

34/9

ENRIQUE GRANADOS

SU PRODUCCIÓN MUSICAL
SU MADRILEÑISMO
SU PERSONALIDAD ARTÍSTICA

POR

JOSÉ SUBIRÁ

MADRID

1926

RA

ENRIQUE GRANADOS

311279

ENRIQUE GRANADOS

SU PRODUCCIÓN MUSICAL
SU MADRILEÑISMO
SU PERSONALIDAD ARTÍSTICA

POR

JOSÉ SUBIRÁ

MADRID

1926

ES PROPIEDAD DEL AUTOR
Copyright by José Subirá
1 9 2 6

(Versión ampliada de la Conferencia leída en la "Sala Aeolian", de Madrid, el 24 de marzo de 1926, como homenaje al gran artista español en el día que se cumplió el décimo aniversario de su trágica muerte.)

Es Enrique Granados un artista, cuyo nombre no puedo evocar nunca sino con emoción intensa, porque a su recuerdo asocio siempre mi admiración ante el músico glorioso, y mi devoción ante el amigo fiel. Si me es gratísimo traer a la memoria aquellos instantes en que compartía mis aplausos con los del auditorio heterogéneo, pero fundido en el crisol de un sentimiento común, tras la audición de "Goyescas", interpretadas por su autor en conciertos públicos o privados, más grato me es aún rememorar aquellas horas en que el artista, a solas conmigo, en su chalet de Barcelona o en el aposento de la morada que le acogía durante fugaces apariciones por tierras madrileñas, tocaba, para mí solo, algunas de sus obras más recientes, poniendo en ello todo el entusiasmo de un alma siempre moza, y salpicando la ejecución con atinados juicios, comentarios esclarecedores, indicaciones históricas e indagaciones críticas. En la intimidad oía yo sus palabras siempre suaves, pausadas, libres del acento enfático y del decir arrogante con que suelen revelar su orgullo los triunfadores envanecidos por sus éxitos, y eso que Granados acumulaba triunfos tras triunfos sin interrupción. Y al oír esas palabras suyas, parecíame que traslu-

cían toda la modestia de un gran artista, cuya virtud psicológica predominante era la sencillez.

Cuando nos decíamos “adios” o “hasta la vista”, porque Granados abandonaba Madrid o yo abandonaba Cataluña, mi pensamiento seguía la órbita de sus andanzas, y mi espíritu saboreaba el encanto de sus producciones. Como pianista, solicitábasele por doquier los públicos filarmónicos, a quienes seducía ese delicado modo de tocar, tan en armonía con la sencillez y modestia próceres de nuestro gran músico. Como compositor, gozó la dicha de que incorporasen sus obras al propio repertorio los mejores intérpretes que por el mundo paseaban triunfalmente sus aptitudes.

Un día—durante los mil quinientos de la guerra mundial, que no respetaba ni tierras, ni mares ni cielos—llegó la nueva gratísima. Enrique Granados acababa de triunfar en Nueva York como operista, con sus “Goyescas”, de igual manera que venía triunfando, como creador de música pianística, con las otras “Goyescas”, las puramente instrumentales, en el Viejo y el Nuevo Mundo. Retornaría muy pronto a Europa, y su renombre, difundido con más relieve que nunca, le granjearía numerosas oportunidades de lucir sus dotes productoras.

Otro día—transcurridas muy pocas semanas desde aquella que nos había proporcionado la gratísima nueva—llegó la noticia dolorosa. Camino Granados ya de este continente donde viera la luz, y muy próximo a la costa francesa, el vapor que nos lo devolvía a las tierras latinas, de las cuales era un ferviente amador, fué torpedeado por un vigilante submarino. Entre las noventa y siete víctimas de tan aciago ataque bélico, hallábase Don Enrique Granados, el compositor enaltecido universalmente, y con él pereció ahogada también su amadísima consorte Doña Amparo Gal, dejando huérfanos a seis hijos, todos ellos menores de edad aun. De este modo, sin solución de continuidad, vino a enlazarse con la triunfal apoteosis de una vida lozana, el epílogo trágico de una muerte súbita. Y de una muerte tanto más dolorosa para la Música, por cuanto la ópera “Goyescas” no encerraba culminaciones insuperables, sino

ricas promesas de sucesivas ascensiones en la trayectoria seguida por el aclamado compositor.

*

* *

¿Cómo había iniciado éste su carrera musical? ¿De qué forma fué desarrollando su personalidad artística? Digámoslo aquí brevemente.

La vida de Granados, como la de algunos músicos románticos del siglo XIX con quienes guardó algunas afinidades (tal un Schumann, un Mendelssohn o un Chopin), y como la de otro compositor contemporáneo suyo, que vino a contribuir con él a divulgar el nombre de España fuera de su país (Isaac Albéniz), fué una vida corta, que hace bien doloroso lo prematuro de su muerte.

Nació Enrique Granados, de padre cubano y madre montañesa, en tierra catalana, es decir, en la misma tierra que Albéniz. Fué Lérida su ciudad natal, y el año 1867, aquel en que viera la luz. Trasladada la familia a Barcelona, estudió Enrique el piano con Bautista Pujol, el maestro de los tres mejores pianistas catalanes de aquella generación: Vidiella, Malats y Granados. Al mismo tiempo se inició en la armonía con Felipe Pedrell; pero era su intuición la que había de dictarle, descontado este insuficiente aprendizaje teórico, las superposiciones armónicas, tan ricas de color, y las expresiones rítmicas, tan afortunadas por su carácter, en que habría de basarse tal creación posteriormente.

A los veinte años, estaba Granados en París estudiando con Charles de Beriot, y transcurridos otros dos años más, se hallaba de regreso en Barcelona. Al debutar como pianista y compositor en un concierto celebrado bastantes meses más tarde, marcó de súbito, simultáneamente, la doble dirección en que hubo de encarrilar por siempre sus rumbos artísticos, y a la cual había de sumar una fértil labor pedagógica con la Academia de su nombre, vivero de excelentes artistas, entre los cuales resalzó Paquita Madriguera, la fiel intérprete del músico y divulgadora de su producción en el Nuevo Mundo, y Franck

Marshall, digno heredero de las orientaciones docentes cultivadas por Granados al asumir la dirección de la Academia que éste había fundado unos años antes.

El intérprete Granados no fué un tenaz explotador de virtuosismos a ultranza, como tantos otros excelsos pianistas a quienes acosa el anhelo de lograr triunfos personales, sino un colaborador de grandes músicos, entre ellos los violinistas Manén, Isaye, Crickboom y Thibaud, en la interpretación de sonatas que les granjeaban fervientes aplausos durante sus internacionales excursiones. Ocasionalmente actuó con los pianistas Ríster, Saint-Saëns y Malats en la ejecución pública de obras que estaban escritas para dos pianos.

El compositor Granados no fué un artífice rutinario, sino un cincelador exquisito, que producía por el placer de crear. Para el teatro escribió además de "Goyescas", la obra que se puede considerar como su canto de cisne, "María del Carmen", inspirada en el texto de Felú y Codina, con la que obtuviera su primer triunfo escénico en 1898; y las cinco producciones hechas en colaboración con el excelso poeta catalán Apeles Mestres, cuyos títulos dicen *Gaziel*, *Petrarca*, *Picarol*, *Follet* y *Liliana*. Para piano produjo, entre otras muchas obras, el "Allegro de concierto", las "Goyescas" sugeridoras de la ópera definitiva, caprichos, bocetos, valsos, improptus, escenas poéticas y escenas románticas, piezas sobre cantos populares españoles y danzas legítimamente ibéricas. Además transcribió veintiséis sonatas inéditas de Domenico Scarlatti, realizadas en esta versión moderna por la compenetración de ambos artistas: el que las produjo para clave y el que las arregló para piano. Entre las composiciones vocales de Granados resaltan, junto a su colección de melodías titulada "Canciones amatorias", varias "Tornadillas", que van desde la gracia ligera de "El tra lala y el punteado", con sus falsetas imitadas de la guitarra popular, hasta el sentimiento profundo de "La Maja dolorosa", constituida por tres bellos números donde habla—y muy elocuentemente, por cierto, en medio de su sencillez—la pasión angustiada. También la música de cámara está representada con diversas producciones en el haber del compositor Enrique Granados,

así como igualmente la música orquestal, ya pura, ya asociada al coro.

Todas estas producciones responden al temperamento del artista creador, el cual era un verdadero romántico, mas no con sentimentalismos a lo Chopin, a lo Schumann o a lo Grieg, contra lo que se ha repetido frecuentemente, sino con sentimentalismos a lo Granados, pues, como dice su biógrafo Henri Collet, “el romanticismo de Granados es bien suyo; criollo por el abandono melódico y catalán por el contraste rítmico”. No en vano acumuló este compositor en su alma el doble y persistente influjo de la herencia y del medio. Y, por otra parte, muestran todas esas producciones, sobre todo las pianísticas, al orfebre y cincelador exquisito que, por dar realce a la ornamentación, sacrificaba el plan arquitectónico. En tal sentido, no sería inoportuno considerarle como cultivador de un “estilo plateresco” musical.

Anunciada su personalidad con los cuatro cuadernos de “Danzas españolas”, escritos en 1890, y bien pronto populares por todo el mundo, no recibió, en lo sucesivo, modificaciones substanciales, sino tan sólo una intensificación cada vez más penetrante de la técnica. Y a través de sus variadísimas obras, mantuvo Granados, como nota característica, la mezcla latente de amargura y de gracia, sin que nunca predominara ninguna de estas dos fases, las cuales alternaban dentro de un ambiente de refinada poesía, donde, por acusado que sea el valor melódico, la fuerza rítmica se impone avasalladora en no pocas producciones. Todo ello realza un hispanismo estético de buena ley, cuyas fuentes no se remontan a las de la música árabe medieval, sino a la música madrileña imperante bajo el reinado de Carlos III y Carlos IV, es decir, en la segunda mitad del siglo XVIII y albores del XIX. Por eso es el “majismo”, y no el “orientalismo”, la cualidad predominante en muchas de sus obras.

*
* *

Expuestos a grandes líneas, en los párrafos anteriores, los

caracteres intrínsecos y extrínsecos, o espirituales y formales, de la música debida al fértil numen del malogrado compositor meridano, ahora comentaremos sus producciones más características, comenzando por algunas pertenecientes a los años de juventud. Y recordaremos, con tal motivo, que la creación de Granados ha sido examinada por M. G. de Boladeres Ibern en una monografía, y muy recientemente por el musicógrafo hispanista Mr. Henri Collet en el volumen “Albéniz et Granados”, perteneciente a la colección que la Librería Félix Alcan, de París, viene publicando bajo el epígrafe “Les Maîtres de la Musique”.

Entre las obras de los años mozos—muy variadas, no sólo por su carácter, sino por su valor artístico, pues los albores de toda brillante carrera musical se manifiestan siempre por desigualdades y titubeos—destacan los “Valses poéticos”. Fueron dedicados a Joaquín Malats, el insigne pianista catalán muerto prematuramente, y de ellos se ha dicho que son “nerviosos y schubertianos” y que poseen “la misma elasticidad motriz que los vales de Chopin”.

Más importante por su volumen, intención e intensidad, es la colección “Danzas españolas”, formada por doce números. El compositor, que muchos años más tarde habría de condensar en sus “Goyescas” el espíritu musical madrileño de la época vivida por un gran pintor aragonés, sordo como Beethoven y como Beethoven audaz, divulgó su nombre por Europa con estas “Danzas”, valiosísimas merced a la riqueza de panoramas geográficos y etnográficos que despliegan. Aunque hubiera podido poner un título a cada una, prefirió señalarlas sencillamente con un orden numérico correlativo que va desde el I al XII. Ello tiene el inconveniente de dificultar la localización de cada número; pero no impidió que fijasen su atención sobre dicha obra, dedicándola bien merecidas loanzas, compositores tan prestigiosos como los franceses Saint-Saëns, Massenet y Bériot, el noruego Grieg y el ruso Cui. La autoridad de tales panegiristas y la diversidad de sus procedencias, suministran motivos más que suficientes para patentizar cuán merecidos eran sus elogios.

— II —

Anotemos el carácter de cada uno de los doce números, contruídos todos ellos sobre temas originales de carácter popular. El inaugural—dedicado, lo mismo que el cuarto de las “Goyescas” pianísticas, a la consorte que había de compartir con el compositor una súbita y trágica muerte—es un bolero tratado en buena parte como un minueto bachiano. El segundo—rotulado “Oriental” cuando se publicó separadamente—aporta acentos de malagueña nostálgica. Al tercero, pastoral y burlesco por su carácter, lo considera Collet como una “bourrée de Galice”. El cuarto, por excepción, lleva un rótulo: “Villanesca”, y repite sobre una doble pedal de tónica y dominante una melodía de gaita, intercalando una parte central a la que Granados puso el epígrafe “Canción y estribillo”. El quinto recogió su inspiración popular en una Andalucía arrullada por pretéritos influjos árabes; por su popularidad extraordinaria, que sólo comparte con el séptimo y el décimo de esta colección, ha sido transcrito para otras combinaciones instrumentales, como aquella que tan señalados triunfos proporciona siempre al guitarrista Andrés Segovia, constituyendo una obra en cierto modo imprescindible de sus programas, y acogida tan fervorosamente como las mejores de Albéniz en estas versiones guitarrísticas. Es la sexta pieza una rondalla unitonal, con insistente predominio pentafónico, y una “copla” central bien típica. Sobre un fondo sincopado y bajo un ambiente de jota se desenvuelve el séptimo número, imitando los rasgueos de guitarra. El siguiente parece inspirado, en cuanto a su técnica, por influjos scarlattianos, pues prodiga los breves diseños repetidos a diversas alturas, y muestra un típico aspecto danzario de origen ampurdanés. Otra vez aparece la evocación de la jota en el noveno. En el décimo triunfan los rasgueos de guitarra sobre un fondo que mantiene una marcada uniformidad rítmica y una insinuada monotonía tonal. En el undécimo resalta el espíritu de los boleros y fandangos, con sus conclusiones melódico-armónicas en la dominante, y un canto expuesto polifónicamente en la parte central, a modo de “recitativo”. Y en el postrero florece el alma morisca con sus insistentes “punteos” guitarrísticos y su copla central de progenie inconfundible.

Guarda cierta semejanza intencional, psicológica y artística con estas “Danzas españolas” la colección de “Seis piezas sobre cantos populares españoles”, precedidas de un preludio (Añoranza, Ecos de parranda, Vascongada, Marcha oriental, Zambra y Zapateado) del propio Granados, formando ambas obras juego con los “Cantos de España”, de Isaac Albéniz, y contribuyendo, en tanta medida como éstos, a perfilar el multiforme y complejo espíritu hispano mediante una exquisita estilización de su musical folklore, que admite sonoridades tan varias como lo son las de la guitarra con sus rasgueos voluptuosos y sus punteados nostálgicos; la gaita, con sus acentos pastoriles, y la tenora, con su pastosa y vibrante sonoridad. Es indiscutible, por otra parte, que esas mismas obras de Granados contribuyeron en no poca medida a crear algunas, mucho más recientes, como, por ejemplo, las “Pièces espagnoles” (Aragonesa, Cubana, Montañesa y Andaluza), de Manuel de Falla; las “Danzas catalanas”, de Tomás Buxó, y las “Danzas burgalesas”, de Antonio José, las cuales constituyen típicas muestras del poder artístico realizado por el dominio de la técnica y puesto al servicio del espíritu musical popular.

Renunciaremos a presentar una enumeración comentada de las numerosas producciones pianísticas debidas a Enrique Granados. Y dejando para después el breve análisis de sus “Goyescas”, incorporadas bien pronto al repertorio de los pianistas más insignes, hablaremos aquí solamente de dos: el “Allegro de concierto” y la “Rêverie”.

El “Allegro de concierto” no es una obra de la primera juventud, como las “Danzas españolas”, ni una obra improvisada al calor de la inspiración sobre un teclado registrador, como la “Rêverie”, sino una composición meditada y premeditada. ¿Antecedió el título a la pieza, o fué ésta la que, una vez elaborada, sugirió el epígrafe con que se encabezara? No podemos responder a esta pregunta que nosotros mismos nos hacemos. Es indudable, en todo caso, que el músico acumuló a través de toda esta obra dificultades técnicas bien complicadas, pero absolutamente pianísticas; por lo cual, su “Allegro de concierto” ha sido impuesto varios años como pieza obligada

en los concursos de piano del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Ahora bien: Granados no desdeñó aquí lo sustantivo por lo adjetivo, ni lo interno por lo externo; y la inspiración de las ideas utilizadas como base motriz del discurso musical se revistieron con espléndido ropaje, merced al acierto con que aparecen trabados lo brillante con lo vehemente, y lo razonado con lo apasionado, en alianza exquisita. “Acabado modelo, en mi opinión, de composiciones de este género”, ha dicho Tomás Bretón con referencia a la expresada obra.

Si en este “Allegro de concierto” lo nacional parece desvanecerse para dejar el puesto libre a lo que podríamos denominar universal, y si los reflejos ya chopinianos, ya schumannianos, sustituyen a las evocaciones melódico-rítmicas del alma ibérica, en la mencionada “Rêverie”, por el contrario, es el alma musical española quien habla. Tan graciosa composición brotó en circunstancias especialísimas, y puede considerarse como el “canto del cisne” del artista que muy pronto iba a hundirse, con la gran riqueza potencial de su espíritu creador siempre alerta, en las marinas aguas donde cerró los ojos para siempre y se aprestó a dormir su postrer sueño cuando alcanzaba la plena madurez y el vigor máximo. Acudió el músico leridense a la Casa Aeolian, de Nueva York, para decir adiós a los amigos que en aquella mansión hospitalaria le habían dispensado las más delicadas atenciones. Llevaba escritos unos compases que acababa de idear y que se proponía utilizar como germen para una nueva producción; sentóse ante un piano, e improvisó con ese tema una “Rêverie”, donde se destaca la melodía sobre un ritmo incisivo e insinuante. Fué una fortuna que se registrase automáticamente, por el Duo-Art, la improvisación de Granados, pues merced a tan feliz circunstancia, la improvisación quedó recogida para la posteridad, reproduciendo con absoluta exactitud los matices agógicos y dinámicos prodigados entonces por el artista que a un tiempo—y por la última vez de su vida—actuaba como creador y como intérprete. De esta “Rêverie” ha dicho la gran pianista Teresa Carreño, al tener ocasión de escucharla: “¡Ah! ¡Maravilloso! Aquí está el alma española. Yo conozco esta alma porque tuve

ocasión de verla, y noto que toda ella se encuentra contenida en esa breve y portentosa composición.”

*

* *

La música vocal de Granados con acompañamiento pianístico plasmó en dos grupos de composiciones cuyos títulos comunes son, respectivamente, “Tonadillas” y “Canciones amatorias”.

Las “Tonadillas” siguen la acepción corriente, en estos últimos años, según la cual, se entiende bajo tal rotulación genérica una pieza musical aislada, a modo de canción, romanza o “*lied*”, y no, como lo era efectivamente durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, una sucesión de números que desarrollaban una situación teatral, desde el simple monólogo, del que ofrecen muestras las clásicas “tonadillas a solo”, hasta la breve ópera cómica en un acto, con sus “*parolas*” o declamados, de que dan fe por centenares las “tonadillas a dos”, “a tres” o “a cuatro”, y las “generales”. Granados constituyó sus “Tonadillas” con rasgos sobrios, para que los majos—en una evocación de pretéritos años, porque ya no existían esos tipos a la sazón sino en los sainetes de don Ramón de la Cruz, en los lienzos y dibujos de Goya y en otras producciones artísticas inspiradas por los personajes populares de una época fenecida, que con ella fenecieron también—nos revelaran sus donaires, cuitas, amores y dolores, mas no de una manera tosca, cual pudiese hacerlo un compositor vulgar, sino mediante una feliz estilización del fondo popular que inspirara estas canciones. Quien las oye, siente revivir los ecos de melodías que adquirieron gran boga cuando reinaban tiranas, seguidillas y boleros, y percibe graciosos ecos de guitarras, ya rasgueadas con fogosa pasión, ya punteadas con elegante laxitud. Sus títulos expresan el ambiente que se propuso revivir el compositor al crear estas “Tonadillas” del siglo XX; y del acierto con que se realizó tal intento dan fiel testimonio “La maja de Goya”, “El majo tímido”, “El majo discreto”, “La maja dolorosa”, “El mirar de la maja”, “Callejeo”, “El tra la la y el punteado” y

“Amor y odio”. Algunas de estas melodías aparecieron posteriormente reflejadas o comentadas en las “Goyescas”, de que nos ocuparemos también con extensión.

Pláceme recordar ahora algo de lo que dije cuando aparecieron estas “Tonadillas”, autorizándome para ello la oportunidad manifiesta y la consideración de que se mantiene hoy vivo el punto de vista que inspiró aquellos párrafos míos. Preocupado el autor de “Danzas españolas” por el porvenir artístico de nuestro país, dolíale que los picarescos cuplés y las canciones lascivas de compositores completamente impersonales, a quienes faltaban la doble conciencia ética y estética, ejerciesen una perniciosa acción sobre el público. Imponíase, en consecuencia, dignificar ese género musical. ¿Mas cómo si no de un modo paulatino? Ello requería en primer término la eliminación de un repertorio deleznable, pero avasallador. Puesto que la gente quiere cantar y quiere oír cantar, tal desarraigo exigía, como previa condición, contar con un material que sustituyese al que era preciso abolir. ¿Y qué base debería tener ese nuevo material? En su afinada sensibilidad de artista y de patriota encontró Granados la clave de la contestación a esta pregunta. Puesto que, por sus fines y su esencia, tendría que ser popularísimo ese nuevo material, habría de latir en él el espíritu del pueblo. Este espíritu popular sugirió a Schubert y Schumann “lieder” admirables, cuya vena, en cierto modo folklórica por su raíz, supo aliarse con las más geniales inspiraciones individualistas. Y este mismo espíritu popular—no a lo germano, naturalmente, sino a lo ibérico, porque Granados era latino—es el que Granados consideró salvador para la depuración del gusto y para la “nacionalización” de nuestros tablados de variedades, extranjerizados en todo, comenzando por el título genérico que los designa, con su arbitraria denominación bilingüe, “teatros de variétés”. Huelga decir que el espíritu popular no ha vibrado sino excepcionalmente en nuestras “zarzuelas grandes”, cuyas melodías rezuman acentos de itálicos operismos, ora de propio intento, ora sin que sus autores se dieran de ello cuenta. Salvo contadas veces, tampoco ha vibrado en el “género chico”, prodigador de numeritos ramplones, y menos aun en el “género

ínfimo”, formado frecuentemente con productos de importación. Pero existe puro, al menos en su esencia y sus moldes, bajo las notas escritas por nuestros tonadilleros en la segunda mitad del siglo XVIII y albores del XIX.

Recoger ese espíritu, quintaesenciarlo y transformarlo, para que se adapte al ambiente de nuestra época sin perder sus atributos peculiarísimos, evitando a la vez los retorcimientos técnicos que podrían diluirlo o pervertirlo: tal es la sana orientación que se puede imponer todo músico respetuoso ante las más escrupulosas normas estéticas.

Y eso hizo Enrique Granados con sus “Tonadillas”, que son genuinos “lieder”; pero no “lieder” a la alemana, sino a la española. Quedábase para otros músicos aquello de trasfollar o adaptar vienas melodías. A él le bastaba con absorber el espíritu reinante en pasadas épocas, vivificándolo con la inyección de modernas modalidades expresivas. Granados emprendió esta labor purificadora evitando esos alardes de retoricismo musical que esperan el éxito del retorcimiento artificioso. Como creador consciente que era, se contentó con recoger el alma secular de un pueblo y reflejar musicalmente todo cuanto había de ingenuidad en ella. Por eso sus “Tonadillas”, compuestas con la colaboración del poeta Fernando Periquet, asocian a la gracia antigua el ambiente moderno, sin que tal alianza se caracterice por sus antagonismos irreconciliables. Ellas confirman, no ya teóricamente, sino de un modo práctico, cuán hacedero es formar un arte novísimo, utilizando viejos odres, con gran provecho para el resultado artístico. Llenas de gusto en la pureza de su línea monódica, y de finura en sus cadencias finales, cautivan por igual a profesionales y a profanos.

Para rematar los párrafos que a estas composiciones vocales dediqué con motivo de su aparición, dije lo que transcribo aquí literalmente:

“La renovación del gusto vendría si se declarasen de texto esas “Tonadillas” en los salones privados y en los de variétés, es decir, en esos lugares donde algunas señoritas de verdad entonan todavía romanzas a lo Tosti, y en aquellos otros donde bastantes señoritas de doublé desentonan canciones procaces.

Por eso hay que trabajar para que las “Tonadillas” de Granados se infiltren en el repertorio de unas y otras. Debemos, pues, divulgar con el mayor celo ese “*lied*” español creado por un artista español, que tuvo entre sus más fervientes y desinteresados elogiadores al musicólogo Riemann, y otros compatriotas de los hombres que, al cortar su vida en alta mar, le han arrancado, en plena gloria, al afecto de los suyos, al calor de su patria y a la admiración de todos.”

Apareció Enrique Granados en sus “Tonadillas” como revividor del ideal inconscientemente sentido y corporificado por aquellos intuitivos músicos que, para los cantantes de los antiguos corrales madrileños de la Cruz y del Príncipe, habían escrito producciones escénicas por millares. En oposición a este aspecto—que puede considerarse tradicional, porque la depuración estética realizada por Granados había de dejar incólume la medula básica—, desarrolló el compositor leridense, con máxima libertad, las composiciones vocales agrupadas bajo el epígrafe común “Canciones amatorias”, donde tiene fiel expresión el alma de un artista siempre atento a seguir la ruta de su propio ideal, evitando en lo posible repeticiones y rutinarismos. Espigó las correspondientes letras en antologías de vates patrios anteriores al siglo XVIII: los anónimos del Romancero general, don Félix Lope de Vega y don Luis de Góngora. Henri Collet admira esas “Canciones amatorias” por los tesoros de imaginación que cobijan, así como por la variedad armónica y rítmica que albergan, y señala de un modo especialísimo la gracia infinita de los arabescos que le había dictado una inspiración bien latina, cuando Granados escribió la titulada “No lloréis, ojuelos”.

Es abundante la música de cámara y sinfónica producida por Granados, si bien sigue inédita, salvo contadas excepciones. De su quinteto de cuerda y piano en sol menor (escrito en 1895) dice Collet que es su única producción de música de cámara que llegó a terminarse y que merece la publicación, no obstante su docilidad a los moldes clásicos y su tímido españolismo. Está constituido por tres tiempos, a saber: “Allegro”, con un tema de carácter schumanniano y otro nacional; “Allegretto casi an-

dantino”, sobre un tema de carácter rústico, y “Presto molto”, donde se desarrolla una “rueda” castellana y resalta una “copla” popular. Son también suyos un cuarteto, un trío y una sonata inconclusa; todo ello, sin contar esbozos de producciones que dejó en estado embrionario la catástrofe del “Sussex”.

Entre las obras orquestales mencionaremos: “Dante”, poema sinfónico editado en Nueva York; el poema “La noche del muerto”; la suite “Elisenda”, inspirada en un poema del vate Apeles Mestres y escrita para orquesta y piano; otra “Suite sobre cantos gallegos”, y diversas obras menores, como una “Marcha de los vencidos”; todo ello sin incluir apuntes u obras inconclusas cuyos manuscritos se hallan en poder del hijo primogénito de Granados (“Primera sinfonía”, “Allegro serio” para orquesta y violonchelo; segundo y tercer tiempo de una obra sin título para orquesta y piano; el poema “La Laguna Estigia”, que habría de constituir la tercera parte de “Dante”, etc.).

Dedicaremos especial mención a cierta obra orquestal, no publicada aún hasta ahora, pero que oiremos en la sesión de hoy por primera vez, en una transcripción para piano automático. Es una “Danza gitana”, cuya ejecución, según las palabras puestas al frente de la partitura, requiere “nobleza y *domaire*”. Sus ritmos ondulantes y sus melodías, tan pronto morbidas como apasionadas, reflejan el ambiente etnográfico registrado en el título de la composición. Nació esta “Danza gitana” como consecuencia de un espectáculo musical y plástico al cual había concurrido el autor, en unión de varios artistas extranjeros que deseaban conocer los más típicos aspectos de nuestro país, aprovechando su breve paso por tierras ibéricas. Euterpe y Terpsícore les mostraron a todos esos adoradores de la Belleza cuánto y cuán grande poder tienen, no obstante su bajo realismo, los bailes gitanos, merced a la viveza irrefrenable de sus ritmos, sobre los cuales flotan jirones de melodías que, tratadas por compositores expertos en técnicas occidentalistas—y a tal respecto basta recordar a Manuel de Falla con su deliciosa producción “El amor brujo”—, imprimen sello bien original a productos artísticos cuyos gérmenes vitales evocan pretéritas civilizaciones. Bajo el influjo de aquel espectáculo, donde lo audi-

tivo y lo óptico se asociaban primorosamente, Granados escribió para orquesta, en la primavera de 1915—es decir, en la última primavera de su vida—, la referida “Danza gitana”.

Una producción que lo presenta como cultivador de música coral es el poema escrito para piano, órgano y coros sobre una bella poesía inspirada en Heine y titulada “El canto de las estrellas”. En 1911 tuve ocasión de oír esta obra interpretada en condiciones insuperables, pues la parte pianística estuvo a cargo del propio autor, y la vocal, a cargo del “Orfeo catalá”, la espiéndida corporación que tan alto prestigio mundial se ha granjeado y mantiene por obra del maestro Luis Millet, su director, y de las disciplinadas huestes que la integran. “El canto de las estrellas”, como algunas otras producciones del mismo artista, se ha editado en Nueva York.

Tuvo Granados manifiestas inclinaciones hacia la música escénica. Descontados algunos productos menores, como los intermedios escritos para “Miel de la Alcarria”, con letra de Felú y Codina, existen dos que marcan las etapas extremas de su carrera de operista, a saber: “María del Carmen” y “Goyescas”. Con el primero propagó su renombre un joven artista que se presentaba dotado admirablemente para la creación musical; con el segundo se consagró una personalidad universalmente conocida ya desde bastantes años antes.

Estrenóse “María del Carmen” en Madrid el año 1898, produciendo gran entusiasmo, y merced a ella recibió Granados de manos de la Reina doña María Cristina la cruz de Carlos III. Al año siguiente se estrenaba en Barcelona con igual éxito. Podría suponerse que tal producción encajaba en los moldes espirituales del verismo que venían cultivando en Italia la trinidad Puccini-Mascagni-Leoncavallo y sus imitadores; y, sin embargo, no es así, pues se mantiene dentro del espíritu romántico español. Desarrollase como una vasta sinfonía en tres partes, rica por su color merced al empleo de modos y ritmos nacionales, y profunda por su lirismo interno, como hace notar Henri Collet.

Apeles Mestres—el poeta y dibujante que, ya casi septuagenario, se ha revelado últimamente ante el mundo artístico como un inspirado creador de canciones breves, en las que iba po-

niendo no sólo la letra, sino la música también, como lo hicieran los trovadores medievales—fué el autor de cinco dramas líricos musicados por el compositor leridense: “Gaziel” (Teatro Principal de Barcelona, 1906), “Petrarca” (escrito en 1900 y no representado nunca), “Picarol” (Teatro Tivoli de Barcelona, 1901), “Follet” (Liceo de Barcelona, 1903) y “Liliana” (Paseo de Bellas Artes de Barcelona, 1911). “Gaziel” está inspirado por el “Fausto” de Goethe; “Petrarca” presenta la anhelada unión de Laura y el famoso poeta italiano, dando además entrada a Bocaccio. En “Picarol” es el protagonista un bufón enamorado de la hija del conde a quien aquel hombre servía. En “Follet” es el protagonista un bardo errante que sepulta consigo su gran pasión por la noble Nadala. En “Liliana” se pintan los amores de una ondina con el silfo llamado Flor-de-Lis. La nota amorosa predomina en estas cinco producciones poéticas, y de tales situaciones psicológicas supo sacar excelente partido Granados al ilustrar todos esos textos con páginas musicales, donde vibra un romanticismo que realza la inspiración lírica. Ahora bien, a diferencia de “María del Carmen”, que había abierto el camino de operista al gran músico, y de “Goyescas”, que habría de cerrar su gloriosa trayectoria artística, las obras escritas en colaboración con el poeta Apeles Mestres excluyen todo sentido racionalista, y si pueden interesar a los extranjeros, no es precisamente por aquel “españolismo” que más allá de nuestras fronteras se suele pedir al arte ibérico.

*
* *

Tras aquel paseo geográfico y etnográfico que por hispanas tierras había emprendido Enrique Granados en 1890, al escribir sus “Danzas españolas”, hubieron de transcurrir cuatro lustros hasta la época en que dió el sér a otra obra cumbre para piano. Es en 1910, efectivamente, cuando nace la nueva composición. Limita el marco de su ambiente musical a lo que podríamos denominar el “madrileñismo” popular de los reinados de Carlos III y Carlos IV, y lleva dos títulos, a saber: “Go-

DIBUJOS ORIGINALES DE ENRIQUE GRANADOS



LA MAJA PENSATIVA



LA MAJA EN EL BALCÓN



COLOQUIO EN LA REJA

LA MAJA TAPADA



UN MAJO



AUTOGRAFOS DE LAS «GOYÉSCAS» PIANISTICAS

Handwritten musical score for "La Capriçosa" by Franz Liszt. The score is written on five systems of staves. It includes the title "La Capriçosa" and the name of the composer "L. Liszt". The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Handwritten musical score for "Cabaletta en la rage" by G. St. Roca. The score is written on five systems of staves. It includes the title "Cabaletta en la rage" and the name of the composer "G. St. Roca". The music is characterized by a fast tempo and a dramatic, aggressive character.

Handwritten musical score for "Et jouez à volonté" by 16. Biernak Vies. The score is written on five systems of staves. It includes the title "Et jouez à volonté" and the name of the composer "16. Biernak Vies". The music is a technical exercise, featuring a variety of rhythmic and melodic patterns.

Handwritten musical score for "Jouez à la rage et à l'insistance" by G. St. Roca. The score is written on five systems of staves. It includes the title "Jouez à la rage et à l'insistance" and the name of the composer "G. St. Roca". The music is a technical exercise, featuring a variety of rhythmic and melodic patterns.

yescas” y “Los Majos enamorados”. El primero de esos dos epígrafes revela por sí solo con absoluta nitidez cuál fué la cantera evocadora. El segundo, manifiesta con no menor exactitud cuáles fueron los protagonistas de una historia pasional, cuyos episodios sucesivos se rotulan: “Los requiebros”, “Coloquio en la reja”, “El fandango de candil”, “Quejas, o la maja y el ruiseñor”, “El amor y la muerte” y “Epílogo: Serenata del espectro”. A ellos se unió “El Pelele”. En el fondo, la maja de Granados no era la garrida y procaz mujer de los barrios bajos, cuya atracción física podía sufrir mermas grandes por la insolencia de sus frases y la grosería de sus gestos, sino la aristócrata que, revestida con el aire de lo popular, sabía refinar lo plebeyo, elevándolo a la categoría de lo exquisito.

“Goyescas” y “majismo”: he aquí lo que aparece condensado en esa bella producción pianística. ¿Fué la personalidad del pintor Goya, tan recia y firme, la encauzadora de esa tendencia “majista” muy bellamente realizada por Granados? O, por el contrario, ¿fué una inclinación al “majismo”—que se daba por igual en D. Francisco de Goya y en el ilustre sainetero don Ramón de la Cruz—la causa determinante del afecto entusiasta que sentía Granados por este escritor, y muy especialmente por aquel pintor, para quienes no tenía secretos el bajo vulgo del Madrid de su época? Es bien posible que se entrelazasen ambos influjos, y que el primero pesara sobre el segundo muy decisivamente. Dotado el gran músico de un espíritu abierto a todas las actividades artísticas, sabía emocionarse por igual ante un bello drama lírico, ante un poema, ante un lienzo o ante una escultura. Y el más sencillo dibujo de Goya—aunque desprovisto de las suntuosidades que dan los pinceles a un lienzo, y trazado sobre una cuartilla con rasgos concisos—llegaba al espíritu de Granados con ímpetu brioso, sugiriéndole estados de alma musicales cuyo reflejo se percibe hoy en sus “Tonadillas”.

No se detuvo aquí la influencia de Goya sobre Granados, pues también le incitó a producir breves y monócromas obras lineales. Por eso, con el músico de prestigioso renombre mundial, pudo coexistir en este artista el dibujante oscuro, tímido e inédito. Y esos dibujos, contruidos sin la experiencia que

proporciona una firme práctica, poseen el encanto de una ingenuidad graciosa; y su realismo espiritualizado revela el fondo, ya satírico, ya dramático, de una época vivida imaginativamente por el músico merced a su constante comercio espiritual con aquel pintor. Varios dibujos publicados—y por primera vez—en el Programa de esta conferencia, testimonian gráficamente esa manifestación, casi desconocida hasta hoy, de un creador que no era músico exclusivamente, porque sabía que el Arte, a quien él rendía culto con supremo fervor, tiene variados caminos, y que la Música no es sino uno de los puntos del cuadrante que la emoción sentimental ofrece, tanto a productores, como a cultivadores.

Los dibujos de Granados resumen o sintetizan, con expresivo poder evocador, algunos aspectos expresados musicalmente por el músico en sus “Goyescas” y “Tonadillas”: la espera de la maja en el balcón, el coloquio en la reja, la maja dolorida por el olvido, los desdenes o las traiciones del majo en quien ella puso todos sus amores y toda su fe. Hay uno que ofrece singular atracción, porque pudiera considerarse como autorretrato con variaciones. Vese allí, en efecto, a un Granados con patillas postizas y aires de majo goyesco.

Pudieran suponerse afinidades bien íntimas entre las “Goyescas” de Granados y la “Iberia” de Albéniz, y, sin embargo, en lo único que se pueden confundir, como hizo notar el P. Nemesio Otaño, es en la materia; de ningún modo en las respectivas orientaciones artísticas, porque Granados se inclinaba al romanticismo alemán con dejos del influjo chopiniano, en cuanto a la técnica pianística; en tanto que Albéniz se inclinaba al impresionismo francés, y eso que, por un curioso contraste psicológico que ha puesto en relieve aquel competente musicólogo, Albéniz empleaba formas vagas, elásticas y a ratos voluptuosas, para sus sentimientos varoniles, en tanto que Granados usaba rasgos de fuerza, vigor y actividad para su espíritu inclinado a la vaguedad del impresionismo.

También recordaré aquí que la Condesa de Castellá escribió unos atinados comentarios—interesantes por sus evocaciones psicológicas e históricas—acerca de estas “Goyescas”, trazan-

do párrafos como el siguiente: “Esta es la obra de Enrique Granados, el músico inspiradísimo, refinado y romántico, siempre elegante, de una aristocracia de estirpe española, fina como una mano ducal. Sus “Majos enamorados” nos representarán en un soberbio escenario de sol, alegría, majeza, rumbo, gracia picaresca, pasiones y rancio abolengo; son goyescos y madrileños, y eso será siempre genuinamente español”.

Mucho ganó en amplitud la primitiva versión instrumental de “Goyescas” al pasar desde el piano a la orquesta y desde la sala de conciertos al teatro de ópera. La adición de varios números, la policromía sonora de los primitivos, la intervención de los elementos vocales, el marco escénico donde luces y decorado contribuyen a dar la ilusión de lo que, visto antes imaginativamente, ahora tenía una fuerza óptica real: todo ello favorecería la difusión de “Goyescas”. Convertida en ópera, con la intervención literaria de Periquet, presentaba en tres cuadros las trágicas consecuencias de un doble amor masculino y de una venganza femenina. Y es allí donde adquieren su relieve máximo aquellas cualidades expuestas por el propio músico, en un borrador autobiográfico que se ha encontrado entre sus papeles después de la catástrofe que lo apartó de este mundo, trazado con toda probabilidad para atender alguna petición, y escrito al dorso de varios programas de un concierto celebrado en Barcelona en 1915 “a beneficio de las viudas e hijos de los pintores franceses muertos en campaña”. He aquí esa “autocrítica”, si cabe designarlo así: “En “Goyescas”, el ritmo, el color, la vida netamente española y la nota de sentimiento, tan pronto amoroso, apasionado, como dramático y, a momentos, trágico, se mezclan, como se confundían en Goya los aspectos trágicos y los amorosos, las disputas y los requiebros”.

La ópera “Goyescas” se enriqueció con varios números nuevos, como el “Intermedio”, popular y popularizado, además de recibir en habilidoso trasplante, los que formaban la colección pianística. Entre estos destaca un hondo lirismo subjetivo el titulado “Quejas o la Maja y el Ruiseñor”, con sus indicaciones expresivas; “Andante melancólico”, “appassionato”,

“doloroso”, enlazándolo con la nota descriptiva en la postrera “cadenza ad libitum”, que repite los trinos del ruiseñor bajo el ambiente geórgico.

Ibase a representar la ópera “Goyescas” en París cuando sobrevino la guerra. Aplazóse tal estreno para cuando se restableciese la paz, y Granados la retiró de las manos de los directores de la Opera parisién para ofrecer sus primicias al Metropolitano de Nueva York. Estrenóse aquí “Goyescas” el 26 de enero de 1916, con asistencia del autor, que saboreó una vez más las mieles del triunfo. Proyectaba volver a nuestro continente pocas semanas después, y ya tenía decidido el vapor para el retorno. Pero el Presidente de la República de los Estados Unidos le invitó a tocar en la Casa Blanca. Aquel vapor se le escapó a Granados. Tomó otro buque, desembarcando en Inglaterra. Y aquí tomó el 24 de marzo el *Sussex*. El trayecto de Folkestone a Dieppe no era largo; pero surgió en la travesía un submarino que torpedeó este bastimento, y Granados, como su mujer y otros muchos tripulantes, halló la muerte inesperada y traidora.

*

* *

Jamás ocultó Granados su vehemente pasión por el pintor Goya. Aunque no tan exteriorizada, fué igualmente viva la que sintiera por el sainetero Don Ramón de la Cruz, y la fusión de ambas admiraciones contribuyeron a modelar el “majismo” madrileño, que tan acertadamente revivió, desviándolo hacia lo musical aquel artista contemporáneo.

Y las circunstancias han hecho que, precisamente para rescatar una de las óperas escritas por él con letra de Apeles Mesures, adquirieran sus herederos el Archivo del Teatro Principal de Barcelona, y que entre los manuscritos pertenecientes al mismo, figurase el de una comedia no madrileña, sino catalana, o mejor dicho, cosmopolita, mas con una gran dosis de catalanidad, cuyo autor era el castizo madrileño Don Ramón de la Cruz. Trátase de una obra impresa a raíz de su estreno; pero no re-

impresa y, por tanto, rarísima. Este cúmulo de circunstancias nos impelen a examinar su contenido con algún detalle.

Dicha producción escénica dice textualmente en su portada: "*El Café de Barcelona*. Comedia en un acto para representarse en el Teatro Nuevo de dicha ciudad, el día que se estrena, 4 de noviembre de 1788, en celebridad de Nuestro Católico Monarca Don Carlos III, escrita de orden del Excmo. Sr. Conde del Asalto, Capitán General de Cataluña, por Don Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades de Roma, Lanisio Dicioneo; Honorario de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, Oficial Mayor de la Contaduría general de Penas de Cámara y gastos de Justicia del Reino, etc."

Las "señoras" que intervienen en "El Café de Barcelona" son una dama, una criada catalana, una maja madrileña, una andaluza y una moza de café. Los "señores" son, un oficial, un médico, un viajero francés y otro inglés, un "operista" o cantante de ópera italiano, un rústico alcalde catalán, un peluquero andaluz, un viajero vizcaíno, un petimetre y un mozo de café. La escena representa el propio café donde pasa la acción. Y la música de la comedia tiene por autor a "don Blas de la Senra (sic, por Laserna), compositor de los Teatros de la Villa de Madrid".

Al alzarse el telón están en una mesa la dama con el petimetre; en otra, la "maja andaluza" con el peluquero; en otra, el oficial, teniendo cerca a la "cafetera", es decir, la "moza de café", y en otra mesa el alcalde o sea "Batlle catalán", solo. La "cafetera" entona una canción alusiva al monarca y al Capitán General de Cataluña. El peluquero recibe recado de que vaya a peinar diversas señoras, pues desean asistir a la función teatral. La dama charla con el petimetre.

Aparece el médico y conversa con el alcalde. A cada pregunta o frase que aquél dirige, éste responde con un refrán. Y como la colección de los mismos constituye una curiosa aportación folklórica, estimo interesante a tal intento, reproducirlos aquí, respetando la ortografía con que aparecen escritos y agregar otros que iba diciendo el mismo "batlle" en el curso de la obra mientras hablaba con varios personajes más:

“Qui be menja y millor beu—el fa molt bé lo que deu”
(Quien come bien y bebe mejor, cumple perfectamente con su deber).

“La dona, per ser discreta,— ha de estar sempre retreta”.
(La mujer para ser discreta, debe estar siempre retirada).

“En sa vida ta muller—tres eixidas ha de fer.” (En toda su vida tu esposa no debe hacer más de tres salidas.)

“Lo pagés sempre ha de estar—prop dels que fa treballar.”
(El campesino debe estar siempre cerca de aquellos a quienes da trabajo.)

“Qui ab vestits se gasta massa—te lo cap de carabaza.”
(Quien se gasta demasiado en trajes, tiene por cabeza una calabaza.)

“Qui compra mes del que pot—après se ha de vendrer tot.”
(Quien compra más de lo que puede, después se ve obligado a vender todo.)

“Procura tenir cabal—per no anar al hospital.” (Procura tener dinero para no ir al hospital.)

“Bellaco entreteniment—es dir mal del que está ausent.”
(Bellaco recreo es hablar mal del ausente.)

“Qui diners ha de cobrar—moltas voltas ha de dar.” (Muchos pasos debe dar quien ha de cobrar dinero.)

“Segon tindrás lo estament—vestirás honestament.” (Vestirás modestamente de acuerdo con tu estado social.),

“Si vols que't seguesca el ca—dónali un bocí de pa.” (Si quieres que el perro te siga, dale un zoquete de pan.)

“Gran cuidat lo metge te—del malat que paga be.” (El médico tiene gran cuidado del enfermo que paga bien.)

“Lo caballer a la guerra—y lo pagés a la terra.” (El caballero a la guerra y el campesino a la tierra.)

“L'home que tracta ab amigas—may li faltaran fatigas.”
(Al hombre que trata con amigas nunca le faltarán fatigas.)

“Lo que diu que ya sap prou—te lo cap mes gros que un bou.” (Quien dice que sabe ya bastante tiene la cabeza más grande que un buey.)

“Lo mozo ques ben criat—calle si no es preguntat.” (El mozo bien educado guarde silencio mientras no le pregunten.)

“Taberna que te bon vi—ventura te prop de si.” (Taberna donde se vende buen vino, tiene la fortuna cerca de sí.)

“En bonas conversacions—may no trenquis las rahons.” (En buenas conversaciones no destruyas las razones jamás.)

“Abans de fer una cosa—preu consell, si es perillosa.” (Antes de hacer alguna cosa, aconséjate si es expuesta.)

No es extraño que el médico, ante la sarta de refranes que le entran por los oídos, como comentario a cada frase suya, exclamase así:

Según de refranes echa
parece usted el Sancho Panza
catalán...”

Con esta comedia reveló una vez más su flexible talento y su afición a cosechar giros y frases de varias lenguas, aquel Don Ramón de la Cruz, que ha tenido en Don Emilio Cotarelo y Mori un biógrafo insuperable, pues si el catalán y el vizcaíno emplean aquí los respectivos lenguajes regionales, el francés y el inglés chapurrean graciosamente el castellano, intercalando voces y expresiones propias de sus correspondientes idiomas.

Carece de argumento, en realidad, “El Café de Barcelona”, imitándose únicamente a recoger la charla de variados tipos, cada cual con arreglo a su procedencia, mientras aguardan todos el comienzo de la representación escénica en el nuevo coliseo, el cual se ha alzado por obra mágica “en un soplo”, pues, según refiere un interlocutor, tras la destrucción del antiguo teatro por un incendio, bastaron seis meses para edificar ese otro—notable por su comodidad, solidez y magnificencia—, y sólo un particular prestó a tal fin 15.000 ducados.

Como tantas obras del insigne sainetero madrileño, esta comedia—ahora olvidada y desconocida, pues sólo se imprimió una vez, hace ya cerca de medio siglo, por lo cual es hoy rarísima—tiene interés especial considerada musicalmente, aun descontada la intervención del maestro Blas Laserna. Así, por ejemplo, la maja elogia la gran habilidad del italiano para cantar fandangos, tiranas y seguidillas boleras, materias coreo-

gráficomelódicas en que ella le impuso a cambio de que aquel extranjero la enseñase su idioma natal. Más adelante, acompañadas por la “vihuela”, es decir, la guitarra, se cantan unas seguidillas recién llegadas de Madrid, cuya letra dice:

“Por una catalana
me muero, madre.
¡Pero qué cara tiene!
¡Pero qué talle!
¡Pero qué aseo!
¡Por una catalana,
madre, me muero!”

Esta obra, tan típica por la diversidad regional e internacional de sus personajes, así como por el acierto con que se la caracteriza a cada uno, haciéndole hablar con chapurreos, jergas o frases de sus lenguajes respectivos si no son castellanos, concluye con una tirana cuya letra dice así:

“De Madrid hoy la Tirana
disfrazada por la posta,
a ver el Teatro Nuevo
se ha venido a Barcelona.
Buscadla, miñones;
buscadla, miñonas.
Buscadla en la Rambla.
Buscadla en la Tropa,
que ella siempre asiste
donde hay mayor broma.
Cantadle cosillas
con las guitarrillas
Veréis qué salada.
Veréis qué real moza.
Y llamándola ti-tiranilla,
es preciso que al punto responda
¡Chis! Cuenta el secreto,
pero a mí me consta
que la Tiranilla
está en Barcelona.”

“La Tiranilla está en Barcelona”: he aquí lo que hubieran proclamado, ciento veinticinco años después del estreno de esa comedia, el sainetero Cruz y el tonadillero Laserna, si hubiesen podido oír las “Goyescas” de Granados, tan imbuidas por el “majismo” madrileño de fines del siglo XVIII. “Majismo” con el cual realizó un peculiarísimo aspecto aquel gran artista catalán de quien ha dicho Joaquín Nin lo que yo repetiré aquí apropiándome esas palabras suyas: “Era su exuberante fantasía, sus deliciosos despropósitos, sus imprevistos desconcertantes, su nobleza, sus arrobamientos trágico-cómicos, sus grandes ojazos dispuestos siempre a llorar, a reír, a admirar o a asombrarse de todo; era el relato fantástico de sus extraordinarias aventuras; era la abigarrada mezcla de ironía y candidez, de refinamiento y de naturismo, de elegancia y de libertad, de actividad y de contemplación, de humorismo y de gravedad, de inquietud y de serenidad que constituía el fondo íntimo del carácter del malogrado Enrique, lo que me sedujo a mí y sedujo a cuantos le trataron”. Porque todo eso transpiraba el espíritu del egregio artista catalán, cuya memoria nos congrega hoy aquí, en el décimo aniversario de su prematura muerte, acaecida cuando aquel músico alcanzaba su plena madurez, no cumplidos aún los cincuenta años de edad, malogrando así los ópimos y óptimos frutos de su gran espíritu creador l: ciega obra de un trágico destino.

F I N

ALGUNAS OBRAS DEL MISMO AUTOR:

BIBLIOTECA DE ARTISTAS CÉLEBRES:

—LOS GRANDES MÚSICOS: Bach, Beethoven, Wagner.—Precio, 450 pesetas. Madrid.

—MÚSICOS ROMÁNTICOS: Schubert, Schumann, Mendelssohn. Precio, 450 pesetas.

CHUMANN: VIDA Y OBRAS.—Precio, 5,50 pesetas.

ENDELSSOHN: VIDA Y OBRAS (Inédita).

LAS TRANSFORMACIONES ORGÁNICAS DE LA MÚSICA (Conferencia leída en el *Orfeo Catalá*, de Barcelona). (Agotada).

EL PAISAJE, LAS CANCIONES Y LAS DANZAS EN CATALUÑA (Conferencia leída en el Ateneo de Madrid). (Agotada).

EL MÚSICO-POETA CLAVÉ (1824-1874).—Precio, 4,50 pesetas.

ENRIQUE GRANADOS: Su producción musical. Su madriñenismo. Su personalidad artística.—Precio, 1,50 pesetas.

SELECCIÓN DE MONOGRAFÍAS MUSICALES. Van publicados los folletos siguientes: I. Pergolesi; II. Schönberg; III. Mussorgsky; IV. Mozart; V. Rimsky-Korsakoff; VI. Gluck.—Asociación de Cultura Musical, Madrid. (No se venden).

JACQUES STRAUSS.—Su producción musical.—Su hispanismo.—Su posición artística.—Precio, 1,50.

LA MÚSICA TEATRAL MADRILEÑA EN EL SIGLO XVIII. (Se han publicado fragmentos en diversas Revistas).

LOS ESPAÑOLES EN LA GUERRA DE 1914-1918:

—MEMORIAS Y DIARIOS (Recopilación glosada).—Precio, 5 pesetas.

—ASÍ DIJO MONTIEL (Historia novelesca).—Precio, 5 pesetas.

L.—EPISTOLARIOS Y NARRACIONES (Selección refundida).—Precio, 5 pesetas.

M.—ANTE LA VIDA Y ANTE LA MUERTE (Novela histórica).—Precio, 5 pesetas.

N.—EN EL OTRO FRENTE (Ensayos y crónicas).—(En preparación.)

O.—IMÁGENES BÉLICAS (Retratos, caricaturas y autógrafos).—En preparación.)

P.—ARRILONES ENTRE NIEBLAS (La Bélgica que yo ví).—Precio, 3 pesetas.

Q.—LA PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA EN LA NUEVA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE LOVAINA.—Comité hispano belga.—(No se vende.)

R.—UN VIRGINAL PUREZA (Novela).—Precio, 3 pesetas.

S.—LA CRISIS DE LA VIVIENDA: SUS CAUSAS, MALES Y REMEDIOS (Tesis doctoral).—Precio, 3 pesetas.

T.—LA JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS.—(No se vende.)

ESTE FOLLETO SE VENDE EN LA
EDITORIAL PÁEZ, ÉCIJA, 6, MADRID,
Y EN LAS PRINCIPALES LIBRERÍAS
Y ALMACENES DE MÚSICA

PRECIO: 1,50 PESETAS

NUMERO 354