur*. Opereta representada en Baviera en 1763. (SEDÓ, *Ensayo*, III, 64.)

92

- TÖSCHI, CH. J., y CANNABICH, CH., *Don Quijote auf Camachos Hochzeit*. Opereta con música de Ch. J. Töschi y Ch. Cannabich. Libro de Lauchberg. Escrita hacia el 1770. (FÉTIS, *Biographie...*; SEDÓ, *Ensayo*, III, 47.)

93

- KAFFKA, J., *Die Zigeuner*. Comedia lírica inspirada en la Gitanilla. Libro de H. F. Möller, música de J. Kaffka, escrita en 1778 (Library of C., vol. II, pág. 1535; SEDÓ, *Ensayo*, III, 60.)

94

- * CANNABICH, *Don Quixotte* (Munich, 1778). Ballet.

95

- * BEECKE, IQUAZ VON, *Don Quixotte* (J. von Soden, Schauspiele, Berlin, 1788, v. I, n.º 2. Opereta en tres actos. (L. of C., vol. II, pág. 1455; Schatz, 679.) Probablemente no llegó a representarse.

96

- * DEUNKEL, FRANZ, *Don Quijote o sea el Caballero de la Triste Figura* (Dresde, 1789).

97

- * HUBATSCHEK, *Don Quichotte*, ópera en tres actos, escrita en Hermannstadt, 1790. (F. CLEMENT, *Dictionnaire Lyrique*; Almanach des Théâtres-Gotha, 1791; L. of C.)

98

- * SCHACK, *Don Quixotte* (Viena, 1792). Opereta. (L. of C.)

99

- DITTEBS, *Don Quichotte*, ópera con música de Ditters, representada en Oels en 1795. (F. CLEMENT, *Dict. L.*) (Ilustraciones, pág. 149.)

100

- * SPINDLER, *Ritter Don Quixote* (Das aventeuer am Hofe). Breslau, 1799. (L. of C.)

101

- * MULLER, W., *Der Ritter Quixote* (Viena, Wallishauser, 1802. Biblioteca Nacional (Collection Musicale). Opereta en dos actos. (SÉDÓ, *Ensayo*, I, 470.)

102

- HEUSLER, *Don Quixote* (Wien, 1803). Opereta en tres actos. (GIVANEL-GAZIEL, *Hist. gráf...*, pág. 386.)

103

- * UMLAUFF, M., *Don Quijote*. Ballet-pantomima (Taglioni). Ed. Viena, 1807. Biblioteca Nacional. (Collection Musicale.)

104

- * SEIDEL, F. L., *Die Aventureur des Ritter Don Quixote von la Mancha*, con ilustraciones musicales de F. L. Seidel; comedia representada en Berlín en 1811. (GIVANEL-GAZIEL, *Hist. gráf...*, pág. 387; L. of C.)

105

- Don Quixote und Sancho Panza, oder die Hochzeit des Camacho* (Leipzig, Brockhaus, 1815). Folleto de Klingermann. Drama musical en cinco actos. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 538.)

106

- WEBER, K. M., *Preciosa* (Berlin, Duncker et Humboldt, 1823). Comedia en cuatro actos de A. P. Wolf, con música de Karl M. Weber, inspirada en la Gitanilla. Otra edición en Wien, 1825; otra, en París, (Aulagnier, 1840), según la traducción francesa hecha por Crevel, y otra en Boston (Utson et C.º, 1870), con la traducción inglesa de L. C. Elson. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 584, 598, 674, 786.)

107

- * MENDELSSOHN-BARTHOLDY, J. L. FÉLIX, *Das Hochzeit von Camache*. Berlín, 1827. (Ilustraciones, pág. 150.)

La culminante personalidad de Mendelssohn empezó a dibujarse desde muy pronto, y se desarrolló luego, en los mismos años que las ingentes de Schumann y de Wagner: triunvirato excelso del romanticismo musical,

cada uno de cuyos miembros bastará para llenar de gloria la historia artística de su país.

Hamburgo, cuna de grandes maestros de la música tedesca, fué la ciudad natal de Mendelssohn. Sus rápidos avances en el estudio y en el precoz empleo de las normas del arte divino hallaron en Cherubini el impulso generoso que le serviría para afirmar una vocación indubitable que, muy tempranamente, daría frutos incorporables a la cohorte esplendorosa de las obras maestras. Sus *Bodas de Camacho*, estrenadas en Berlín, a los dieciséis años, están situadas entre la obertura de *El sueño de una noche de verano* (1826) y la *Sinfonía en do menor*, cuya primera audición se realiza en Londres, bajo los auspicios de la británica Society Philharmonik. El ambiente musical de la capital inglesa fué, desde todos los puntos de vista, favorable a este músico delicado y excepcional, que visitó, como era de rigor, Italia, de la que había de dejar huella tan profunda en su obra como la deliciosa *Sinfonía italiana*, compañera de la *Escocesa*, que, con el admirable *Concierto en sol menor* y las páginas de fondo musical de *El sueño de una noche de verano*, son casi las únicas obras mendelssohnianas incluídas en los programas habituales de los conciertos madrileños.

Mendelssohn alcanzó la protección de los potentados, y tuvo en su mano la dirección de los más altos centros musicales de su país. Es fama que Mendelssohn tendió a las melodías sentimentales y, a veces, untuosas, de que se contagiaron muchos de sus seguidores y discípulos. Sin embargo, su música se mantiene viva, fresca, emocionada, sin que le afecte el transcurso de los días.

La raíz clásica de sus estudios y la rara comprensión de los inmarcesibles maestros con que fué dotado, le permitieron enfrentarse, con plena eficacia, con la resurrección de obras ingentes, como la *Pasión según San Mateo*, de J. S. Bach, que, bajo su batuta juvenil, logró, en 1829, es decir, cuando Mendelssohn contaba veinte años, la primera ejecución, magnífica, por cierto, desde la muerte de su inmenso autor, acaecida en 1750. Este episodio de su vida artística responde sin duda a la sanidad, sinceridad, equilibrio, honestidad de una existencia feliz, suave, estimulada por sanas pasiones que dejan libre la historia del artista de aquellas lagunas y agresiones que infestan tantas biografías de altos genios, que se escudaron, sin saberlo acaso, en su condición sobrehumana, para moverse en una especie de extrahumana jurisdicción exenta...

De esta condición amable, apacible, recta, del autor de tanta obra maestra, del gusto y del sentimiento, se deduce su vivir breve — malogróse a los treinta y ocho años —, víctima del dolor que le produjo el fallecimiento de su hermana Fanny, a quien adoraba; su paz hogareña, junto al padre reverenciado o al lado de su compañera Cecilia Jeanrenaud, con quien contrajo nupcias en Francfort... Todo en Mendelssohn es como una cualquiera de sus melodías plenas de interés, dulzura y gracia superior.

¿Cuándo lee Mendelssohn el *Quijote*? Si recordamos que *Las bodas de Camacho*, su primera y única ópera, es entregada al público juicio a los dieciséis años, convendremos en que esa lectura es precoz. Mendelssohn es un espíritu culto, que con sorprendente rapidez se pone en contacto con las figuras literarias más gloriosas: Shakespeare, Goethe, Cervantes... Los ambientes refinados de los pueblos que va conociendo en sus viajes por el continente y por las islas británicas, forman su espíritu, inclinado por naturaleza a la perfección y al pulimento de su vida y de su obra.

¿Qué impresión produce en el joven músico de Hamburgo la lectura de la historia prodigiosa, que ha querido conocer, aunque no sea en su idioma original? Particularmente propicio a la emoción que emerge de aquellas páginas, eligió un episodio en el que Cervantes crea un clima musical grato al Príncipe de nuestros Ingenios. Se trata de los capítulos XIX y XX de la segunda parte del libro inmortal. En ellos se alude a «confusos y suaves sonidos de diversos instrumentos, como de flautas, tamborinos, salterios, albosgues, panderos y sonajas», danzas, canciones, algarabía instrumental, disposición propiamente escenográfica del lugar de los nupciales regocijos, y, por fin, se describen muy por menudo unas danzas «de artificio» y de las que «llaman habladas», que completan el animadísimo cuadro. El joven compositor quiere dar plasticidad a la novelesca ficción, y así, lo que llamaremos el guión de aquellas habladas y artificiosas danzas, se convierte, en el propósito de Mendelssohn, en el *ballet* de una ópera cómica, con idénticas figuras y mudanzas — Cupido, el Interés, la doncella prisionera, combates, etc. — que en la novela, y cuya substancia anecdótica sean los conflictos amorosos entre Camacho el rico y Basilio el pobre (rico en industrias), la enamorada Quiteria, el noble y valeroso Quijano, que aquí usa de la lanza, como frente a las magias titereras del falso tuerto Maese Pedro de la tizona invicta, para poner en orden cosas y personas; Sancho el glotón y refranero, etc. Sobre ese cañamazo se urden los dos actos de *Das Hochzeit von Camache*, partitura que ha llegado a nosotros grabada en su reducción para piano; pues, retirado, a poco del estreno, el manuscrito por su autor, ignórase si fué por él destruido, insatisfecho del éxito poco brillante obtenido en las audiciones primeras. (Ilustraciones, pág. 151.)

La economía de esta ópera cómica es tradicional. Arias, dúos, tercetos, coros, recitados y, alguna vez, intermedios declamatorios, que en las óperas cómicas francesas, así como en la española zarzuela, son de uso.

El deseo de complicar algo la acción introduce en su desarrollo la aventura de la cueva de Montesinos, que da ocasión a inventadas escenas líricas de evidente efecto misterioso, con intervención de personajes de la novela que Cervantes no utiliza en tal coyuntura. La imaginación del libretista, cuyo nombre no ha llegado a nosotros, procura al músico situaciones líricas, como la romántica aria de Basilio buscando en el bosque el ciprés, de que desea coronar sus sienes, a la luz de la luna y sobre un doliente nocturno,

que desemboca en un aria bella y melancólica, especie de romanza sin palabras..., a la que se ha puesto letra para mayor claridad. De esta condición son la inmensa mayoría de las melodías creadas — no siempre con originalidad incontestable — por Mendelssohn para su ópera cómica *Das Hochzeit von Camache*.

Tiene para nosotros particular interés la contextura del *ballet* a que antes nos hemos referido; construído siguiendo la característica manera mendelssohniana elegante y de aparente ligereza, que los imitadores de sus *scherzi* no han sabido, en general, salvar, da lugar, en el episodio central del esquema coreográfico, al empleo de un *bolero* y un *fandango*, con sus ritmos castizos y cadencias propias, no lejos, por cierto, de una *allgemeine Tanz* que no nos atrevemos a suponer fuera muy de moda en la aldea de Quiteria, siquiera en España fuesen las alemanas danzas cortesanas de abolengo.

En conjunto la obra es ecléctica en los estilos; pero noble y elevada en sus intentos, en varias ocasiones logrados. Quizá no era Mendelssohn el músico ideal para un asunto en el que predomina un tono realístico tan marcado. De todos modos esa labor suya constituye patente homenaje respetuoso a la genial creación de Cervantes, y hay no pocos instantes felices en arias y conjuntos, preludios — comenzando por la obertura, transcrita para cuatro manos al frente de esta edición — y acomodamiento a la calidad de los personajes y de sus respectivas reacciones dramáticas. Pongamos por ejemplo la solemnidad de las intervenciones, no muy abundantes, como en la novela, en estas peripecias de Don Quijote, y la gracia desgarrada del lied — así lo denomina el autor, escapando a la servidumbre italiana —, en que Sancho, en una cantilena petulante y réiterativa, exalta la hermosa apariencia de Quiteria, con sus ricos adornos nupciales, y que equivale a aquel magnífico elogio que de ella hace el escudero (cap. XXI), diciendo: «A buena fe que no viene vestida de labradora, sino de garrida palaciega, etc.» (*Die Schönste Braut im ganzen Land.*)

Acaba la obra con un concertante, en el que Don Quijote, dando por concluída la aventura, se despide de aquellos a quienes logró pacificar, mientras el coro ensalza el coraje y la buena voluntad desfacedora de entuertos del andante caballero, y entre vivas — en castellano — a Quiteria y Basilio, los felices desposados y aun a Camacho, que cede en su ilusión para no estorbar la dicha ajena.

Y, como es de rigor, tras un brillante paquete de acordes, *Der Worhang fallt, cala il sipario* o baja el telón. Pues por lo que esa obra tiene de alemán, de italiano y de español, cualquiera de esas conclusiones puede muy bien convénir a *Das Hochzeit von Camache*, del inmortal F. Mendelssohn-Bartholdy.

108

- * GÄHRICH, W., *Don Quichotte*. Comedia escrita por Taglioni sobre el tema de las bodas de Camacho, con música de W. Gährich, escrita hacia el 1840. (GIVANEL, *Catàleg*, t. II, 824 ; H. RIEMANN, *Musik-Lexikon*.)

109

- FRANZ, *Der neue Don Quichotte* (Wien, Wallishausser, 1861). Opereta en dos actos. Folleto de A. Bergen, música de Franz. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 737.)

110

- * OFFENBACH, *Don Quixotte*. Libro de Sardou ; música de Offenbach.

Estrenado (?) en París, en el teatro de la Gaité, en 1875. Éste, al menos, era el plan del famoso empresario Alberto Vizontini, a quien traspasó el coliseo el autor de *Los Cuentos de Hoffmann*. En la colección de la B. C. Musical del Ayuntamiento figura el único fragmento que se grabó.

111

- ROLH ET WEINZIERT, *Don Quixote*. Opereta con música de Rolh et Weinziert, representada en Gratz, en 1877. Viena, 1879. Libro de Karl Graendorf. (SEDÓ, *Ensayo*, III, 44.)

112

- STRAUSS, J., *Das Spitzentuch der Königin* (1880). Opereta en tres actos. Libro de H. Bohrmann-Rieger ; música de J. Strauss (padre). Está inspirada en la vida de Cervantes. (H. RIEMANN, *Musik-Lexikon*, SEDÓ, *Ensayo*, I, 838.)

113

- * WICK, F., *Yoribal, ein neuer Don Quichote*. Primera representación: Sondershausen, 1883. (L. of C.)

113 bis

ROTH, Ludwig, *Don Quichotte*. Pest., 1888.

114

- * KIENZL, GUILLERMO, *Don Quixotte*. Berlín, 1897.

Al comenzar el año 1857 nació Kienzl en Waitzenkirchen (Austria septentrional). Inauguró sus estudios musicales muy joven, simultaneándolos con las disciplinas universitarias en Graz, Praga, Leipzig y Viena, donde alcanzó el grado de doctor en Filosofía. Empujado al centro de la vorágine wagneriana, entonces en su tiempo heroico, trasladóse a Bayreuth, cerca del reformador, cuyas doctrinas propagó y defendió por medio de impresos y conferencias en Munich. Tras esto fué director de los teatros de ópera en Amsterdam, Crefeld, Graz, el teatro municipal de Hamburgo, y en 1894 del teatro de la Corte en Munich.

Como compositor produjo obras de diversos géneros, incluso óperas, de cuyos libretos era asimismo autor, reuniendo así en un esfuerzo sus afanes poéticos y sus veleidades de dramaturgo.

Su formación literaria se traduce en su libro para el *Don Quixotte*, al frente del cual campea una fervorosa dedicatoria, que dice: «Den Manen — des Grossen Cervantes (Anlässlich des 350. Geburtstages des Dichters | Geb. 9. Oktober 1547. | zu | Alcalá de Henares) — Graz 9 oct. 1897. | Der Verfasser.» (Ilustraciones, pág. 152.)

No es ésta la única señal del cálido cervantismo profesado por Kienzl, aunque sí la más solemne, y particularmente destacable, en la fecha del cuarto aniversario del natalicio del Manco sano, porque un ejemplar de la partitura para canto y piano se avalora con la siguiente dedicatoria autógrafa:

«Der Bibliotheca Circulante de Madrid wicmet dieses Exemplar seines *Don Quixotte* in innigster Wesehrung des unsterblichen Miguel de Cervantes Saavedra der Autor | Dr. Wilh. Kienzl | Wien Dezember 1924.»

El autor, guiado por la escrupulosidad, hizo preceder el texto de su obra por un léxico fonético de los términos castellanos (nombres propios, etc.) para evitar prosodias desafortunadas; y allí figuran vocablos desde «Aldonza» a «Zoroaster», pasando por Clavijo, Dueña Dolorida, Don, Maguncia, Mambrino, Rodomonte, Zaragoza, etc. También aparece la dicción «olla podrida» (*olla podrida*), con una nota al pie, donde advierte este nuevo Pelli- cer que se trata de un «Spanisches Nationalgericht, formado con carne, verdura, coles, nabos, zanahorias, tocino, morcilla y otros ingredientes, todo lo cual se reúne en un puchero para que hierva junto».

Gran deseo de autenticidad arguye todo ello para la «Tragicomedia musical en tres actos *Don Quixotte* de Guillermo Kienzl. — Op. 50». El acto primero consta de once escenas; el segundo, de siete, y de ocho el acto final.

Esta obra, concebida amorosamente sin duda, constituye un documento para la historia del drama musical. No hay ahí el menor servilismo — en cuanto a la textura se refiere — a la dominación italiana. Ni arias, ni dúos, ni concertantes, ni cavatinas, ni *strette*, ni, por supuesto, *recitativi*, etc. Propúsose Kienzl seguir lo más fielmente posible a las normas wagnerianas relativas a la declamación lírica.

Este intento de ambición panorámica aglomera en las veintiséis escenas de la «tragicomedia» las más conocidas *abenteuer* del hidalgo, con lo cual se dispersan el interés y los efectos de coherencia exigibles a una acción escénica. En aras de su entusiasmo por la prodigiosa historia, parece como si el compositor hubiera deseado que aun los signos de puntuación de la novela lograsen una semifusa a su servicio en la densa partitura. Y así lo comprueban algunos ejemplos curiosos. Por ejemplo: hay un instante en que el mesonero, maritornes, Aldonza y la Kuchenjunge exaltan la *olla podrida*, con tal convencimiento, que con sólo estas dos palabras, en conjunto de intención satírica, cantan durante sesenta compases...

En el *Don Quijote* de W. Kienzl hay alusiones a las lecturas caballerescas; la escena del yelmo de Mambrino; el manteamiento de Sancho; la dueña dolorida, con su torneo subsiguiente; el fingido amor de Altisidora; los episodios de Sierra Morena; la estancia en Zaragoza, el vuelo de Clavileño..., y, finalmente, el testamento de Don Quijote, y la defunción del héroe, cuyas últimas palabras son: «Me llevo a la tumba mi secreto. ¡Arriba!... ¡Subamos!... ¡Más arriba!...»

Desde el punto de vista musical, estas páginas presentan el más abundante muestrario que pudiera copiarse de influencias ajenas, aun las más contradictorias. No obstante, su actitud de rendimiento a las novedades de Bayreuth — por lo que respecta a su concepto del drama musical y de la declamación lírica, en ocasiones relevantes —, esta música tan originalmente alemana se ve inyectada de un donizetismo demasiado patente, sin perjuicio de que en alguno de los frecuentes arrebatos épicos o heroicos se sigan, casi a la letra, escenas como la del juicio de Dios ante Enrique el Pajarero, de

Lohengrin, con sus fanfarrias y trompeterías, heraldos y convocatoria al combate, el cual, en la obra de Kienzl, está a cargo del Duque.

No carece de emoción la escena final, aunque nos parece hartamente extensa, como suelen serlo las agonías escénicas. Aquí aparecen también la música entrecortada, la media voz, los fondos líricos subrayantes, intervenciones instrumentales internas, de que hay abundante empleo a lo largo de la partitura.

El profundo dolor de Sancho halla, asimismo, adecuada expresión frente al luctuoso acontecimiento en el que no se atreve a creer... La orquesta tiene fuerza expresiva en un noble empleo de sus recursos, hábilmente utilizados en toda la obra, según se deduce por las someras indicaciones de la partitura para canto y piano, única grabada de esta obra, considerable por su volumen y por los visibles amor y respeto a la novela inmortal y a sus protagonistas geniales que la inspiraron. Es de advertir, sin embargo, una extraña circunstancia. Presentándose Don Quijote como émulo y aun vencedor de Felixmarte de Hircania, de Roldán, de Belianis, Esplandián y Cirongilio, amén de los pintorescos caballeros Don Gonzalo de Valencia y Don Juan de Gibraltar, para tal acto de heroica presencia el compositor introduce un bolero coruscante y chirigotero, de inconfundible ritmo, al cual denomina «Bolero des Don Quixote».

A los efectos del consabido color local, se emplean en esta partitura guitarras, tamboriles y mandolinas, especialmente en los bailables que el autor llama «Ritterspiel, maurischertanz und tarantelle». Por cierto que se trata aquí también de las que Cervantes apellida «danzas habladas», como lo son en realidad las que solemnizan en el libro egregio las bodas de Camacho.

La edición, de Ed. Bote & G. Bock, de Berlín, consta de cuatrocientas planchas de limpia tipografía, precediéndoles una portada, sobre una imitación de pergamino, con excelente grabado alusivo. (Ilustraciones, pág. 153.)

115

RAUCHENECKER, George, *Don Quichotte*. Elberfeld, 1897.

116

* STRAUSS, RICARDO, *Don Quixotte*. Fantastische Variationen über ein ritterlichen Characters. Berlín, 1897.

En la vida musical alemana el nombre de Strauss representa una especie de meta. Su filiación berliozana le sitúa entre los partidarios acérrimos de

no ya expresar, sino pintar con sonidos lo externo — paisaje, ambiente, circunstancia... — y lo interno — evoluciones anímicas, sutilezas cordiales, combates del espíritu en busca de la luz o en demanda de la verdad... —. La consecuencia de esta actitud no podía ser otra que la música de programa. La serie de variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco, que se titula *Don Quijote*, se oyó en Madrid, a los veinte años de estrenarse en Alemania, y su estreno por la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Arbós, constituyó un acontecimiento considerable. (Ilustraciones, pág. 154.)

Esas «variaciones fantásticas» son, en realidad, impresiones sucesivas, con particular predominio de lo formal, salvo una excepción, donde todo el genial artificio desaparece para dar paso a una efusión cordial, sincerísima, donde fondo y forma se trenzan, se unen, se funden, en aras de una emoción contagiosa. Extraviadamente se ha dicho que el *Quijote* de Strauss es una *plaisanterie* musical, que, durante cuarenta y cinco minutos obliga a trabajar terriblemente a director, instrumentistas y auditorio, y en cuya producción se han dilapidado energías extraordinarias... Nosotros creemos más bien que, no habiendo logrado el autor sujetar a número y medida lo incoercible, procuró plasmar lo visible, lo «ruidoso» del libro inmortal, y renunciando al poema sinfónico propiamente dicho, se refugia en las *variationen fantastiche*, e hizo «servir» a la orquesta para cuanto podría ser utilizada, en sus recursos de todo género, acrecidos con invenciones empapadas en pintoresquismo denunciable.

Lo satírico y lo cómico, es decir, lo más *cruel* de la creación cervantina, se sobreponen en la partitura a lo más noblemente espiritual que palpita, agazapado casi siempre, en la inmortal novela.

En realidad, los temas fundamentales son dos, y es más rápidamente reconocible el asignado a Sancho que aquel que describe al hidalgo ingenioso: las tubas saben trocar su misteriosa sonoridad en la irónica y plebeya y «parda» elocuencia personal del malicioso escudero. Las descripciones llegan a términos de onomatopeya de indiscutible valor y eficacia populares, como otras caricaturas sonoras: giro de las aspas molineras, ronquidos descorteses de Sancho, irreverentes flatulencias de tubas y contrafagotes, el bufar del postizo huracán que envuelve al «Clavileño» en cromatismos desenfrenados, que apoya la *wind-maschine*, la cual ahora sale al tablado como un personaje orquestal más...

Posee Ricardo Strauss suprema habilidad para sorprender los avatares del tema esencial a través de climas espirituales o meramente sonoros, y cuyo máximo efecto posible se cuida en la partitura por medio de acotaciones tan inteligentes y significativas como las estampadas para adoctrinamiento de directores y ejecutantes... (Ilustraciones, pág. 154.)

El contraste entre la vaguedad cerebral de Don Quijote y su vuelta al buen juicio, parece en su expresión orquestal una diatriba a los autores y fautores de extravagancias musicales, con un estímulo a la evolución serena

de ideas, ordenadas por la lógica hacia el reposo en que la muerte llega junto al inefable paladín.

En la orquesta se oyen acaso, sin fatigosas superposiciones o peleas, los temas principales de la obra. El violonchelo bordea los desvaríos, como Don Quijote, y en bellísima línea melódica, de punzante sabor romántico, nos conducirá al término de paz y de luz, sin sacudidas, sin violencias. «Entre compasiones y lágrimas de los que allí se hallaban, dió su espíritu, quiero decir se murió.»

Está en esta página el gran misterio, con el que no hay burlas ni humorismos, y que bordando la simpatía que un corazón de gran artista como Strauss había de experimentar ante Don Quijote, empaparía esa página de insuperable grandeza emocional...

La partitura, grabada, del *Don Quijote*, de Ricardo Strauss, está avalorada por la firma autógrafa del genial compositor germano, y fechada en 9 de mayo de 1925, en Madrid.

117

- * KAUFMANN, W. G., *Don Quixote*. Adaptación operística en tres actos de la ficción de Miguel de Cervantes Saavedra. Pittsburgh, 22 de septiembre de 1903. (L. of C.)

118

- * BEER-WALBRUN, A., *Don Quijote der sinnreiche Junker von der Mancha*. Tragicomedia musical en tres actos. Libro de G. Fuchs, música de Anton Beer-Walbrunn. (Leipzig, Brandstter, 1911.) La Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid posee la partitura para canto y piano: Drei Masken Verlag Munich, 1911. (Ilustraciones, pág. 155.)

119

- * LEVY, E., *Don Quixote*. Ópera romántica en cuatro actos para solos coros y gran orquesta. Texto y música de Eduardo Levy. La ópera se ejecutó en Königsberg, dirigida por el Dr. Scherchen, en 1930. (Carta del 24 de mayo de 1932 de Gina Goety-Levy, esposa del compositor.) (Dichos datos coinciden con los de la Biblioteca Nacional. (Collection Musicale.)

CAPÍTULO V

EL «QUIJOTE» EN LA MÚSICA ITALIANA

120

- * ¿.....? *Sancio*. *Dramma per musica*. Texto de Camilo Rima. Módena, Teatro Ducale di Piazza detto della Spalta, 1655 (L. of C.).

121

- * CONTI, FRANCISCO B., *Don Chisciotte in Sierra Morena*. Viena, 1719.

Francisco Bartolomé Conti nació en Florencia, al comenzar el año 1681. Su advenimiento al mundo coincidió más o menos con el del siglo XVIII, y esto explica su obediencia a las normas líricas de tan importante y amable etapa de la historia del mundo. Fué instrumentista notable, como tañedor de tiorba en los medios cortesanos, entonces tan accesibles al arte en todas sus manifestaciones, singularmente al arte musical. Figuró como compositor de la Corte en Viena en 1713, y allí falleció en 1732.

De sus primeros avances en la enseñanza y preparación de su arte se sabe poco.

En el acervo de sus creaciones — óperas, cantatas, motetes — figura como la más digna de memoria la titulada *Don Chisciotte in sierra Morena*, estrenada en Italia, y luego vertida al alemán — circunstancia sintomática de haber sido recibida con aplauso —. Se cantó en Hamburgo en 1722. Los demás libretos puestos en música por ese compositor florentino prodigan los asuntos mitológicos — Teseo, Penélope, los Sátiros — y las anecdótas históricas — Ciro, Alejandro, Arquelao, Cornelia, etc.

Alguna de sus óperas llegó hasta Londres, como *Clotilde*, de la cual se editó una selección (*Songs in the new opera call'd «Clotilde» as they are performed at the Queen's theatre*), sin fecha, pero se puede considerar cercana la edición al estreno de la obra de Conti, 1710.

En la vida de Conti, con fundamento o sin él, se ha injerido, por es-

píritus sospechosos de parcialidad, alguna anécdota poco edificante. Si bien hay opiniones favorables a considerarla como fabulosa, es lo cierto que la recogió el gran musicógrafo hamburgués Mathesson en su *Der Wolkommene Capell-meister*. (Ilustraciones, pág. 156.)

El *Don Chisciotte in Sierra Morena*, de Conti, consta de cinco actos, precedidos por una «sinfonía», una obertura — un *allegro* movido y dos minuets. Se ha dicho que Conti sufría una verdadera obsesión scarlattiana en la ligereza e ingravidez de sus melodías, propensas siempre a refugiarse, más o menos «diferenciadas», en figuraciones y desarrollos raudos.

En las cinco jornadas de *Don Chisciotte in Sierra Morena* se desenvuelven los episodios que en la novela inmortal tienen por protagonistas, aparte de las dos figuras señeras, al loco Cardenio, al alborotado Fernando, a Luscinda y Dorotea, a Lope, Ordoño, etc.

El conflicto amoroso es seguido por la ópera con una fidelidad casi estricta.

Tras un diálogo *recitativo* entre Don Quijote y Sancho y la aparición de Cardenio, llega un *racconto* sobre lo fundamental del relato cervantino: «— Mi nombre es Cardenio, mi patria una ciudad de las mejores desta Andalucía...» (Il mio nome é Cardenio: ebbi sul Beti natali illustri ne l'eta que appena conosco amor...)

Se advierte la fidelidad hasta en la pelea con Cardenio y la fuga de éste; el encargo de la misiva para Aldonza, y la bella glosa musical de aquellos versos a gloria de Dulcinea — Árboles, hierbas, plantas — que en este sitio están...

«Rustici Dei di questa selva... io vi saluto.»

El primer acto termina con una breve y graciosa danza campesina.

En el acto segundo son de notar un dúo de buen aire lírico (Fernando y Luscinda), de corte clásico y no escaso interés melódico, y al que sigue una página de no inferior caidad, en la que resalta, como en casi toda la obra, el estilo imitativo, que llegará hasta Rossini; otro dúo (Dorotea - Don Quijote) utiliza la escena en que la noble doncella, fingida Micomicona, pide auxilio al esforzado caballero, para ver de sacarle de la «asperísima penitencia». Una escena grotesca entre Maritornes y el astuto escudero da fin a la jornada.

En el resto de la ópera se representan los episodios de la lucha con los corambres; el combate y derrota de Don Quijote, así como su enjaulamiento, con un noble y emocionado lamento de de la Triste Figura (XLVI, 2.^a parte), en que aquel parlamento «Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes» transfórmase en un recitado, «Strano destin. Di quante rare aventure, ó buone, o ree, provai», que desemboca en un *andante*: «Qui voltarmi posso appena-Stravagante e la mia pena», al término del cual, con cierta elevación himnaria, cierran todos el desenlace, exclamando:

*Del'altri miei pari onora
di me se ne faran famose Istorie
un di se ne faran come di ancora*

y como epifonema :

*Don Chisciotte che si vide
[non e il solo que vi sia
vé piu d'un che non s'il crede
ma puo fargli compagna
E piu d'un que lo precede
per ch'egli ha maggior pizzata.*

Y así concluye el *Don Chisciotte in Sierra Morena*, de Conti, curioso y estimabilísimo intento de realzar el *Quijote*, que inicia el gran movimiento de transición, que desembocará en el glorioso período clásico.

Existe una edición titulada: *Don Quixote, divertimento italiano, in musica rappresentata in Corte privata della S. M. dal Th. Mejer, musico di Camara a Copenhaga, 1716.*

122

* CALDARA, ANTONIO, *Don Chisciotte in corte della Duchessa* (Viena, 1727).

El veneciano Caldara fué maestro de composición del Emperador Carlos VI de Austria, desde poco después de su llegada a Viena, donde había ido para trocar el puesto de chantre de capilla de San Marcos, de Venecia, lugar de su nacimiento, por la subdirección de la Cantoría imperial. El soberano tuvo en gran estima a Caldara, cuya música parecía genial; mas después vió rehusado el aplauso público a sus obras en Viena, es decir, en el ámbito de sus triunfos más elevados, por lo que, renunciando al teatro por entonces, se acogió de nuevo al paterno solar, donde, en 1763, acabó su existencia, a los noventa y dos años, dejando tras de sí una obra extensísima, escénica y religiosa. La nombradía de las de este último género duró más que la de la teatral, pobre de invención, aunque espontánea en la facilidad natural de sus melodías, que alguna vez pierde por ello distinción.

Entre sus óperas, que fueron cerca de setenta, figura aquella cuya página titular dice de este modo: «Don Chisciotte | in | Corte della Duchessa | Ópera serioreddicola | Fatta per comando | di | S. [ua] M. [aestá]. J. e Catt^a | nel Carnevale dell'anno 1727 [Da Ant.º Caldara.]»

Esta obra tiene cuatro actos. Su libretista, apartándose de las aventuras campesinas, andariegas o montaraces de la inefable pareja de protagonistas del *Quijote*, prefiere sus andanzas palaciegas, donde las burlas se hacen, por así decirlo, más intelectivas o espirituales, y, por lo mismo, mucho más hirientes y crueles, por su más elevado origen, por su premeditación y aun alevosía, que, por cierto, se refinan y agudizan en las iniciativas es-

cénicas a que se lanza el autor del libreto, deseoso siempre de encerrar en la acción por él elegida lo más posible de lo que queda fuera de las cortesanas peripecias por él elegidas.

En el reparto y atribución de los diversos personajes, el libreto menciona a Don Quijote, el Duque, la Duquesa, Altisidora, Doralba, Don Álvaro, Laurindo, Doña Rodríguez, Sancho Panza, Grillo (mago) y Grullo (servo di Corte), y aunque también indica los nombres de los intérpretes, aparecen sus nombres en abreviatura enteramente intraducible, como: «Tenore, *Ba.ⁿⁱ*; Contralto, *Ga.^{no}*; Soprano, *Sqñõ.*; Soprano, *Con.*; Basso, *Pra.*; Contralto, *Pie.*; Basso, *P. P.^{lo}...*» Sin duda serían cantores muy conocidos en el teatro imperial, y bastarían tan sumarias indicaciones, por tratarse de miembros de alguna de las numerosas compañías de cómicos italianos establecidas en los centros musicales de Alemania.

En ese *Don Chisciotte* de Caldara se advierten, así en el poema como en la partitura, las dos partes a que alude la denominación de «serio-redicola» impuesta a su producción por los autores. El aspecto «serio» se refiere a los conflictos amorosos, más sutiles que emocionantes, que se producen entre Doralba, Altisidora, Don Álvaro y Laurindo, con sus afectos, desdenes, *gelosie e vendette*, como base de enredos de los que informan la comedia de la época en todas partes. El aspecto «redicolo» es el reservado a Don Quijote, Sancho, Grullo (Torilos) el «mago» Grillo, Doña Rodríguez y demás protagonistas de las farsas inventadas por los duques y sus servidores para entretener sus ocios, aprovechando las locuras y ficciones de encantamiento del noble Caballero de la Triste Figura y las malicias y manías refraneras de su criado. (Ilustraciones, pág. 157.)

En ambos aspectos abundan los «recitativi», que si amenguaban el interés musical, ofrecían al espectador, por medio de relatos, la noticia de las peripecias y declaración de los estados de ánimo. Estos extensísimos recitados desembocan en las arias según la contextura habitual en la ópera italiana, tan lejana ya de la «sprezzatura» del canto, recomendada por los fundadores del género, y tan distante aún de la declamación lírica, primogénita del *recitativo accompagnato* que preconizara Alessandro Scarlatti.

Las arias se inician con breves preludios instrumentales, muy frecuentemente de cuerda sola, aunque no falta intencionada estilización de otros conjuntos sonoros, como éste, requerido para anunciar la aparición de la Dueña Dolorida: «*S'ode strepito di stromenti militari, i quali costituiscono una marcia tetra.*» El fondo musical sobre el que se realiza el desfile de la mascarada discurrida por los duques, está encomendado a una «sinfonía de flauti ed oboe é pifferi», de sabor oriental, como una «turcheria» tan en boga.

Ambos fragmentos son de muy feliz disposición y adecuado carácter; cosa muy de notar en la construcción general de la obra. Así, por ejemplo, en una aria de *Don Quijote*, las frases principales son repetidas por el fagot, en un eco burlesco de innegable efecto. También lo producen los atisbos

sinfónicos que decoran la aventura del Clavileño. Y aquí el sabor imitativo es muy de estimar, por el empleo de cromatismos, que pasan luego de la orquesta a la voz, que en esta ocasión, como en otras muchas, se ve obligada, por parte de todos los demás personajes, a realizar proezas de vocalización. En una canción humorística de Sancho, éste protesta primero y jura después aceptar los rigores de la azotaina que debe desencantar a Dulcinea. Grotesca y melódicamente acertada, no es allí despreciable un efecto obtenido con la machacona reiteración de la letra.

En el acto tercero hay un pasaje — el de los consejos a Sancho, ya gobernador de Barataria — en que Don Quijote canta un aria rebosante de graciosa y pedante magistralía, patente hasta en el extenso recitado.

A pesar de todo, en general, esta obra peca por falta de sentimiento y exceso de artificiosa superficialidad.

Los finales de cada acto, cuatro en total, suelen cerrarse con vítores y ditirambos a la gloria caballeresca del héroe sin tacha y sin miedo, sobre aires majestuosos y solemnes, los cuales se ven generalmente contradichos en su expresión, por las voces que en ellos se engarzan.

La ópera «serio-redicola» de Caldara acaba en un conjunto, donde se canta:

¡Evviva il fior dei Cavaglieri errante!
¡Viva, viva Don Chisciotte, grande onor di nostra età!

123

- * RISTORY, *Un pazzone ne fa cento o Il Don Chisciotte*. Primera representación: Dresden, 1727. (L. of C.)

124

- * MARTINI, G., *Don Chisciotto* (Breslau, 1727). Intermezzo.

De esta misma obra, y del mismo libretista A. Zeno, conócense otras tres ediciones: la de Venecia, 1744 (*Poesía dramática*, t. IX); la de Orleans, 1785-1786; y otra, también en Venecia, 1791, que figura en el volumen *Teatrali seri e giocosi del secolo XVIII* (L. of C., *Catalogue of ópera librettes*, Washington, 1914, vol. II, pág. 1430; SEDÓ, *Ensayo*, I, 307.)

125

- * FEO, FRANCESCO, *Don Chisciotto de la Mancia*. Intermezzo. Lisboa, 1733.

126

- * LEO, L., y GÓMEZ, P., *Il nuovo Don Chisciotte*. Opereta con música de los maestros L. Leo y P. Gómez. Libro de Gennatorio. Se representó por primera vez en Nápoles, 1748). (L. of C., *Catalogue...*, vol. II, página 1546.)

127

- PICCINI, N., *El curioso del suo proprio danno*, inspirado en el *Curioso Impertinente*. Opereta de N. Piccini, Nápoles, 1756. (L. of C., *Catalogue...*, vol. II, pág. 1581; SEDÓ, *Ensayo*, III, s.)

127 bis

- GHERARDESCHI, FILIPPO, *Il Curioso Indiscrato*. Lucca, 1764.

128

- * PAISIELLO, JUAN, *Don Chisciotto della Mancía*. Nápoles, 1769.

En la brillantísima escuela napolitana es una figura relevante la de Juan Paesiello, o Paisiello, tarentino, que vino al mundo en 1741 y le abandonó, cargado de gloria y abrumado por el volumen de un centenar de óperas, en 1816, en Nápoles, sede de sus estudios y foco principal de sus triunfos. Estudió en la Escuela o Conservatorio de San Onofre, que había enaltecido Alejandro Scarlatti, y fué discípulo de otro gran profesor: Francisco Durante, fecundísimo autor de una cantidad considerable de música religiosa.

La ópera napolitana tiene en Paisiello un cultivador tenaz. En sus partituras se advierte la huella en el camino que ha de conducir de la ópera bufa hasta la ópera seria, en la que no extrañará advertir el elemento humorístico.

Paisiello, siguiendo la costumbre de su escuela, escribió su *Don Chisciotto della Mancía* sobre un libro íntegramente escrito en dialecto napolitano, dialecto que ya desde Vinci era instrumento literario predilecto de libretistas y músicos. (Ilustraciones, pág. 158.)

La ópera de Paisiello se atiene a las normas generales de su procedencia. Los recitados, arias y conjunto casi siempre alternados entre las diversas voces,

se adornan con vocalizaciones tan extensas como frecuentes. Las introducciones, según el módulo italiano, se inician y terminan por un tiempo vivo, llevando un lento episodio central, y yuxtaponen los temas sin modificación apreciable. Los acompañamientos orquestales son, casi siempre, de la cuerda, con breve exposición previa de la frase principal del aria, una vez acabado el «recitativo secco», que pasará a ser luego el «*accompagnato*», pero tan lejano aun de la declamación lírica. Tan lejano, es claro, como lo está el drama musical propiamente dicho, por ejemplo, de este *Don Chisciotto della Mancia* de Paisiello, en que brilla la amable, alegre, superficialidad de la música, tan grata de escuchar también en un Pergolesi.

A los setenta y cinco años, y cerca ya de la muerte, asistió Paisiello a los avances de un mozo de veinticuatro, autor, como Paisiello, de un *Barbero de Sevilla*, que, en homenaje, sin duda, a las canas venerables del primer comentarista musical de Beaumarchais, fué escandalosamente rechazado la noche del estreno; pero ha llenado y sigue llenando las salas de todos los teatros de ópera del orbe. No bastó que Rossini quisiera humildemente pedir licencia para su osadía, ni que advirtiera que su *Barbero* era otro *Barbero*, aunque ambos procedieran, en efecto, de la musa burlona del poeta francés, a cuya fama han contribuído tan poderosamente estros egregios como los de Mozart y Rossini...

En el *Don Chisciotto della Mancia*, de Paisiello, los *recitativi* son excesivamente largos; pero la condición del libreto exige estos diálogos, pues sin ellos la anécdota quedaría perdida. Por otra parte, salvo peripecias como las de los molinos de viento, del caballo Clavileño, la suspensión del héroe siempre burlado, las demás son pura invención del libretista y acaecen entre personajes y andanzas que nada recuerdan a las que conoce todo lector del *Quijote*. ¿Quiénes son esta Duquesa y esta Condesa enamoradas de Don Platón y Don Galafrón? ¿Quién es la joven Carmosina?, etc.

Lo interesante está, para nosotros, en esta partitura, de tres actos, bien nutridos.

Mozart frunciría el ceño al oír ahí cierta canzoneta del acto tercero, y reconocer en ella, con amor de padre, la graciosa serenata de «Leporello», no sólo en la marcha de la voz, sino en la identidad del dibujo de semi-corcheas y corcheas, alternadas, en 6 por 8 y aire vivo. Y ello en un fragmento de considerable extensión e importancia, cercano al término de la ópera, en que Don Quijote acaba sus aventuras desapareciendo encerrado en la jaula y seguido del rústico en busca de nuevas empresas, según su fantasía se lo dicta, mientras los personajes de la obra le despiden burlescamente: «Signor, vediamoci... Sancio, scrivimoci...» Mientras el caballero responde: «Si: consolatevi, ritorneró...» Al paso que el socarrón escudero dice para su montera: «Mi venga un cánchero se ci verró...»

Y para terminar nosotros, recordemos cuán mala fortuna persiguió, en su fama, al fecundísimo músico operista de la rutilante escuela napolitana.

Escribió un *Barbero de Sevilla*, y esta obra perdió su fulgor frente a otro de músico, al parecer, menos avezado, aunque no faltase, como no faltó, quien dijera ante éste aquello de «Una vez que se oye el *Barbero de Sevilla*, de Rossini, involuntariamente se grita: ¡Bravo, Paisiello!...»

Escribió una *Serva Padrona*, secundando él, esta vez, la de Pergolese, patrón de óperas bufas, anterior en medio siglo a la de Paisiello, y única de ambas que se canta por el mundo, como obra genial de insuperable gracia.

Incluyó Paisiello en su *Don Chisciotto della Mancnia* una copia de la encantadora serenata del *Don Juan* mozartiano, y nadie se acuerda de la «canzonetta» transplantada por el músico de Trento, «transplante» ahora puesto en evidencia por primera vez, según creemos...

Con todo, muestra Paisiello un perfil interesante entre los de los músicos que hayan rendido con sus armonías un homenaje al humor inmortal de Miguel de Cervantes.

Conócese una edición de esta obra en alemán: *Don Quischo von Mancha*, hecha por Gheben (Viena, 1771). (Vide L. of C., *Catalogue...*, vol. II, pág. 1571; SEDÓ, *Ensayo*, I, 307.)

129

- * BERNARDINI, M., *Il Chisciotte de la Mancnia*. Dramma giocoso. Torino, Teatro Carignand, Anf. 1769. (L. of C.)

130

- * PICCINI, N., *Il Don Chisciotto*. Opereta del maestro Piccini, representada en Nápoles en 1770. (L. of C.)

131

- * SALIERI, ANTONIO, *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*. Viena, 1771.

En la plaza fuerte de Legnano, del Estado de Venecia, nació el muy notable compositor Antonio Salieri. Sus comienzos fueron muy difíciles. Alumno estudioso, infantil de coro, clavecinista y cantor dotado de excelente voz de soprano, atrajo la atención de los entendidos, en su pueblo natal. Pasó a Venecia, donde completó sus conocimientos, y de allí a Viena. Aquí escribe su primera obra: una ópera bufa, titulada *Las mujeres literatas*. Desde este momento logra acceso a los teatros más prestigiosos de Viena y

de su país: es requerido en Milán, donde se le encarga una ópera titulada *Europa agradecida*, que se representó en 3 de agosto de 1778, para inaugurar el nuevo teatro de la Scala, lo que liga el nombre de Salieri con el del primer coliseo lírico de Italia.

Tres sucesos particularmente importantes de la vida de Salieri influyeron sobre el resto de su evolución artística: su colaboración con Gluck, el transformador del drama lírico; su relación con Beethoven, a quien, según parece, ayudó a conocer los rudimentos de la lengua italiana, y su ruidoso triunfo en París, con la ópera *Tarare* (cinco actos y un prólogo, sobre libro de Beaumarchais), que abrió ancha la vía de ulteriores victorias.

Salieri fué, en suma, un magnífico operario de la transformación de las características atribuíbles a la vencedora escuela italiana, y de modo especial la de Nápoles. Había llegado a Viena en el instante a la vez tradicional e innovador, impregnado de sensualidad, de gracia amable, deseosa de adoptar un aire grave, que difícilmente, sin embargo, lograremos descubrir en el acervo inmenso de esta música de frívola apariencia, de chispeante alegría, de innegable superficialidad grata y atrayente, en que hasta la reiteración y la imitación parecen virtudes especiales de ella, inseparables y dignas de la gratitud de nuestras sensibilidades tan dulcemente acariciadas. Allí escribe Salieri sus primeras óperas vienesas, entre las cuales figura — como escrita poco después de su llegada a la Corte imperial de Viena — *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*. Aunque los historiadores y críticos subtitulan a esta curiosa producción «ópera-ballet», nosotros nos atendremos a la página titular de la obra, que dice así: «Don Chisciotte | Alle nozze | di | Gamace | Divertimento Teatrale | Da Rappresentarsi ne Teatri Privilegiati | di Viena | La Música è di Antonio Salieri | La Poesía è di Giov. Gastone Boccherini.» En consecuencia, para Salieri su obra es un *divertimento* o *intermezzo*, y seguramente tuvo el mismo empleo que éstos, cuando dejando de ser meras páginas instrumentales, albergaban una segunda acción, generalmente acompañada de bailes de diverso carácter, como pasa en este caso, donde la parte coreográfica está seguida y preparada por *recitativi*, arias y coros de escasa duración, como lo es la obra misma, de un acto único, en dos partes.

Por su contextura, esta obra singular nos produce la impresión de que aquí la ópera es sierva del baile, mientras éste interfiere constantemente la acción lírica. ¿Con ventaja para quién? ¿Para la emoción artística? No, permitimos dudarlo. Lo que parece evidente es que el poeta Gastone Boccherini proyectó su libro-guion aprovechando las líneas generales del episodio cervantino, prescindiendo del personaje Basilio, el pobre, y, por tanto, de sus reacciones frente a la idea de la unión entre su opulento rival Camacho y la dama de sus pensamientos, Quiteria, que en el *divertimento* de Salieri llegan al altar), y estimulado el libretista por el acervo de situaciones musicales y el fondo coreográfico del animado relato que se contienen

en los capítulos xx y xxi de la novela, y que a tantos compositores han tentado.

En esa transcripción de Boccherini, Don Quijote y su escudero son invitados a las bodas, cuyo espectáculo, tras una introducción garbosa, comienza con un paso de baile, y este paso es el primero de los diversos minuets que se destacan en las numerosas coreografías que forman la mitad, al menos, del *divertimento*. Todos los personajes se conciertan para rendir «tutto l'onor che immaginar sapremo» al noble caballero andante, aunque añadiendo «per divertirci un po».

Un entonado coro de pleitesía, regido por Quiteria y su prometido Camacho, desfila ante Don Quijote y Sancho, exclamando, sobre una marcha de burlesca solemnidad: «Viva Don Chisciotte — amabile guerrier — evviva Sancho Pancia — degníssimo scudier — evviva lo splendore di Spagna é della Mancia...»

Nueva danza-tormento de Sancho tragaldabas, que no piensa sino en comer, estimulado por el pantagruélico espectáculo de las calderas repletas y humeantes. Arias y dúos, conjuntos y gran número de recitados van interponiéndose en la sucesión de bailables variadísimos: minuets, pавanas, gigas... Y porque nada falte, y en demanda de un toque de color local, cuando resistiéndose Sancho a nuevos batimanes, si han de ser en ayunas, exclama el rústico: «io non vo, e qui rimango», contéstale Camacho: «lasciami prima ballare andre un fandango». Y así lo hace.

De este modo se llega a la aparición del Caballero del Bosque y de su escudero Nason, con el desafío, etc., y ello constituye el término del acto primero. En el segundo, y forzando el tono humorístico de las escenas, muéstrase un Sancho rijoso y enamorado, que quiere «ballare la spagnoletta» con una moza, en contraste con la honestísima fidelidad de Don Quijote a su Dulcinea, la cual, según una profecía — precedida de otros ejercicios de gimnopedia —, será de Don Quijote cuando éste haya limpiado de fieras el África; sujetado el Asia (curiosa adivinación de teorías internacionales novísimas) a un «gobierno aristocrático»; conseguido que no quede un salvaje en toda América, y apagado definitivamente en Europa el Etna y el Vesubio...

Don Quijote quiere partir al punto, por estimar que tales empresas son de enorme envergadura, lo que también opina Sancho, que sólo comenta el caso murmurando: «Stiamo freschi.» (Ilustraciones, pág. 159.)

Y un regocijado concertante, en que se mezclan vocalizaciones y evoluciones, da fin al *divertimento*.

Salieri confía su partitura a una orquesta formada por violines, viola, oboe, fagot y bajo, con la improvisación cimbalística, y con singular maestría en la acomodación instrumental a las circunstancias de la escena y de sus personajes.

Es digna de notarse la facilidad de invención, la elocuencia siempre distinguida, la gracia, a veces epidérmica, pero siempre alada, hoy diríamos

mozartiana, así en los muy abundantes tiempos vivos, o en los menos frecuentes, aunque muy expresivos *larghetti* y andantes, en que parece buscar Salieri para las voces y para los coreógrafos reposo entre los dinamismos, en que no es extraño ni molesto huésped una popularísima fuente de frescura y agrado, con que tantas veces han sujetado nuestra agradecida atención páginas deliciosas de este florido siglo décimotavo, que tuvo en Salieri muy estimable ilustración.

El manuscrito del *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* incluye la lista de los intérpretes a quienes se confió la primera representación en Viena. Como curiosidad, y porque no falte este dato a nuestra referencia, transcribiremos esa nómina, ya que no parece razonable pensar que fuesen artistas vulgares, tratándose de un escenario de la Corte imperial.

Dice así el reparto :

« Personaggi

Gamace	Il Bussani
Chitteria	La Eberardi
Don Chisciotte	Il Schiettini
Il Cavalier	Il Rizzoli
Somcio Panacia (sic)	Il Boscoli
Nasone	Il Santini
Lena	La Taglia Heri
Menco	La Kurzin
Rosa	La Chiavacci
Gnocco	Il Deville.»

Como se ve, la precedencia del artículo prenominal para designar a artistas de la escena no es costumbre meramente actual, aunque ahora se reserve para denominación popular de las cantantes y actrices conocidas.

Si no hubiese tenido una repercusión en la creación musical, no aludiríamos aquí a la extraña leyenda que atribuye a Antonio Salieri el criminal intento de envenenar a Mozart, movido de envidia, asunto en el que se inspiraron las «escenas dramáticas» tituladas *Mozart y Salieri*, con letra de Pusckin y música de Rimsky-Korsakoff.

En cambio, creemos poder afirmar que en el setecientos no aparece obra musical quijotesca — más como lo primero que como lo segundo —, superior al «divertimento teatral» *Don Chisciotte della Mancía alle nozze di Gamace*, de Antonio Salieri.

* LORENZI, *Don Quixotte* (Nápoles, 1771). Opereta. (SEDÓ, *Ensayo*, III, 49.)

De este *Don Chisciotte della Mancía* hizose una versión en alemán, *Don Quischott von Mancía*, editada en Viena (1771), en la que el acto tercero

y varias arias del primero y segundo se cambiaron con música de L. F. Gassmann, siendo la música restante la de Paisiello. (Vide L. of C., *Catalogue...*, vol. II, págs. 1311 y 1507.)

133

ANFOSSI, P., *El Curioso Indiscreto*. Ópera (J. Preston: London, 1778, fol. h. 3212. f. 1). (*Catalogue of Printed Music (1487-1800) in the British Museum*, vol. I, pág. 50; London, 1912.)

Esta ópera bufa se representó por primera vez en París el 13 de agosto. La letra no agradó en absoluto; pero algunas piezas musicales tuvieron mejor fortuna (Th. de LAJARTE, *Bibliothèque musicale du Théâtre de l'Opera. Catalogue historique, chronologique, anecdotique*. París, 1878, pág. 301).

134

ANFOSSI, *Il matrimonio per ingagno* (Vicenza, 1780). Ópera. (L. of C., vol. II, pág. 1444; Schatz, 244.)

135

* MIARI, *Don Quichotte*, 1810 (Belluno, Tip. Tissi). Drama heroicómico en dos actos, texto de S. B. Pallavicini. (L. of C.)

Nacido en 1787 en Belluno (Italia), Miari escribió más de ciento sesenta obras de todo género, y entre ellas la mencionada.

136

* GIORGI, P., *Don Chisciotto*. Primera representación: París, 1790. (L. of C.)

137

* TARCHI, *Don Chisciotte della Mancia ossica il Cavaliere errante*. Ópera italiana (Theatre de Monsieur). París, 2 de agosto de 1790. (L. of C.)

138

MERCADANTE, J., *Le petit Don Quichotte* (Paris, Raze, 1822). Comedia representada en París, el 5 de diciembre de 1822; libro de L. Laurier; música de Mercadante. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 577.)

139

* GENERALI, P., *Don Chisciotto*. Opereta representada en Milán en 1805, con música de P. Generali. L. of. C.

140

* MERCADANTE, JAVIER, *Les noces de Camache*. París, 1825.

Este notable y fecundo compositor es uno de tantos operarios de la decadencia de aquel operismo italiano, que durante muchos lustros pareció inexpugnable. Nacido en Altamura (Bari), en 1797, formóse artísticamente en Nápoles, y como compositor atendió especialmente a la creación de obras líricodramáticas, de las que escribió unas sesenta. La historia — especialmente la antigua —, la mitología, los mitos literarios, la leyenda popular, etc., movieron su pluma incansable. (Ilustraciones, pág. 160.)

El ambiente y las circunstancias del arte líricodramático en su país, ausente, sobre todo, Rossini, de quien se le declaró «sucedáneo», le eran singularmente favorables. Pero Mercadante era un músico práctico, como suele decirse, seguro en el empleo que la orquesta de su tiempo autorizaba a sus contemporáneos. Conocedor de las voces y sus recursos, así como de los efectos *fondièrement* escénicos, que pasaban de unos a otros compositores de óperas «standard», de las que la posteridad no había de guardar recuerdo. Produjo unas sesenta óperas, y algunas se mantuvieron con aplauso durante algunos lustros.

Esta figura artística ofrece particular interés para nosotros, porque vino a la capital de España en calidad de director de la ópera italiana en los teatros de la Cruz y Príncipe, con la obligación de escribir para nuestros escenarios dos óperas nuevas. Esta parte del contrato no se llegó a cumplir; pero, como era de esperar, el notable músico, en las dos etapas de su permanencia en Madrid, llevó al cartel las óperas de su personal repertorio.

Su *Elisa y Claudio* se cantó en Madrid en febrero de 1824, y se repitió en 1827. Habíase estrenado en Milán en la temporada de 1821. También tuvo un brillante éxito entre nosotros *Il Giuramento*, que se cantó en 1840, 1841, 1842, 1846 y 1850.¹ *La Vestale*, *Il Bravo* oyéronse también en Madrid, y en Barcelona, donde se cantaron hasta veintiuna óperas del mismo autor.²

Dice Fetis que en la primavera de 1829 se registra la presencia de Mercadante en Cádiz, donde dió a conocer, mediante artistas toscanos, que él mismo se cuidó de contratar y traer, la ópera bufa *La Rappresaglia*, con éxito feliz. Hemos podido lograr referencia de ese viaje procedente del teatro Principal de Cádiz, por los buenos e inteligentes oficios, que aquí agradecemos, del que fué nuestro culto amigo don Pelayo Quintero. He aquí la referencia:

En el Carnaval de 1830 se representó en el teatro Principal de Cádiz el melodrama jocoso, en un acto, *Don Chisciotte alle nozze di Gamacio*, para beneficio del «Señor Maestro Mercadante», cuyo libro italiano se debía al poeta «signor Ferrero», y fué oportunamente traducido a nuestro idioma. Aunque el libreto que hemos manejado contiene sólo el texto, sin indicaciones que hagan suponer que tuvo alguna vez música, en una nota impresa que se lee al principio se dice: «Habiendo tomado a su cargo el Maestro Mercadante el aplicar la música a esta composición de carácter español, creyó conveniente servirse de varios motivos de las mejores canciones de la Nación para hacer todavía más característica su obra.»

El ilustre Pardo de Figueroa («Doctor Thebussem») menciona en su *Droapiana* (1869) esta pieza, al hablar de una zarzuela «que se representó en Madrid» en julio de aquel año, con el título *Don Quijote en las Bodas de Camacho*, «con música de Mercadante», que cree ser el mismo melodrama jocoso que se oyó en Cádiz en el año 1830.

Ninguno de estos sucesos y circunstancias nos interesa tanto como la del estreno, en el Teatro de la Cruz, de Madrid, en la noche del 15 de julio de 1841, de la ópera bufa en dos actos *Don Chisciotto della Mancia*.

Podría suponerse que esta obra es la base de otra más extensa, representada por primera vez en el Teatro Real del Odeón, en París, en mayo de 1825, bajo el título *Les noces de Gamache*, y el subtítulo «Opéra bouffon en trois actes. | Paroles de M. M. Sauvage et Dupin. | Musique de Mercadante. | Arrangée pour la scène française par M. Guénée.»

¿Son idénticas la obra ejecutada en la capital francesa y la que aquí vió la luz de la batería? No obstante el lapso de tiempo transcurrido entre ambas audiciones, nos inclinamos por la afirmativa, si se atiende a que la partitura francesa, única que nos ha sido dable manejar, contiene varios números — couplets — en el acto primero; «entr'acte», o intermedio, en el

1. *La Ópera italiana en Madrid*. Carmena y Millán. Madrid, 1878.
2. *La Ópera en Barcelona*. F. Virella Cassañes. Barcelona, 1888.

acto tercero, y el coro final, que parecen dar a entender, mediante la indicación «ajouté», que, por lo menos en la escena francesa se procedió a prolongar la obra y dividir — entr'acte — la segunda jornada en otras dos, lográndose así los tres actos de que habla la versión dada a conocer en el Odeón, de París. Al cabo de veinte años llega a Madrid la producción de Mercadante, y aquí se ofrece la versión que tendremos por primitiva, mientras no se demuestre que la que llamaremos española es la francesa reducida y cambiado su título por razones no esclarecidas.

Sin duda esa obra debió de lograr acogida mediana, pues no volvió a representarse. Por cierto que en el reparto figuraron dos españoles: el tenor Ojeda y el bajo Salas, ambos de la Compañía del Teatro de la Cruz, y luego, de la del Príncipe.

No puede extrañarnos el frío recibimiento hecho en Castilla a una producción incolora, no obstante su hábil orquestación en lo meramente técnico, pues el autor subraya una escena de brindis con un trémolo de la cuerda, al que asigna esta significación: «imitando el rumor que hace el vino al derramarse en el vaso»... (!).

Todo en esta partitura nos había sido hecho familiar por el repertorio toscano. Su constitución general, sus recitados, sus soluciones de continuidad entre *pezzo* y *pezzo*, sus latitudes y sus *prestissimi* en *cabalette* y *concertanti*, de vulgarísimos contrastes, su obertura de 56 folios entre 156 del acto primero; sus fatigosas reiteraciones de la letra, indicio el más claro de un ofensivo desdén por su sentido propio y su relegación a la categoría humilde de pretexto... (Ilustraciones, pág. 160.)

El pretexto aquí ha sido la sucesión de los incidentes básicos del conflicto amoroso entre Basilio el pobre y Camacho el rico (caps. xx y xxi de la segunda parte del *Quijote*), con sus correspondientes sostenedores y partidarios, a todos los cuales domina y sujeta la lanza poderosa de Don Quijote, inclinando el triunfo del lado del limpio amor frente a la avaricia interesada de los deudos de Quiteria. Repitémoslo: puro pretexto. Esta obertura inagotable puede haber presidido cualquier otra ópera hermana suya. Lo cual, a decir verdad, está en los cánones. Todo el mundo sabe que en la obertura de Rossini con que suele precederse *El Barbero de Sevilla* es de otra ópera trágica: *Elizabeth*. La única escrita ex profeso — y no por eso más adecuadamente expresiva, aunque sea un buen trozo de música sinfónica — es de nuestro Carnicer, por cierto director de orquesta en el teatro madrileño de la Cruz, en 1830-31, con el maestro Mercadante.

Coros de aldeanos, en 6/8, cuyos favores se parten en la vieja línea escénica la tierra y el mar, o sea los maliciosos aldeanos de tierra adentro y las nobles y recias gentes de a bordo o del litoral; la bucólica y la «marinaresca». En suma, la pastorela y la barcarola... Estas gentes que se estimulan a la canción: «— Chantons, chantons, chantons...», como si no lo estuvieran practicando; y a la danza: «dansons, dansons, dansons, oui, oui,

dansons toujours», sin dar un paso, como cumple a un coro estático de ópera italiana digno de la tradición... Un bailable, en tiempo de vals, lo menos manchego posible, etc. Sin embargo, cierta alusión rítmica en el acompañamiento «abolonado» de un «couplet», recuerda los «minuetes afandangados» de nuestros tonadilleros... Conste, pues, ese arrequive castellano en esta toscánísima producción, genéricamente más «una» que la del mismo título y propósito de Mendelssohn; pero mucho menos interesante.

Los últimos años de Mercadante fueron amargos. Una dolencia oftálmica le amenazó con la ceguera, que, al cabo, pudo evitarse; pero sufrió la pérdida total de la visión en uno de los ojos. Sus últimas partituras están escritas al dictado, a través de ejecuciones pianísticas, por amanuenses caritativos. Su memoria no corresponde al auge que durante bastante tiempo acompañó e ilustró su nombre en los teatros europeos.

141

* MAZZUCATO, ALBERTO, *Don Chisciotto*. Milán, 1830.

Cuando se ha logrado ser Director y profesor de un Conservatorio como el de Milán y concertino de la Orquesta de la Scala, en los momentos de máximo esplendor de aquella escuela del canto por antonomasia «bello»; cuando se ha practicado la enseñanza de la historia musical con recto criterio, con arreglo a métodos de impecable trabajo divulgador y merced a dotes de expresión literaria perfecta —y éste era el caso de Alberto Mazzucato—, se ha logrado una categoría relevante en el mundo musical. Pero no es ese el camino esplendoroso de la gloria, o específicamente de aquella gloria como compositor que era la ansiada por el pedagogo prestigioso, de cuyas provechosas lecciones salieron docenas de voces femeninas más tarde intérpretes difusores por el mundo de la ópera italiana.

Cuando Alberto Mazzucato no poseía una completa formación musical, su drama titulado *La fidanzata di Lammermoor*, obtuvo una estimación favorable en Padua y, luego, en Milán. Tras este éxito alentador, trabajó para el teatro «della Canobbiana», donde fué estrenada su ópera bufa *Don Chisciotto*. Más tarde París le absorbió, envolviéndole en un ambiente de novedad, de la que fué el máximo prestigio la audición de las sinfonías beethovenianas y de las óperas de Meyerbeer y de la *Juive*, de Halevy... Todo ello, sobre modificar sus puntos de vista estéticos y sus normas de labor creadora, sirvió para ensanchar y perfeccionar sus conocimientos, merced, sobre todo, a una inteligencia despierta y a dotes singulares de asimilación.

Nuevas óperas, en que pugna el compositor por escapar a la tradición, incorporándose a los tímidos partidarios de la declamación lírica, trajo para él un ruidosísimo fracaso (Milán, 1839) en la Scala, para su drama *I Corsari*,

y con él una desmoralización que le impuso un silencio de dos años. Al quebrantarlo, con nuevos alientos, hizo oír obras que no le dieron la gloria apetecida, aunque hubiera en ellas señales de talento y sentido de la lírica escénica.

Entretanto empezaba a salir de la Scala el resonar de un nombre señero, en cuya estela navegaron todos los demás inmediatamente: José Verdi.

Un último y definitivo fracaso quebró a Mazzucato su pluma de compositor, empujándole a encerrarse en el círculo de sus tareas oficiales y pedagógicas, musicológicas y literarias. De éstas hay notables y copiosos ecos en sus trabajos de la *Gazetta musicale di Milano*, así como en sus traducciones y adaptaciones italianas de obras de gran boga en la enseñanza de su tiempo, entre ellas el *Método de Canto*, publicado en francés por Manuel García, el madrileño, hijo de aquel magno cantante sevillano, Vicente del Pópulo, autor, como Mazzucato, de un *Quijote musical*, según hemos visto.

El *Don Chisciotto* del pedagogo milanés, muy anterior al viaje de su autor a París, no trae al campo de la lírica dramática de Italia más novedad que la del asunto, pues sobre él no recordamos en el repertorio toscano ninguna anterior.

Estamos, por tanto, en presencia de una concepción tradicional de la ópera, con todas sus consecuencias.

El libreto es un verdadero «pandemonium» de episodios relacionados con las aventuras de Sierra Morena y los incidentes de las bodas de Camacho, los cuales gozan de la visible predilección de los operistas, sin perjuicio de que los desdiesen otros compositores, por cierto los más afortunados; pues ni Purcell, ni Strauss, en lo panorámico, ni Falla en lo concreto, han vibrado frente a la «espectacularidad» de las peripecias, verdaderamente teatrales, de los conflictos, farsas, bailettes, nudos y desenlaces de los pleitos de amor entre Quiteria, Basilio, Camacho, etc.

La ópera de Mazzucato consta de dos actos, divididos en tres fragmentos, que constituyen la economía interna de las óperas, precediéndolos una obertura, relativamente breve. En la obra desfilan romanzas, dúos, conjuntos y concertantes, que pasaron inadvertidos, si se exceptúan algunos *pezzi* que fueron publicados en edición especial, a modo de «separata», y en transcripción para canto y piano. Un «recitativo e duetto» (*Doña Rodríguez y Sancho*), de cómica factura, muy justificativa, como toda la obra, del apelativo *buffo*, que distingue a la producción de Mazzucato; una cavatina (*Don Alonso*, trasunto del Don Fernando de la novela, con intervención de Rosinda, «Luscinda», en las páginas cervantinas), de feliz línea melódica, y que cierra el coro enaltecendo la felicidad de los amantes; otra cavatina grotesca de «Sancho», a cuyo término el coro se burla de las extravagantes señales de pavor del escudero ante los riesgos de la andante caballería.

En este grupo de fragmentos sobresale la famosa pelea entre el amo y el servidor, en que, con animación y fortuna, se alude a la que en el libro

insigne se entabla al anuncio de un mensaje de Sansón Carrasco, que Don Quijote toma por desafío, viendo en su fiel escudero la persona misma de su presunto rival. Asimismo es notable una aria ridícula del protagonista (precedida de un coro de indudable efecto operístico) que, en la pintura de las hazañas del héroe sin par, evoca el recuerdo imborrable del aria famosa de la calumnia de Don Basilio — entre «Dones» nada el juego — en *Il Barbiere di Siviglia*, estrenada en el Argentina, de Roma, catorce o quince años antes que el *Don Chisciotto* de Mazzucato. A este fragmento no le falta gracia en la expresión y generoso aliento. La invocación a Dulcinea es un trozo impregnado de ternura, así como la evocación de las deidades selváticas, llamadas, como en el libro de Cervantes, a testificar las abnegadas penitencias del caballero enamorado en honor de la señora de sus pensamientos.

La ópera termina con la despedida de don Quijote camino de nuevas aventuras, entre aclamaciones que personajes y coro rinden a su valor caballeresco («manterrá la tua memoria fra noi viva, o Cavalier... Addio, guerrier... addio, guerrier... addio, guerrier », etc.), mientras el héroe saluda a Alfonso y Rosinda, felices al fin, excusándose de no poder gozar de su compañía el día luminoso de su unión («sposi, io parto! il deggio... ¡Addio!»; y en este concertante se destaca la voz pesimista del escarmentado Sancho: («se novella sventura, non lo viene á ritener...»). Y «cala il sipario».

Y a esto se reduce lo que podríamos decir de esta pieza incluida en la colección de intentos de trasladar al lenguaje inefable de los sonidos el no menos inefable del portento cervantino.

142

DONIZZETTI, *Il Furioso*. Ópera italiana, inspirada en el pasaje del loco Cardenio, del Quijote; música de Donizzetti, estrenada en Roma en 1833. (SEDÓ, *Ensayo*, III, 19.)

143

* LUCATONI, G., *Don Chisciotto* (Milán, 1845. Primera representación.) Ballet. (L. of C.)

144

* RISPO, CARLO, *Don Chisciotte della Mancía*. Nápoles, 1859.

Carlo Rispo, compositor de segunda fila en la Italia de mediados del siglo XIX, intentó en este *Don Chisciotte della Manzia* crear una obra de gran ambición, más desdichadamente no lo pudo conseguir.

El autor del libro, Angelo Siby, se propuso condensar en los tres actos de esta «Azione eroicomicca» los episodios que se comprenden en los capítulos XXIV y XXV de la primera parte de la peregrina historia del Ingenioso Hidalgo. Sierra Morena, Don Quijote, Sancho, Luscinda, Fernando...

Es curioso observar que el poeta Siby hace hablar y cantar a Sancho en dialecto napolitano, a diferencia del resto de los personajes de la heroicómicca acción. Al parecer, deseó subrayar la rusticidad del inefable escudero, su representación ultrapopular, y aun plebeya, empleando con la rudeza de la jerga dialectal y convirtiendo al labriego manchego en una especie de «lazzarone» o «fachino» del muelle napolitano. Y lo cierto es que aquí únicamente este personaje se produce en la germania napolitana. Por otra parte, abundan las óperas de esta escuela sobre libretos desarrollados íntegramente en la forma dialectal.

Entre los garrafales defectos de la copia y las singularidades ortográficas del «caló» de la plebe napolitana es seguro que Don Quijote no hubiera entendido una sola palabra a las muchas que con su escudero cambió a lo largo de su historia, aunque, como sabemos, el ardido Amadís manchego declaraba saber algún tanto del toscano y aun se preciaba de cantar algunas estancias del Ariosto.

Nada tendríamos que oponer a tal designio si la figura no apareciese tan distante de la de aquel a quien Don Quijote llama en algún pasaje «mi bueno, mi razonable, mi cristiano Sancho...», sin perjuicio de aquellos otros juicios, no tan afectuosos, que, a las veces, prodiga el hidalgo a su servidor.

En los tres actos de la partitura de Carlo Rispo son de notar la introducción, el preludio, una canzona, una balada y un coro de «bevitori», porque tales coros apenas faltan en ninguna obra lírica italiana de la época, y aun de muchas posteriores.

Como en otras muchas óperas, también en este *Don Chisciotte* se entusiasman los «bevitori» con «il vino possente che conforta lo stanco viator. Beviamo...». Y todos, a una, empinan el codo.

Un aria bufa de Sancho («oje patró pe carità-ch'autare me paje tu...») recuerda fragmentos de otras óperas contemporáneas; la corean los aldeanos de esta Mancha subvesubiana, y prepara una balada de corte vulgar que desemboca en un canto de exaltación del héroe, al que «mai nessuno l'ugua-glierá». Siguen dúos de amor y otros *pezzi* fabricados en serie con arreglo sumiso a las normas del viejo operismo, que no es muy fácil observar porque, o bien por deficiencias del original manuscrito — acaso un borrador o cañamazo —, o bien por menguado celo del copista de turno en la Biblioteca de Nápoles, donde se hizo el traslado, abundan las páginas carentes de la melodía, de la instrumentación, de la indicación de voces y personajes, o de todo a un

tiempo, en folios que sólo ofrecen el trazado de las barras de compás. Señalamos, no obstante, un aria, coreada, de Don Quijote, noblemente inspirada y de línea melódica distinguida, con que da fin, brillantemente, el acto primero.

En el siguiente, una cavatina, precedida de un recitativo de cadencias y desarrollo reiterados en las óperas del momento, a cargo de la soprano (Luscinda), está seguida de una barcarola, de sentido romántico, contrapesado por un duetto (Don Quijote y Sancho) de carácter bufo, para acabar en el duetto amoroso (Luscinda y Fernando), que no carece de cálida expresión, ya que no puede presumir de originalidad suficiente, y que parece acabar en el «presto» en que se agitan para concluir esta clase de páginas generalmente.

Un terceto (Fernando, Don Quijote y Sancho) tiene como colofón una deshecha «tempesta» — truenos del timbal, diluvio en los violines y relámpagos en el flautín —, durante la cual el héroe desafía a los vientos poderosos que le persiguen y contrarían... «In mezzo ai fulmini del ira mía — fieri ministri venite á me», mientras Sancho, estremecido de pavor, exclama: «No, non trovammo — certo pietá... — ahi... sento piovere — sulla mia testa — sotto l'inferno — so morto già...»

Nuevas muestras del operismo intrascendente, en manos lo bastante avezadas para que no pueda el producto negar la filiación, rellenan en su extensión considerable este *Don Chisciotto della Mancia*. Es aquí destacable una fantasía o visión del noble caballero andante, para quien las posadas son castillos; las labriegas, ninfas, y los molinos, gigantes; y ese trozo tiene positivo interés musical, así como también variedad en sus recursos sonoros y escénicos.

Todo ello acaba en el vencimiento de Don Quijote, y su salida, caballero en el flaco Rocinante, en busca de nuevas aventuras... y nuevos vencimientos.

La salida del héroe y de su escudero está acompañada de una marcha altisonante, que en los diversos personajes y el coro toma aires de himno exaltador de las raras virtudes del inefable paladín.

En un anterior concertante resolutivo, Fernando («il vil seduttore», Luscinda («la povera tradita») y Don Quijote actuando de mediador logran el ansiado perdón paterno. Y así, este *Don Chisciotto della Mancia*, acaba bien. «Sposi; amici; io parto - Addio », dice el hidalgo. «— ¡Viva il prode-segua ognuno il cavalier, gloria e onor di nostra età!», gritan, cantan diremos, todos. Con esto da fin la «azione eroi-comica», de Siby y Carlo Rispo, de modo muy semejante a muchas otras producciones de la época.

* RICCI, L., *Don Chisciotto* (Venecia, 1881). Ballet.

CAPÍTULO VI

EL «QUIJOTE» EN LA MÚSICA INGLESA

146

* PURCELL, ENRIQUE, *The comical history of Don Quixotte*. Londres, 1694.

El nombre de Enrique Purcell, el más grande de los músicos ingleses, es menos conocido en España de lo que su obra merece. Nació y murió en Westminster, en 1658 y 1695, respectivamente. Su particular disposición y la viveza de su temperamento le impulsaron, desde muy joven, al género teatral, y desde 1676, es decir, a los dieciocho años, compuso ilustraciones musicales para obras diversas, a las que había de seguir su primera ópera *Dido y Eneas* (1680). Su acceso, poco después, al órgano abacial de Westminster, le apartó del teatro durante seis años, si bien supo hacer compatible su eclesiástico destino con la composición de un número importante de obras de cámara, que fueron parte principal para su nombramiento de compositor de la Corte; pero su vocación predominó y la escena le atrajo con violencia. De esa época es la ópera *King Arthur*, a la que siguieron otras más. De todo ello me ocupé al trazar extensamente la biografía de este compositor en mi discurso de recepción académica ya citado, por lo que a él me remito, sin perjuicio de exponer aquí algo más sobre este compositor.

El número de las obras legadas a la posteridad por Enrique Purcell es prodigioso, tanto más cuanto que nuestro autor murió joven, en 1695, un año después de la aparición de *The comical history of Don Quixotte*.

Purcell ofrece verdaderas audacias: disonancias, segundas sin preparación, agregaciones imprevistas de sonidos, así como otros progresos en el empleo de los recursos orquestales que producen honda sorpresa. Su facilidad y su elegancia al modular, la sutileza de su sentido dramático, de que hay magníficas muestras en *The comical history*, le muestran como enemigo irreconciliable de la vulgaridad, aun a través de sus inspiraciones populares, plausiblemente frecuentes, ya en el ritmo, ya en la melodía, que le dan derecho a la consideración de fundador de un nacionalismo de que Inglaterra le será siempre deudora. (Ilustraciones, pág. 161.)

En las importantes y numerosas obras religiosas de Purcell se advierte, profundo, voluntario o no, carácter dramático. En cambio, en su enorme producción profana brilla esplendorosa su ciencia del contrapunto y los esti-

los ya imitativo, ya fugado, de que hay muy notables muestras en *The Comical History of Don Quixotte*. Algo habría que poner en la cuenta de la influencia organística del maestro tañedor en la Abadía de Westminster.

La prematura muerte de Purcell determinó el comienzo de una visible decadencia para la música británica.

El madrigalismo, el virginalismo, las canciones monódicas con acompañamiento de laúd, marcan una cima del arte divino británico, aunque se trate de aparentes miniaturas; pero expresión formalmente perfecta del lirismo refinado que Italia irradió en ese tiempo, y en el que fueron acumulándose todas las innovaciones técnicas y expresivas que conducirán, en los comienzos del XVII, a la creación del drama lírico de que fué Enrique Purcell genial portaestandarte, al par que causaba la admiración y aun el asombro de las gentes como sucesor precoz de su maestro Juan Blow, ante el teclado prestigioso del órgano catedralicio westminsteriano.

Purcell es el primer gran compositor extranjero que llevó al pentagrama sus emociones ante la novela de Cervantes. Y no sólo esto, sino que, a nuestro parecer, su obra, con las correspondientes de Ricardo Strauss y de Manuel de Falla, forma el tríptico de obras maestras de la colección de realizaciones musicales del *Quijote*, que hemos tenido el honor y la fortuna de formar.

El hecho de que Purcell haya empleado su minerva en honor del Manco sano, liga, una vez más, en el corazón de un egregio artista británico, los dos nombres tan enlazados en la historia, en el tiempo, en la desventura y en la admiración de los mundos, como los de los autores de *Otelo* y *Don Quijote*.

Fitzmaurice Kelly subrayó alborozadamente varias concomitancias: inglesa había sido la primera traducción, inglesa la primera edición española de lujo, inglesa la primera biografía de Cervantes, planeada por un español; inglés el comentario del *Quijote*, inglesa de autor y de prensa la pristina edición crítica del texto inmortal.

Ochenta años después de aparecer el *Quijote*, fué el numen inglés el que se apresuró a fijar en el lenguaje musical el espíritu cervantino. Las páginas musicales escritas por Purcell para el libro compuesto por Tomás de Urfey son ilustraciones o arias, intercaladas en la acción, en las jornadas II, III, IV y V, siendo los más numerosos e importantes las correspondientes a la última de ellas.

Todos esos números se pueden ver en el tomo décimosexto de la espléndida edición in-folio, patrocinada por «The Purcell Society». ¿Son éstas páginas todas las escritas por Enrique Purcell? Quizá no; pero es de suponer que ahí figura cuanto se conserva en los fondos de las bibliotecas y colecciones británicas, acerca del primer *Quijote* musical del mundo, cuyo título muestra ya el carácter de la obra al decir: *The Comical History of Don Quixotte*.

Los números de esta partitura son siete, y de ellos nos ocuparemos

ampliando lo que sobre ellos dijimos en el referido discurso de recepción académica.

Si el primer acto tuvo música, no se conserva en esta colección. La escena primera del acto segundo se desarrolla en la posada de Vicente, «a homorous Host or In-Keeper», y acaba con la burlesca ceremonia de ser Don Quijote armado caballero, puesto de hinojos, mientras Pérez, Nicolasa la posadera, Vicente y Maritornes, con cantores y danzarines, precedidos de trompetas y tambores, marchan procesionalmente en torno al engañado neófito. La mesonera, entonces, ayudada de Maritornes, alza a Don Quijote para conducirlo al foro; allí el burlado caballero andante recibe las armas de su profesión, y acaba todo en una danza en que se representa la victoria del Caballero de la Triste Figura sobre un dragón, y exclama Vicente: «Cantemos ahora en honor de las armas y de los valerosos.» A lo cual sigue una invocación a las Musas (contralto y bajo) para que inspiren el himno de exaltación del protagonista y sus fervores caballerescos. «Sing all ye Muses — your luttés strike around»..., y en honra de aquel en cuya historia «no luxury in peace, nor pleasure in excess...». (Ilustraciones, pág. 162.)

Corresponde el número segundo (acto tercero, escena segunda) al episodio de los galeotes, el cual sucede en un lugar que Urfey fija así: «Montes y rocas al fondo de una selva obscura.» Ginés de Pasamonte agradece la liberación en un aria (bajo) de desenfadada y vigorosa melodía, en la que el *galley-slave* defiende su situación frente a un conglomerado humano exclamando: «En cuanto a ti, amado salvador, no creas que hay entre nosotros más forajidos que en el resto del mundo; en él pululan tantos canallas, que se puede afirmar que, desde la Creación acá no es sino *one gigantic rogue*, un formidable conjunto de granujas.» Es de lo más recio y también de lo más gracioso de la partitura, constituyendo lo que luego se ha llamado *couplet*, con varias letras de gran fuerza satírica todas. Notable variedad arguye esta escena y cuanto en ella acontece, con lo que forma el estupendo relato de la aventura en el delicioso cap. xxxii de la primera parte del *Quijote*.

Mayor importancia musical y también más extensión, asume la canción de Cardenio, que sigue a lo dicho, en la escena primera del acto cuarto de la obra de Purcell, referente a los sucesos de Sierra Morena. Tras un dúo entre Don Quijote y su escudero — como en la novela — aparece el infeliz Cardenio cantando sus penas amorosas en una página de aguda tesitura, con reiterados y expresivos melismas, muy de la época, que atestiguan el mérito y agilidad vocal de los intérpretes y también el inspirado escrúpulo con que Purcell adaptaba su música a la intención expresiva del texto literario, y la fortuna con que sabe extraer de un verso, de un solo vocablo en ocasiones, un máximo de efecto legítimo.

El romanticismo sentimental de las amorosas efusiones de Cardenio, en el texto de Urfey, está inspirado en el cervantino, aunque sin seguirlo

demasiado, y logra reflejo suficiente en la sensibilidad de Purcell, sin mengua de una serenidad clásica profundamente impresionante. Ejemplo de ello son el pasaje «can nothing warm? Yes Lucinda's eyes», así como la espontaneidad de los recitados, distinguidos siempre.

Al mismo acto cuarto pertenecen las peripecias de Sancho, como gobernador de Barataria. La acotación del episodio que antecede al dúo entre Sancho y Teresa, su mujer, dice así: «Sancho, Teresa y María toman asiento para escuchar la música y presenciar la representación, o divertimientos de cánticos y bailes. Acabado esto, dispónese la mesa del gobernador a la que sirven Pedro y Manuel, mientras se desarrolla una danza de hilanderas. Basta lo transcrito para poner en evidencia la fantasía caprichosa del poeta libretista de *The Comical History of Don Quixotte*.

El dúo entre el rústico escudero y su mujer «dialogue (soprano and bass) for a Clown and his wife...» es uno de los más donosos fragmentos de la obra. Equivale a la cervantina «discreta y graciosa plática que pasó entre Sancho Panza y su mujer Teresa Panza». En el reparto se les indica con los pronombres *He* y *She*, sin más indicación; pero se los reconoce cuando a *He* se le oye cantar «I shall be a governor too ere I die», y *She* replica: «Fie, fie thes bettér for us to plough and to spin.»

El aire movido a que ha de ejecutarse este dúo templa, y aun subraya la línea melódica, de frase generosa y variado dibujo. Es pieza de regulares dimensiones, en que va acentuándose el matiz humorístico, hasta llegar a un desenlace de género imitativo y muy cerrado contrapunto, en que los esposos resuelven escapar a las ambiciones peligrosas. «No, no, no, no ambitions a trade; no contentment con show.»

Acto quinto. En la escena primera, Pérez (el Cura), Nicolás (el Barbero) y Vicente conciertan persuadir a Don Quijote de ser víctima de un encantamiento. Cardenio ayuda a la burla, tomando parte en la escena y en el canto. El episodio inmediato es la realización del complot. Vicente aparece disfrazado de Merlín, y — dice la acotación — «óyense agradables sonidos musicales», para anunciar la salida de dos figuras femeninas (fingidas Urganda y Melisa) hechiceras, con las cuales llega el llamado Montesmo, que es, como se adivina, Montesinos. Apodéranse de Don Quijote y de su escudero, y tras un recitativo característico, el mago y las hechiceras tienen a su cargo un terceto (dos sopranos y bajo) de aire misterioso, en el cual se exalta el mágico poder de que están dotados, en altisonantes invocaciones, a que agregan un encanto particular las intervenciones, generalmente en terceras, de los primeros y segundos, violines, y a la apretada armonía contrapuntística de las voces que, en los conjuntos, en la marcha armónica y en el trato mismo dado a las voces denuncian aquí, como a lo largo de toda la partitura, la calidad de «organ maker and keeper» del autor. Debemos señalar, particularmente, un «andante gracioso» (Urganda) lleno de encanto y fluidez.

La siguiente página musical, titulada en la gran edición «The Judgment

Hall», está empapada en el significado caballeresco y marcial que impregna la obra cumbre cervantina, pero concentrado y despojado de la característica y burlesca condición que la maravillosa sátira humanísima asume. En ella (escena segunda, acto quinto) queda vencido el noble adalid por el paje del duque Ricardo, Caballero de la Lechuza, y para celebrar la victoria, el prócer ofrece un agasajo a los combatientes.

Figura en él una representación (*entertainment*) entre San Jorge y el Genio de Inglaterra. Esta escena muestra una vez más la compenetración con el pensamiento cervantino; porque, en efecto, si el «Genius of England» es evocado por el Duque en homenaje a los destinos y grandezas históricas de Albión, San Jorge pretenderá sublimar a los ojos del mismo vencido caballero, noble desfacedor de entuertos y defensor de humildes y menesterosos, la caballería andante, a la que no menos que en el Cielo quiere hallar abolengo y progenie el duque Ricardo, grande de España, «que tiene su estado en lo mejor de Andalucía». El propio Cervantes ensalzaba la noble condición celeste de San Jorge, al afirmar: «este caballero fué amo de los mejores andantes que tuvo la milicia divina; llámase San Jorge y fué, además, defensor de doncellas». Por otra parte, el propio Príncipe de los Ingenios, en el encuentro de las «imágenes de relieve y entalladura» mostró que la de San Jorge era la de este caudillo del Empíreo «puesto a caballo con una serpiente enroscada a los pies». Y este San Jorge, a diferencia del San Jorge Matorros, que comparte con Santiago la devoción agradecida y fervorosa de los hijos y nietos de los españoles de la Reconquista, es, justamente, el San Jorge Patrón de Inglaterra.

Este número ofrece la singularidad de haberse introducido en él, junto a San Jorge (tenor solo), y el Genio de Inglaterra (soprano solo), un tercer interlocutor instrumental: el clarín, encargado de sobrerayar, después de proponerlo en leve pero gallarda introducción, un tema enfático y luminoso,¹ que San Jorge repetirá y glosará el Genio de Inglaterra, sin prescindir, por cierto, de los numerosos picados y adornos que lo engalanan, todo lo cual viene a preparar un canon a tres voces, cambiado el compás inicial binario por el ternario, de suerte que este *song* pudiera pasar sin dificultad por un himno religioso caballeresco, el cual, en algunos momentos de su desarrollo, llega a tomar las proporciones y adquirir los caracteres de uno de aquellos «anthems» que forman una parte considerable de la producción del insigne organista de Westminster.

1. En la primera edición se manifiesta que en la ejecución de este fragmento — *logg the favourite song our theatres* — se distinguieron — «Mr. Freeman and Mrs. Bibber and accompanied on the trumpet by John Shore, Mrs. Cibber's brothers». También se conservan los nombres de otros intérpretes en el estreno de *The Comical History of Don Quixotte*: Mrs. Bracegidle, Mr. Reading y Mrs. Ayliff. Por cierto que, a propósito de estos artistas, en la portada de una antigua edición del dúo antes citado entre Sancho Panza y su mujer, se dice que esta página fué «Highly diverting Queen Mary». — N. del A.

Acabaremos el examen de la curiosa página registrando el sentido general de la composición, mediante ligeras alusiones a la letra de Urfev que le sirve de estribo.

A la invocación que San Jorge dirige, exclamando :

Genius of England, from the pleasant Bowr of Bliss
Arise and spread thy sacred Wings
Guard from Foes the British State
Thou on whose smile does wart
The uncertain happy Fate
Of Monarchies and Kings

Responde el Genio de Inglaterra con estas palabras :

Then follow brave Boys to the Wars
The laurer you know in the Prize ;
Wo brings home the noblest Sears,
Look finest in Celia 's eyes.
Then shake off the sloth ful Ease
Let Glory impire your hearts ;
Remember a soldier in war in peace,
Is the noblest of all other arts.

A continuación aparece una canción escocesa, introducida por los editores a causa de figurar en el volumen tercero del *Thesaurus Musicus* (1695) con el subtítulo : «A song in the 2nd. part of. Don Quixotte. Sung by Mrs. Hudson-Set by Mr. Purcell.» Influida la tal canción por el espíritu folklórico nacional, es graciosa, de ritmo binario, alegre y jovial. La letra no guarda con el Quijote la menor relación y campea en ella el «humour» britano.

En 21 de noviembre de 1695 pasó a mejor vida el gran Purcell, cuya última colaboración en *The Comical History* es la bella escena de Altisidora, *From Rossy Bowers*, contenida en el *Orpheus Britannicus*, con la acotación que suele acompañar a otras ediciones de esta página, y que dice : «Esta es la última composición del famoso Mr. Purcell, escrita durante su enfermedad.»

Las acotaciones de tan admirable aria explican perfectamente su carácter y significado. Sobre todo las palabras que Altisidora pronuncia como preámbulo de su preciosa intervención musical. La acotación dice : «Basilio, Carrasco, Quiteria y Altisidora traman conseguir que Don Quijote sea infiel a Dulcinea.» Y Altisidora anuncia : «Voy ahora a mostrarme poseída de los más diversos grados de pasión, en la más caprichosa variedad. Ora ardiente, ora desdenosa ; ya alegre, ya melancólica ; tan pronto le invitaré al canto y a la danza, como persiguiéndole e injuriándole hasta lograr que brote el llanto de sus ojos.»

En este momento aparece Don Quijote, tocado con su gorro de dormir («nighth-cap») y es requerido de amores por Altisidora...

La espléndida lamentación de Altisidora se divide en cinco movimientos : «love - gaily - melancholy - passion - frenzy», o sea, amor, alegría, tristeza, pasión y frenesí. Prescinde aquí el compositor de las indicaciones habituales

de los *tempi*, lo que no deja de ofrecer una particularidad elocuente de su técnica de la expresión, así como el hecho de conservar, a lo largo de los cuatro primeros movimientos, la tonalidad doliente de do menor, que llega hasta la explosión apasionada del término del aria en do mayor. Es difícil superar el patetismo, la amplitud y la hondura melodiosa, la elocuencia propiamente musical de esta página, digna de ser comparada con otros clásicos impecaderos.

A un andante de suprema elegancia sigue un adagio de cortado y anhelante estilo, un *allegretto* que el caballero Gluck bien seguro no hubiera podido desdeñar, debiendo reconocerse en Purcell un antecesor de la más pura estirpe, y el admirable Haendel un precursor inmediato del más noble abolengo artístico.

Otro andante conduce al último «movement», en el cual se resume toda la fuerza, o mejor, toda la violencia de la fingida pasión de la burlona Altisidora, haciendo befa a la limpieza del sentimiento amoroso del inefable caballero.

Un crítico llama a Altisidora amante infortunada (?), para extrañarse luego de que la magnífica lamentación se vea interrumpida por un aire pimpante de baile en cuatro tiempos. Esto revela no conocer bien ni el Quijote ni la obra de Purcell. Las palabras preliminares declamadas por Altisidora en esta página extraordinaria deberían, en todo caso, haber bastado...

Las páginas escritas por Enrique Purcell para *The Comical History of don Quixotte* inauguran los intentos de traducción líricoescénica, desde luego musical, del pensamiento capital cervantino en el mundo. Por otra parte, quizá no existe en el resto de la colección, ninguna obra en que aparezca tan claramente la compenetración con el propósito del Príncipe de los Ingenios, a quien ciertamente el clima literario y espiritual de Inglaterra fué sumamente propicio.

Como complemento de este estudio sobre la obra de Purcell creemos de interés los siguientes detalles bibliográficos, tomados del *Catalogue of Printed Music (1487-1800) in the British Museum*, vol. II, págs. 371-72:

«DON QUIXOTE», PARTE I

[From rosy Bowers.] New songs in the Third Part of... Don Quixote... Being the last Piece set to musik by ... Mr. Henry Purcell, etc. 1696. Fol. G. 150. a.

From rosie Bow'rs. [Cantata] Set by Mr. Henry Purcell, etc. [Words by T. D'Urfey.] [London, 1700?] Fol. — H. 1601. (161.)

Rosy Bowers. The lart Song that was set by ... Mr. Henry Purcell. *It being in his Sickness*. See. Chloe. Chloe, or the Musical Magazine, etc. N.º 68. [1760?] Fol. G. 433.

From Rosy Bow'rs. Printed for J. Blan; [London, 1780?] s. sh. Fol. — H. 1601. b. (85.)

«DON QUIXOTE», PARTE II

Let the dreadfull Engines. A Song in Hie first part of Don Quixote ... Sung by Mr. Bowman & exactly engrav'd by T. Cross. [Words by T. D'Urfey.] [London 1694.] Fol. — K. 7 i. 2. (16.)

Otra edición. [London, 1710?] Fol. — G. 315. (6.)

Sing, all ye Muses. A Song sung at the Knighting of Don Quixote. [Words by T. D'Urfey.] [London, 1740?] Fol. — H. 1994, a. (119.)

«DON QUIXOTE», PARTE III

Genius of England. A Song with a Trumpet, etc. [Words by T. D'rfey.] [London, 1700?] Fol. — H. 1601. (167.)

Otra edición. [London, 1710?] Fol. — G. 316. g. (30.)

Una tercera edición. [London, 1735?] Fol. — H. 1994. c. (60.)

Y otra edición. [London, 1780?] Fol. — H. 1601. b. (55.) — 2 B 2.

Lads and Lasses blith and gay. A Scoth Song in the second part of the play [by T. d'Urfey] call'd Don Quixote sung by Mrs. Hudson, etc. [London, 1694.] s. sh. Fol. — G. 315. (25.)

Within an Arbor of delight. A Poole at Pickett. [Song.] The Words made and Set to a tune [by H. Purcell] by Mr. D'Urfey. [1710?] s. sh. Fol. — I. 530. (51.)

Since Times are so bad. A Dialogue, etc. [Words by T. D'Urfey.] [London, 1705?] Fol. — H. 1601. (334.)

Don Quixote. The Songs to the New Play of Don Quixote. Part the First. (Part the second.) Set by the most Eminent Masters of the Age. All written by Mr. D'Urfey. 2 pts. J. Heptinstall for S. Briscoe. London, 1694. Fol. — G. 150.

The composers named in this work are: Purcell, J. Eccles and Col. Pack. New songs in the Third part of ... Don Quixote Written by Mr. D'Urfey ... With other New Songs by Mr. D'Urfey. Beins the last piece set to musick by the late Mr. Henry Purcell; And by Mr. Courtville, Mr. Akeroyd, and other Eminent Masters of the Age. Engav'd on Copper-Plates. Printed for S. Briscoe: London, 1696. Fol. — G. 150. a.

147

COURTEVILLE, R. [Don Quixote. Part. III]. *Virtumnus, Flora, you that bless. A Song in the Third Part of Don Quixote, etc. [Words by T. D'Urfey] [London, 1696?], fol. G 303. (40).*

Otra edición: [London, 1715?], fol. G. 313. (3). (*Catalogue of Printed Music...*, vol. I, pág. 320.)

Otra edición: London, 1729 (*Library of C.*, vol. II, fig. 1485.)

148

ECCLES, JOHN, [Don Quixote, Part. II] I burn. *A s6ng in Don Quixote ...*
Sung by Mrs. Brasegirdles. [Words by T. D'Urfey] [T. Cross :
London, 1697?] 5. sh., fol.

Otras dos ediciones m6s : [London, 1700?] y [London, 1705?].
Las tres se conservan en el British Museum, K. 7. i. 2. (59) ; H. 1601.
(236) y G. 304. (89). (*Catalogue of Printed Music...*, vol. 1, p6g. 421.)

149

AN6NIMO, Come all, great, small. *A Match at Stool-Ball*. A Song [in the
3rd Part of Don Quixote] the words by Mr. Durfey. [London, 1715?]
s. sh. fol. (Ilustraciones, p6g. 163.)

Otra edici6n : [London, 1720?]. Un ejemplar de ambos se con-
serva en el British Museum, H. 1601. (120) y G. 307. (7). (*Catalogue*
of Printed Music..., vol. 1, p6g. 288.)

150

MORGAN, *The comical history of Don Quixote* (London, 1729). (*L. of C.*,
vol. II, p6g. 1562 ; Longe, 168.)

151

AKEROYD(E), S., *The comical history of Don Quixote* (London, 1729).
(*L. of C.*, vol. II, p6g. 1440 ; Longe, 68.)

152

PACK, *The comical history of Don Quixote* (London, 1729). (*L. of C.*,
vol. II, p6g. 1569 ; Longe, 68.)

153

FIELDING, H., *Don Quixote in England*. A Comedy [with songs] as it is acted at the New Theatre in the Hay-Market. By H. Fielding. Printed for G. Watts: London, 1734. 8.º

Otra edición: Londres, 1754. Ambos se conservan en el British Museum: 11775. e. 19. y 11778. i. 7., respectivamente. (*Catalogue of Printed Music...*, vol. I, pág. 397.)

Una tercera edición: Londres, 1777. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 338.)

154

PIGUENIT, D. J., *Don Quixote* (London, 1774). (*Library of C.*, vol. II, pág. 1372; Longe, 291.)

155

ARNOLD, S., *Don Quixote* (London, 1774). Ópera. (*Library of C.*, vol. II, pág. 1449; Longe, 291.)

156

AMATEUR, T. M., Toss'd on a Sea of Doubts and Fears. [Song]. The Words from [Smollett's translation of] *Don Quixote*, etc. Longman, Clementi et C.: London [1800?], fol. — G. 356. (22). (*Catalogue of Printed Music...*, vol. I, pág. 40.)

157

* ALMAR, G., *Don Quixotte*, or the Knight of the voeful countenance. — A musical extravaganza. Two acts. By George Almar, esq. Londres, 1.º de mayo de 1893. (L. of C.)

158

BICKERSTAFFE, I., *The padlick* (London, Wittingham et Arliss, 1815). Opereta en dos actos, inspirada en el *Celoso extremeño*. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 536.)

159

SEYMUR, *Don Quixote; or the Knight of the woeful countenance* (London, Moncrieff, 1833). Opereta en dos actos. Libro de G. Almar; ilustraciones musicales de Seymour. Véase vol. XIV de *Cumberland's Minor Theatre*. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 635.)

160

* RODWELL, G. B. H., *Don Quixote*. Primera representación: Londres, 1840. (L. of C.)

161

* MACFARREN, G. A., *An Adventure of Don Quixote*. Opereta representada en el Theatre Royal de Londres el martes 3 de febrero de 1846, con música de G. A. Macfarren, en dos actos. (L. of C.)

162

* BARRET SILVESTER (pseudónimo de J. G. Noe), *Don Quixote*. «Espectacular y extravagante vodevil en cinco actos, adaptado al original español de D. Miguel de Cervantes Saavedra.» New York, septiembre de 1873. (L. of C.)

163

* CLAY, F., *Don Quijote de la Mancha*. Opereta del maestro Clay, en un prelude y tres actos, representada en Londres en 1875. Letra de Moltby Mess et Paulton. (L. of C.)

164

- * REDDING, J., *Don Qixote*. Ópera. New York, 1884. (L. of C.)

165

- * STAYMAN, A., *Don Quixote*. Polka composed by A. Fletcher Stayman. Para piano a cuatro manos. Philadelphia (Stayman and brothers). 5 págs. fol., 1885. (L. of C.)

166

- * MARTIN HARRY, G., *Don Quixote*. (Evans and Hood.) Solamente el libreto, 1888. (L. of C.)

167

- * JACOBI, G., *Don Quixote*. (Opereta?) London and Leipzig, 1894. (L. of C.)

168

- * DE KOVEN, *Don Quichotte*. Comic opera. Text Harry B. Smith (Boston, 1899). (L. of C.)

169

- * JONES, R. W., *Don Quixote*. Ópera cómica. Nueva York, 1903. (L. of C.)

170

- * HERVITT, TH. J., *Don Quixotte*... Ópera cómica en dos actos : parte de canto con acompañamiento de piano. Texto de Fred Edmonds. (Curwen's edition, 3529.) Nueva York, 1909. (L. of C.)

CAPÍTULO VII

EL «QUIJOTE» EN LA MÚSICA SUIZA

171

a) Suiza

* JACQUES-DALCROZE, EMILIO, *Sancho Panza*. Ginebra, 1897.

De la cantera de los cuadros de profesores conservatoriales han salido, y a nadie podrá extrañarle, muchos compositores, aunque, en general, parece haber, si se mira a los hechos, cierta incompatibilidad entre el «crear» y el «conservar», entre la atmósfera recoleta y como confinada de los centros docentes y la libre expansión de los temperamentos y las fantasías. Enseñar es académico y normativo por definición. Imaginar parece que haya de ser todo lo contrario. Un poeta ha orado para que Dios nos libre (a ellos, los poetas) de las Academias y de las epidemias... (Ilustraciones, pág. 166.)

Explicaremos la preliminar digresión diciendo que Emilio Jaques-Dalcroze, profesor de armonía, y, luego, de solfeo superior en el Conservatorio de Ginebra, pertenece a ese grupo de compositores antes o después acogidos a la paz, un poco burocrática, de las aulas, exámenes, matrículas, concursos, repasos...

Ya había dado muestras de su vocación artística y de su talento, antes de su varamiento (1892) en el nombrado conservatorio de la capital helvética, a la cual se trasladó con sus padres, suizos, a los ocho años de nacer en Viena (1865). Se trata, pues, de un austríaco recriado en Suiza, y nada de esto puede sernos indiferente como explicación de influjos raciales y de imprevistas pedagógicas, ya que decir Ginebra es decir París, donde Jaques-Dalcroze — de vuelta de unos cursos vieneses de composición bajo las férulas de Fuchs y de Bruckner — trabajó a fondo la orquestación con Leo Delibes...

Todo esto es anterior a su entrada en su último y sedentario avatar docente y durante una existencia dinámica y un poco bohemia (aunque sin quebrar el ritmo; él, que llevaba en el corazón un maestro de esa ordenada categoría universal) en que los desplazamientos se suceden, las producciones se alinean (óperas cómicas, operetas, comedias musicales, cuadernos de canciones, charlas, críticas y conferencias doctrinales, etc.). Algunos de los viajes fueron relativamente importantes: Jaques-Dalcroze (1883) visitó Argelia, donde fué director de orquesta.

Otros, bastante posteriores, le trajeron hasta España, donde visitó algunas instituciones docentes, en cuyo cuadro de estudios (rítmica, plástica), como los de Llongueras, en Barcelona, vió aplicadas sus nuevas concepciones de la enseñanza musical para la infancia y para el aprendizaje del gesto y la expresión por la línea y el ademán, mensurados por música especializada.

Como compositor, ha cultivado todos los géneros, desde la cantata al lied, desde la ópera cómica hasta páginas pianísticas o música de cámara.

Sancho Pança — su obra más importante — es una comedia musical construída con la presencia de temas conductores y representativos, de los cuales se ha creído su autor en el caso de adicionar la tabla explicativa, sin esperar a que el oyente los vaya discriminando en una labor exegética no siempre mollar. De este modo van siendo individualizados el «tema de la Isla»; el de la «caballería andante»; el de «Dulcinea»; el de Sancho Pança»; el de su «glotonería»; el de los «refranes»; el de la «ambición» de Teresa, así como el de su femenino parlanchinería, etc., hasta dieciocho temas, algunos de los cuales son felices diseños y aun frases — como el «de la Isla» — de evidente fuerza expresiva. En esto, como en la obra íntegra, si no hay una personalidad indiscutible, hay distinción y buen gusto, que se apoya en ese buen gusto y en esa distinción literaria, de humor suave y noble, del poema de Ives-Plessis, al que debemos citar aquí con elogio, parangonándolo con el plebeyo, y aun grosero, libreto de Poinset, escrito sobre el mismo asunto, ciento treinta y cinco años antes, y que sólo salva su ordinariez en la gracia y el movimiento y la finura de la partitura de Philidor.

El *Sancho Pança* de Jaques-Dalcroze es una ofrenda al wagnerismo; pero en seguida, a través de toda la producción, va y viene el influjo de la escuela francesa, lo cual, naturalmente, no arguye incompatibilidad. Son muchas las obras decididamente francesas en las que la sombra — la luz, si el lector lo prefiere — del reformador de Bayreuth es patente. No deja, sin embargo, de ser curioso este «spécimen» de labor de un austríaco y suizo que escribe en francés una comedia musical alemana sobre un asunto español.

No hay, salvo el asunto, alusiones hispánicas en esta partitura, noble y elocuente, que sirve a una ópera cómica en cuatro actos, divididos entre el primero, tercero y cuarto, en ocho cuadros.

La edición tiene la obertura, y los trozos sinfónicos, transcripción a cuatro manos. El resto, está para canto y piano, con letra en los idiomas francés y alemán.

Esta canción lírica responde a un resurgimiento del afán de transcribir a letra inefable la no menos inefable del *Quijote*. En este mismo año se estrenaron en Ginebra el *Sancho Pança*, de Dalcroze, y el *Don Quixotte*, de Strauss, concepciones menos distantes (sólo en el esquema previo) de lo que podría pensarse, no obstante la diferencia de géneros y de trascendencia en la realización, conforme a la condición artística que separa al músico más o menos eminente y al genio.

En este mismo año se estrenaron en Ginebra el *Sancho Pança*, de Dalcroze, y el *Don Quixotte*, de Strauss, concepciones menos distantes (sólo en el esquema previo) de lo que podría pensarse, no obstante la diferencia de géneros y de trascendencia en la realización, conforme a la condición artística que separa al músico más o menos eminente y al genio.

Hay en esta partitura, aparte la obertura, fragmentos sinfónicos importantes, entre ellos un *ballet* y el fondo musical de una pantomima, mediante el recurso de dar plasticidad a un sueño de Sancho, ya gobernador de Barataria, en el que finge la hambrienta fantasía del escudero la historia completa de las Bodas pantagruélicas de Camacho, tal como en el libro se describe en lo fundamental, incluso las farsas dramáticas del enamorado Basilio, y que sospechamos que ha de estorbar por su longitud al desarrollo de la acción real, no inducida, de la comedia. Estos fragmentos sinfónicos tienen interés musical superior al que revisten las poco inspiradas divagaciones de la declamación lírica, que hacen echar de menos el *recitativo* tradicional. El manejo de la orquesta parece feliz, a través de la transcripción a cuatro manos de la partitura, según va dicho, en todos los fragmentos sinfónicos. El famoso yantar de Sancho, contrariado por el rígido Tirteafuera, constituye otra especie de pantomima burlesca, así como el combate con el caballero de la Blanca Luna.

Todo ha querido Dalcroze «musicarlo», incluso los consejos geniales del paladín a su criado («n'abuse pas du vin | ne rote pas à table»), de los que en la comedia desaparecen cuanto tienen de elevación espiritual ejemplar, parigual a la de aquellos otros, asimismo áureos, de Pedro Crespo a su hijo... Otro tanto acontece con la serenata de Altisidora, que en el *Sancho*, de Dalcroze, va seguida de una réplica, en la que Don Quijote, acompañándose con la mandolina, como en la novela con el laúd, en ocasión distinta, lo hace el héroe en la novela... (Ilustraciones, pág. 161.)

Y a través de unos y otros sucesos, en que, a las veces, se exacerba el tono de la burla a Sancho Gobernador, la comedia acaba en un conjunto. Esta es una de las páginas más animadas de la partitura, y en ella se glosa la moraleja que se encierra en las palabras del escarmentado Poncio: «cada oveja con su pareja, y nadie tienda la pierna de cuanto fuere larga la sábana», y que en la comedia musical se expresa así: «il ne faut pas dans ce monde souffler plus haut que son nez», mientras la Duquesa exclama — sobre el tema característico de la Barataria, que es, en efecto, afortunada expresión lírica de un sueño irrealizable —: «Chacun à son ile ici bas...»

Con lo que da fin la farsa escénicomusical de Ives-Plessis y Jaques-Dalcroze.

El autor de este *Sancho*, de cuya figura musical hemos ya dicho algo, ha universalizado su nombre, según hemos apuntado, en los ámbitos artístico-pedagógicos, como creador de un concepto fecundo para la enseñanza del solfeo, y de la pedagogía musical, mediante la rítmica y la relación del carácter de la

lítica con el gesto y con el ademán. La música en la escuela recibe, por este medio, un apoyo y una eficacia insospechadas, que muchos han copiado y acaso industrializado con miras al arte aplicado y profesional. Todos ellos han usado, y abusado, de los principios establecidos por Jaques-Dalcroze, cuya estela en el arte divino es más visible y larga como profesor que como compositor, sin duda alguna.

En la Biblioteca Central de Barcelona se conserva otro ejemplar de la ópera que acabamos de analizar y que se guarda en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. En ambos se lee de este modo:

Sancho | *Comédie lyrique* | *En quatre Actes et huit Tableaux* | *Paroles de* | *R. Ivo-Plessis* | *musique de* | *Emile Jacques-Dalcroze* | *Genève* | *Adalphe Henn, éditeur...* *Paris* | *Calmann-Lévy, éditeur, 1897.* (SEDÓ, *Ensayo*, I, 902.)

CAPÍTULO VIII

EL «QUIJOTE» EN LA MÚSICA DE OTROS PAÍSES

172

- * MONIUSKO, S., *Le Nouveau Don Quichote*. Primera representación: Wilna, 1847. (B. of C.)

173

- * RUBINSTEIN, ANTONIO, *Don Quichotte*, Berlín, 1875.

Antonio Rubinstein nació en la Podolia, en el seno de una familia de abolengo judaico, más tarde conversa a la ortodoxia rusa, labradora primero, y luego, en Moscú, industrial. Como pianista, desde muy temprano arrojó la emoción de las actuaciones públicas con sufragios que en breve lapso pasaron del entusiasmo al asombro, y al crearse el Conservatorio de San Petersburgo, le fué confiada su dirección. Como intérprete excepcional, su característica fué la pureza de sus exégesis traductoras, al servicio de las cuales puso siempre, como siervo fiel, una de las técnicas más formidables en un período de rutilante esplendor del pianismo europeo. Planté, Hans de Bulow, Liszt... (Ilustraciones, pág. 164.)

La reiterada presencia de Rubinstein en Madrid señalóse por un verdadero «fanatismo» de los auditorios. Las crónicas de la prensa (1887-1890) y los recuerdos de algunos, escasos, aficionados supervivientes así lo atestiguan y corroboran. En particular su traducción de la *Marcha fúnebre*, de Chopin, hacía verter lágrimas a los auditorios más dispares en razas o temperamentos.

Pero Rubinstein aspiraba a crear, a producir, a recoger en el papel pautado las mil sugerencias que la naturaleza, la belleza de un orden cualquiera, pueden ofrecer a la sensibilidad despierta y ambiciosa. Anhelaba llegar a ser un gran compositor. Para ello contaba con una imaginación soñadora, una cultura — que su madre, especialmente dotada, había sabido cimentar — y un arrojo apasionado y vocacional. Sin embargo, sus éxitos

bajo esta faz artística, no fueron tan claros y unánimes frente a sus Fantasías, Concerti, Suites, Serenatas, Sonatas, sus Romanzas sin palabras, tan en boga en aquel instante, sus músicas de cámara, sus diez óperas, sus seis sinfonías, sus oberturas, sus oratorios — uno de los cuales, *El paraíso perdido*, lo estrenó en Weimar, en 1851, Franz Liszt — y, por fin, sus tres poemas sinfónicos *Fausto*, *Ivan II* y *Don Quijote*.

Esta última producción se estrenó en Berlín, en 1875, bajo el título *Don Quixote, musikalisches Characterbild. — Humoreske — fur — Orchester*.

La edición clara y excelente de la partitura va precedida de una especie de prólogo en alemán, que exalta la novela cervantina y las siluetas inmortales de sus protagonistas, los racionales y los irracionales. Acaso este prefacio signifique y concrete la impresión que en el alma de tan eminente artista produjera la lectura — que ya entonces pudo ser a través de cualquier idioma europeo — de la singular historia del Ingenioso Hidalgo.

El texto íntegro del prólogo — clave de la impresión recibida por Rubinstein en su contacto con la novela inmortal y que él quiso traducir en bellos sonidos — dice así:

«*Don Quijote*. — La lectura de novelas de caballería, en las cuales todo caballero andante considera de su deber ayudar al desvalido, servir a la dama de sus pensamientos y ejecutar las más heroicas hazañas, embrolla las ideas de Don Quijote en manera tal, que haciéndole víctima del contagio de aquel ambiente épico, le lanza por los caminos buscando ocasiones de rendir con sus proezas homenaje a su puro amor por la sin par Dulcinea, por su valor honrada. Prepárase, pues, para acometer, en auxilio de los menesterosos y honra de su pasión amorosa, las más inauditas aventuras.

Armado y caballero en su corcel Rocinante, da comienzo a su peregrinación por el ancho mundo erizado de entuertos que desfacer.

Tropieza con un rebaño de ovejas que, aunque pacen tranquilamente según su costumbre, son tomados por él como una legión de monstruos, que su fe caballerescamente le impulsa a exterminar, para limpiar de ellos la tierra: a tal fin, precipitándose, lanza en ristre, sobre el hato, las atropella y dispersa.

Satisfecho de tan alta hazaña, sigue su vocación andante, y topándose con tres mozas que cantan por el camino, cree reconocer en una de ellas a su idolatrada Dulcinea. Échase a sus pies juanetudos, que toma por enchapinados y principescos, y la conjura a que acepte sus servicios como caballero y su pasión como enamorado. Dipútanle las labriegas por loco de atar, con lo que burlándose de él escapan huyendo del a sus ojos grotesco paladín.

Constérnale tamaña decepción, y jura proseguir su vida de abnegaciones y valentías por campos y ciudades hasta conseguir fama universal.

Reanudada su peregrinación, da con una conducción de galeotes, a quienes supone víctimas de una tiranía que él debe castigar, librando a los sentenciados de sus grillos y sus cadenas y evitando que sean conducidos a las galeras donde no quieren ir... Triunfa la «inocencia» después de acometer Don Quijote a los guardianes y de poner en libertad a los galeotes, que le pagan su generoso proceder apaleando al caballeresco protector hasta dejarle medio muerto. Gime y se lamenta de tal ingratitude, que le indigna.

Desilusionado, adjura de sus vesánicas fantasías y se refugia en el seno del hogar familiar, donde le acogen el amor y la conmiseración...»

Este *Don Quijote* es el op. 87 en la obra total de su autor, y su dedicatoria dice: «Seinem Freunde dern Grafen Max Fredro gewidmet.»

En el *Quijote*, de Rubinstein campea la constante ambición de lograr, más que la suprema corrección de forma, la plenitud de contenido o significación. También se observa aquí la elegancia y el color que la situarían en primer plano si tan recomendables calidades se viesan acompañadas de la originalidad indispensable.

Este poema sinfónico acusa un brillante eclecticismo y una complacencia, no servil, sino estética, en el recuerdo de Schumann y de otros excelsos románticos. La imitación genérica y el cromatismo un poco obsesionante van vistiendo el propósito cíclico, mediante el empleo de medios sonoros propicios a sus intentos, que en ocasiones parecen encaminarse a cierto programatismo berlioziano, del que no está ausente la tendencia wagneriana. El tema melódico fundamental — presentado a lo largo del poema, con manejos y reiteraciones que acusan habilidad contrapuntística y de orquestación — es una noble frase, de amplio desarrollo, evidente interés y romántica textura expresiva, cuya rápida presentación está confiada a las flautas, oboes y clarinetes, anunciada por un «moderato» inicial, enérgico, de la cuerda en toda su extensión, de solemne y recio significado.

La misma frase temática cerrará el poema, por medio de una doliente fragmentación, en diálogo con interrupciones cromáticas descendentes del fagot, hasta llegar a desleírse en la cuerda y enmudecer sobre *pizzicati* espaciados, lentos, impresionantes.

Entre los autores de *Quijotes* musicales es Rubinstein uno de los pocos que utilizó el folklore español en busca de lo que llamaremos color local. En su *Don Quixotte* aparecen, a medio desarrollo de la obra, lo que indica su autor por dos veces con el nombre y la acotación de *Spanisches Volkslied*. Se trata de melodías auténticas, poco trabajadas por el compositor: la *carrasquilla*, tan conocida en los pueblos castellanos, y una cancioncilla montañesa, graciosa y expresiva, expuesta por la madera sobre un fondo de la cuerda que la subrayan con una nueva aparición del «leit-motiv» en los violines, mientras los otros instrumentos de arco marcan el ritmo característico de la danza popular.

Estos episodios tienen, por su intención y por su realización, un interés que los señalan como pasajes importantes en el *Don Quixotte*, de Rubinstein.

Atribuimos cierta importancia a la disposición general de este poema sinfónico, primero en su género entre los que forman colección músico-qui-jotesca del Ayuntamiento de Madrid. Conocíanse ya óperas, músicas de cámara, etc., sobre este asunto; mas no poemas sinfónicos, aunque ya en Berlioz, Liszt y otros triunfaba en ese género musical. Otro poema tan calificado y magistral como el de Strauss sigue al de Rubinstein en Berlín a la breve distancia de veinte años; también los títulos respectivos los emparentan. Ahora bien, lo dicho no envuelve el osado intento de parangonar

las geniales páginas del alemán creador de las «Variaciones características sobre un tema caballeresco», con las estimables y curiosas del autor del *Musikalisches Character bild, Humoreske fur Orchester*, el ruso Antonio Rubinstein.

174

* MINKOUS, *Don Quixotte*. Ballet. Moscú, 1827.

El compositor eslavo, autor de este otro «ballet» quijotesco, no podrá merecer nuestra aquiescencia total a esta modalidad artística y espectacular, porque siendo de suyo poco simpática a los espíritus tocados de aquel respeto elemental a la obra maestra de Cervantes, bien se puede imaginar lo que puede quedar de los sabrosos coloquios entre Alonso Quijano y su escudero traducido en un «paso a dos» entre Don Quijote y Sancho, sobre un coruscante allegretto. ¡Como si no fueran bastante las zapatetas tragicómicas que en Sierra Morena dió «con los pies por alto, en carnes y en pañales» el infeliz caballero manchego!

No dejaría de ser coreográficamente una obra maestra este «ballet», cuyo estreno dirigió personalmente el famoso bailarín, asombro de Europa, Mario Petipá.

Esta misma obra se montó en el Teatro Nacional de Belgrado, en el invierno de 1932. Y un espectador, que fué el distinguido ministro de España en aquella capital a la sazón, conde de Torrijos, lo comentó así:

«A despecho de una preparación tan laboriosa como realmente dispendiosa, me he sentido, a fuer de representante español, más afligido que halagado, — mal que pese al esfuerzo y sacrificio dignos de mejor causa de la Dirección de este Teatro, y de la aun mejor acogida de este público, benévolo cual pocos — de asistir al estreno mismo de un «ballet» mímico de asunto extraño y dotado de una música exenta de toda originalidad en cuanto es de la cosecha del músico eslavo, cuyo nombre campea en el cartel, así como en los restantes vales y minuetos, constituye un *pot-pourri* infelicísimo y de lo menos cervantesco y hasta español que cabe: todo ello anacronizado y rematado por unos trajes que quieren ser goyescos (!) y unas decoraciones adecuadas para cantar *Marina...*, se han desatendido las reglas más rudimentarias de lo artístico, histórico y verosímil, sin que hayan compensado tales lunares los vanos esfuerzos y gastos realizados en decorado y vestuario, y en la adquisición temporal de los servicios de un representante escenógrafo ruso de París, cuyo arreglo coreográfico del adulterado *Don Quijote* ha empeorado los dislates de la acción y la indigencia de la música.»

Tras esto añadía el referido ministro: «Semejante fantasmagoría contrasta con el estudio concienzudo de costumbres, y sobre todo de aires yugo-

eslavos, que precedió a la «misse en scène» de la zarzuela de *Los Guzlares*, compuesta por Morató, y a cuya confección contribuí, etc.

Y para terminar, comunica el inteligente diplomático: «Como quiera que la función de que se trata sigue prosperando y atrayendo al indulgente público de esta capital..., haré por recabar la partitura.» En efecto, vino la partitura, gracias a los buenos oficios del conde de Torrijos, y hemos podido comprobar que musicalmente considerada, tiene razón el ilustre informante, pues se trata de un manojó de vulgaridades.

Ahora bien, para montar ese *Don Quijote*, aun bailable, el Teatro Nacional de Belgrado contrató a un escenógrafo ruso establecido en París. Lo cual no quiere decir que los rusos no sepan montar «ballets». Mejor que nadie. Ahora... Quijotes...

El «ballet» de L. Minkous tiene cinco actos, y consta, en total, de cuarenta y ocho números, alguno de los cuales, aunque de lejos, parecen pretender evocar ritmos y cadencias populares de España. El manuscrito está copiado de la transcripción para piano de la obra sobre la cual bordara sus batimanes el famosísimo bailarín Mario Petipa (Petitpas), idolo de los públicos más selectos de Europa, por la época en que alcanzaba su máximo auge en los mejores escenarios el llamado *ballet d'action*.

175

* MORAWSKI, EUGENIO, *Don Quixotte*. París-Varsovia, 1913.

El compositor polaco Eugenio Morawski había escrito un poema simfónico titulado *Don Quijote*, y acerca de esta obra nos facilitaron informes el crítico musical y musicólogo F. Gliniski y el bibliotecario de la Sociedad de Música de Varsovia, P. Starezewski. Gliniski, Director de la revista ilustrada *Muzika*, nos comunicó, además, que el compositor Moniuzsko tenía en su haber una ópera cómica titulada *El nuevo Don Quijote* — título muy frecuente en las imitaciones literarias de la obra de Cervantes — y el maestro Noszkowski, una melodía — música de escena — para la obra del conde Fredro, *Las cien locuras*, remedo, asimismo, de la inmortal novela española. No nos interesaban, como es de suponer, estas producciones. Conocimos la dirección del maestro Morawski, residente a la sazón en París, y a él acudimos, logrando para la colección, no ya una simple copia, sino la promesa de la partitura original de su poema, que se había oído con éxito en la patria natal del compositor. Cuando éste, algunos años después, se trasladó a Varsovia, tuvo la bondad de remitirnos aquel manuscrito, avalorado por unas líneas, en su lengua vernácula, que, traducidas a nuestro idioma, dicen: «A la muy honorable Institución «Bibliotecas Circulantes y de los Parques

de Madrid»¹ en testimonio de vivo aprecio por su actuación y de común admiración por el genio de España. — Cervantes. 28 Febrero de 1935. — Varsovia.» Al frente de tan valioso envío llegó a nuestras manos un dibujo del gran artista polonés Tadeo Pruszkowski, que representa la noble testa ensangrentada de Alonso Quijano, ceñida la frente por una corona de espinas. Otras interesantes alusiones simbólicas que completan el dibujo principal y vense en dos viñetas que le acompañan, palidecen junto al mencionado atributo mesiánico, tan acusador de una sensibilidad eficaz y emocionada, que un glosador español mostró cuando dijo que Don Quijote es una copia triste de Cristo, más divino y más sereno. Señalemos un descubrimiento que nuestra lupa realizó en la primera página del cuaderno, de una huella de lápiz que la goma, pese a visibles intentos, no había podido borrar, y que dice en francés: «Dedié à mes parents.» El dibujo y la dedicatoria patentizan la cordialidad de la admiración del músico inspirador del dibujo de Pruszkowski, por la ingente figura del glorioso héroe cervantino y también el íntimo afecto que Morawski profesaba a sus lucubraciones musicales en torno al Quijote. (Ilustraciones, pág. 165.)

La disposición de esta notable obra de arte y el procedimiento gráfico en ella empleado, hacen suponer que se trata de un proyecto de portada para el caso de una posible edición de la obra.

Esta producción de Morawski acusa una emocionada línea dramática y vivo colorido orquestal, y se advierte en ella, como en otros poemas quijotiles, un claro influjo del neorromanticismo straussiano y de sus procedimientos instrumentales.

Morawski aparece en su extensa partitura como un compositor cuidadoso de la selección de sus ideas, nunca vulgares, sin desdeñar la tendencia moderna, y partidario del desarrollo cromático en la peroración y del empleo de todos los recursos que en los instrumentos yacen propicios a la policromía sinfónica, como en el pasaje terminal, encomendado a todos los instrumentos de metal con sordinas, durante varias páginas, de impresionante efecto misterioso, para desaparecer en los dos últimos compases del poema, que cobra de este modo una luminosidad inesperada. Aunque, al parecer, no hay propósito descriptivo propiamente dicho en este *Don Quixotte*, alguna vez se persigue un popularismo español con un dibujo característico, entre seguidilla y bolero, subrayado por las consabidas «castagnettes», que no podrá parecer demasiado exótico para un músico polaco, dado el parentesco rítmico de algunas danzas hispanas, el bolero sobre todo, con la polonesa. Chopin, el gran compatriota de Morawski, que impregna tantas páginas inmortales de un nacionalismo conmovedor, tiene un eco español de este género en la lista de sus egregias fantasías, como se ha dicho antes.

1. Así se denominaba entonces la actual Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, con existencia independiente, por su creciente importancia.

El poema sinfónico de Eugenio Morawski es, en suma, invención curiosa e interesante. Lástima que no posea más vigorosa personalidad.

176

- * NABOCOFF, NICOLAS, *Le Coeur de Don Quichotte*. Estrenado en Estrasburgo, 1933, en los Conciertos de «Amigos del Conservatorio». París, *La Revue Musicale*, marzo de 1933, n.º 134.

177

JAROSLAV KRIZKA, *Don Quijote vuelto a la razón*. Comedia romántica del checo Víctor Dyck, con música de su compatriota Jaroslav Krizka, entre cuyos números figuran la pastoral titulada *Sierra Morena* y el nocturno-scherzo *Una noche junto al Toboso*. (GIVANEL-GAZIEL, *Hist. gráf.*, pág. 392.)

Holanda

178

Don Quichotte op de Bruiloft van Kamachio (Amsterdam, 1712). Opereta inspirada en el Quijote. Libro de Langedik. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 121.)

Dinamarca

179

- * BOURNOVILLE, A., 1805-1879. Célebre compositor de bailettes del Teatro Nacional de Copenhague. Compuso el titulado *Don Quixote ved Camachos Bryllup* (Don Quijote en las bodas de Camacho). Se estrenó en el Teatro Nacional de Copenhague y se representó por dos veces el 24 y 25 de febrero de 1857.

El autor del *Den Danske Skueplads* (Teatro de Dinamarca), Tomás Overskou, dice hablando de este bailete (III, pág. 302): «La idea de representar al Quijote en bailete era de por sí poco acertada. Ni el mismo Don

Quijote ni Sancho Panza podrán hacer efecto cómico al representarse únicamente por la mímica; pues sus ideas y pensamientos son indispensables para interpretar su carácter cómico, y de no darse a conocer estas ideas mediante palabras, los espectadores no se explican sus ademanes sino como manifestaciones de locura que no logran interesarles.»

(Legación de España en Copenhague. — Encargado de Negocios, Juan F. de Ranero. — Sección de Relaciones Culturales. — Ministerio de Estado, 18 de marzo de 1932.)

180

ZYNK, *Don Quixote ved Camachos Bryllup* (Kjöbenhavn, Faaes et Schu-
bothes, 1837). Folleto de Bournonville. Pantomima en tres actos;
música de Zynk. (SEDÓ, *Ensayo*, I, 647.)

Finlandia

181

* JĒKABS PORUKS, *Canción sobre motivos del Quijote*, compuesta por
Jekabs Poruks. (Biblioteca del Estado. Riga.)

182

* BURKARDS SOSAARS, *Don Quijote*. Richepin. Representado en el Teatro
de Arte), de Riga, con música instrumental de escena de Burkards
Sosaars. (Biblioteca del Estado. Riga.)

Hungria

183

* ABRANYI, E. (Junior), *Don Quixote*. Ópera húngara en tres actos, repre-
sentada por primera vez en Budapest, el 30 de noviembre de 1917.
(Ministerio de Estado - Relaciones Culturales, 28 de mayo de 1932.)

184

Méjico

- * PLANAS, M., *Don Quijote, o La Venta Encantada*. Ópera semiseria en tres actos. Se estrenó en el Teatro Nacional de Méjico, el 9 de noviembre de 1871.

República Argentina

185

Don Quijote | en | Buenos Aires | Revista bufo política de circunstancias, en un acto | y en verso | de Eduardo Sojo. Representada en el Teatro de la Ópera | la noche del 24 de octubre de 1885. (SEDÓ, Ensayo, I, 858.)

Estados Unidos

186

- * NEUENDORF, A. (1843-1897), *Don Quixote*. Ópera en tres actos. Nueva York. Germania Theater, 1882. (B. C. W.)
- * KOVEN, R. De, *Don Quixote*. Primera representación: Boston, 1889. (L. of C.)

CONCLUSIÓN

Queda estudiada la porción más nutrida e importante del acervo de músicas quijotescas de que pudimos allegar noticia con terca búsqueda durante algunos lustros. Queda asimismo expuesta la de que no poseemos sino la noticia.

La significativa reiteración del empeño artístico a que han dedicado su minerva muchos compositores, a lo largo de tres centurias y media, es transparente para cualquier espíritu sensible, y mucho más debe serlo para nosotros los españoles.

Al frente de muchas de las obras se estampa la declaración fervorosa de que tales producciones han sido escritas en honor de Cervantes, de sus figuras trascendentales o de España. Y algo de esto ocurre aún en las que no lo dicen. Nadie piensa que en el *Otelo* se propusieran Rossini, Verdi... rendir un homenaje a Shakespeare o a Inglaterra. No sucede así en el *Quijote*, inseparable en nuestro tesoro espiritual y en nuestro orgullo de lo más hondo y de lo más ancho, de nuestro sentido humano, y, por tanto, ecuménico en el orbe. España se define, entre otras hazañas próceres, por esta de haber sido capaz de engendrar al genio cervantino. Y el *Quijote* no hubiera podido existir si no fuere la flor predilecta del pensil español.

Por eso, este torrente abundoso, cuyo curso hemos intentado señalar a la contemplación del curioso, con leves altos en nuestro camino de exploración y deslinde, no puede ser considerado con displicencia ni tampoco la colección de tales partituras como el resultado de una labor más caprichosa que eficaz, porque aunque no por todos se conozca o reconozca la profundidad del *Quijote* — como con razón señala Ortega (a lo que agregaremos que junto a lo sondeable quien carezca de sonda, y aun poseyéndola en lo inmensurable, ignorará su hondura) — es innegable que esta música quijotesca es uno de los caminos, nuevo y florido, para llevar al *Quijote* a la plenitud de su significado, empresa en que ha proejado tan sutilmente el ilustre pensador español. El magnífico prólogo del insigne José María Pemán, de que este libro se envanece, alumbra esta verdad de bello e inconcuso modo.

Ya se ha dicho que los caminos de España se conocen mejor en el *Quijote* que empeñándose en trazarlos y andarlos. Pero, aunque esto sea

evidente, con trascendente evidencia, ¿qué querrá decir tal empeñarse con simpática terquedad, en marcar sobre el suelo castellano que pisamos, la tierra real y verdadera, que nos alimenta y guardará nuestros huesos, en marcar, decimos, los itinerarios aventureros y sentimentales de dos fantasmas: un magnífico caballero loco y un escudero de la más egregia vulgaridad? Algo nos revela esta tensión del mundo ante el *Quijote* y Don Quijote, frente al libro y al personaje que no lleva trazas de aflojarse, y que tuvo magistral inicio, por lo que a la música se refiere, aquel día invernal de 1694 en que un joven organista de la Catedral de Westminster, acabados los oficios divinos y esquivando la niebla helada, gran enemigo de su precaria salud, tomó asiento ante su hogareño bufete, templó una pluma de ave, recién separada del manojito, la mojó en su tintero de estaño, y escribió sobre una hoja de blanco papel afliggranado, a que tenía derecho como «organmaster of His Majesty» y en el que solía perpetuar sus antífonas y motetes para la liturgia catedralicia, pero esta vez escribió, decimos, en grandes letras de rasgo firme y aristocrático, estas palabras: «The comical History of Don Quixotte:» y, debajo: «by Henry Purcell». Sobre el estante del bufete se veía la traducción inglesa — también la primera — de la inmortal novela española...

Y para terminar queremos rendir tributo de gratitud al patriarca don Francisco Rodríguez Marín, a quien debimos encarecimientos inolvidables en nuestra tarea, descorazonadora a veces, de localización y acopio de esta colección que aquel insigne escritor calificó públicamente, en palabras que en este libro se reproducen, para honor y estímulo nuestro, de «magno acontecimiento en los fastos cervantinos». Entre ellos figura y figurará, asimismo, este centenario de la venida al mundo de Miguel de Cervantes Saavedra, y en él nos place rendir a los músicos aquí mencionados y juzgados un testimonio de viva gratitud que flotará entrañable sobre la adversidad de los juicios que en ocasiones hayamos podido emitir, y que en nada ensombrecen la íntima satisfacción española ante ese desfile triunfal frente al libro de los libros y el protagonista de los protagonistas.

ILUSTRACIONES



Manuel del P. Vicente García, natural de Sevilla, operista mediocre, tonadillero fecundo, cantante insigne, en el papel de *Otello*.



Facsimil de la primera página del Ms. original de la ópera *Don Quixote*, del cantante y operista español Manuel del P. Vicente García. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Compositor insigne, musicólogo eminente, precursor eficaz de la independencia musical de la escuela española. Nació en Madrid en 1823. † en 1894.

DON QUIJOTE DE LA MANCHA:

DRAMA EN TRES ACTOS

DON VENTURA DE LA VEGA.

*«Cardenero»
Presentada en el teatro del Príncipe
para el aniversario de la muerte
de Cervantes, la noche del sábado
23 de Abril —*

*Esta obra ya se había representado
en 1831, y en el teatro de
la Cruz —*

MADRID
IMPRESA DE JOSÉ M. DUCAZCAL
Plaza de Isabel II, 6.
1861



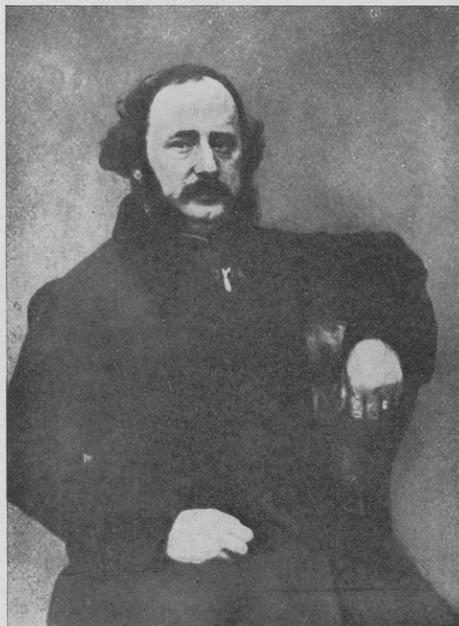
*Al Sr. D. Francisco Anselmo Barbieri,
que ha cooperado al éxito de
la obra, adornándola con
su preciosa música,
su amigo*

Ventura de la Vega

May 23 de Abril de 1861.

Autógrafo de Ventura de la Vega en el ejemplar de su colaborador, el maestro Barbieri, en el drama en tres actos *Don Quijote de la Mancha*. (B. N. de Madrid.)

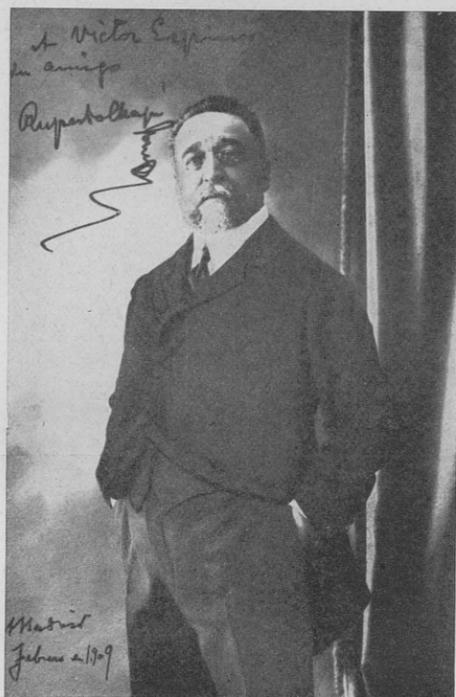
Portada del drama de Ventura de la Vega, con autógrafo noticioso del maestro Barbieri. (B. N. de Madrid.)



Emilio Arrieta

Ilustre compositor representativo de la influencia avasalladora de la ópera italiana en nuestro género lírico-escénico. El gran predicamento de su zarzuela *Marina* ha llegado a nuestros días.

Nació en 1823. † en 1894.

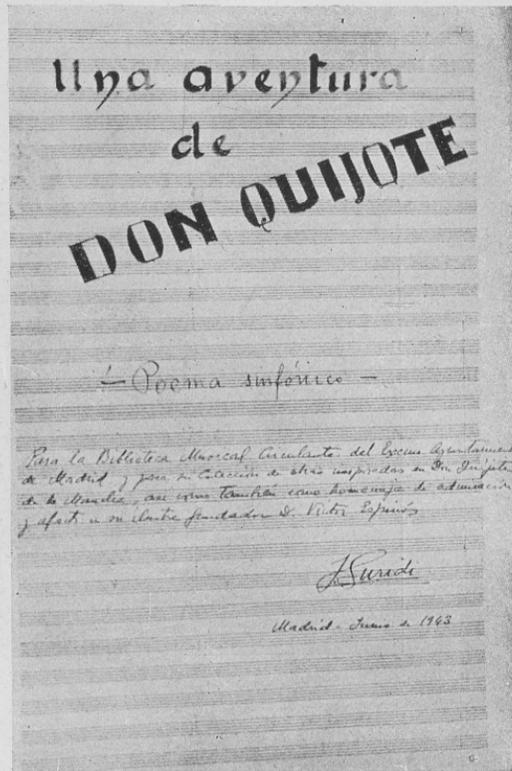


Ruperto Chapí

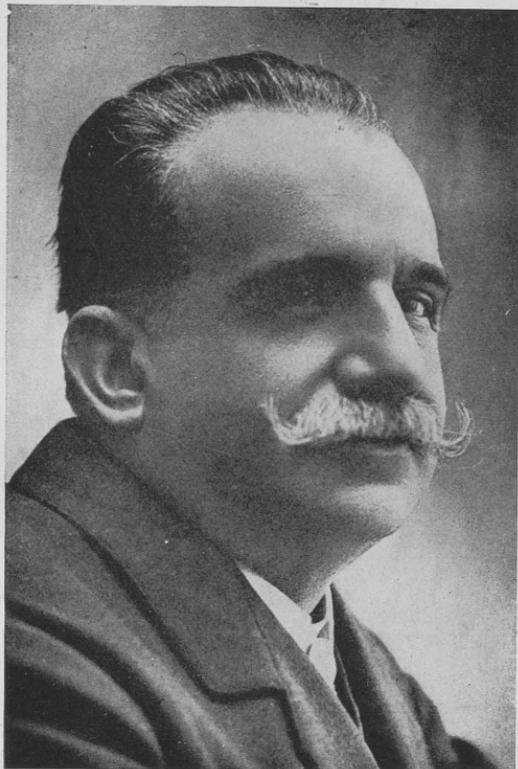
Ilustre compositor alicantino, en quien se resume la vida de nuestra zarzuela en el siglo XIX, así en el género mayor como en el menor. En ambos produjo obras de ruidosa popularidad.



Jesús Guridi
Compositor y catedrático de órgano del Real Conservatorio
de Madrid.



Primer folio del poema sinfónico de Jesús Guridi, con
dedicatoria y firma autógrafas. (B. M. del Ayuntamiento
de Madrid.)



Emilio Serrano

Compositor y catedrático del Real Conservatorio de
Madrid.



Manuel de Falla

Para las Bibliotecas
Circulantes de Madrid,
con toda simpatía,
Manuel de Falla -
1926

Dedicataria autógrafa del insigne Falla en el ejemplar de *El retablo de Maese Pedro*. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)

Con profunda satisfacción por figurar
en la interesantísima colección de «Quijotes»
que el buen sentido artístico de D. Víctor
Espino ha reunido valorando la Biblioteca
Municipal Circulante del Ayuntamiento
de Madrid

José M.^o Franco

Febrero 1966

Dedicatoria del manuscrito de la partitura radiofónica para *El mejor libro de España*,
de José María Franco. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)

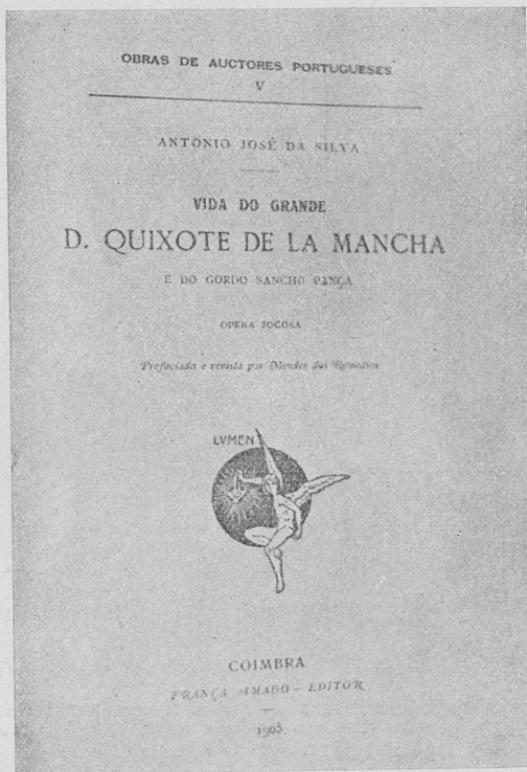


Realizadores de la primera fiesta sinfónicovocal celebrada en España con programa exclusivo de obras inspiradas en el *Quijote*, de Purcell, Telemann, Philidor, Strauss y Falla. Madrid, diciembre 1932.

De izquierda a derecha. — *En pie:* Garmendía, tenor; José M.^a Franco, clavista y concertador; niño Aguirre, tiple; Gandía, cello. — *Sentados:* V. Espinós; Carlota Dahmen Chao, soprano; Enrique F. Arbós, director de la Orquesta Sinfónica, que dió a conocer el *Quijote* de Strauss.

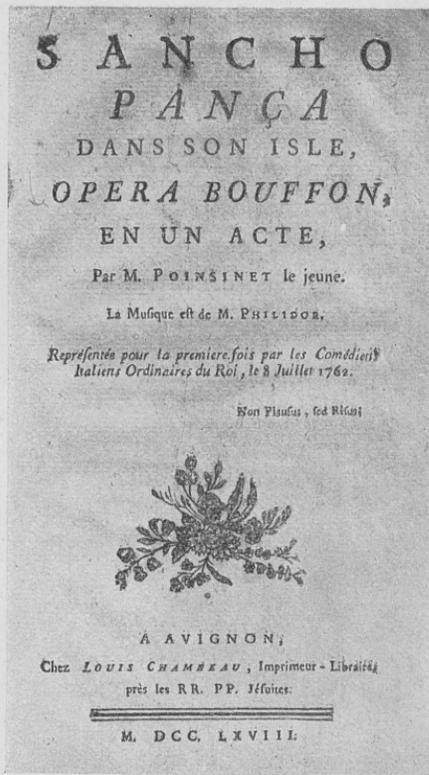


Agrupación Nacional de Música de Cámara, intérprete por primera vez en España de la *Ouverture Burlesque sur Don Quixotte*, de J. F. Telemann.
Violines, Iniesta y Antón; viola, Meroño; cello, Ruiz Casaux; piano, Aroca.



Portada del «libretto» de la Vida do grande *D. Quixote de la Mancha*, e do gordo Sancho Pança, de Antonio José da Silva, conocido por «O Judeu». Ed. Mod.^a de Coimbra. La música de esta ópera jocosa se ha perdido.

(B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Portada de la edición original del libreto de *Sancho Pança dans son isle*, de Poincnet, música del maestro Franciscio Andrés Danican Philidor. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Arietta de *Sancho Pança dans son isle*, de F. Andrés D. Philidor. (Ms. de la B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)

12.

Sancho Pancho berce

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top left, the number '12.' is written in the margin. The title 'Sancho Pancho berce' is written in a cursive hand across the top of the first staff. The music itself is arranged in 12 staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and other musical symbols. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly yellowed tone.

«Sancho Panza manteado». Fragmento de un «tempo», de graciosa intención descriptiva, del *Sancho Pança dan son isle*, de F. A. D. Philidor. (Ms. de la B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)

à Lucien Fugère.



dec. 1910

Troisième acte

J. Massenet

Dedicataria autógrafo del manuscrito original del *Don Quixotte* de Massenet, en la fecha de su estreno en París, al barítono Lucien Fugère, que asumió el papel de Sancho. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Julio Massenet
Eminente compositor francés, en quien se resume la gracia y delicadeza de su escuela. Fué muy sensible a la atracción española.



El gran cantante y actor Fedor Chaliapine, en el Don Quijote de la Mancha, de la ópera de J. Massenet, Montecarlo.

acte 1^{er}

Don Quichotte

BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA

1^{re} Flûte
2^e Flûte
3^e Flûte
1^{er} Clarinet
2^e Clarinet
3^e Clarinet
1^{er} Basson
2^e Basson
3^e Basson
1^{er} Trompette
2^e Trompette
3^e Trompette
1^{er} Trombone
2^e Trombone
3^e Trombone
1^{er} Cor
2^e Cor
3^e Cor
1^{er} Violon
2^e Violon
3^e Violon
1^{er} Violoncelle
2^e Violoncelle
3^e Violoncelle
1^{er} Contrebasse
2^e Contrebasse
3^e Contrebasse
2^e Violoncelle
1^{er} Violoncelle
1^{er} Violon
2^e Violon
3^e Violon
1^{er} Violoncelle
2^e Violoncelle
3^e Violoncelle
1^{er} Contrebasse
2^e Contrebasse
3^e Contrebasse

allegro

Facsimil de la primera página de la partitura de *Don Quixotte*, de Massenet, en el manuscrito original. (Paris, Arch. de la Ópera.)

A Monsieur Victor Espinas
Directeur de la Bibliothèque circulante
y de los parques de Madrid, —
L'auteur, très heureux de voir son œuvre
figurer dans votre belle collection
Paris le 27 janvier 1932
Jean Rivière

Dedicatoria autógrafa de Juan de Rivière, en el ejemplar de su *Ouverture pour un Don Quixotte*. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Mauricio Ravel

Maurice Ravel

à Robert COUZINOU

DON QUICHOTTÉ A DULCINÉE

Adaptation anglaise
de Edward LOCKTON

Poésie de
Paul MORAND

Musique de
Maurice RAVEL

I. Chanson romantique

Moderato (♩ = 208)

CHANT

Moderato (♩ = 208)

PIANO

p

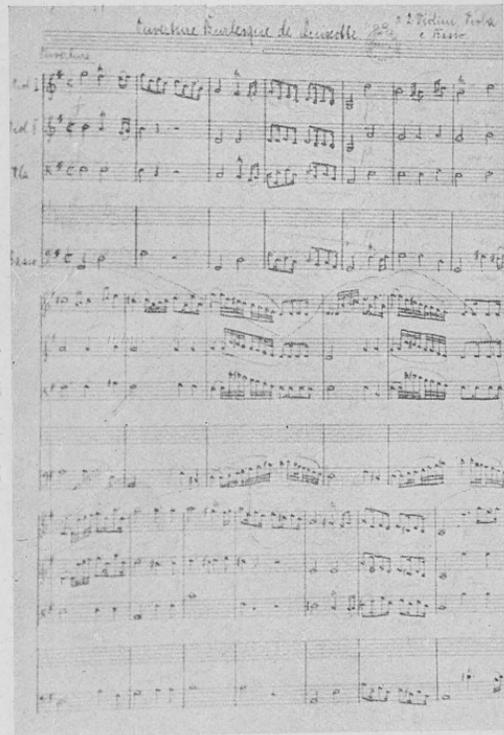
Si

Fragmento de una de las canciones quijotescas de Ravel, con la firma autógrafa del compositor. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Jorge Felipe Telemann

Fecundísimo compositor germano, amigo, compadre y émulo de J. S. Bach.



Primera página de la *Ouverture burlesque sur Don Quixotte*, para cuarteto de cuerda, de Jorge Felipe Telemann. (Ms. de la B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)

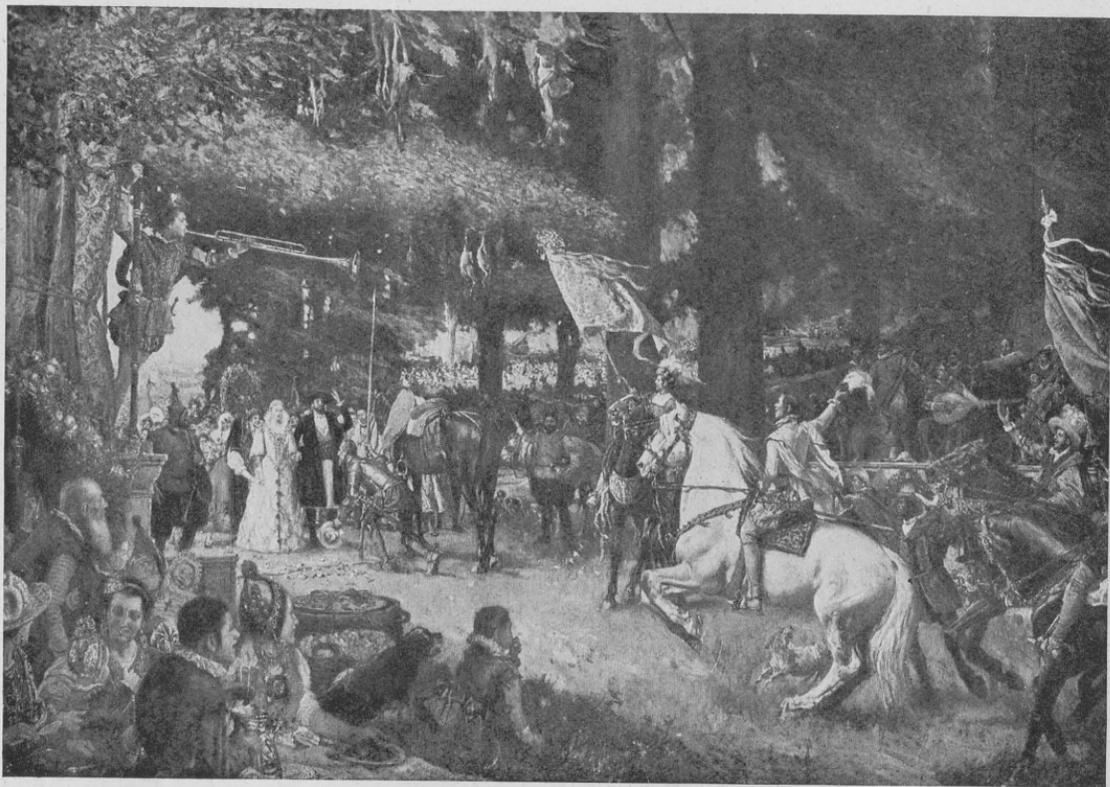


C. Ditters von Dittersdorf

La primera imitación del *Quijote*, titulada, como tantas otras, *Le nouveau Don Quixote*, sirvió de base a una partitura del maestro alemán Ditters von Dittersdorf, cuya efigie viene por ello a estas páginas, Staatsbibliothek. Leipzig, 1795.



F. Mendelssohn-Bartholdy



Este cuadro de Moreno Carbonero, el gran pintor cervantista, sigue fielmente el animadísimo relato de las bodas de Camacho, el rico, que hace figurar en el Quijote su autor inmortal. Mendelssohn, en *Das Hochzeit von Gamacho*, se ajusta, con no menor escrupulosidad, a los aludidos capítulos xx y siguientes del *Ingenioso Hidalgo*. Tal concordancia refina en las presentes páginas las versiones pictórica y musical de la tragicómica peripecia, separadas entre sí ciento cincuenta años.

Der Bibliotheca circulante de Madrid^s
widmet dieses Exemplar seines
Don Quixote^s in innigster Verehrung
des unsterblichen Miguel de Cervantes
Saavedra der Autor

Wien, Dezember 1924. Dr. Wilh. Kienzl.

«A la Biblioteca circulante de Madrid dedica el presente ejemplar de su *Don Quixote*, en homenaje al inmortal Miguel de Cervantes, el autor Dr. Wilhelm Kienzl. Viena, diciembre de 1924.»

DON QUIXOTE



VON

WILHELM KIENZL.

VOLLSTÄNDIGER KLAVIERAUSZUG MIT TEXT.

ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN.

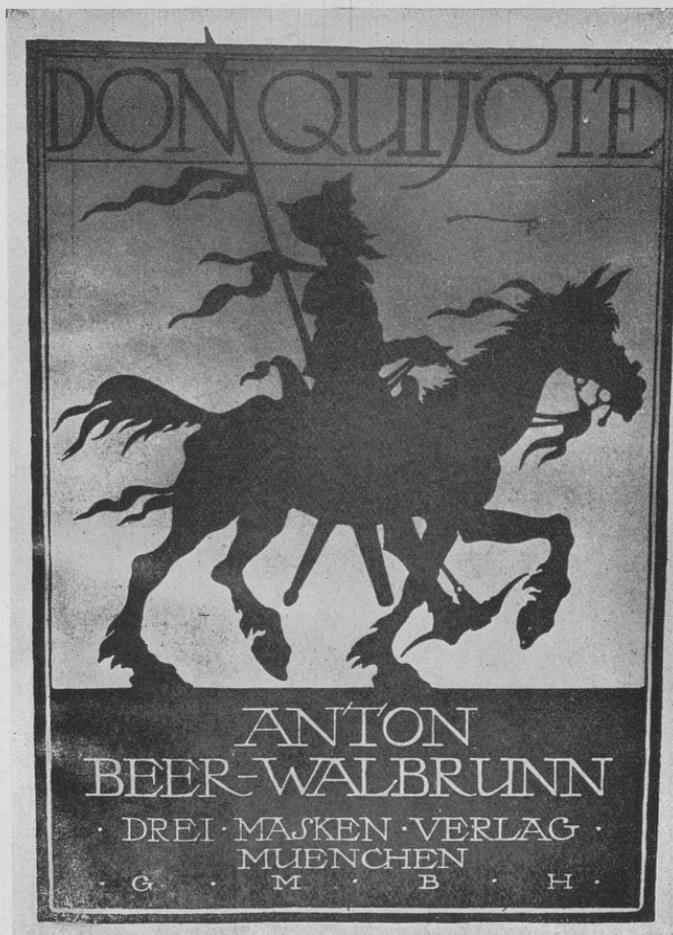
Portada de la edición para canto y piano del *Don Quixote*, de W. Kienzl.
(B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Facsimil de la estampa que acompaña una partitura de bolsillo del *Don Quijote*, de Strauss. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Autógrafo de Ricardo Strauss, trazado «en honor del gran Cervantes» y fechado en Madrid. (Colección de José Subirá.)



Portada litografiada del *Don Quijote*, de Beer-Walbrunn.
(B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)

~~III~~ TP. 13607. Cont.
ad. f. 1.

Don

Chisciotte

in
Sierra Morena

Tragicommedia

Rappresentato
nel
Carnivale

nell' Anno 1710.

La Musica è del Sig. Francesco Conti.

Quest'opera Andante

Violini
Violle
Hauti
Oboe
Clarinetti
Corni
Trombe
Tamburi
Fagotti
Fagocelliti
Basso

Página titular de la partitura de orquesta de la tragicomedia lírica *Don Chisciotte in Sierra Morena*, de F. Conti. (B. N. de Viena.)

Facsimil de la primera página de la partitura de orquesta de la ópera *Don Chisciotte in Sierra Morena*, de F. Conti.

The image shows a facsimile of a handwritten musical score page. At the top left, the title "Pastorale" is written in a large, cursive hand, followed by "Lento Op. 68". The score is written on multiple staves. The first staff is for Flauto (Flute), the second for Violini (Violins), and the third for Violoncello (Cello). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. There are also some markings like "Cello" and "Violoncello" written in smaller hands. The page is numbered "157" in the top right corner.

Facsímil de la primera página de la partitura de orquesta de la ópera *Don Chisciotte in Corte alla Duchesa*, de Caldara, en la B. N. de Viena. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Giovanni Paisiello

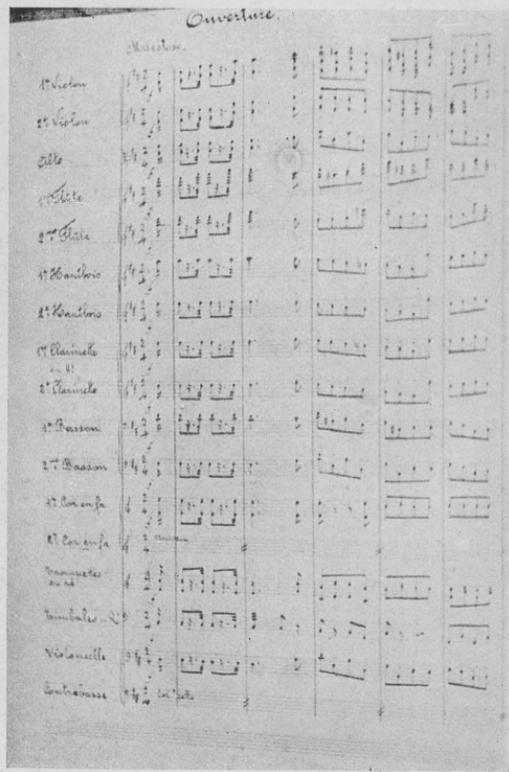
Cultivador tenaz y glorioso de la ópera napolitana. En pleno siglo XVIII es su figura de lo más relevante de la época.



Por la nacionalidad del autor, el *Don Quixote* de Salieri podría ser italiano; pero fué escrito y estrenado en Viena.



J. Mercadante
Compositor y director en Barcelona, Madrid, Cádiz...



Comienzo de la obertura manuscrita del *Don Quixotte*, de Mercadante. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



Henry Purcell (1659-1695)

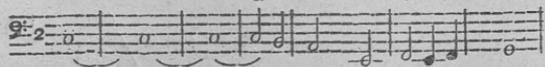
The First Song in the 2d. Act. Sung at
the Knighting of *Don-Quixot*: Set by Mr. Purcell.



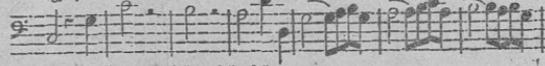
Sing, fin ————— g, all ye Muſes, fin ————— g, ſing,



Sing, fin ————— g, all ye Muſes



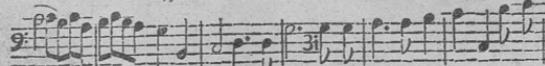
ſing, your Lutes ſtrike, ſtrike, ſtrike a—roun



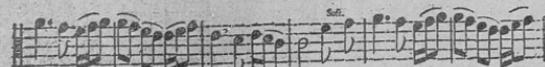
ſing, your Lutes ſtrike, ſtrike, ſtrike a—roun



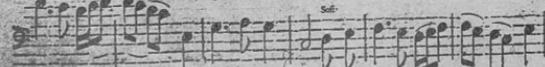
d, your Lutes ſtrike a-round; when a Soldier's the flo—ry, when a



d, your Lutes ſtrike a-round; when a Soldier's the flo—ry, when a

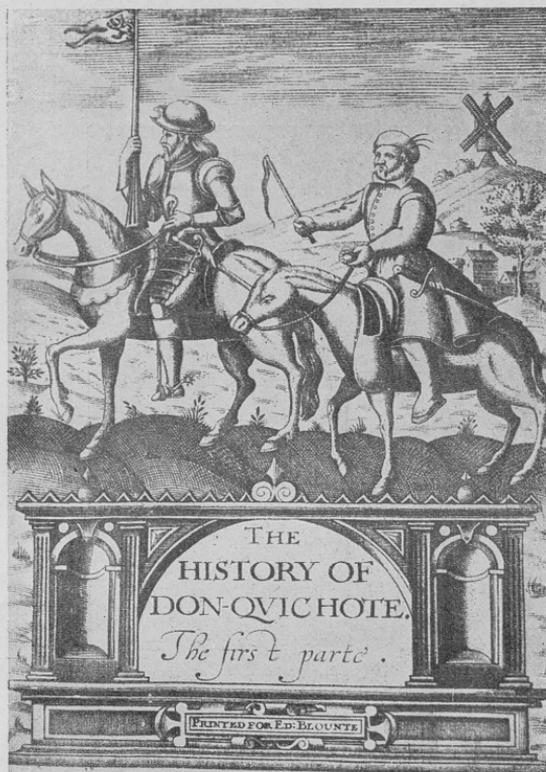


Soldier's the flo—ry, what Tongue can want found; when a Soldier's the flo—ry, what



Soldier's the flo—ry, what Tongue can want found; when a Soldier's the flo—ry, what





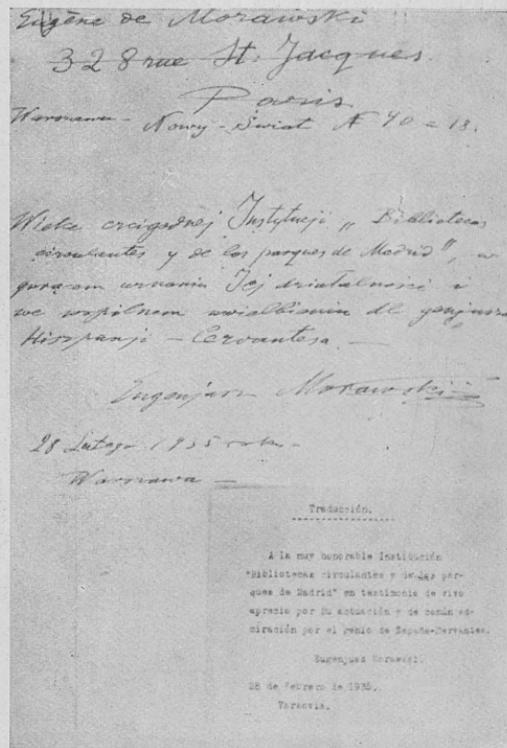
Primera representación gráfica de Don Quijote y Sancho de un ejemplar de la Colección Sedó, editado en Londres por Ed. Blounte (1617).



El compositor y pianista
Antonio Rubinstein



Facsímil del dibujo original destinado a la portada de eventual edición del *Don Quixote*, de Eugenio Morawski, con la firma autógrafa del artista. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)

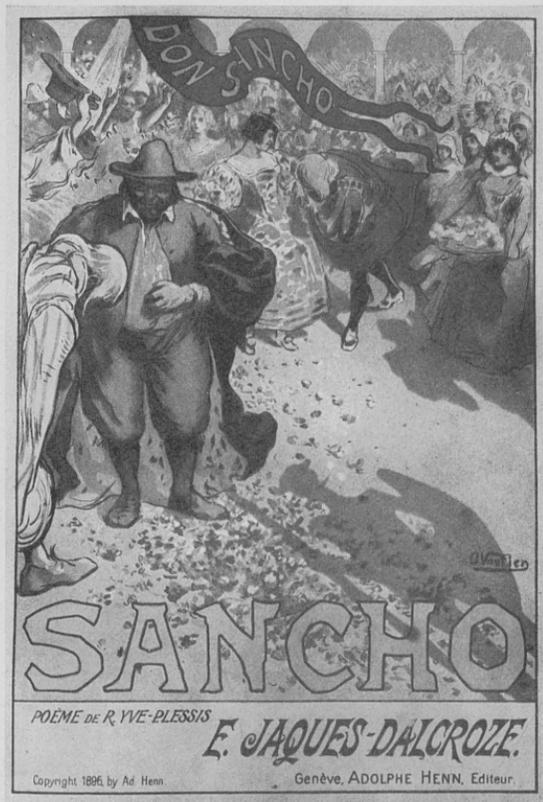


Dedicatoria en polaco del poema sinfónico *Don Quixote*, de Morawski, con la traducción. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)



E. Jacques-Dalcroze

Compositor y creador de la enseñanza rítmica y coreográfica.



Portada de la edición de canto y piano de la ópera *Sancho*, de E. Jacques-Dalcroze. (B. M. del Ayuntamiento de Madrid.)

BIBLIOGRAFÍA

- BARCLAY SQUIRE, W., *Catalogue of Printed Music published between 1487 and 1800 now in the British Museum* (London, 1912).
- CLEMENT, F., *Dictionnaire Lyrique* (París, s. a.).
- DASSORI, C., *Opere e operisti, dizionario lirico universale (1541-1905)* (Génova, 1906).
- FÉTIS, F. J., *Biographie universelle des musiciens*, II^{ème} édition (París, 1878).
- GIVANEL, J., *Catàleg de la Col·lecció Cervantina Bonsoms*, vols. I, 1916; II, 1919; III, 1925 (Barcelona).
- GIVANEL-GAZIEL, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* (Madrid, 1946).
- OSCAR G. TH. SONNECK, *Library of Congress,¹ Orchestral Music Catalogue* (Washington, 1912).
- OSCAR G. TH. SONNECK, *Library of Congress, Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, vol. II (Washington, 1912).
- Revue Hispanique*, 1898 y 1906.
- RIEMAN, H., *Musik-Lexikon* (Berlín, 1929).
- SEDÓ PERIS-MENCHETA, J., *Ensayo de una bibliografía de Miscelánea Cervantina* (Barcelona, 1947).
- SUBIRÁ, J., *Historia de la Música teatral en España* (Barcelona, 1945).
- BLOOM, ERIC. *Everyman's Dictionary of Music* (London, J. M. Dent & Sons Ltd., 1946).

1. Los títulos que llevan L. of C. sin mención del volumen ni de la página, fueron comunicados directamente al señor Espinós por la misma Biblioteca del Congreso de Washington.

ÍNDICE GENERAL

	<u>Páginas</u>
Dedicatoria	V
Prólogo	VII
Introducción.	I
El «Quijote» en la música española	13
El «Quijote» en la música portuguesa.	39
El «Quijote» en la música francesa.	41
El «Quijote» en la música alemana.	62
El «Quijote» en la música italiana.	79
El «Quijote» en la música inglesa	99
El «Quijote» en la música suiza.	111
El «Quijote» en la música de otros países	115
Conclusión	124
Ilustraciones.	127
Bibliografía	167

LAUS DEO SIT

HISPANIARUM LINGUÆ GLORIA INGENIORUM PRINCEPS

MICHAEL A. CERVANTES

MUNDORUM PLAUSUS

Anno MCMXLVII

Casa Provincial de Caridad de Barc
Imprenta-Es