

EST-M-CON-5

## LA SINFONIA EN EL DRAMA Y EL DRAMA EN LA SINFONIA

---

El panorama que se descubre en el estudio de la composición musical es inmenso. Cualquier punto o sector de dicho estudio se presta a mil comentarios interesantísimos. En la imposibilidad de abarcar todo el conjunto, he de limitarme, en mi breve disertación, a señalar la doble penetración de la sinfonía en el drama y del drama en la sinfonía. Para ello he de abandonar toda la música anterior al siglo XVIII: el maravilloso canto litúrgico, en el que se observan ya esbozos de drama, por ejemplo, en la Pasión que se canta en los oficios de Semana Santa, con su evangelista recitante, la voz de Cristo y los personajes secundarios. Abandonaré también la polifonía del siglo XVI, aunque hay ya verdaderos dramas en los responsorios de Palestrina y en los motetes de nuestro Victoria. Aún he de abandonar también, ya en el siglo XVIII, lo que vulgarmente llamamos "música de clavecinistas", es decir, la forma binaria y el rondó primitivo.

Vamos directamente a la música sinfónica y a la música dramática. Pero, antes de hablar de cómo penetran una

en otra, es necesario establecer un concepto concreto y exacto de éstos dos géneros importantísimos de la música. Dando un sentido amplísimo a la palabra sinfonía o música sinfónica, puede decirse que abarca toda la música instrumental y de concierto, desde la más nutrida orquesta, hasta un solo instrumento. En otra ocasión y en otro sitio, he dicho que la música sinfónica lleva en sí una fuerza enorme de cohesión. En cambio, el drama obedece a múltiples elementos, bajo una potencia dispersiva.

La fuerza de cohesión de la sinfonía radica en su arquitectura. En efecto, la forma clásica es una maravilla de proporciones y de líneas. Comencemos por las grandes fugas de Bach, para órgano y las no menos grandes, que constituyen El Clave bien temperado. Y sigamos con la sonata, eje de nuestra música de concierto, pues también es sonata la música de cámara, como lo es la sinfonía para orquesta. Cada uno de los cuatro tiempos que forman la sonata, el cuarteto y la sinfonía, obedecen a un plan admirable de construcción, constituyendo un edificio de incomparable belleza, aunque personal y vario en cada compositor. Otra forma sinfónica de gran importancia es el Tema con variaciones. La variación vulgar o decorativa es como un molde de cocina, al cual se adaptan diferentes especies de tartas o de pasteles.

Pero, cuando la variación se amplifica y se hace profunda, toma acentos dramáticos y engendra nada menos que el leitmotiv wagneriano.

La música sinfónica que lleva en sí un plan literario, parece a primera vista que, se acerca a el drama. Sin embargo, no es así: ni la descripción, ni la impresión, contienen elementos dramáticos. Nada hay tan falso como la descripción musical: No existe ningún oyente que, al escuchar un trozo descriptivo, sepa lo que es, si no se lo dicen. Y aún diciendoselo hay sus más y sus menos. Esto, en cuanto se refiere al poema sinfónico, pues, en la impresión basta con el título, colocado en cabeza, para que la fantasía del oyente vuele en plena libertad.

La música dramática, como lleva palabras, obedece a normas distintas que la sinfonía. Cuando hay palabras, las palabras mandan. Comenzaremos por la Cantata y el Oratorio, dramas sacros, immortalizados por Bach y por Haendel. Su estructura se parece a la de la ópera, con sus recitados, sus arias y sus coros; pero, ! que belleza en las frases declamadas de La Pasión según San Mateo de Juan Sebastian Bach! Con razón dice el maestro Arámbarri que nunca se ha escrito música tan moderna.

Hablemos de la ópera. Desde el Orfeo de Monteverdi,

que se estrenó en los comienzos del siglo XVIII, hasta la época actual, se han escrito centenares, millares de óperas: unas, buenas; otras, regulares; y muchas, muchísimas, muy malas. Ya he dicho que en el drama o concretamente, en la ópera, hay una fuerza dispersiva, debida a los elementos inconexos que intervienen en el teatro, los cuales producen una disgregación continua de los materiales constructivos. Esto encierra tal gravedad, que parece un verdadero milagro cada representación de una ópera. Cuando la ópera es una obra de arte, como Alceste, de Gluck, Tristán, de Wagner, Carmen, de Bizet, Falstaff, de Verdi, La vida breve, de Falla, la música pone de relieve, exalta los sentimientos del drama. A los recitados y a las arias se unen dos elementos importantísimos: la declamación cantada, cuando se desencadenan las pasiones, y, además, el ambiente, la naturaleza, con sus efectos de luz y de sombras. Wagner hizo aún más: creó la sinfonía orquestal, es decir, la sinfonía dramática, que explica la acción por medio del leitmotiv, tema corto, flexible y que se presta a toda clase de transformaciones.

Existe un género teatral, que designamos con un nombre extranjero: el Ballet, conjunto de pantomima y danza. En el Ballet no hay canto, ni palabras. La orquesta lo dice todo, marcando paso a paso todas las peripecias de la

acción y, de vez en cuando, piezas para danzar, de forma francamente sinfónica. Aunque el repertorio es reducido, los compositores modernos han hecho obras magníficas que, naturalmente, están en la memoria de todos los que me escuchan.

El ballet tiene una derivación interesantísima y creo que voy a ser el primero en abordarla: me refiero a la música para cine.

El cine está en mantillas; pero no olvidemos que se trata de una máquina y, como tal máquina, sujeta a progreso, evolución y transformaciones. La primera dificultad a resolver, es que el compositor se ponga de acuerdo con el ingeniero y con la montadora, dos figuras, por lo demás, amabilísimas y simpáticas. El ingeniero, con sus aparatos, tiene la facultad de presionar la música hasta la exageración, o de llevársela muy lejos, a la China, donde no hay medio de oírla. La montadora también tiene un aparatito: unas preciosas tijeras, con las cuales corta por donde bien le parece. En la música para cine caben todas las formas, sinfónicas y dramáticas. Sin embargo, como en el ballet, la música debe seguir la acción que se desarrolla en la pantalla, sobre todo en lo que se llama música de fondo. En algunas películas se llega a subrayar de modo automático las peripecias y hasta los movimientos de las fi-

guras. Esto es, francamente, de muy mal gusto.

---

Decía Vincent d'Indy que las óperas de Mozart suponen el triunfo de la sinfonía en el drama, ya que están hechas a base de piezas de forma sinfónica, yuxtapuestas o unidas por recitados y parlatos. No olvidemos, no obstante, que en ellas se encuentran escenas dramáticas magníficas, como la del Comendador en Don Juan. Lo mismo puede decirse de la ópera cómica francesa y de nuestra zarzuela, pues en una y en otra la música alterna con los diálogos hablados y las piezas tienen que adoptar forzosamente formas concretas. Así y todo, las arias pueden estar dramatizadas y separarse por ello de todo sinfonismo. Unos cuantos ejemplos aclararán cuanto he dicho acerca de ello. En el Freischütz, de Weber, hay dos arias famosas, la de Max y la de Agata. En las dos se desencadenan un mar de pasiones, interviene la naturaleza y hasta fuerzas misteriosas. Todo esto es drama puro. El racconto de Lohengrin, aún considerado como pieza suelta, lleva en sí, no solo el encanto misterioso y legendario del personaje, sino también un modelo magnífico de declamación cantada. Lo mismo podríamos decir de la aria que canta el tenor en el tercer acto del Otelo, de Verdi:

Mientras los bajos de la orquesta descienden cromáticamente, la voz expresa el desaliento, la amargura, la desesperación del pobre negro, engañado por Yago.

Y ahora, en sentido contrario, recordemos otra escena trágica, en la Lucia, de Donizetti, en donde la tiple no encuentra cosa mejor que acercarse a la batería y ponerse a hacer monerías, a dúo con la flauta. Y en el segundo acto de Tosca, en medio de tanta violencia y de tanta truculencia, ¿qué significa la romancita Visi d'arte, romancita que podía haber firmado Tosti?. Tán no tiene explicación, que ni el mismo Scarpia sabe lo que tiene que hacer y se resigna a tomar una tacita de café, mientras la tiple canta.

En nuestra zarzuela ocurre algo parecido, ya que los libretistas acostumbran a parar la acción en cuanto entra un número de música. Hay, sin embargo, modelos preciosos de dramatismo en algunas obras. Bretón, en La Verbena de la Paloma, abrió un camino precioso, que pocas veces se ha seguido. Toda el alma madrileña se halla reflejada en el trozo musical que comienza así:

¿ Dónde vés con mantón de manila?

Años más tarde, Vives, en su Maruxa, y en la escena de la carta, del segundo acto, escribió música a contra-

(8)  
pelo, sin tener en cuenta que el momento y la acción pedían una declamación cantada y de ninguna manera una melodía de salón.

---

Críticos y musicólogos han dicho en más de una ocasión que los últimos cuartetos de Beethoven abandonaban la estructura clásica, para tomar el aspecto de poemas musicales, con asuntos desconocidos para nosotros. Yo también lo creo, pues el carácter de Beethoven se presta para ello. Sirva de ejemplo el cuarteto 15, que contiene el magnífico Adagio, ofrecido a la Divinidad en acción de gracias por su curación. Hay allí todo un drama, sin perder por ello su forma sinfónica, extenso lied en cinco secciones. Otro tanto puede decirse de la sonata para piano, op. 110; encontramos en ella todo un proceso de dolor, que comienza con el arioso dolente y continúa con la fuga. Y ésta fuga suave y poética, es sin duda la más bella que se ha escrito, después de las de Bach.

Pero, vengamos a los tiempos modernos. Es indudable que hay elementos dramáticos en el poema de Strauss, Muerte y Transfiguración: descripciones y largos desarrollos, hacen algo confusa toda la primera parte, cuya acción, se desenvuelve en el cuarto del enfermo. En mi opinión, el verdadero drama está en el final, en la transfiguración. Una

subida, tranquila y serena, sobre una doble pedal, estrechando poco a poco las distancias, con el tema interrogante aún y, al fin, afirmativo y luminoso, hacen de éste trozo una de las páginas más bellas de Strauss.

Drama es también el magnífico poema de Manuel de Falla, Noches en los jardines de España, impresiones de momentos, de personas, de sentimientos... No me ha sido posible arrancar a Falla otras declaraciones. Pero toda la obra está penetrada de un sentimiento amargo y profundo. En el final, la copla andaluza, que canta el piano, parece traer un chorro de luz; sin embargo, ésta misma copla se quiebra después, dando paso a una oda trágica y, por decirlo así, resignada. Indudablemente, Noches en los jardines de España, es uno de los modelos más característicos de infiltración del drama en la sinfonía.

---

Voy a dar dos ejemplos prácticos al piano, que demuestren cómo se acoplan y armonizan los elementos sinfónicos y dramáticos. Uno de estos ejemplos será el preludio del tercer acto de Tannhäuser. Si Wagner fué muy parco explicando su artilugio del leitmotiv, en cambio, sus comentaristas se han excedido, atribuyendo símbolos y hasta valores filosóficos a diseños melódicos sin importancia. El

preludio, que lleva por título "La peregrinación de Tannhaüser" es a la vez, un trozo sinfónico y dramático. Sinfónicamente, es un simple lied en tres partes y de tonalidad tan clásica, que, escrito en mi bemol, no modula casi nada. Tannhaüser, arrepentido de haber lanzado en plena fiesta de la Poesía su himno a Venus, se dispone a marchar a Roma, para que el Papa le perdone. La primera sección del preludio lleva como fondo el canto suave y sereno de los peregrinos. Casi incrustado a él aparece el diseño de Tannhaüser, vacilante y medroso, a la zaga del grupo. De cuando en cuando se oye la imploración de Isabel a los caballeros del Castillo: "¡No le mateís!".

En la segunda sección, pasajes dinámicos, algo tumultuosos, nos llevan al tema solemne, triunfal, que representa a Roma en la fiesta de la peregrinación. La tercera sección supone a Tannhaüser ya de vuelta, sin haber obtenido el perdón del Papa. Cuatro violines con sordina y en la tonalidad sombría de sol bemol, recuerdan en lejanía el tema de Roma. Después, una frase melódica, escueta, amarga, como un lamento, que comienza un óboe, desciende poco a poco por los violoncellos, para buscar la tonalidad inicial de mi bemol mayor.

El otro ejemplo pertenece a una obra mía, escrita para piano y no estrenada aún, que se llama Poema fantástico. El trozo que voy a tocar se titula Viejas calles madrileñas. Su forma no puede ser más simple: una introducción y una sola parte, dividida en tres frases. En la introducción se evoca el ambiente de las viejas calles madrileñas; al anochecer y con muy poca luz, se distingue un bulto, una figura, que vá y viene. En la primera frase de su única parte, llega otra figura, representada por un tema doble, huidizo y atonal al comienzo y expresivo después, al afirmarse la tonalidad de mi mayor. En la segunda frase, la música se exalta, llega a la polémica, y al estallar el conflicto, se produce una parada brusca. Las dos figuras recapacitan y, en la tercera frase, la tonalidad de mi mayor reaparece, más expresiva aún que antes. Es inútil que el tema huidizo quiera romper las mallas; todo queda en una perfecta quietud.

---

Como final de la conferencia voy a tener el gusto de presentaros dos alumnos. Uno de ellos, Mario Medina, obtuvo su primer premio de composición en 1.943. Medina es murciano, hombre del sur y muy apegado a las formas andaluzas: por ello vais a escucharle su Preludio y fuga de la Petenera, canción popular, procedente, según unos de Paterna (bajo el

nombre de patenera) y negado rotundamente por otros. El amigo Mario, demuestra en ésta obra su técnica segura y demuestra tambien que no le asustan la disonancias.

La otra alumna, Paquita Velerda, primer premio de composición de 1.944, vá a tocar su Elegía para violoncello y piano, en colaboración con el gran violoncellista Ricardo Vivó. Yo creo firmemente que la Elegía de Paquita es su autorretrato. Madrileña auténtica, de carácter abierto, aunque dulce y apacible, tiene, sin embargo, (y éste sentimiento brota en su obra) ése gracioso gestillo, diabresco y pilluelo, de las antiguas majas, de aquellas majas que en los comienzos del siglo XIX, pusieron tan alto el heroismo del pueblo de Madrid.

Con la Elegía de Paquita, termina éste acto.

Madrid, diciembre de 1.944

## LA SINFONIA EN EL DRAMA Y EL DRAMA EN LA SINFONIA

---

CONFERENCIA DE DON JOAQUIN TURINA, LEIDA POR SU AUTOR EN EL REAL CONSERVATORIO DE MUSICA Y DECLAMACION, EL DIA 24 Diciembre del año 1.944.

El panorama que se descubre en el estudio de la composición musical es inmenso. Cualquier punto o sector de dicho estudio se presta a mil comentarios interesantísimos. En la imposibilidad de abarcar todo el conjunto, he de limitarme, en mi breve disertación, a señalar la doble penetración de la sinfonía en el drama y del drama en la sinfonía. Para ello he de abandonar toda la música anterior al siglo XVIII: el maravilloso canto litúrgico, en el que se observan ya esbozos de drama, por ejemplo en la Pasión que se canta en los oficios de Semana Santa, con su evangelista recitante, la voz de Cristo y los personajes secundarios. Abandonaré también la polifonía del siglo XVI, aunque hay ya verdaderos dramas en los responsorios de Palestrina y en los motetes de nuestra Victoria. Aún he de abandonar también, ya en el siglo XVIII, lo que vulgarmente llamamos "música de clavecinistas", es decir, la forma binaria y el rondó primitivo.

Vamos directamente a la música sinfónica y a la música dramática. Pero, antes de hablar de cómo penetran una en otra, es necesario establecer un concepto concreto y exacto de éstos dos géneros importantísimos de la música. Dando un sentido amilísimo a la palabra sinfonía o música sinfónica, puede decirse que abarca toda la música instrumental y de concierto, desde la más nutrida orquesta, hasta un solo instrumento. En otra ocasión y en otro sitio, he dicho que la música sinfónica lleva en sí una fuerza enorme de cohesión. En cambio, el drama obedece a múltiples elementos, bajo una potencia dispersiva.

La fuerza de cohesión de la sinfonía radica en su arquitectura. En efecto, la forma clásica es una maravilla de proporciones y de líneas. Comencemos por las grandes fugas de Bach, para órgano y las no, menos grandes, que constituyen El Clave bien temperado. Y sigamos con la sonata, eje de nuestra música de concierto, pues también es sonata la música de cámara, como lo es la sinfonía para orquesta. Cada uno de los cuatro tiempos que forman la sonata, el cuarteto y la sinfonía, obedecen a un plan admirable

de construcción, constituyendo un edificio de impomparable belleza, aunque personal y vario en cada compositor. Otra forma sinfónica de gran importancia es el Tema con variaciones. La variación vulgar o decorativa es como un molde de cocina, al cual se adaptan diferentes especies de tartas o de pasteles.

Pero, cuando la variación se amplifica y se hace profunda, toma acentos dramáticos y engendra nada menos que el leitmotiv wagneriano.

La música sinfónica que lleva en sí un plan literario, parece a primera vista que, se acerca a el drama. Sin embargo no es así: ni la descripción, ni la impresión, contienen elementos dramáticos. Nada hay tan falso como la descripción musical: No existen ningún oyente que, al escuchar un trozo descriptivo, sepa lo que es, si no se lo dicen. Y aún diciendoselo hay sus más y sus menos. Esto, en cuanto se refiere al poema sinfónico, pues, en la impresión basta con el título, colocado en cabeza, para que la fantasía del oyente vuele en plena libertad.

La música dramática, como lleva palabras, obedece a normas distintas que la sinfonía. Cuando hay palabras, las palabras mandan. Comenzaremos por la Cantata y el Oratorio, dramas sacros, immortalizados por Bach y por Haendel. Su estructura se parece a la de la ópera, con sus recitados, sus arias y sus coros; pero, ¡que belleza en las frases declamadas de La Pasión según San Mateo de Juan Sebastian Bahh!. Con razón dice el maestro Arámbarrri que nunca se ha escrito música tan moderna.

Hablemos de la ópera. Desde el Orfeo de Monteverdi, que se estrenó en los comienzos del siglo XVII, hasta la época actual, se han escrito centenares, millares de óperas: unas, buenas: otras, regulares; y muchas, muchísimas, muy malas. Ya he dicho que en el drama o concretamente, en la ópera, hay una fuerza dispersiva, debida a los elementos inconexos que intervienen en el teatro, los cuales producen una disgregación continua de los materiales constructivos. Esto encierra tal gravedad, que parece un verdadero milagro cada representación de una ópera. Cuando la ópera es una obra de arte, como Alceste, de Gluck, Tristán, de Wagner, Carmen, de Bizet, Falstaff, de Verdi, La Vida breve, de Falla la música pone de relieve, exalta los sentimientos del drama. A los recitados y a las arias se unen dos elementos importantísimos: la declamación cantada, cuando se desencadenan las pasiones, y, además, el ambiente, la naturaleza, con sus efectos de luz y de sombras. Wagner hizo aún más: creó la sinfonía orquestal, es decir

la sinfonía dramática, que explica la acción por medio del leitmotiv, tema corto, flexible y que se presta a toda clase de transformaciones.

Existe un género teatral, que designamos con un nombre extranjero: el Ballet, conjunto de pantomima y danza. En el Ballet no hay canto ni palabras, La orquesta lo dice todo, marcando paso a paso todas las peripecias de la acción y, de vez en cuando, piezas para danzar, de forma francamente sinfónica. Aunque el repertorio es reducido, los compositores modernos han hecho obras magníficas que, naturalmente, están en la memoria de todos los que me escuchan.

El Ballet tiene una derivación interesantísima, y creo que voy a ser el primero en abordarla: me refiero a la música para cine. El cine está en mantillas; pero no olvidemos que se trata de una máquina, y como tal máquina, sujeta a progreso, evolución y transformaciones. La primera dificultad a resolver es que el compositor se ponga de acuerdo con el ingeniero y con la montadora, dos figuras, por lo demás, amabilísimas y simpáticas. En Ingeniería, con sus aparatos, tiene la facultad de presionar la música hasta la exageración, o de llevársela muy lejos, a la China, donde no hay medio de oírlo. La montadora también tiene su aparato; unas preciosas tijeras, con las cuales corta por donde bien le parece. En la música para cine caben todas las formas, sinfónicas y dramáticas. Sin embargo, como en el ballet, la música debe seguir la acción que se desarrolla en la pantalla, sobre todo en lo que se llama música de fondo. En algunas películas se llega a subrayar de modo automático las peripecias y hasta los movimientos de las figuras. Esto es, francamente, de muy mal gusto.

-----

Decía Vicent D'Indy que las óperas de Mozart suponen el triunfo de la sinfonía en el drama, ya que están hechas a base de piezas de forma sinfónica, yuxtapuestas o unidas por recitados y parlados. No olvidemos, no obstante, que en ellas se encuentran escenas dramáticas magníficas, como la del Comandante en Don Juan. Lo mismo puede decirse de la ópera cómica francesa y de nuestra zarzuela, pues en una y en otra la música alterna con los diálogos hablados y las piezas tienen que adoptar forzosamente formas concretas. Así y todo, las arias pueden estar dramatizadas y separarse por ello de todo sinfonismo. Unos cuantos ejemplos aclararán cuanto he dicho acerca de ello. En el Freischütz, de Weber, hay dos arias famosas, la de Max y la de Agata. En las dos se desencadenan un mar de pasiones, interviene la naturaleza y hasta fuerzas misteriosas. Todo esto es drama puro. El racconto de Lehengrin, aún

considerado como pieza guelta, lleva en sí, no solo el encanto misterioso y legendario del personaje, sino tambien un modelo magnífico de declamación cantada. Los mismo podriamos decir de la arieta que canta el tenor en el tercer acto de Otelo, de Verdi: mientras los bajos de la orquesta descienden cromáticamente, la voz expresa el desaliento, la amargura, la desesperación del pobre negro, engañado por Yago.

Y ahora en sentido contrario, recordemos otra escena trágica, en la Lucia, de Donizetti, en donde la tiple no encuentra cosa mejor que acercarse a la batería y ponerse a hacer monerías a dúo con la flauta. Y en el segundo acto de Tosca, en medio de tanta violencia y de tanta truculencia ¿qué significa la romancita Visi d'arte, romancita que podía haber firmado Tosti?. Tán no tiene explicación, que ni el mismo Scarpia sabe lo que tiene que hacer y se resigna a tomar una tacita de café, mientras la tiple canta.

En nuestra Zarzuela ocurre algo parecido, ya que los libretistas acostumbran a pararla acción en cuanto entra un número de música. Hay, sin embargo, modelos preciosos de dramatismo en algunas obras. Bretón, en La Verbenade la Paloma, abrió un camino precioso, que pocas veces se ha seguido. Toda el alma madrileña se halla reflejada en el trozo musical que comienza así:

¿Donde vás con matón de manila?

Años mas tarde, Vices, en su Maxusa, y en la escena de la carta, de segundo acto, escribió música a contrapelo, sin tener en cuenta que el momento y la acción pedían una declaración cantada y de ninguna manera una melodía de salón.

-----

Críticos y musicólogos han dicho en más de una ocasión que los últimos cuartetos de Beethoven abandonan la estructura clásica, para tomar el aspecto de poemas musicales, con asuntos desconocidos para nosotros. Yo tambien lo creo, pues el carácter de Beethoven se presta para ello. Sirva de ejemplo el cuarteto 15, que contiene el magnífico Adagio, ofrecido a la Divinidad en acción de gracias por su curación. Hay allí todo un drama, sin perder por ello su forma sinfónica, extenso lied en cinco secciones. Otro tanto puede decirse de la sonata para piano, op. 110; encontramos en ella todo un proceso de dolor, que comienza con el arioso dolente y continúa con la fuga. Y ésta fuga suave y poética, es sin duda la mas bella que se ha escrito, después de las de Bach.

Pero vengamos a los tiempos modernos. Es indudable que hay elementos dramáticos en el poema de Strauss, Muerte y Transfiguración: descripciones y largos desarrollos, hacen algo confusa toda la primera parte, cuya acción, se desenvuelve en el cuarto del

enfermo. En mi opinión, el verdadero drama está en el final, en la transfiguración. Una subida tranquila y serena, sobre una doble pedal, estrechando poco a poco las distancias, con el tema interrogante aún y, al fin, afirmativo y luminoso, hacen de éste trozo una de las páginas más bellas de Strauss.

Drama es también el magnífico poema de Manuel de Falla. Noches en los jardines de España, impresiones de momentos, de personas, de sentimientos... No me ha sido posible arrancar a Falla otras declaraciones. Pero toda la obra está penetrada de un sentimiento amargo y profundo. En el final, la copla andaluza, que canta el piano, parece traer un chorro de luz: sin embargo, ésta misma copla se quiebra después, dando paso a una coda trágica, y, por decirlo así, resignada. Indudablemente. Noches en los jardines de España, es uno de los modelos más característicos de infusión del drama en la sinfonía.

-----

Voy a dar dos ejemplos prácticos al piano, que demuestren cómo se acoplan y armonizan los elementos sinfónicos y dramáticos. Uno de estos ejemplos será el preludio del tercer acto de Tannhäuser. Sin Wagner fué muy parco explicando su artilugio del Leitmotiv, en cambio, sus comentadores se han excedido, atribuyendo símbolos y hasta valores filosóficos a diseños melódicos sin importancia. El preludio, que lleva por título "La peregrinación de Tannhäuser" es a la vez, un trozo sinfónico y dramático. Sinfónicamente es un simple lied en tres partes y de tonalidad tan clásica, que, escrito en mi bemol, no modula casi nada. Tannhäuser, arrepentido de haber lanzado en plena fiesta de la Poesía su himno a Venus, se dispone a marchar a Roma, para que el Papa le perdone. La primera sección del preludio lleva como fondo el canto suave y sereno de los peregrinos. Casi incrustado a él aparece el diseño de Tannhäuser, vacilante y medroso, a la zaga del grupo. De cuando en cuando se oye la imploración de Isabel a los caballeros del Castillo: ¡No le mateis!

En la segunda sección, pasajes dinámicos, algo tumultuosos, nos llevan al tema solemne, triunfal, que representa a Roma en la fiesta de la peregrinación. La tercera sección supone a Tannhäuser ya de vuelta, sin haber obtenido el perdón del Papa. Cuatro violines con sordina y en la tonalidad sombría de sol bemol, recuerdan en lejanía el tema de Roma. Después, unas frases melódicas escueta, amarga, como un lamento, que comienza un óboe, desciende poco a poco por los violoncellos, para buscar la tonalidad inicial de mi bemol mayor.

El otro ejemplo pertenece a una obra mía, escrita para piano y no estrenada aún, que se llama Poema fantástico. El

trozo que voy a tocar se titula Viejas calles madrileñas. Su forma no puede ser más simple: una introducción y una sola parte, dividida en tres frases. En la introducción se evoca el ambiente de las viejas calles madrileñas; al anochecer y con muy poca luz, se distingue un bulto, una figura, que vá y viene. En la primera frase de su única parte, llega otra figura, representada por un tema doble huido y atonal al comienzo y expresivo despues, al afirmarse la tonalidad de mi mayor. En la segunda frase, la música se exalta, llega a la polémica, y al estallar el conflicto, se produce una parada brusca. Las dos figuras recapacitan y, en la tercera frase, la tonalidad de mi mayor reaparece, más expresiva aún que antes. Es inútil que el tema huido quiera romper las mallas; todo queda en una perfecta quietud.

-----

Como final de la conferencia voy a tener el gusto de presentaros dos alumnos. Uno de ellos, Mario Medina, obtuvo su primer premio de composición en 1943. Medina es murciano, hombre del sur y muy pagado a las formulas andaluzas: por ello vais a escucharle su Preludio y fuga de la Petenera, canción popular, procedente, según unos de Paterna (bajo el nombre de Baternera) y negado rotundamente por otros. El, amigo Mario, demuestra en ésta obra su técnica segura y demuestra también que no le asustan la disonancia.

La otra alumna, Paquita Velerda, primer premio de composición de 1944 va a tocar su Elegía para violoncello y piano, en colaboración con el gran violoncellista Ricardo Vivó. Yo creo firmemente que la Elegía de Paquita es su autorretrato, Madrileña auténtica, de caracter abierto, aunque dulce y apacible, tiene sin embargo, (y éste sentimiento brota en su obra) ése gracioso gestillo, disblesco y pilluelo, de las antiguas majas, de aquellas majas que en los comienzos del siglo XIX, pusieron tan alto el heroismo del pueblo de Madrid.

Con la Elegía de Paquita, termina éste acto.

24  
Madrid, Diciembre de 1944