3, 6, 9 y 10 de abril de 2016

EL PELELE

JULIO GÓMEZ

MAVRA

IGOR STRAVINSKY

[1] Figurín de Gabriela Salaverri

Julio Gómez en 1917

[2]

EL PELELE

JULIO GÓMEZ
(1886-1973)

y

MAVRA

IGOR STRAVINSKY
(1882-1971)

Madrid, abril de 2016

Fundación Juan March - Teatro de la Zarzuela

Igor Stravinsky hacia 1925

EL PELELE

Tonadilla a solo
Música de Julio Gómez
y libreto de Cipriano de Rivas Cherif

MAVRA

Ópera bufa en un acto
Música de Igor Stravinsky
y libreto de Borís Kojnó
a partir de *La casita de Kolomna* de Aleksandr Pushkin

Coproducción de
la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela

Dirección musical y piano
Roberto Balistreri

Dirección de escena
Tomás Muñoz

ÍNDICE

Presentación

El quinto proyecto de la serie Teatro Musical de Cámara, iniciado por la Fundación Juan March en 2014, en coproducción con el Teatro de la Zarzuela presenta un programa doble con *El pelele* de Julio Gómez y *Mavra* de Igor Stravinsky. Estas dos óperas de cámara constituyen sendos ejemplos notables de la renovación musical operada por el Neoclasicismo de los años veinte. *El pelele*, rescatada ahora tras su última representación hace casi medio siglo, se basa en un libreto de Cipriano de Rivas Cherif inspirado en las tonadillas del siglo XVIII. Su gestación se enmarca en un movimiento promovido por varios compositores e intelectuales del momento, afanados en revivir la música española del pasado. Es sintomático así que su estreno en 1925 se acompañara de otras dos tonadillas dieciochescas compuestas por Pablo Esteve y Blas de Laserna, de quien recientemente se ha recuperado en esta misma sala la *Trilogía de Tonadillas*. La producción que se presenta hoy se basa en la versión original para canto y piano del propio Gómez.

Por su parte, Stravinsky acudió a un libreto de Borís Kojnó basado en un cuento de Aleksandr Pushkin y a la evocación de diversos estilos del pasado para componer *Mavra*. El propio compositor la estrenó al piano en una audición privada auspiciada por Diáguilev en 1922, interpretando la versión que se representa en este montaje. La íntima relación del compositor ruso con España se había iniciado unos años antes, en 1916, con su primer viaje a Madrid junto a los afamados Ballets Russes. De esta crucial visita se conmemora este año el primer centenario.

El pelele y *Mavra* comparten además el mismo argumento de fondo: dos jóvenes mujeres que luchan por un amor deseado o imaginado. El único personaje de la tonadilla, Cayetana, expresa sus anhelos de casarse y acaba por coser un pelele de trapo al que da vida, mientras que Parasha, la protagonista de la ópera bufa *Mavra*, consigue introducir en casa a su amado tras hacerlo pasar por una sirvienta.

En paralelo a esta producción se exponen en el vestíbulo del salón de actos algunos materiales documentales originales procedentes del legado de Julio Gómez preservado en la Biblioteca de la Fundación Juan March.

Fundación Juan March

Julio Gómez

EL PELELE

Tonadilla a solo
Música de Julio Gómez y libreto de Cipriano de Rivas Cherif

Igor Stravinsky

MAVRA

Ópera bufa en un acto
Música de Igor Stravinsky y libreto de Borís Kojnó
a partir de *La casita de Kolomna* de Aleksandr Pushkin

Dirección musical y piano
Roberto Balistreri

Dirección de escena
Tomás Muñoz

Movimiento escénico y baile	**Rafael Rivero**
Escenografía	**Tomás Muñoz**
Diseño de vestuario	**Gabriela Salaverri**
Diseño de iluminación	**Tomás Muñoz y Fer Lázaro**
Coordinación de producción	**Celia Lumbreras**
Ayudante de dirección y escenografía	**Cristina Martín**
Ayudante de movimiento escénico	**Rosa Zaragoza**
Regiduría	**Álvaro Renedo**
Máscaras y pelele	**The Root Puppets**
Realización de escenografía	**Scnik**
Realización de vestuario	**Fondos del Teatro de la Zarzuela y Stök**
Sastrería y caracterización	**Moisés Echevarría**
Coodinación de vestuario	**Rosa Engel**
Realización de vídeo	**Mario Domínguez**
Técnicos de iluminación	**Rodrigo Ortega y Sergio Balsera**
Técnico de sonido	**María Rodríguez-Mora**
Sobretítulos	**Mario Muñoz**

Reparto

El pelele

Cayetana, soprano	**Susana Cordón**

Mavra

Parasha, soprano	**Susana Cordón**
Su madre, mezzosoprano	**Marina Makhmoutova**
Petrovna, mezzosoprano	**Anna Moroz**
Mavra/Vasili, tenor	**José Manuel Montero**

Figuración
Rafael Rivero, Marina Makhmoutova, José Manuel Montero,
Anna Moroz, Roberto Balistreri

Estrenos
Estreno de *El pelele*: versión orquestal en el Teatro de la Comedia de Madrid el 7 de marzo de 1925, y versión para voz y piano en la Casa Aeolian de Madrid, el 30 de octubre de 1930

Estreno de *Mavra*: versión con piano en el Hotel Continental de París en mayo de 1922, y versión orquestal en la Ópera de París el 3 de junio del mismo año

Duración
55 minutos

Representaciones
3 de abril, 12:00 h
6 de abril, 19:30 h
9 y 10 de abril, 12:00 h
4, 5 y 7 de abril, 11:30 h (funciones didácticas)

La función del día 6 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE, y en vídeo (*streaming*) a través de www.march.es/directo

Argumentos

EL PELELE

El argumento de *El pelele*, a pesar de su ambientación costumbrista, se sitúa en un presente atemporal y plantea uno de los problemas asociados a la mujer de principios del siglo XX en sociedades tan tradicionales como la española: el de quedarse soltera. La acción se inicia con la única protagonista, Cayetana. Mientras cose unos pantalones en su casa, mira por la ventana a la espera de un pretendiente que nunca aparece. En su imaginación suspira por el tiempo pasado que no volverá. Oye música de guitarras cortejando a sus vecinas y se burla de las parejas desiguales, entre ancianos y jóvenes, una sátira común en las tonadillas dieciochescas. Más tarde ve cómo un capitán, que no se digna a mirarla, pasea con dos mujeres del brazo.

Por fin alguien llama a su puerta... pero es el párroco. Este encuentro le sirve para proyectarse hacia un futuro en el que, soltera, no podrá más que dedicarse a vestir santos. Esta reflexión dispara en Cayetana las ansias por hallar una solución a su estado, que aparece en forma de pelele: la pantalonera decide crear un muñeco (al que bautiza con el castizo nombre de Manolo) con el que baila alegremente. Finalmente, el pelele la golpea accidentalmente y, tras un momento de indignación, Cayetana interpreta en este gesto violento la confirmación de sus anhelos: el muñeco se transforma en hombre, en el hombre que buscaba.

MAVRA

Mavra también se desarrolla en un interior doméstico. La protagonista de la ópera, Parasha, empieza igualmente mirando a través de una ventana mientras canta una bella melodía en la que expresa su pesar por la ausencia de Vasili, un joven húsar del que está enamorada. En ese momento aparece Vasili, con quien concierta una cita antes de que entre la madre de la joven agobiada por el fallecimiento de su valiosa criada, Fiokla. Afanada en buscar una solución, pide a Parasha que salga a encontrar una sustituta mientras se desahoga con su vecina, Petrovna.

Al poco, Parasha regresa muy contenta con Mavra, una aspirante a cocinera. La madre muestra sus reservas sobre la candidata, pues no le parece fácil que pueda igualar las virtudes de Fiokla, pero Parasha insiste en defender a la nueva criada, que finalmente es contratada. La madre decide salir y encomienda a Parasha que ayude a Mavra a familiarizarse con sus obligaciones. Inesperadamente Parasha cae en los brazos de Mavra, cuando descubrimos que en realidad es Vasili travestido. Juntos celebran su amor en este momento afortunado. Reaparece entonces la madre, que convence a Parasha para salir juntas de la casa, aunque esconde la intención de vigilar en secreto a la sirvienta.

La falsa cocinera se queda sola y mientras sueña despierta imaginando las noches con Parasha, decide aprovechar el momento para afeitarse. La madre de Parasha regresa para sorprender a Mavra y se desmaya al descubrir la verdadera identidad de la cocinera. En ese momento la vecina irrumpe alarmada en la escena creyendo haber descubierto a un ladrón en casa y todos corren alborotados provocando la huida precipitada de Vasili, mientras Parasha, desesperada, grita su nombre.

El pelele

ACTO ÚNICO

[Obertura]: Allegro con brio

poco menos *(¡Dale que dale!)*

Tiempo de pasacalle *(Ellos son, no me equivoco)*

Allegro *(¿Llaman? Sí)*

Mucho menos *(Como eso no es justo)*

Allegro agitado *(¡Ay, qué has hecho!)*

Mavra

ACTO ÚNICO

[Obertura]

N.º 1. Aria *(Mi querido amigo, que brillas como el sol)*
Parasha

N.º 2. Canción
Vasili *(Suenan las campanas, retumban los tambores)*

N.º 3. Diálogo *(¿Dónde conseguir una cocinera?)*
La Madre y Parasha

N.º 4. Aria *(Jamás olvidaré a nuestra difunta cocinera)*
La Madre

N.º 5. Diálogo *(¡Vengo a traerles los buenos días!)*
La Madre y Petrovna

N.º 6. Dúo *(Solo una vez en mil años hace tan buen tiempo)*
La Madre y Petrovna

N.º 7. Diálogo *(Su recuerdo nos afligirá en el triste invierno)*
La Madre, Petrovna, Parasha y Mavra (Vasili)

N.º 8. Cuarteto *(Y noche... sin descanso)*
La Madre, Petrovna, Parasha y Mavra (Vasili)

N.º 9. Diálogo *(¡Adiós! Os ha llegado el momento de salir de casa con Parasha)*
La Madre, Petrovna, Parasha y Mavra (Vasili)

N.º 10. Dúo *(cuando entre el vapor del sueño emergía)*
Parasha y Mavra (Vasili)

N.º 11. Diálogo *(¡Parasha!)*
Parasha, La Madre y Mavra (Vasili)

N.º 12. Aria *(Yo espero, espero fielmente)*
Mavra (Vasili)

N.º 13. final (Coda) *(¡La puerta abierta de par en par! ¡Bandido,)*
La Madre, Petrovna, Parasha y Vasili

Libretos

En el estreno de *El pelele* (1925)

[…] Evocando el recuerdo de los Misón, Laserna, Esteve y Rosales, el erudito e inspirado maestro compositor Julio Gómez ha musicado un boceto de entremés más que de tonadilla […], que la autoridad literaria de Rivas Cherif ha trazado, y María Gar ha interpretado […].

Ángel María Castell, *ABC*, 8 de marzo de 1925

El pelele en el Ateneo (1955)

Al concluir la representación de *El pelele*, mientras el público rendía su homenaje y aplausos a Marimí del Pozo y el autor, ambos se volvieron a doña Ángeles Ottein […]. *El pelele* es una muy seductora pieza, tan breve como garbosa, en que sobre la trama leve de Cipriano Rivas –la costurerita que no acepta sin protestas su amorosa orfandad– ha escrito el maestro Julio Gómez una serie de páginas castizas, amables de trazo, leves de andadura, justas de proporciones, en que el punteado en los pizzicatos de la cuerda y el melódico papel pianístico amparan los contrastes líricos a que la voz está sometida […]

Antonio Fernández-Cid, *ABC*, 25 de mayo de 1955

EL PELELE

TONADILLA A SOLO
Libreto de Cipriano de Rivas Cherif

A Manuel Brunet,
amigo de la música y de los músicos de España
este trozo de música escénica a la antigua está cordialmente dedicado.

PERSONAJES
Cayetana, *soprano*

Texto extraído de la partitura autógrafa y de la edición publicada, conservadas en la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March.

Cipriano de Rivas Cherif

[4] Cipriano de Rivas Cherif

Nació en Madrid en 1891 y está considerado como uno de los más destacados renovadores de la dirección escénica en la España del primer tercio del siglo XX. Estudió Derecho en las Universidades de Valladolid y de Madrid, y ya en esta época comenzó a desarrollar su vocación literaria: con dieciséis años publicó el volumen poético *Versos de abril,* en 1908 escribió la novela *Los cuernos de la luna,* y en 1909 la comedia *El cristal con que se mira*. Entre 1911 y 1914, fue becario en el Colegio de España en Bolonia. Durante esta estancia, además de conocer la ópera y la comedia italianas, descubrió las ideas del director de escena inglés Gordon Craig, que influirían en su concepción teatral. A su regreso a España dirige *Fedra* de Unamuno (1918) y conoce a Manuel Azaña, con quien colabora en distintas actividades literarias, del que llegaría a ser cuñado, y con quien asiste al estreno francés de *El sombrero de tres picos* de Falla, en cuya producción intervinieron Picasso y los Ballets Russes.

Tras una estancia en París (1919-1920) impulsa el Teatro de la Escuela Nueva, con el que pretende transformar la práctica teatral española inspirándose en las líneas renovadoras que se desarrollaban en la Unión Soviética. En los siguientes años protagoniza diversas iniciativas teatrales de carácter innovador, escribe artículos periodísticos (a menudo dedicados a temas como el teatro de Valle-Inclán o los Ballets Russes) y, durante la temporada 1924-1925, colabora con la compañía de títeres Teatro dei Piccoli de Vitorio Podrecca. A raíz del golpe de estado que condujo a la Guerra Civil fue nombrado cónsul general en Ginebra. Regresó a España en 1938 y cruzó la frontera francesa acompañando al presidente Azaña. En 1940 es detenido por la Gestapo a instancias de la dictadura franquista y trasladado a Madrid, donde fue condenado a muerte en juicio sumario; la pena le fue finalmente conmutada por treinta años de prisión. Pasó por diversas cárceles hasta llegar al Penal del Dueso, de donde salió en libertad en 1947. Poco después se exilió en México, donde siguió desarrollando una importante actividad teatral (fueron frecuentes sus actuaciones de bululú) y donde murió en 1967.

CAYETANA[1]

Allegro con brio

Poco menos

¡Dale que dale!
¡Dale aire al dedo!
¡Dale que dale
que tu moreno
ronda la calle!

(Levanta la cabeza y suspira mirando por la reja la calle solitaria.)

Lento a capricho

¿Adónde te vas suspiro?
No te me escapes del pecho,
que al revolver una esquina
te pierdes del pensamiento.
Que allí no te espera nadie,
que nadie te corresponde.
¿Adónde te vas suspiro?
¿Adónde te vas, dónde?

Tranquilo, sin lentitud

Si sales fuera te lleva el aire,
que por mi reja no pasa nadie.
No pasa nadie para castigo,
de la que quiere lo que no quiso.

Animado

Ay, si pudiera volver el tiempo
como vuelvo esta pernera
lo de afuera para adentro
y lo de adelante pa' atrás,
pero lo que pasa pasa
y no vuelve a pasar más.

(Termina una de las prendas que está cosiendo, la levanta un momento en el aire y la aparta luego a un lado para coger otra, que a su vez contempla como para darse cuenta de la labor que en ella hay que hacer.)

¡Vaya con el amo de este pantalón!
¡Vaya con el hombre, qué poco corrió!
¡Vaya qué torero no dio el pecho, no!
¡Vaya un agujero por donde
no vio que el cuerno le entraba!

(Riéndose.)

¡Dios Santo, qué horror!

Tiempo de pasacalle

(Por la parte de la calle, música de guitarras. Cayetana pone oído un momento; luego con mal disimulado despecho cierra la reja de golpe...

Ellos son, no me equivoco,
los ridículos cortejos
de mis vecinas:
si loco el mozo,
más loco el viejo.

Tranquilo

Anda tras de ese pellejo
de la vieja el mozalbete

1 Cayetana: nombre que evoca al de la XIII duquesa de Alba, Cayetana.

y tras la moza el vejete.
Y cuando así anda el concejo
de la villa y sus alcaldes
qué no harán los legos
si ven a los frailes
en esos fandangos,
¡me valga mi Madre!

... y como advierte que ya ha pasado la ronda galante, la abre del todo y sigue cosiendo y atisbando la calle.)

Allegro como antes

Allegro muy moderado

(Por alguien a quien ve desde su asiento.)

¿Es el capitán?
Es el capitán,
pues no me saluda.
Es el capitán,
no me ve sin duda.

(Tose.)

Animado

¡Ay! ¡Vaya por Dios!
¡Qué oportunidad!
El golpe de tos
que siempre me da.
Vuelve la cabeza.

Allegretto moderato

Buenas, capitán.
Por algo se empieza,

Animado

mas luego dirán
que si yo, ¡qué veo!,
dos con él se van
cogidas del brazo.

(Muy furiosa.)

¡Buena pro y en paz!

(De nuevo dando un gran golpe y coge otra vez la costura.)

Decidido

Tranquilo

Después de todo vamos a ver
de qué le sirve a una mujer
un uniforme que puede ser
que no dé luego para comer,
¡fuera siquiera de coronel...!

Allegro

(Alguien da dos golpecitos en el cristal de la ventana.)

¿Llaman? Sí.
¿Llaman? Ahora sí.
Es...

Lento amplio

(Deja caer la costura de las manos y espera un momento arrobada, cual si quisiera desesperar al que por fuera espera. Al fin se decide abrir.)

¿Cómo, no hay nadie?
Pues juraría que no fue el aire.
Quizás se esconde en la otra calle,
tras de la esquina.

(Se asoma.)

Lento

¡Ah! ¿Es usted, padre?
Vuelve de misa,
va al chocolate.
¿Que yo a qué espero?
Que usted me case.
No tengo novio.
Vistiendo altares
en su parroquia
puede que acabe.
Hasta mañana.

(Sentándose desalentada.)

¡Habrá petate!

Lento

Allegro

(Ya parecía dejarse vencer cuando en esto se recobra y alégrase sobremanera.)

Vivo, resuelto

Tendría que ver
que entre pantalones
para recoser
pasando la vida
la pantalonera
se quedará compuesta
y sin novio
como una cualquiera.

Mucho menos

Como eso no es justo,
ni así puede ser,
me le voy a hacer
pero muy a gusto.
Sí, señor.
Y antes hoy que mañana,
¡faltaría más hombre!,
¡por mi nombre, que por algo soy
Cayetana!

Vivo, allegre y animado

Estos calzones de majo chispero.
¡Alza y olé!
Van a embutir lo primé lo primero
de mi Manolé[2]
y hay esta chupa de mano Manolo
¡Viva Madrid!
que la va a estar como ni hecha pa' él
solo,
y él para mí.
¡Y olé con olé, y alza y olé!
¡Ay, mi Manolo! ¡Ay, mi Manolé!
¡Y olé con olé, y ele con ele!
¡Ay, mi Manolo! ¡Ay, mi pelele!
No se vio nunca majo más majo
ni por arriba ni por abajo
como mi majo no cabe más
ni por delante ni por detrás.

(Entre tanto ha ido componiendo un pelele relleno de trapos. Una vez compuesto le sienta en una silla.)

2 Manolé: expresión afrancesada.

Lento

Así me gustan los pisaverdes,
que no se muevan,
que no se pierden,
así me gustan para cortejo,
quien sentadito se me haga viejo
sin ir de ronda ni de bureo.

(Baila, con lentitud y ceremonia, después con mayor animación, y por fin se desalienta contemplando la inmovilidad de su cortejo; le sacude un brazo, luego otro; después le tira de una pierna y el pelele cae al suelo.)

Allegro 1º tiempo

(Ella entonces le pisa con un pie primero y luego con rabia desesperada. Le recoge enseguida y le tira al aire repetidamente.)

¡Alza p'arriba! ¡Viva el pelele!
¡Sube más alto y ole con ele!

Largo y triste

¡Pero no me quieres,
desagradecido,
válgame mi madre,
qué suerte he tenido!
¡Cuánto mejor sola
solita y soltera
por toda la vida
que no así me viera
con tan mal marido!
¡Válgame mi madre
qué suerte he tenido
de nada me sirve siempre
siempre está dormido!
No sé que es amor,
nunca lo he sabido,
y lo que es peor,
nunca lo sabré.

[5] Dibujo del cuaderno de dirección de Tomás Muñoz.

¡Ay, ay, qué dolor
mi madre, qué haré!

Lento, cantando

(Se queda un momento como pensando y luego empieza a brincar muy contenta.)

Allegro

Ajajá, ya se lo que haga
que te sirva de escarmiento
como pájaro de cuenta
de la ventana te cuelgo
y así tú me has de espantar
al que se acerque a este cierro [3]
si por debajo del arco
de la Pasa no va ciego,
dando un anillo al vicario,
que me lo ponga en el dedo.
Te voy a colgar de un hilo
o mejor aún de un cordón
que no puedo perdonarte,
porque no tienes perdón.

(Muy animado y alegre.)

¡Jajay, qué risa y ahora qué dices!
Mira me río y en tus narices.
Jácara, jácara, jacarandina.
Baila a la música de la dulzaina.
Jácara, jácara, jacarandina.
Baila con música de mandolina,
y ele con ele y alza y olé.

Decidido

Baile, pelele, mi Manolé.

(Pero en esto, según tira muy contenta del cordón, el pelele acierta a darle una de cuello vuelto, de las que los castizos dicen de "no te menees".)

Allegro agitado

¡Ay, qué has hecho,
mal hombre, villano!
¡Ay, me has puesto
en la cara uno!

Lento

Para eso eres hombre,
ya no eres pelele.

Lento

Y lo que es peor es
que no me duele.
¡Ay, amor!
¡Ay, amor!
Si amor es esto,
¡ay, amor!
¡Cómo me has puesto!

Más lento, muy amplio

Ya eres hombre
y yo mujer.

(Le descuelga y abraza con grandes transportes de entusiasmo.)

Allegro

Telón

3 Cierro: balcón cerrado.

MAVRA

ÓPERA BUFA EN UN ACTO
Libreto de Borís Kojnó
a partir de *La casita de Kolomna* de Aleksandr Pushkin
Traducción de Amelia Serraller Calvo

PERSONAJES
Parasha, *soprano*
Su madre, *mezzosoprano*
Petrovna, la vecina, *mezzosoprano*
Mavra, la cocinera/Vasili, el húsar, *tenor*

Borís Kojnó

[7] Borís Kojnó por Christian Bérard

Poeta, libretista y bailarín, nació en Moscú en 1904 y murió en París en 1990. Hijo de un húsar, se educó en el Liceo Imperial de Moscú y fue pareja del pianista polaco Karol Szymanowski desde sus tiempos de estudiante en Elisabetgrado (actual Kirovogrado). Llegó a París en 1920 y se convirtió en una figura clave del ambiente cultural francés. Allí conoció, en 1921, a Serguéi Diáguilev, del que se convirtió en secretario personal y con el que colaboró escribiendo el libreto de algunas de las obras más celebradas de los Ballets Russes, como *Ode* (con música de Nicolas Nabokov), *Fâcheux* (música de Georges Auric) o *L'enfant prodigue* (música de Prokófiev). En esta época conoció también a Cole Porter, con el que mantuvo una relación y con el que intercambió una importante correspondencia.

Al morir Diáguilev en 1929, Kojnó se convierte en heredero de sus archivos y colecciones, que él enriquece y que legó más tarde en la Biblioteca Nacional de Francia. En 1932 participa en la fundación de los Ballets Russes de Montecarlo, compañía que trata de perpetuar el legado de Diáguilev, y un año más tarde crea con George Balanchine Les Ballets 1933, compañía vanguardista de efímera pero influyente trayectoria. Para ella encargará a Bertolt Brecht la que sería su última colaboración con Kurt Weill: *Los siete pecados capitales,* un *ballet chanté* de naturaleza satírica. Para Kojnó, el ballet solo podía surgir como resultado de una colaboración entre distintos artistas. Por ello, en Les Ballets 1933 intervinieron pintores como Pável Chelishchev y André Derain o compositores como Henri Sauguet o Darius Milhaud. Al término de la Segunda Guerra Mundial impulsará la fundación de los Ballets des Champs-Élysées, compañía renovadora con la que colabora como director artístico. Kojnó mantuvo, desde finales de los años veinte, una relación con el escenógrafo, pintor, diseñador y figurinista Christian Bérard (1902-1949). Dos años después de la muerte de este se retiró y dedicó el resto de su vida a escribir libros sobre Diáguilev y la historia de la danza. Entre sus obras más destacadas figura *Mavra,* que escribió con tan solo dieciocho años.

Увертюра

Ном. 1. Ария

ПАРАША
Друг мой милый, красно солнышко моё,
сокол ясный, сизокрылый мой орёл.
Уж, неделю не видалась я с тобой.
Ровно семь дней, как спозналась горем я,
так скиталась я по тёмным лесам.
В тёмном лесе канареечки поют,
Мне девчонке, грусть-разлуку
придают.
Ты не пой канареечка в саду,
не пой, моя родимая в саду,
не давай тоски сердечку моему

Ном. 2 Песня

ГУСАР
Колокольчики звенят, барабанчики
гремят.

ПАРАША
Ой! Опять опасный голос
долетает стороной.
Разве скрыться в проходной?

ГУСАР
А люди-то, люди.
Ай-люшеньки-люли!
А люди-то, люди.
На цыганочку глядят.
А цыганочка-то пляшет,
в барабанчики-то бьет
и шириночкой-томашет,
заливается поёт,
и шириночкой-то машет,
заливается поёт.

ПАРАША
У песен всех слова одни.
Скажите мне заместо пения,
как провели вы эти дни
от среды до воскресенья.

Obertura

N.º 1. Aria

Parasha
Mi querido amigo, que brillas como el sol,
mi torda águila, mi sereno halcón.
¡Ay, una semana sin poder verte!
Hace siete días exactos, conocí el dolor,
perdida en la oscuridad de los bosques.
En el oscuro bosque, para una joven como yo,
el canto de los pájaros sonaba a triste adiós.
Tú, canario, no cantes en el jardín,
no cantes, pequeño mío, en el jardín,
no sumas en la nostalgia mi débil corazón.

N.º 2. Canción

EL HÚSAR
Suenan las campanas, retumban los tambores.

PARASHA
¡Ay! Vuelve el eco
de aquella voz peligrosa.
¿Y si me oculto a la entrada?

EL HÚSAR
Y la gente, toda la gente.
¡Ay, tralalala!
Y la gente, toda la gente.
Mira embelesada a la gitanilla.
Cómo la gitanilla baila,
y hace sonar el tambor,
y cómo su cinta agita
mientras deleita y canta,
y cómo su cinta agita
mientras deleita y canta.

PARASHA
Todas las canciones dicen lo mismo.
Así que en vez de cantar, cuénteme,
cómo ha pasado estos días
que van del miércoles al domingo.

ГУСАР
Зачем следить дозор пустой
мой каждый шаг и взор?
Я твой! Ах, Параша, признаюся,
я тобою полонён.
В первый раз ещё стыжуся,
в женски прелести влюблён,
в женски прелести влюблён.

ПАРАША
Перестаньте предо мною
петь неверныя признанья!

ГУСАР
Белой груди колыханье,
снег затмившей белизной…

ПАРАША
Как поверить вашей речи?

ГУСАР
сколь счастливее, чем я.
Сколько счастливее, сколько счастливее,
сколько счастливее, чем я,
плат, укрывший эти плечи.

ПАРАША
Как поверить вашей речи?
Как поверить вашей речи?
Как поверить?
Ты заставил внять! Моя
страсть сильнее становится,
всё к чему-то, всё к чему-то ум стремится,
в милых думах утомясь,
в милых думах утомясь,
в милых думах утомясь.

ГУСАР
Моя страсть сильнее становится.
Всё к чему-то ум стремится,
в милых думах утомясь,
в милых думах утомясь,
в милых думах утомясь.
Обещай свиданья час.

ПАРАША
В восемь, завтра, на Литейной,
за углом, где дом питейный.
Ты не пой кинареечка в саду,
не давай тоски сердечку моему.

EL HÚSAR
¿Por qué con inútil vigilancia, me sigues
a cada paso y cada mirada?
¡Yo soy tuyo! Ay, Parasha, lo confieso,
me has cautivado.
por primera vez he sucumbido, me averguenzo,
enamorado del encanto femenino,
enamorado del encanto femenino.

PARASHA
En mi presencia, ¡deje
de cantar falsas declaraciones!

EL HÚSAR
Mi blanco pecho estremecido
eclipsa el fulgor de la nieve inmaculada.

PARASHA
¿Cómo creer en sus palabras?

EL HÚSAR
Cuán más feliz que yo.
Cuánto más feliz, cuánto más feliz,
cuánto más feliz que yo,
el pañuelo, que cubre este hombro.

PARASHA
¿Cómo creer en sus palabras?
¿Cómo creer en sus palabras?
¿Cómo creer?
¡Me dejo embaucar!
Mi pasión se enciende,
la mente en anhelos se pierde,
sumida en agradables pensamientos,
sumida en agradables pensamientos,
sumida en agradables pensamientos.

EL HÚSAR
Mi pasión se enciende.
la mente en anhelos se pierde,
sumida en agradables pensamientos,
sumida en agradables pensamientos,
sumida en agradables pensamientos.
Dime, ¿cuándo podré verte?

PARASHA
Mañana a las ocho, en la herrería,
tras la esquina, donde la taberna.
Mas tú, canario, no nos cantes en el jardín,
no sumas en la nostalgia mi débil corazón.

МАТЬ
Избави Бог прислугу, дочь моя, терять:
не замыкаются ворота, мяучит Васька,
чёрная работа не справлена…
Ты слушаешь меня?

ПАРАША
Где взять кухарку?

Ном. 3. Диалог

МАТЬ
Где взять кухарку? –
сведай у соседки, не знает ли?
Дешёвыя так редки!

ПАРАША
Узнаю, маменька!

МАТЬ
Накинь косынку тёплую.

ПАРАША
Ужели
носить салоп, боясь мятели,
когда на улице теплынь?

Ном. 4. Ария

МАТЬ
Нет, не забыть во веки мне покойницу.
Стряпуха Фёкла чинила платы при огне,
у печки полыхавшей мокла,
вела покупки и была
приветлива и весела.
Бывало прежде: в светлой зале
весельем круглый стол накрыт:
Хлеб, соль на чистом покрывале,
дымятся щи, вино в бокале
и щука в скатерти лежит.
Не знаю, как случится дальше,
боюсь, в прислуге новой фальши,
сонливой брани по утрам
и неисправности в обеде,
которой не простят соседи,
придя под праздник в гости к нам.

LA MADRE
Hija, quiera Dios que no nos falte el servicio:
las puertas sin cerrar, el gato maullando,
las tareas ingratas por hacer...
¿Me estás escuchando?

PARASHA
¿Dónde conseguir una cocinera?

N.º 3. Diálogo

LA MADRE
¿Dónde conseguir una cocinera?
Ve donde la vecina, que seguro que conoce
a una de las poquísimas baratas y expertas.

PARASHA
¡Voy a indagar, mamaíta!

LA MADRE
Ponte una pañoleta que te abrigue.

PARASHA
¿En serio he de protegerme
con una capa para la ventisca,
con el buen tiempo que hace?

N.º 4. Aria

LA MADRE
Jamás olvidaré a nuestra difunta cocinera.
Fiokla cosía junto al fuego,
sudaba al calor del horno,
traía las compras y era
sociable y alegre.
Así era antes: la sala iluminada
alegremente, con la mesa puesta:
el pan, la sal pulcramente presentada,
la sopa humeante, el vino en la copa
y un lucio sobre el mantel.
No sé qué será a partir de ahora,
temo nuevos engaños del servicio,
las pullas y las ojeras por las mañanas,
los descuidos en la comida,
de esos que los vecinos no perdonan,
cuando es festivo y nos visitan.

Ном. 5. Диалог

СОСЕДКА
Желаю здравствовать!

МАТЬ
Петровна! Давно пора проведать нас.

Ном. 6.. Дует

СОСЕДКА, МАТЬ
Такая, в кои веки раз, такая,
в кои веки раз погода нам дается.
Словно луга и вод озёрных гладь одела
Божья благодать.
Какие дни!
Какие дни!

Ном. 7. Диалог

СОСЕДКА
Зимой, зимой угрюмой измают сердце
их следы.
Зимой угрюмой измают сердце их
следы.

СОСЕДКА, МАТЬ
Зимой угрюмой измают сердце их
следы.

МАТЬ
И ни один из них, подумай,
не обошёлся без беды!
И ни один из них, подумай,
не обошёлся без беды!

СОСЕДКА
О том… О том, слова пустой молвы,
что хоронили Фёклу вы.

МАТЬ
Мы не забыли. Мы не забыли, что во
власти
господней и радость, и недуг.
Мы не забыли в Его власти
радость и недуг,
в Господней власти радость и недуг.

N.º 5. Diálogo

LA VECINA
¡Vengo a traerles los buenos días!

LA MADRE
¡Petrovna! Ya era hora de que nos visitases.

N.º 6. Dúo

LA VECINA, LA MADRE
Solo una vez en mil años hace tan buen tiempo,
Solo una vez en mil años, hace tan buen tiempo.
Como si la gracia divina
vistiera el prado y las aguas cristalinas.
¡Qué días!
¡Qué días!

N.º 7. Diálogo

LA VECINA
Su recuerdo nos afligirá en el triste
invierno,
Su recuerdo nos afligirá en el triste
invierno,

LA VECINA, LA MADRE
Su recuerdo nos afligirá en el triste
invierno,

LA MADRE
Piénsalo, ¡ni un solo día invernal,
pasó sin una desgracia!
Piénsalo, ¡ni un solo día invernal,
pasó sin una desgracia!

LA VECINA
De hecho... corrieron rumores de que
ustedes han enterrado a la criada Fiokla.

LA MADRE
¡Cómo olvidarlo! Es la divina voluntad
tanto la alegría como la enfermedad.
¡Cómo olvidarlo! En Su voluntad,
cabe la alegría y la enfermedad.
Divina voluntad, la alegría y la
enfermedad.

СОСЕДКА
Не забывайте, что во власти
Господней радость и недуг.
В Господней власти радость и недуг.
В Господней власти радость и недуг.

МАТЬ
Но как, скажи, в такой напасти
не возроптать, когда прислуг
не знаю я в округе.

СОСЕДКА
А вы не обойдетесь без прислуги.
На днях толкнулась тут одна
к попу девица: говор нежный,
сказалась тихой и прилежной,
но не по нас была цена.

МАТЬ
А им в цене не прекословь.

СОСЕДКА
Да, скромной можно ли прельститься,
когда отрез худого ситца
дороже с каждым часом вновь.

МАТЬ
Пустое! Вам дана свобода
болтать! Накидку эту я
назад тому не боле года
купила чуть не даром. Зря
не веришь ты. Узнай сама.
Вокруг витая бахрома
узлами, подле середины
шелками вышиты рябины,
голубок тесная семья
и белым бисером края.

МАТЬ
Параша, где так долго ты была?

СОСЕДКА
Кто там?

ПАРАША
Вот я кухарку привела!

LA VECINA
No lo olvide: es la divina voluntad
tanto la alegría como la enfermedad.
Divina voluntad, la alegría y la enfermedad.
Divina voluntad, la alegría y la enfermedad.

LA MADRE
Pero cómo, dime, no lamentarse
ante semejante adversidad,
si no conozco a los criados del lugar.

LA VECINA
Pero usted no podrá apañarse sin criados.
Un buen día se presentó aquí una joven
buscando al pope: hablaba con dulzura,
parecía tranquila y diligente.
Pero su paga no era para nosotras.

LA MADRE
¡Ay, mejor no contradecirles con la paga!

LA VECINA
Sí, debemos tender a la sobriedad,
cuando cualquier pequeño retal,
se encarece al momento una barbaridad.

LA MADRE
¡Tonterías!¡ ¡Diga usted lo que quiera!
Pero no hace todavía un año, yo misma
compré esta mantilla
casi regalada. Pero para qué digo nada
si no me crees. Mira qué diseño:
Ribeteada con un trenzado de nudos,
y un bordado en el centro
de bolitas de serbal, en seda,
y una pareja muy juntita de palomas,
rematada por una borla blanca.

LA MADRE
Parasha, ¿dónde has estado tanto tiempo?

LA VECINA
¿Quién hay ahí?

PARASHA
¡Aquí traigo a la cocinera!

МАТЬ
Поди-ка девушка, откуда ты взялась?

ПАРАША
Я встретила ее у хворой Анны.

МАТЬ
Ну что же, милая, служи.
Да помни, помни, помни:
глаз и днём и ночью нужен
неустанный.

СОСЕДКА
Да помни: глаз и днём и ночью
нужен неустанный

ПАРАША
… ночью нужен неустанный.

Ном. 8. Квартет

ПАРАША, МАТЬ, СОСЕДКА
И ночью… нужен неустанный.

СОСЕДКА
А цену вы узнайте наперед!

ПАРАША
Я говорила, много не возьмет.

МАТЬ
Но сколько же?

КУХАРКА
Что будет вам угодно, сударыня.

МАТЬ
А как тебя зовут?

КУХАРКА
А Маврой.

СОСЕДКА
Разговор ведёт свободно

LA MADRE
Ven aquí, muchacha, ¿de dónde vienes?

PARASHA
La he encontrado en casa de la comadre Anna.

LA MADRE
¡En fin, querida, a servir!
Pero, recuerda, siempre recuerda:
hay que andarse con ojo sin descanso, día
y noche.

LA VECINA
Sí, recuerda: día y noche
hay que andarse con ojo sin descanso.

PARASHA
Y noche... sin descanso.

N.º 8. Cuarteto

PARASHA, LA MADRE, LA VECINA
Y noche... sin descanso.

LA VECINA
¿Y ya sabéis la paga de antemano!

PARASHA
Lo he hablado y no pide mucho.

LA MADRE
¿Entonces cuánto?

LA COCINERA
Lo que usted disponga, señora.

LA MADRE
¿Cómo te llamas?

LA COCINERA
Pues Mavra.

LA VECINA
Habla con desenvoltura.

ПАРАША
Я думаю, полезен был мой труд.

КУХАРКА
Слыхала, слыхала, слыхала я

ПАРАША, СОСЕДКА, МАТЬ,
КУХАРКА
Покойница Феклуша служила нам
усердно десять лет,
ни разу долга чести не наруша.
Покойница Феклуша служила нам
усердно десять лет,
ни разу долга честине наруша.

МАТЬ
Возьми во всём, во всём с неё пример.

ПАРАША, СОСЕДКА, МАТЬ
Возьми во всём, во всём с неё пример,
с неё пример.
Почтительна, была бы богомольна!

КУХАРКА
Надеюсь все, надеюсь все останутся
довольны!

ПАРАША, МАТЬ
Надеюсь, мы останемся довольны.

ПАРАША, СОСЕДКА, МАТЬ
Ну как, забыв расчёты и дела,
не скажешь прямо, что она мила!

Ном. 9. Диалог

СОСЕДКА
Прощайте! Вам теперь пора
идти с Парашей со двора

МАТЬ
Нам теперь пора
идти с Парашей со двора.
Параша, я пойду собраться,
а ты кухарку проведи
в людскую горенку; стараться
вели, да малость проследи.

PARASHA
Creo que mi esfuerzo ha dado sus frutos.

LA COCINERA
Enterada, enterada, enterada estoy.

PARASHA, LA VECINA, LA MADRE,
LA COCINERA
Fiokla, que en paz descanse, sirvió
diez años sin tacha
y con tesón.
Fiokla, que en paz descanse, sirvió
diez años sin tacha
y con tesón.

LA MADRE
Tómala de ejemplo para todo, para todo.

PARASHA, LA VECINA, LA MADRE
Tómala de ejemplo para todo, para todo,
para todo, de ejemplo.
¡Qué respetuosa era, no podía ser más pía!

LA COCINERA
¡Ojalá que todos, todos, queden
satisfechos!

PARASHA, LA MADRE
Ojalá que quedemos satisfechas.

PARASHA, LA VECINA, LA MADRE
En fin, cuentas y gestiones aparte,
¡parece de verdad adorable!

N.º 9. Diálogo

LA VECINA
¡Adiós! Os ha llegado el momento de salir
de casa con Parasha.

LA MADRE
Nos ha llegado el momento de salir de casa
con Parasha.
Parasha, me voy a arreglar,
tú mientras enséñale a la cocinera
el cuarto de servicio; dile que se esmere,
vigílala un poco.

КУХАРКА
Параша!

ПАРАША
Я, Василий милый! Какая радость!

КУХАРКА
Да, мой свет. Одна из боевых побед
удача нынешняя.

ПАРАША\ КУХАРКА
Я памятью не изменю
во век, во век сегодняшнему дню
счастливому, счастливому.

КУХАРКА
и тем последним часам…

ПАРАША
и тем последним часам,
когда перед канвой
садилась я в окне соседнем
следить запретный образ твой,
я памятью не изменю
во век сегодняшнему дню,
я памятью не изменю
во век сегодняшнему дню
счастливому, счастливому и тем
последним часам.

КУХАРКА
Старался я в окне соседнем
увидеть милый образ твой.

ПАРАША
А как не помнить тех ночей, тех ночей,

Ном. 10. Дует

ПАРАША, КУХАРКА
… когда являлся в лёгком дыме
мечтаний блеск твоих очей,
блеск твоих очей, блеск твоих очей.

ПАРАША
И повторялось долго имя твое

LA COCINERA
¡Parasha!

PARASHA
¡Vasili querido, yo...! ¡Qué alegría!

LA COCINERA
¡Mi amor! La suerte de hoy sabe a
victoria.

PARASHA/ LA COCINERA
No olvidaré mientras viva,
mientras viva, el día de hoy
tan feliz, tan feliz.

LA COCINERA
Ni estas últimas horas...

PARASHA
Ni estas últimas horas,
cuando, con el bordado delante,
me senté junto a la ventana contigua
a buscar tu figura prohibida.
No olvidaré mientras viva,
mientras viva, el día de hoy.
No olvidaré mientras viva,
mientras viva, el día de hoy,
tan feliz, tan feliz. Ni estas
últimas horas.

LA COCINERA
A través de la ventana,
intentaba entrever tu bella figura.

PARASHA
Cómo olvidar aquellas noches, aquellas noches,

N.º 10. Dúo

PARASHA, LA COCINERA
... cuando entre el vapor del sueño emergía
el ansiado fulgor de tus ojos,
el fulgor de tus ojos, el fulgor de tus ojos.

PARASHA
Y me recreaba repitiendo tu nombre.

КУХАРКА
В тревожном полусне
и повторялось долго имя твое,
но ты не откликался мне.
И повторялось долго имя
твоё в тревожном полусне.

ПАРАША
Но ты не откликался мне…

КУХАРКА
Но ты не откликалось мне…

ПАРАША, КУХАРКА
Теперь томительный запрет нарушен.
Теперь томительный запрет нарушен.
И нет конца, и нет конца блаженствам этим.
Походит всё на новый сон,
походит всё, походит всё на новый сон,
когда в двойном союзе третьим
бывает нежный Купидон,
когда в двойном союзе третьим
бывает нежный Купидон,
Когда в двойном союзе третьим
бывает нежный Купидон,
нежный, нежный Купидон.

Ном. 11 Диалог

МАТЬ
Параша!

ПАРАША
Слышишь? Кличет мать.
Иди посуду прибирать!

МАТЬ
Поторопись! А ты, посуду
прибрав, не кинься со двора.
Не скоро я обратно буду.

ПАРАША
Пойдёмте, маменька, пора.

КУХАРКА
Надеюсь крепко на себя.
Параша, долго без тебя
шагами дом придется мерить.

LA COCINERA
En la inquietud de la vigilia,
me recreaba repitiendo tu nombre,
pero tú no me respondías.
Me recreaba repitiendo tu nombre,
en la inquietud de la vigilia.

PARASHA
Pero tú no me respondías...

LA COCINERA
Pero tú no me respondías...

PARASHA, LA COCINERA
Ahora, ya hemos roto esta prohibición
Ya hemos roto esta prohibición.
No tiene fin, no tiene fin esta bendición.
Todo parece un sueño nuevo,
todo parece, todo parece un sueño nuevo,
cuando, en la unión de una pareja,
el tierno Cupido irrumpe como tercero.
Cuando, en la unión de una pareja,
el tierno Cupido irrumpe como tercero.
Cuando en la unión de una pareja,
irrumpe el tierno Cupido,
el tierno, tierno Cupido.

N.º 11. Diálogo

LA MADRE
¡Parasha!

PARASHA
¿Lo oyes? Mi madre me llama.
¡Ve a recoger los platos!

LA MADRE
¡Date prisa! Y tú, cuando hayas recogido
los platos, no te vayas por ahí.
Tardaré un poco en volver.

PARASHA
Vamos, mamá, que ya es hora.

LA COCINERA.
Tengo confianza en que haré todo bien.
Parasha, si no te veo en un rato largo,
tendré que medir esta casa paso a paso.

МАТЬ
Да я вернусь её проверить.

Ном. 12. Ария

КУХАРКА
Я жду, я жду покорно,
я жду покорно, друг мой нежный,
Параша, времени, когда
возникнет первая звезда.
Во мгле дремотной безмятежной
забудется пустынный дом
и мы останемся вдвоём,
и мы останемся вдвоём.
Тогда потупленные взгляды
зажгутся пламенем любви,
и ты, до утренней прохлады,
внимая замыслы мои,
мои любовныя признания
и дней недавних воздыхания
узнаешь все, узнаешь все,
склонясь ко мне
в благословенной тишине.
До света будет между нами
расти беседы томной звук,
и поцелуев сладкий круг
чередоваться со словами,
и поцелуев сладкий круг
чередоваться со словами.
Пожалуй, время наступило
побриться. Некому в окно
взглянуть? А бритву я давно
припас – вода, холстина, мыло…
Кривится стол, томит повойник…

Ном. 13. Кода

МАТЬ
Открыта настежь дверь! Разбойник,
злодей! Ах, дурно!

ПАРАША
Маменька! Скорей!
Воды! Где вода? Дай соли!

LA MADRE
Volveré para vigilarla.

N.º 12. Aria

LA COCINERA
Yo espero, espero fielmente,
espero fielmente, mi tierna amiga
Parasha, al instante en que
despunta el lucero del alba.
Con el sosiego de la niebla somnolienta
se adormecerá, vacía, la casa,
y nos quedaremos solos los dos,
y nos quedaremos solos los dos.
Entonces nuestras miradas caídas
arderán con la llama del amor.
Y tú llenarás mis pensamientos
hasta el frescor de la aurora.
Entonces sabrás de declaraciones amorosas
y de los días entre suspiros, no tan lejanos:
lo sabrás todo, lo sabrás todo,
inclinada hacia mí
en el bendito silencio.
Hasta el amanecer crecerá el son
de nuestras lánguidas charlas,
y alternaremos, en dulce secuencia,
los besos con las palabras,
y alternaremos, en dulce secuencia,
los besos con las palabras.
Quizás ha llegado el momento
de afeitarse. ¿Nadie está mirando
por la ventana? Hace tiempo que guardé
la navaja: agua, paño, jabón...
Oscila la mesa, me oprime la cofia...

N.º 13. Coda

LA MADRE
¡La puerta abierta de par en par! ¡Bandido,
ladrón! ¡Ay, que me da algo!

PARASHA
¡Mamaíta! ¡Deprisa!
¡Agua! ¿Dónde hay agua? ¡Dame la sal!

КУХАРКА
Помилуй, господи! Параша!
Куда укрыться мне!

ПАРАША
Маменька!

КУХАРКА
Старуха скоро придет в сознание.

ПАРАША
Вот, беда!

СОСЕДКА
Святитель Пров! Скорбей опора!
Держите вора!

МАТЬ
Держи!

КУХАРКА
Прощай!

ПАРАША
Василий!

СОСЕДКА
Держите, держите вора!
Батюшки, никак она кончается!

ПАРАША
Василий! Василий!

LA COCINERA
¡Parasha!
¿Dónde me puedo esconder?

PARASHA
¡Mamaíta!

LA COCINERA
La vieja volverá rápido en sí.

PARASHA
¡Ay, qué desgracia!

LA VECINA
¡Ay, Santo Prov! ¡Patrón de los afligidos!
¡Al ladrón!

LA MADRE
¡Alto!

LA COCINERA
¡Adiós!

PARASHA
¡Vasili!

LA VECINA
¡Al ladrón! ¡Al ladrón!
¡Madre mía, parece que se muere!

PARASHA
¡Vasili! ¡Vasili!

[8] Figurín de Gabriela Salaverri

Husar

Coser y cantar
(de Madrid a San Petersburgo)

Tomás Muñoz

Una joven cose junto a la ventana. Esta es la imagen inicial que comparten *El pelele* y *Mavra*. Existen otras coincidencias que justifican la creación de este programa doble. *El pelele* y *Mavra* están compuestas en la misma época –la primera en 1925 y la segunda en 1922– y coinciden en volver la mirada hacia el pasado. En el caso de Stravinsky, esta actitud es propia del llamado "retorno al orden" que caracteriza el inicio de los años 1920 y que propone el interés por el folclore nacional y por la recuperación de tradiciones escénico-musicales frente al internacionalismo y ruptura de las vanguardias. En el caso de Julio Gómez, esta mirada retrospectiva no es una reacción frente a una vanguardia en la que nunca ha militado, sino una actitud consustancial al nacionalismo popular y estilizado característico de su concepción musical.

Ambas obras coinciden también en tomar como referentes grandes nombres de las respectivas tradiciones artísticas nacionales: Goya y Pushkhin. El texto de *El pelele* está inspirado en el cuadro de Goya del mismo título, que ilustra la tradición popular y festiva de mantear un pelele por parte de mozas casaderas que quieren abandonar la soltería. El hecho de que la protagonista de *El pelele* se llame Cayetana, como la duquesa amiga del pintor, deja clara la inspiración goyesca de esta tonadilla. El españolismo, y en concreto el casticismo madrileño, se hace particularmente evidente en el lenguaje popular de Cayetana o en las alusiones que hace a personajes o a costumbres madrileñas, como el hecho de pasar por debajo del arco de la calle de la Pasa, una especie de arco de triunfo de las solteras madrileñas que lo cruzaban para acudir a la vicaría del arzobispado de Madrid, situada en esta calle, y poder así casarse.

[9] Dibujo del cuaderno de dirección de Tomás Muñoz.

[10] Figurín de Gabriela Salaverri

El texto de *Mavra* está inspirado por el poema satírico de Pushkin *La casita de Kolomna,* nombre de un barrio popular de la vieja San Petersburgo. La elección de este poema tan trivial permite a Stravinsky crear un juguete artístico que no es tanto una recreación de una ópera cómica como una parodia de una ópera cómica. Mavra se concibe inicialmente para ser representada en el cabaret Le Théâtre de la Chauve-Souris y para ello se estructura en números adaptados a las necesidades del cabaret, entretejiendo entonaciones de canciones populares, ritmos modernos, italianismos decimonónicos y elementos del lenguaje musical de Chaikovski o Glinka. Todo este sofisticado *pachtwork* musical se cose sin que el conjunto pierda frescura ni capacidad de penetración en la historia y la puesta de escena debe intentar que la chispa del vodevil brille con toda su mundana verdad.

Volvamos a la imagen inicial: una joven cose junto a la ventana. Partiendo de esta imagen común, poner en escena dos obras que comparten un mismo gusto por las respectivas tradiciones nacionales, pero que difieren en su ambición y su carácter estético, es como confeccionar un único traje que sirva para vestir a dos personas distintas. Como haría un sastre, lo primero que hay que hacer es tomar bien las medidas de los cuerpos escénicos de *Mavra* y *El pelele* para encontrar sus coincidencias. Indico a continuación las que han resultado más inspiradoras:

- La casita: aparece en el título del poema que inspira *Mavra*. Un mundo femenino, delicado. La realidad doméstica: labores, tejidos, ropas.

- Un sueño: representar el papel de novia. Un vestido de encaje blanco.

- La discrepancia entre el detalle realista, a veces folclórico, y la irrealidad de la trama. La discrepancia entre la banalidad del asunto y la seriedad con la que los autores pretenden tratarlo. Lo pequeño se hace grande; lo grande, pequeño.

[11] Figurín de Gabriela Salaverri

- El juego: las acciones mecánicas, atrapar un trozo de vida a través de lo grotesco. Los personajes que actúan como muñecos, los muñecos que actúan como personajes.

[12] Figurín de Gabriela Salaverri

- La misma época y las mismas clases populares urbanas de finales del XVIII y principios del XIX, tal como muestran los referentes de Goya y Pushkhin.

- Los personajes: cantan lo necesario para mostrar con toda claridad su carácter y sus sentimientos. Personajes que son arquetipos en vez de personalidades individuales. Máscaras.

Estas son las principales coincidencias. Merece la pena, para terminar, detenerse un momento en los personajes. La Cayetana de *El pelele* (soprano) es el arquetipo de la maja madrileña, la joven modistilla que vive en un barrio popular y que muestra un comportamiento desenvuelto y arrogante. La pantalonera es joven pero ha vivido lo suyo; se arrepiente de las oportunidades desaprovechadas y le gustaría dar vuelta a su vida como quien da vuelta a la pernera de un pantalón. Su temor es quedar soltera vistiendo santos. Su humor es cambiante y parece

estar siempre al borde de un ataque de nervios. Los personajes que desfilan por delante de su ventana son también arquetípicos: las vecinas con las que compite y sus pretendientes ridículos, el capitán seductor, el párroco que sale de misa... Todos juntos componen un retablo castizo, tierno y grotesco.

Los personajes de *Mavra* son cuatro: soprano, dos mezzosopranos y tenor. Parasha (soprano) es la chica aburrida que espera representar el gran papel de su vida: el de novia. Parasha podría ser una Cayetana aún principiante. Está lista para cualquier "aventura", no por corrupción, sino por ingenuidad y por necesidad de obedecer la voz de la naturaleza. El húsar (tenor) es el conquistador de corazones de damitas soñadoras. Puede parecer cínico, con su tono de amante teatral y su discurso aprendido, pero realmente es un amante sin maldad, apasionado y romántico. Simplemente, lo que para Parasha es "eternidad", para él es "la suerte de este día". Quizá nadie como Stravinsky ha captado de manera tan brillante este arquetipo tan repetido en la literatura y la pintura rusas. La madre (mezzosoprano) y la vecina (mezzosoprano) representan la vida prosaica donde el amor ya se ha olvidado y donde se enseñorean las pequeñas preocupaciones domésticas. La difunta criada, Fiokla, es otro arquetipo: el de la vieja criada, diligente y fiel. La trama empieza con su fallecimiento y aunque no aparece en la obra original su presencia fantasmal anima todos los rincones de este mundo femenino.

Imaginamos que a Fiokla también le gustaba cantar mientras cosía junto a la ventana. El recuerdo de sus canciones populares resuena en la canción de Parasha al inicio de la obra. El carácter servicial y diligente de Fiokla nos ayudará a coser la transición entre las dos obras, española y rusa, y a viajar de Madrid a San Petersburgo. Esperemos que el traje único que hemos confeccionado para vestir estas dos obras sirva para realzar la personalidad de cada una de ellas y para que el público disfrute de este inédito programa doble.

El pelele: una *"música escénica a la antigua española"*

Beatriz Martínez del Fresno

Universidad de Oviedo

En memoria de Carlos Gómez Amat

En cierta ocasión afirmó Joaquín Turina que Julio Gómez era un "chispero refinado y erudito". Se le ocurrió esta ingeniosa definición al maestro sevillano probablemente porque el madrileño –que, andando el tiempo, acabaría siendo su consuegro– compuso en 1924 una pieza escénica planteada como recreación castiza de un género del siglo XVIII que previamente había sido estudiado por el autor.

En efecto, la erudición era cierta porque Julio Gómez García (Madrid, 1886-1973) fue unos de los pocos compositores de la Generación de los Maestros que compaginaron sus estudios musicales con una sólida formación secundaria y universitaria. Discípulo predilecto de Antonio González Garbín, Andrés Ovejero Bustamante, José Ramón Mélida y Alinari, Cayo Ortega Mayor y Julián Ribera Tarragó en la Universidad Central (hoy Complutense), Julio Gómez finalizó con brillante expediente la Licenciatura en Filosofía y Letras en 1907. Simultaneó estos estudios con los de Piano y Composición, culminados con dos flamantes premios obtenidos en el Conservatorio de Madrid, donde tuvo como maestros a Andrés Monge, Felipe Pedrell y Emilio Serrano, y mantuvo además un estrecho contacto con Tomás Bretón.

Desempeñó su primer trabajo como maestro concertador en el Teatro Real entre 1908 y 1911, y advirtiendo pronto la dificultad de vivir de la composición –aunque nunca la abandonaría–, encontró otra salida profesional al ingresar, tras la preceptiva oposición, en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Su primer destino fue la dirección del Museo Arqueológico y Biblioteca de Toledo entre 1911 y 1913. Después fue jefe de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional y, desde 1915 hasta su jubilación en 1956, fue el bibliotecario del Real Conservatorio de Música y Declamación.

Durante sus primeros años en el cuerpo de archiveros, el joven Julio Gómez detuvo transitoriamente su actividad compositiva y abrió un paréntesis reflexivo del que surgieron dos ensayos publicados en la *Revista Musical* de Bilbao en 1911 y 1912 ("Sobre la Sociedad Nacional de Música" y "Sobre el Drama Lírico Nacional") y dos investigaciones históricas sobre el siglo XVIII que recibirían sendos premios nacionales en 1912 y 1913. La primera de ellas consistió en el estudio y transcripción de los doce cuartetos de Manuel Canales hallados al catalogar una sala de la Biblioteca Provincial de Toledo. El segundo estudio, titulado *Don Blas de Laserna. Su vida y sus obras. El Arte Lírico-dramático de su tiempo*, mereció

el premio nacional de música de 1913 anexo a la Exposición Nacional de Artes Decorativas. Con el mismo tema obtendría luego el Doctorado en Ciencias Históricas en 1918. Los resultados de sus investigaciones fueron publicados en cuatro números de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* entre 1925 y 1926. El trabajo fue reeditado parcialmente en el *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos* de Pamplona y en toda su extensión apareció en la Biblioteca de Corellanos Ilustres en 1952. Por último, fue reproducido una vez más en 1986, dentro del volumen recopilatorio *Escritos de Julio Gómez* al cuidado de Antonio Iglesias.

Conviene hacer estas puntualizaciones para dejar sentado que Julio Gómez conocía bien la historia de la tonadilla y para indicar, por una cuestión de justicia, que nuestro compositor se acercó al tema unos años antes que su colega y amigo José Subirá, cuyos volúmenes de referencia sobre la tonadilla "escénica" –tal y como se indicó en el programa de mano de *Trilogía de tonadilas* de Blas de Laserna, fue Subirá quien añadió ese adjetivo– verían la luz a partir de 1928. Dado que Julio Gómez no quiso proseguir su carrera como musicólogo es muy probable que ofreciera el manuscrito completo a su amigo y compañero, que lo citó en alguna ocasión.

Cuando se estrenó *El pelele* en 1925 el ensayo de Julio Gómez sobre Blas de Laserna aún no se había publicado. Sin embargo, en 1916 don Julio había dado a la imprenta unas cuartillas sobre "La tonadilla" en la revista *Minerva,* editada por el Círculo de Bellas Artes, que unos meses más tarde se reprodujeron también en la revista *Harmonía*. Ese mismo texto fue incluido sin modificaciones en el programa del estreno de *El pelele* en 1925 (disponible en formato digital en la página web de la Fundación) y por ese motivo examinaremos su contenido durante unos instantes.

El objetivo de la nota de programa era explicar brevemente al público filarmónico la historia de un género muy poco conocido entonces. En primer lugar, don Julio afirmaba que la tonadilla del siglo XVIII había sido un género con valor artístico e histórico y por ello era conveniente estudiarlo a fondo. Por otra parte, la palabra se empleaba a comienzos del siglo XX como sinónimo de canción y cuplé, desconociendo que la tonadilla del siglo XVIII era una obra escénica breve, pero siempre dividida en varios aires o piezas musicales. En ese sentido precisaba el autor:

> es un género líricodramático [*sic*] perfectamente determinado, con variedad de escenas, de personajes, y a veces hasta lugares de la acción y, sobre todo, y esto es lo principal, dividida en distintos aires o piezas musicales, que unas veces se cantan seguidos y otras con intermedios puramente recitados. Por tanto, llamar tonadilla a una canción, por española que sea, es análoga impro-

> piedad a la que cometería quien llamase entremés a un epigrama o sainete a una letrilla.

Julio Gómez discutía además que Luis Misón hubiera sido el inventor del género en 1757, ya que consideraba el entremés cantado como un directo precedente de la tonadilla. Por último, trataba de poner en su lugar su valor literario y musical. Como obra literaria, don Julio creía que la tonadilla tenía un valor principalmente histórico y documental, comparable al de los sainetes de don Ramón de la Cruz. En la naturalidad y la falta de afeites estaba su más alto mérito y, aun reconociendo que su valor literario no era muy grande, entendía que se había "exagerado su menosprecio". En cambio, el autor no tenía dudas en cuanto a su interés musical. Desde su punto de vista, los compositores españoles igualaban en el dominio de la técnica a los maestros de la ópera bufa italiana, con la diferencia de que su música tenía más color y brío popular: "¡cuánta más vida no tienen las melodías populares de ritmos gallardos y giros airosos de nuestros compositores!".

El encargo de la Sociedad Filarmónica de Madrid. La tonadilla *El pelele*

El 10 de junio de 1924 fue elegida una nueva Junta directiva de la Sociedad Filarmónica de Madrid, que quedó compuesta por Ignacio Bauer (presidente), José Borrell Vidal (vicepresidente), Francisco Morana (tesorero), Juan José Alvear (contador), Manuel Brunet (secretario), y los vocales conde de Lascotti, José María Marañón, Ramón Pérez de Ayala, marqués de Castel Bravo, Laureano Pérez Muñoz y Miguel Salvador. Este equipo tomó una decisión muy poco habitual en esa clase de sociedades: encargar dos obras escénicas a compositores españoles.

Conocemos el proyecto inicial gracias a un avance de la temporada que lleva fecha del 20 de octubre de 1924. En este documento, la nueva junta de la sociedad anunciaba para el mes de febrero siguiente el estreno de dos óperas de cámara en un acto tituladas *El paso de la Verónica* y *Pelele*, ambas con texto de Cipriano de Rivas Cherif, a las que se aseguraba que pondrían música los maestros Ricardo Allent y Julio Gómez, respectivamente. Se afirmaba en la circular que ambas obras estaban dedicadas a la cantante rusa Dagmara Renina, que sería su personaje único, y se adelantaba que para la presentación escénica se contaría con un sobrio decorado y trajes diseñados por Julio Romero de Torres.

Sin embargo, el proyecto se fue modificando con el tiempo y acabó materializándose en una sesión monográfica dedicada a la tonadilla, que incluyó la interpretación de dos obras históricas y una de nueva creación. Además de componer la música de *El pelele*, Julio Gómez fue encargado de seleccionar y documentar las

piezas presentadas, y de ahí la inclusión en el programa de las notas anteriormente mencionadas.

Según consta en los borradores y manuscritos conservados, la nueva pieza fue subtitulada simplemente "tonadilla a solo". Sin embargo, en la dedicatoria de la partitura don Julio escribió: "A Manuel Brunet, amigo de la Música y de los músicos de España este trozo de música escénica a la antigua española está cordialmente dedicado". Hemos querido retener en el título de nuestras notas parte de esa dedicatoria (comunicada por el autor al secretario de la Filarmónica a finales de 1924) porque deja clara la intención de crear, desde un presente distinto, una pieza en diálogo con el espíritu y las formas de otro tiempo.

A juzgar por otra carta sin fecha conservada dentro del legado de Julio Gómez que custodia la Fundación Juan March, parece que fue en el verano del año 1924 cuando el escritor Cipriano de Rivas Cherif y la cantante Dagmara Renina visitaron al músico y le hicieron entrega del libreto de *El pelele*. Julio Gómez conocía bien a la soprano rusa puesto que en febrero de 1923 había interpretado con éxito cuatro canciones suyas con la Orquesta Filarmónica. El compositor mantuvo durante un tiempo una amistosa relación con la cantante y ese mismo año le dedicó la edición para voz y piano de *Tres canciones*. Por ello es probable que la parte musical fuera escrita pensando en las cualidades vocales y dramáticas de Renina, destinada en principio a encarnar el papel de Cayetana.

En cuanto al libretista, diremos que fue "el más renovador de los directores teatrales de su tiempo" según la autorizada de opinión de Juan Manuel Bonet. Cipriano de Rivas Cherif (Madrid, 1891-México, 1967) descubrió a Gordon Craig mientras se doctoraba en Bolonia y al regresar a Madrid fundó el Teatro Escuela Nueva en 1920 con la intención de superar ciertos prejuicios teatrales. Con su cuñado Manuel Azaña compartió desde muy pronto proyectos literarios en la revista *La Pluma* y en el semanario *España*. Posteriormente Rivas Cherif haría una larga contribución a la renovación escénica española trabajando con distintas compañías, entre las que destaca su colaboración con la de Margarita Xirgu en los años treinta.

El pelele fue el primer texto estrenado de los que el escritor concibió para la escena musical. Pronto le seguirían la ópera de cámara *Los dengues* (también con música de Julio Gómez, 1927), y los argumentos de varios ballets: *El fandango de candil* (para Gustavo Durán) y *El contrabandista* (para Óscar Esplá), presentados en 1927 y 1928 respectivamente por la compañía de Antonia Mercé La Argentina. El libreto de otro ballet, *La romería de los cornudos*, escrito en colaboración con Federico García Lorca, sería puesto en música por Gustavo Pittaluga y estrenado en 1933 por la compañía de Encarnación López Júlvez La Argentinita. Por la relación con nuestro tema señalaremos que la tercera colaboración de Rivas

Cherif con Julio Gómez fue *Triste puerto*, una ópera en tres actos basada en *La honra de los hombres* de Jacinto Benavente, que no llegó a ser estrenada pese al anuncio de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en tiempos de la Segunda República.

Seguramente el encargo de *El pelele* sirvió en 1924 como banco de pruebas para los autores en un momento en que la tensión entre casticismo y europeización impregnaba distintas esferas de cultura española y la llamada música *goyesca* vivía un nuevo resurgir. De hecho, es significativo que la protagonista de *El pelele* sea una modesta pantalonera, "chispera madrileña de los tiempos de Goya y de don Ramón de la Cruz" según detallaría un programa publicado un tiempo después del estreno. Sentada junto a la reja, Cayetana cose y canta su nostalgia de un novio que nunca llega. Aunque ella es la única intérprete en escena, el libreto está hábilmente construido para que, a través de palabras y acciones, se sugiera el paso de otros personajes por las calles cercanas.

No hay en esta tonadilla palabras recitadas ya que el texto es enteramente cantado por la voz de soprano. Desde la tonalidad principal de La mayor, en la que comienza y termina la pieza, desplegando métricas y *tempi* diversos y con numerosos contrastes tonales y modales, se siguen de cerca los abundantes cambios de humor indicados en el libreto. Después del monólogo inicial (Allegro: "Dale que dale..."), la melancolía se disipa con la burla del amo de un pantalón agujereado, en Fa mayor. Otro cambio tonal trae una música de guitarras en tiempo de pasacalle cuando los mozos vienen a cortejar. Cayetana evoca los fandangos con insistente alternancia entre los compases de 6/8 y 3/4 mientras ridiculiza los amores entre vieja y mozalbete, o entre vejete y moza. Imaginarios diálogos con el capitán a través de la reja desembocan en una repentina modulación a Sol bemol con la decepción de la protagonista al comprobar que los golpes en la ventana no corresponden al esperado pretendiente sino al cura que vuelve de misa y va al chocolate. Cansada de esperar a ese novio que no llega, la chispera decide componer un pelele con las prendas que recose (Vivo alegre y animado en Mi mayor: "Estos calzones de majo chispero..."). Lo sienta en una silla y le habla ("Así me gustan los pisaverdes, que no se mueven, que no se pierden..."), después lo lanza al aire repetidamente, toma la decisión de colgarlo de la reja (Allegro, en Fa mayor: "¡Ajajá! Ya sé lo que haga...") y tira de un cordón para hacerle bailar desenfrenadamente mientras canta una jácara muy animada ("¡Jajay, qué risa!"). En uno de los tirones el pelele acierta a darle una bofetada. Pelele que pega ya no es pelele. Al final Cayetana sabe lo que es el amor ("¡Ya eres hombre, y yo mujer! ¡Ay, ya sé lo que es querer!").

La chispera protagonista y el contexto popular que la rodea, las referencias a fandangos y seguidillas, pasacalles y rondas de mozos, músicas de guitarra y ritmos de castañuelas, son guiños decididos al folclore urbano de un mundo cas-

tizo y dieciochesco, revisitado por libretista y compositor sin el sentido de una recuperación arqueológica, sino como evocación y lugar de recreación. Por otra parte, la sonoridad de la tonadilla muestra que Julio Gómez no podía ni quería deshacerse del legado del teatro lírico popular español del siglo XIX, de la continuación de la escuela española emprendida por un Barbieri, pongamos por caso. Y es un hecho que entre las referencias de estilo popular, arropadas con una armonía que no se ciñe al vocabulario del siglo XVIII, se asoma la vocación lírica de Julio Gómez, particularmente acusada en los pasajes melancólicos o de ensoñación. Por todo ello parece acertada la denominación de ópera de cámara que en ocasiones recibió la pieza.

El estreno y la posteridad de la obra

A pesar de que la soprano rusa Dagmara Renina era parte del proyecto, en un determinado momento discutió con Cipriano de Rivas Cherif y devolvió las partituras, negándose a tomar parte en el estreno. Ignoramos el motivo de la discusión, pero el libretista es tajante cuando escribe al compositor: "Si el ser un gran diplomático consiste en reñir apenas quiere el otro, soy Metternich". Fue necesario buscar rápidamente una nueva intérprete y finalmente las partes vocales del programa se distribuyeron entre dos cantantes. En otra carta del 16 de febrero de 1925 el director Manuel Martínez Faixá confirmó a Julio Gómez que la señora Cassaude acababa de aceptar la interpretación de las tonadillas de Laserna y Esteve, lo que significaba sin duda muy poco tiempo de ensayo. Nada sabemos de los decorados que habría debido diseñar Romero de Torres.

En todo caso, las dificultades fueron vencidas y, con un leve retraso, llegó el día del estreno. La sesión dedicada a "La tonadilla española" (concierto 404 de la Sociedad Filarmónica de Madrid) se celebró en el Teatro de la Comedia el 7 de marzo de 1925 y constó de tres partes, tal y como era habitual en aquellos años. La función se inició con *Goyescas* de Enrique Granados, interpretadas por José Cubiles al piano. En la segunda parte se presentaron dos tonadillas históricas seleccionadas por Julio Gómez: *El deseo de la Pulpillo* de Blas de Laserna y *Los consejos de una vieja* de Pablo Esteve, ambas a cargo de la soprano Carmen Cassaude y un pequeño conjunto instrumental. En la tercera parte se estrenó *El pelele*, interpretado por la mezzosoprano María Gar con una orquesta entresacada de la Filarmónica y dirigida, como el grupo anterior, por el maestro Manuel Martínez Faixá.

En líneas generales la sesión dedicada a la tonadilla fue bien recibida por la prensa madrileña, aunque la visita de Richard Strauss, que en los mismos días dirigía la Orquesta Sinfónica en el Teatro Real, restó protagonismo al acto. Se publica-

ron estimaciones sobre el valor de la jornada como recuperación histórica, comentarios sobre el interés artístico de la tonadilla y otras consideraciones identitarias. Los diferentes criterios que cada sector crítico manejaba para examinar el presente y el futuro de la música española motivaron apreciaciones divergentes en algunos aspectos.

Así, por ejemplo, Juan José Mantecón dedicó buena parte de su página a entrevistar a Strauss, pero no dejó de incluir una breve reseña sobre la sesión: "Julio Gómez, con esfuerzo digno de loa, busca en archivos y libros los elementos de esa forma popular de nuestro arte dramático, dentro de lo posible. Por ello tiene nuestro agradecimiento y aplauso; pienso que el de todos los que se interesan por nuestra historia" (Juan del Brezo, *La Voz,* 9 de marzo de 1925). Bien sabemos que para Adolfo Salazar la tonadilla y lo castizo representaban modelos anticuados de nacionalismo, que anclaban la música española en la repetición de algo agotado y sin futuro; recuérdese en ese sentido la agria polémica que mantendría a partir de 1929 con José Subirá. Sin embargo, en comparación con lo escrito en 1919 sobre la ópera *El Avapiés* (libro de Tomás Borrás, música de Conrado del Campo y Ángel Barrios), el crítico de *El Sol* no se mostró especialmente duro con la tonadilla de nueva creación, basada, según su apreciación, en un "gracioso y ligero argumento". Con todo, es cierto que Salazar valoró el acto más por lo que tenía de recuperación que en cuanto a su dimensión artística o a su "españolismo" (*El Sol,* 8 de marzo de 1925).

[13] Dedicatoria de Julio Gómez a José Subirá

Por el contrario, Ángel María Castell apreció la resurrección del género y consideró positiva la decisión de cultivarlo en el presente: "puede haber una deliciosa continuación". Castell precisaba que la orquesta de *El pelele,* más copiosa que la empleada en las tonadillas de Laserna y Esteve, daba a la partitura "importancia de zarzuela" y dentro de ella destacaba la seguidilla, que, "sin dejar de ser cas-

tiza, es fina y elegante, para derivar hacia una frase de sentimentalismo lírico" (AMC, *ABC*, 8 de marzo de 1925). Suárez Bravo elogió igualmente a libretista y compositor señalando que la letra de Rivas Cherif estaba "mucho mejor escrita que la que sirvió a los maestros del siglo XVIII" y que Julio Gómez había sabido evitar "el inocente prurito de aparecer sabio" (*Diario de Barcelona*, 27 de marzo de 1925). Por último, Francesc Pérez Dolz consideró *El pelele* como una "feliz superación de la tonadilla clásica" por el colorido sentimental y la intención dramática de la pieza (*El Liberal*, 8 de marzo de 1925).

Después de su estreno, la versión escénica de la tonadilla se hizo de nuevo en el Teatro San Fernando de Sevilla el 21 de diciembre del mismo año, a cargo de María Gar y un grupo de profesores de la Orquesta Bética dirigidos por Emilio Ramírez. Dos años más tarde, en octubre y noviembre de 1927, fue representada en varias ciudades españolas (al menos Zamora, Oviedo, Valladolid, León y Burgos) por Isabel Petersdorf y la Compañía de Ópera de Cámara, dirigida por Arturo Saco del Valle, que llevaba también en repertorio *Los dengues,* de los mismos autores, y *Fantochines,* de Tomás Borrás y Conrado del Campo, entre otras obras. Ángeles Ottein haría el papel de Cayetana en el Festival de Música y Baile Español celebrado en el Teatro Falla de Cádiz en abril de 1931 y también en el Teatro de la Zarzuela durante la guerra, en julio de 1937. Elsa del Campo cantó el papel en Radio Nacional de España en 1945 y Marimí del Pozo lo encarnó en el Ateneo de Madrid en 1955. Alicia de la Victoria hizo la última presentación en 1968 con una orquesta dirigida por Julián García de la Vega y dirección escénica de Rafael Pérez Sierra.

De forma paralela a su andadura escénica, la música de *El pelele* tuvo una circulación independiente en España, Portugal, Francia, Reino Unido y Alemania gracias a la adaptación para gran orquesta –sin escena ni texto, con la maja sustituida por la trompeta– que realizó el autor a petición de Bartolomé Pérez Casas y fue estrenada por la Orquesta Filarmónica en enero de 1930. En 1931 se editó una transcripción para banda que hizo José María Franco.

Tal y como hizo notar en su día Carlos Gómez Amat (hijo de Julio Gómez), la presencia de esta tonadilla en los programas de concierto motivó un cambio en la imagen de su padre. Del mismo modo que el éxito de la *Suite en La* en 1917 había propiciado su adscripción al "nacionalismo popular", por *El pelele* la crítica le encasilló en el "madrileñismo casticista" soslayando otras facetas creativas del autor, como el neorromanticismo que daría lugar poco después a los *Seis poemas líricos de Juana de Ibarbourou,* incluidos en un ciclo para voz y piano premiado por la Junta Nacional de Música en 1934.

Hoy tenemos la suerte de poder acercarnos como espectadores a una pieza escénica creada en 1924 y estrenada en 1925, resultado, como se ha dicho, de un

encargo inusual de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Fue la primera obra en colaboración entre Rivas Cherif y Julio Gómez, que efectuaron conjuntamente una relectura de la tonadilla, con referencias al contexto del majismo y la imagen implícita del pelele goyesco visto desde el siglo XX. Por cierto, que la inclusión de un muñeco como personaje es muy característica de las exploraciones de aquellos años. Rivas Cherif fue el introductor en Madrid de la compañía de marionetas I Piccoli de Vittorio Podrecca a finales de 1924. Además, es fácil observar que la combinación de muñecos o marionetas con referencias populares y la recuperación de elementos teatrales históricos era valorada como un signo de modernidad en los años veinte, un rasgo compartido, de hecho, por obras como el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla y *Fantochines* de Tomás Borrás y Conrado del Campo (recientemente programada por la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela), ambas de 1923, los proyectos de ballets de marionetas concebidos por Rafael Alberti en 1926, o los posteriores *Títeres de cachiporra* de Federico García Lorca.

En la actualidad no es posible recuperar la primera versión de *El pelele* para voz y pequeña orquesta porque la partitura y las partes instrumentales se perdieron después de la última interpretación escénica realizada en el Teatro Español en 1968. Casi medio siglo después, la Fundación Juan March nos ofrece la oportunidad de conocer esa pieza olvidada tomando como base la partitura editada por Unión Musical Española para voz y piano, una disposición que también se utilizó en algunos conciertos celebrados en vida de sus autores.

Para terminar, un breve apunte sobre el baile. Sabiendo que en el siglo XVIII las cantantes-actrices de la tonadilla debían sumar a sus dotes musicales el talento cómico y la habilidad coreográfica, podríamos esperar de Cayetana un buen dominio de las castañuelas, algunos pasos de fandango y los graciosos bailes de estilo majo sugeridos por el libreto. A juzgar por los documentos consultados no parece que las intérpretes de *El pelele* entre 1925 y 1968 fueran especialmente diestras en ese terreno. Quizás habría sido pedir demasiado a cantantes de concierto o de ópera que durante el segundo tercio del siglo XX habían dejado de practicar cotidianamente ese tipo de baile teatral, precisamente cuando se abría un nuevo ciclo para la danza escénica profesional con las compañías de ballet y baile español creadas por Antonia Mercé y Encarnación López. La versión de Tomás Muñoz introduce un cambio en este aspecto, ya que asigna el baile al hombre ideal soñado por la chispera, cuyas intervenciones, de raíces folclóricas y estilo español, se producen coincidiendo con la aparición del tema musical asociado al pelele, antes de su fabricación y en el enamoramiento final. Se añade así un nuevo elemento al diálogo inagotable entre la escena y la historia.

Producciones históricas de *El pelele*

FUNDACIÓN JUAN MARCH

1925

Madrid, Sociedad Filarmónica, Teatro de la Comedia, 7 de marzo de 1925 (estreno)

Intérprete: María Gar (Cayetana)
Director: Manuel Martínez Faixá
Instrumentistas: conjunto de la Orquesta Filarmónica de Madrid

Críticas: Adolfo Salazar (*El Sol,* 9 de marzo de 1925); A. M. C. [Ángel María Castell], (*ABC*, 8 de marzo de 1925); B. (*La Voz*, 9 de marzo de 1925); Pérez Dolz, (*El Liberal*, 8 de marzo de 1925); B. [Juan José Mantecón] (*La Voz,* 9 de marzo de 1925); F. Suárez Bravo (*Diario de Barcelona,* 27 de marzo de 1925)

Sevilla, Teatro San Fernando, 21 de diciembre de 1925

Intérprete: María Gar (Cayetana)
Director: Emilio Ramírez
Instrumentistas: Profesores de la Orquesta Bética

1927

Zamora, Oviedo, Valladolid, León, Burgos, octubre-noviembre de 1927

(se interpreta junto con *Los dengues* de Julio Gómez y *Fantochines* de Conrado del Campo)

Intérprete: Isabel Petersdorf (Cayetana)
Director: Arturo Saco del Valle
Instrumentistas: Compañía de Ópera de Cámara

1930

Madrid, Teatro de la Zarzuela, 22 de enero de 1930
Estreno de la versión orquestal

Director: Bartolomé Pérez Casas (cedió la batuta a Julio Gómez para dirigir esta obra)
Instrumentistas: Orquesta Filarmónica de Madrid

Críticas: A. M. C. [Ángel María Castell] (*ABC*, 23 de enero de 1930); José Forns (*Heraldo de Madrid,* 23 de enero de 1930); M. H. Barroso (*La Libertad,* 23 de enero de 1930); S. [Adolfo Salazar] (*El Sol,* 23 de enero de 1930); B. (*La Voz,* 23 de enero de 1930); José Subirá (*El Socialista,* 23 de enero de 1930)

Madrid, Asociación de Cultura Musical, 13 de junio de 1930

Versión orquestal
Director: Bartolomé Pérez Casas
Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Madrid

Críticas: Víctor Espinós (*La Época,* 14 de junio de 1930)

Madrid, Casa Aeolian, 30 de octubre de 1930

Intérprete: Conchita Velázquez (Cayetana)
Instrumentista: A. Rivera (piano)

El concierto fue retransmitido por Unión Radio

Críticas: [Sin firmar] (*La Libertad,* 30 de octubre de 1930)

1931

Se publica en la revista *Harmonía* (dirigida por Julio Gómez) la transcripción para banda de *El pelele,* realizada por José Franco.

Cádiz, Teatro Falla, abril de 1931

Segundo festival de música y baile españoles, organizado por el Patronato Nacional de Turismo (dirigido por Cipriano de Rivas Cherif)

Intérprete: Ángeles Ottein (Cayetana)
Director: ¿Ernesto Halffter?
Instrumentistas: Orquesta Bética

Críticas: [Sin firmar] (*ABC*, 16 de abril de 1931)

1932

Logroño, Teatro Bretón, 31 de octubre de 1932

Intérprete: María Gar (Cayetana)
Director: Joaquín Gasca
Instrumentistas: Orquesta de la Sociedad de Conciertos de Logroño

1937

Madrid, Teatro de la Zarzuela, 8, 9, 10 y 11 de julio de 1937

Temporada oficial de ópera española

Intérprete: Ángeles Ottein (Cayetana)
Director: José Anglada

1944

2 de septiembre de 1944, Compañía de Soto

[No hay más datos]

1945

Radio Nacional de España, 8 de junio de 1945

Cuarenta y cuatro veladas musicales. Vicesecretaría de Educación Popular. "El proceso histórico de la ópera de cámara".

Intérprete: Elsa del Campo (Cayetana)
Director: Julio Gómez

1955

Madrid, Ateneo, 24 de mayo de 1955

Intérprete: Marimí del Pozo (Cayetana)
Director: Jesús Corvino
Instrumentistas: Juan Palau y Benito Lauret, violines; José Martín, viola; Lorenzo Puga, violonchelo; Gerardo Seisdedos, contrabajo; Gerardo Gombau, piano.

Bocetos: José Luis López Vázquez

Críticas: Antonio Fernández-Cid (*ABC*, 25 de mayo 1955)

1968

Madrid, Teatro Español, 27 de mayo de 1968

Festival de danza y teatro musical madrileño del siglo XVIII

Intérprete: Marimí del Pozo (Cayetana)
Agrupación Lírica de Cámara de Madrid
Director: Julián García de la Vega

BIBLIOGRAFÍA

Beatriz Martínez del Fresno, *Julio Gómez. Una época de la música española*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.

Materiales para la historia de la tonadilla moderna

Fundación Juan March

La Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March conserva, desde el año 2006, el legado del compositor Julio Gómez García. Los materiales de este legado, que incluye partituras, correspondencia, documentación personal y programas de mano, permiten, por un lado, reconstruir la historia de *El pelele* a través de correspondencia cruzada con su entorno más cercano, distintas partituras autógrafas, materiales relacionados con el estreno de la obra y críticas publicadas tras su estreno. Por otro, documentan la faceta de Gómez como musicólogo, sus investigaciones sobre la música del siglo XVIII (fundamentalmente en ámbitos como la tonadilla y el cuarteto de cuerda) y su relación con colegas y amigos como José Subirá. Y, por último, revelan la proyección en el tiempo de la colaboración entre Gómez y Rivas Cherif, a través de los distintos proyectos de teatro musical en los que trabajaron conjuntamente ambos autores.

Una selección de estos materiales se exhibe en el vestíbulo del salón de actos de la Fundación durante el periodo de representación.

LAS FUENTES DE *EL PELELE*

En 1924, Julio Gómez recibió la visita de Renina Dagmara y Cipriano de Rivas Cherif. Este le entregó el libreto de *El pelele,* una "ópera de cámara para un solo personaje" que, según Gómez, "no está mal". Se inicia así el proceso de composición de la obra, que se estrenaría el 7 de marzo de 1925.

1. **Carta de Julio Gómez a Rosario Amat [M-AE-Gom-389]**

Entre otros asuntos, el compositor comenta la visita de Renina Dagmara y de Cipriano de Rivas Cherif para entregarle el libreto de *El pelele*

2. **Carta de Manuel Brunet a Julio Gómez, 11.12.1924 [M-AE-Bru-1]**

El periodista y escritor Manuel Brunet aconseja a Julio Gómez buscar otro dedicatario de *El pelele* que pudiera ayudarle más. Sin embargo, la partitura manuscrita conservada muestra esta dedicatoria.

3. **Carta de Cipriano de Rivas a Julio Gómez [M-AE-Riv-2]**

El libretista le comunica que Dagmara Renina ha devuelto, entre grandes improperios, todas las partituras y se niega a tomar parte en el concierto.

4. **Carta de Cipriano de Rivas a Julio Gómez, 2.3.[1925] [M-AE-Riv-1]**

Se disculpa por no haber enviado la décima para intercalar en la tonadilla de Esteve que se interpretaría en la misma sesión del estreno de *El pelele*, duda de la interpretación de la señora Gar, teme no poder ver el estreno y pide entradas para su familia y para Manuel Azaña.

5. **Programa del estreno de El pelele en la temporada de conciertos de la Sociedad Filarmónica de Madrid, 7.3.1925 [M-PRO-2375]**

6. **Partitura manuscrita de la versión para voz y piano de El pelele, 24.12.1925 [M-710-A]**

7. **Partitura de la versión para voz y piano de El pelele editada por la Unión Musical Española, 1925 [M-6376-B]**

8. **Partitura de la transcripción para orquesta de El pelele realizada por Julio Gómez [M-711-A]**

9. **Partitura de la transcripción para banda realizada por José Franco y publicada en la revista Harmonía en 1931 [M-R-Har (Primera sección)**

CRÍTICAS Y REPOSICIONES

En su estreno, *El pelele* tuvo buena acogida y gozó de una cierta continuidad, con distintas reposiciones y versiones, durante las cuatro décadas siguientes. Los críticos valoraron no solo la obra en sí, sino el esfuerzo por recuperar un género ya desaparecido.

10. **S. [Adolfo Salazar], "Una sesión de tonadillas en la Sociedad Filarmónica", *El Sol,* 9 de marzo de 1925 [M-Pre-Doc-618]**

11. **José Subirá, "Una tonadilla madrileña contemporánea", *¿El Socialista?* [M-Pre-Doc-625]**

12. **Ariel, "La tonadilla en la Filarmónica", [M-Pre-Doc-622]**

13. **A. M. C. [Ángel María Castell], "La tonadilla en la Sociedad Filarmónica", *ABC,* 8 de marzo de 1925 [M-Pre-Doc-623]**

14. **Juan del Brezo [Juan José Mantecón], "Concierto en la Sociedad Filarmónica", *La Voz,* 9 de marzo de 1925 [M-La Voz-9-3-1925]**

15. **F. Suárez Bravo, "Fiesta de la tonadilla", *Diario de Barcelona,* 27 de marzo de 1925 [M-Diario de Barcelona-27-]**

16. **Programa de mano: Asociación de Cultura Musical, año 10, sesión 23, 1929-1930. Orquesta Filarmónica de Madrid. 13 de junio de 1930 [M-Pro-1165]**

Programa del concierto en el que se estrenó la versión orquestal de *El pelele*.

17. **Asociación Musical Peñarroya, año IV, concierto XXVII. Orquesta Filarmónica de Madrid, 3 de noviembre de 1930 [M-Pro-2383]**

Programa del concierto con las obras *Atardecer nocturno* de Antonio Paredes y la versión orquestal de *El pelele* de Julio Gómez.

18. **Programa del concierto con las obras Bohemios y El pelele. Teatro de la Zarzuela, 8 de julio de 1937 [M-Pro-1480]**

19. **Programa de mano de la interpretación de El pelele en el Ateneo de Madrid, 9 de mayo de 1955 [M-Pro-2560]**

UNA MIRADA AL PASADO

La relación de Julio Gómez con las músicas del pasado fue muy estrecha, no solo como compositor sino también como investigador. Publicó una edición de doce cuartetos de Manuel Canales que descubrió en Toledo y un estudio sobre el compositor de tonadillas Blas de Laserna, además de ensayos como "Sobre la Sociedad Nacional de Música" y "Sobre el drama lírico nacional". Fruto de su amistad con el musicólogo y crítico José Subirá, con el que compartió intereses históricos y gustos estéticos, han quedado algunas cartas-partitura que reflejan el particular sentido del humor de estos dos autores. Julio Gómez accedió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 17 de junio de 1956 con el discurso *Los problemas de la ópera española,* que fue contestado por su amigo José Subirá.

20. **Edición de los Cuartetos de Manuel Canales preparada por Julio Gómez [M-1008-A]**

21. **Julio Gómez, "La tonadilla". Madrid, *Minerva,* febrero 1916 [M-Minerva-2-1916]**

22. **Partitura manuscrita de El majo y la italiana fingida: tonadilla de Blas de Laserna refundida y orquestada por Pedro Massa y Julio Gómez [M-834-A]**

23. **Manuscrito de la Tonadilla del Prado: homenaje a don Pablo Esteve [M-806-A]**

24. **Dedicatoria a José Subirá como "Papa" de la tonadilla [M-AE-Gom-940]**

"A Pepe Subirá, Papa de la tonadilla, su humilde acólito"

25. Carta de Julio Gómez en la que facilita a José Subirá la fecha de la muerte del maestro Arnedo, en forma de partitura, 2.2.1942 [M-AE-Gom-785]

"(In modo d'una marcia funebre) Arnedo murió el trece de marzo de mil novecientos once; se me olvidó decírtelo ayer. (Con molta espressione) El muerto al hoyo y el vivo al bollo. (Coro de murmuradores. Rubato, Morendo): Sí, no sé de dónde vamos a sacar los bollos".

26. Contestación de José Subirá agradeciendo a Gómez que le haya enviado el dato sobre la muerte del maestro Arnedo, 2.2.1942 [M-AE-Sub-17]

"Gracias mil por ese dato necrológico, que recibo con risas y con lágrimas. ¿En dónde hallaremos los bollos? Yo los perdono por el coscorrón. (Con expresión dolorosa) Donde no hay harina todo es mohína. ¡Ay! Si todo sigue igual morir habemus (Hablado... si queda aliento) Ave Cesar, imperator, morituri te..."

27. Carta en forma de partitura en la que felicita a José Subirá por su nombramiento como académico de San Fernando, 1953 [M-AE-Gom-892]

"A Pepe Subirá, por esto, lo otro y lo de más allá... su amigo Julio Gómez. Dic, grato animo, Patr. Fel. Elect. Reg. Accad. Sancti Fernandi in Fer. Nativit. Domini Anno MCMLIII"

28. Discurso de Julio Gómez al ser nombrado miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y contestación de José Subirá [M-Doc 072 Gom]

EL LIBRETISTA

La colaboración entre Julio Gómez y Cipriano de Rivas Cherif se proyectó más allá de *El pelele*. Dos años después del estreno, ambos volvieron a colaborar en una nueva ópera de cámara, *Los dengues,* estrenada por la misma compañía que *Fantochines* de Conrado del Campo en el Teatro Zorrilla de Valladolid el 6 de noviembre de 1927. Durante la dictadura franquista, la obra se repuso en el Ateneo de Madrid con un nuevo título *(La medicina mejor)* ocultando el nombre del libretista, entonces encarcelado en el Penal del Dueso por motivos políticos. Gómez y Rivas colaboraron nuevamente en *La navaja,* drama lírico en tres actos que quedó inconcluso, y en la ópera en tres actos *Triste puerto*. Este gran proyecto, basado en *La honra de los hombres* de Jacinto Benavente, se inició en 1929 y quedó interrumpido por la Guerra Civil. Tras su jubilación, Gómez orquestó la partitura, que aún permanece sin estrenar.

29. Borrador autógrafo para voces y piano de Los dengues [M-721-A]

30. Partitura manuscrita de Los dengues [M-720-A]

31. Libreto manuscrito de Los dengues [T-20-Riv]

32. Crítica de la representación de Los dengues en Burgos [M-Pre-Doc-577]

33. Borrador autógrafo de la primera escena de La navaja [M-837-A]

34. Libreto manuscrito de La navaja [T-Riv-20]

35. Borrador manuscrito de Triste puerto [M-734-A]

36. Partitura manuscrita de Triste puerto [M-735-A]

37. Parte de apuntar de Triste puerto [M-736-A]

38. Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Julio Gómez [M-AE-Riv-11]

El libretista le envía una nueva versión del tercer acto y sugiere distintos títulos para *Triste puerto*.

39. Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Julio Gómez [M-AE-Riv-3]

Le agradece el envío de un telegrama informándole del éxito de su obra *(El pelele)*, le pide una parte de apuntar y le anuncia que le enviará otro libreto.

40. Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Julio Gómez, 10.4.1925 (M-AE-Riv-5]

Le habla de nuevos proyectos: *La fonda nueva* y *La musa viva*.

41. Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Julio Gómez, 11.4.1925 [M-Ae-Riv-4]

Se disculpa porque no ha podido acabar la segunda tonadilla y le informa de que quiere hacer contactos para que se cante *El pelele*.

42. Fotografía de algunos intérpretes de La historia del soldado de Igor Stravinsky en la Residencia de Estudiantes [F-5885]

Esta representación de *La historia del soldado* de Stravinsky tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes de Madrid en 1931. En la fotografía aparecen: José Caballero, Rafael Vázquez Aggerholm, Cipriano de Rivas Cherif, Eva Aggerholm, Daniel Vázquez Díaz, Ernesto Halffter y Juan Manuel Díaz-Caneja.

La ópera de un compositor que odiaba la ópera

Richard Taruskin

Universidad de California, Berkeley

El padre de Igor Stravinsky era un famoso cantante de ópera, por lo que su hijo, faltaría más, odiaba la ópera. Acabaría por ser, en cambio, el más grande de todos los compositores de ballet, el único género musicoteatral que excluye a los cantantes. Y, como era de rigor, cuando finalmente sí que escribió una gran ópera, el tema elegido fue el rey Edipo. De camino hacia esa obra maestra de 1927 escribió varias piezas escénicas con voces, pero ninguna sería una ópera convencional. *Mavra* fue una de ellas.

Al principio parecía encaminarse directamente hacia una carrera como un compositor de ópera por excelencia, algo no sólo en consonancia con su entorno familiar sino que, lo que resultaba incluso más pertinente, suponía también seguir los pasos de su profesor. Rimski-Kórsakov fue casi exclusivamente un compositor de ópera en el tramo final de su carrera, cuando lo conoció Stravinsky. Durante el período de la primera fama de Stravinsky, a los críticos rusos les parecía inevitable que este hubiera de proseguir la tradición de su maestro (y *El pájaro de fuego*, quizás el más operístico de todos los ballets, no hizo más que confirmar esa impresión). Tal y como lo expresó un periódico moscovita en 1912, "la ópera rusa, tan lamentablemente enmudecida desde la muerte de Rimski-Kórsakov, debe cifrar ahora sus esperanzas en Stravinsky".

El último proyecto en que se embarcó Stravinsky antes de la muerte de su maestro fue *Solovey* (*El ruiseñor*), una ópera basada en el cuento de Hans Christian Andersen que adaptaba el mito de Orfeo. Habría sido una ópera muy a la manera de Rimski. La elección de un argumento fantástico, y el tema concreto del pájaro mágico, recuerdan ambos a *El gallo de oro*, su última ópera, que entonces aún no se había interpretado. El argumento para *El ruiseñor* fue esbozado por Stravinsky y uno de sus amigos en casa de Vladímir Belski, el libretista de *El gallo de oro*. Fue probablemente por consejo suyo por lo que la ópera utiliza el personaje del Pescador de Andersen como un "coro griego" para enmarcar la escena, al igual que hace el Astrólogo en la ópera de Rimski.

Pero entonces, cuando solo había escrito un solo acto de *El ruiseñor,* intervino el destino en forma de dos acontecimientos imprevistos que desviarían de forma radical el rumbo de la carrera de Stravinsky. En primer lugar, en 1908, murió su amado profesor, lo que dejó a Stravinsky no solo triste, sino también excluido del grupo de los restantes herederos de Rimski, que lo rechazaron como un advenedizo (se trataba de un alumno privado del maestro, no de un estudiante del conservatorio). (El destino de su *Canto fúnebre*, la pieza orquestal que escribió en memoria de Rimski, resulta sintomático de su estatus. Se interpretó únicamente –una sola vez– gracias a la activa intervención de la viuda del compositor fallecido y más tarde, cuando aún seguía inédita, se perdió en medio del tráfago de la guerra y la revolución entre 1914 y 1917. No se redescubrió hasta el año pasado, 2015, en las entrañas del Conservatorio de San Petersburgo, donde había dormi-

do durante un siglo, y aún está aguardando que se produzca su segunda interpretación). Y, en segundo lugar, en 1909 recibió un encargo de Serguéi Diáguilev, primero para orquestar algunas piezas de Chopin para el ballet *Les Sylphides*, y luego (después de que cuatro compositores hubieran declinado el ofrecimiento) para componer un ballet de larga duración sobre un tema de libre elección, que es lo que acabaría catapultando a Stravinsky a una fama mundial que se prolongó hasta su muerte, más de sesenta años después.

Si –dicho sin ambages, pero con precisión– Rimski-Kórsakov no hubiera muerto a tiempo, Stravinsky no se habría sentido libre de aceptar encargos de Diáguilev, que no era una persona del agrado de Rimski, o de escribir un ballet, un género que él despreciaba. (Su exigente y poco alentador padre, hacia quien los sentimientos de Stravinsky eran mucho más complejos que el mínimo freudiano, había muerto antes, en 1902). El hecho de que fuera plenamente consciente de su buena suerte, y la gratitud que sentía hacia Diáguilev por haberlo escogido de entre las filas de los jóvenes aspirantes y por haber garantizado su preeminencia entre los compositores de su generación, situaron a Stravinsky en su camino antioperístico. Fue el más rotundo de todos los propagandistas de la línea oficial que mantenía Diáguilev, según la cual la ópera había quedado trasnochada y el ballet era el único género musicoteatral viable. Las entrevistas con Stravinsky, que empezaron a llenar las columnas de los periódicos a partir de 1910 tanto en Rusia como en el extranjero, no quedaban nunca completas sin archipronunciamientos como este:

> La ópera no me atrae en absoluto [...]. La ópera es una falsedad que pretende ser verdad, mientras que yo necesito falsedad que pretenda ser falsedad. La ópera es un enfrentamiento con la naturaleza (*Birzhevïye vedomosti* [San Petersburgo], 25 de septiembre de 1912).

O este otro:

> La ópera me disgusta. La música puede casarse con el gesto o con las palabras, pero no con ambas cosas sin incurrir en bigamia. Por este motivo, la base artística de la ópera es errónea y por eso mismo donde mejor suena Wagner es en la sala de conciertos. En cualquier caso, la ópera es agua estancada. ¿Qué óperas se han escrito desde *Parsifal*? (*Daily Mail* [Londres], 13 de febrero de 1913).

Stravinsky decidió conscientemente no concluir *El ruiseñor,* sino publicar el primer acto como una especie de poema sinfónico con voces. Lo que le hizo cambiar de opinión fue una oferta muy lucrativa de un nuevo local teatral de Moscú para que escribiera una ópera completa que habría de interpretarse en 1914. El nuevo teatro cerró sus puertas antes de que pudiera realizarse el estreno, por lo que fue

Diáguilev quien acabó ofreciendo la primera producción de *El ruiseñor*. Cuando Diáguilev la llevó a escena, se había convertido en una ópera que podía ser amada incluso por él. Los actos segundo y tercero no eran solo estilísticamente muy diferentes del primero (como era inevitable: el primer acto había sido escrito antes de *El pájaro de fuego* y los otros después de *La consagración de la primavera*), sino que también presentaban un carácter dramático muy diferente. Stravinsky obligó a su libretista a reescribir, eliminando la mayor parte del texto, y a convertir los actos segundo y tercero en una suerte de "ópera-espectáculo de ballet", tal y como la definió Stravinsky muchos años después en sus memorias. No se trataba ya de ningún tipo de ópera reconocible, como sería también el caso de cualquiera de las posteriores óperas o cuasióperas de Stravinsky anteriores a *The Rake's Progress* (1951), su única contribución al género de larga duración, en tres actos y fervientemente convencional.

[14] Serguéi Diáguilev e Igor Stravinsky en Madrid, 1921

Lo que se dedicó a alumbrar fue, por el contrario, una colección de piezas únicas en su género. Durante el período 1915-1920, Stravinsky escribió un gran número de obras musicales escénicas, pero ninguna de ellas era operística en ninguno de los sentidos habituales. La de mayores dimensiones fue *Svadebka*, o *Les Noces*, un ballet coral que retrata una boda campesina rusa, pero de un modo tan no narrativo y no secuencial que nadie la tomó jamás equivocadamente por ninguna suerte de ópera. La obra que más se acerca a lo que se entiende por una ópera durante este período es *Renard* (o, como rezaba su título original, *Baika pro*

Lisu, Petukha, Kota da Barana, "Fábula de la zorra, el gallo, el gato y el carnero", 1915-1916), compuesta a partir de algunas fábulas rusas ambientadas en granjas y recopiladas por Aleksandr Afanásiev, el folclorista del siglo XIX. Esta "alegre representación con canto y música [instrumental]" es operística en el sentido de que su historia avanza por medio del canto ininterrumpido. Sin embargo, al igual que sucede en *Svadebka,* los cantantes se colocan fuera del escenario con los instrumentos que los acompañan, mientras que los cuatro papeles protagonistas del título los interpretan payasos, bailarines de ballet o acróbatas (haciendo las veces de comediantes folclóricos rusos, conocidos como *skomorokhi*) en un sencillo escenario improvisado con tablas. La idea de separar la acción del canto en ambas obras provino de un típico experimento antioperístico de Diáguilev: su producción de *El gallo de oro* de Rimski en 1914, en la que los cantantes se hallaban en el foso y los bailarines sobre el escenario (y así es también como se interpretó *El ruiseñor* cuando lo organizó Diáguilev). Ni siquiera *Oedipus Rex* de 1927 era operística en el sentido habitual, a pesar de que fuera cantada por auténticos actores-cantantes sobre el escenario; porque Stravinsky estipuló que, aunque vestidos y colocados en un decorado representacional, no habrían de moverse nunca, sino que habrían de limitarse a imitar a estatuas, motivo por el cual calificó la obra de una ópera-oratorio.

Fue su vinculación con el movimiento de posguerra llamado posteriormente "Neoclasicismo" lo que obligó a Stravinsky a una especie de reconciliación forzosa con la ópera. Tal y como él mismo señaló en *La poétique musicale*, la serie de seis conferencias escritas por un negro literario y que él impartió en francés en Harvard durante el curso académico 1939-1940, el nuevo dogma era una reacción ante el "drama musical" wagneriano, un género de "origen patológico" (decía) con un regusto de desorden y, lo que es peor, improvisación. Un regreso a las formalidades de la ópera así llamada supondría, dijo ahora, una renovación de la "música pura". Stravinsky se propuso revivir "la frescura de la tradición ruso-italiana [...] una tradición que siguió viva al margen de la principal corriente del presente, y en la que circulaba un aire salubre, bien adaptada para librarnos de los vapores llenos de miasmas del drama musical". *Mavra* fue la primera de estas obras que podría describirse de este modo. Vista retrospectivamente, ahora parece uno de los grandes puntos de inflexión de su carrera.

En la época de sus primeras interpretaciones en 1922, sin embargo, las perspectivas difícilmente podrían haber parecido menos prometedoras. Una diminuta "*opéra bouffe*" (como la denominó Diáguilev cuando la presentó en París), compuesta a partir de un poema cómico de Pushkin, nació en 1921-1922 con la ayuda de Borís Kojnó, el secretario adolescente de Diáguilev. Poco más que una sátira, parece haber sido concebida originalmente para un cabaret franco-ruso, el *Théâtre de la Chauve-Souris à Moscou* de Nikita Balieff (conocido en sus giras británicas y americanas como "El Teatro Murciélago de Moscú"). El resonante

fracaso con que fue recibida esta frágil exquisitez en su inapropiado estreno en la Opéra de París la convirtió en una *cause célèbre* para el compositor, que la hace objeto de exorbitantes disculpas en su autobiografía (*Chroniques de ma vie*), en *La poétique musicale* y en el polémico panfleto de su hijo Théodore, *Le message d'Igor Strawinsky*. Entre las razones por las que significaba tanto para él se encuentran las sentimentales: fue gracias al Chauve-Souris como Stravinsky conoció a su segunda mujer, Vera (de soltera, De Bosset), que en aquella época estaba casada con el pintor Serge Soudeikine, encargado de realizar los decorados del cabaret. (Igor y Vera mantuvieron una relación amorosa durante dieciocho años antes de que la muerte de la primera mujer de Stravinsky les permitiera casarse). La partitura completa no se publicó incluso hasta 1969, y solo después de que el compositor se lo pidiera de rodillas a su editorial, Boosey & Hawkes: "Por supuesto que la música no es y nunca será un éxito y puede que no haya demanda ni exista justificación para editarla –escribió– y si digo que se interpreta música peor que *Mavra*, usted podrá decir que hay música mejor que tampoco se interpreta. Aun así, me gustaría ver la obra impresa". En los años ochenta volvió a quedar descatalogada.

[15] Algunos intérpretes de *La historia del soldado* de Stravinsky, Residencia de Estudiantes, 1931. Entre ellos Cipriano de Rivas Cherif (primero por la izquierda)

Sin embargo, a pesar de su humilde estatus en un catálogo rico en obras maestras certificadas, resulta tentador ver *Mavra*, al fin y al cabo, como la gran obra seminal de Stravinsky en los años veinte, a pesar –o incluso debido a– de su "*sujet mince*" y su carácter aparentemente nada ambicioso como una "*plaisanterie musicale*", la última cosa que nadie podría haber esperado del compositor de *Le Sacre du printemps*. Ese mismo estatus, esa aparente insignificancia, constituía la principal relevancia de *Mavra*. La restitución de la *plaisanterie* –algo hecho *pour plaire*– dentro del dominio legítimo del arte era un asunto muy serio para la generación de artistas de la posguerra, muchos de los cuales, en esa década inestable de rebote y restitución, gustaban de llamarse a sí mismos antimodernistas. (Stravinsky se encontraba ciertamente entre ellos: "Los modernistas han arruinado la música moderna", proclamaba a gritos el titular en la primera entrevista que dio a un reportero de Nueva York en 1925 al comienzo de su primera gira estadounidense).

[16] Robert Delaunay, Borís Kojnó, Igor Stravinsky, Sonia Delaunay, Serguéi Diáguilev, Manuel de Falla y Randolfo Barocchi en Madrid, 1921

Fue un filósofo español, José Ortega y Gasset, quien comprendió esto antes y mejor que nadie. En el año de la entrevista de Stravinsky, tres años después de *Mavra*, escribió: "Vuelve a ser símbolo del arte la flauta mágica de Pan, que hace danzar los chivos en la linde del bosque. Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo". Y lo mejor de todo era el hecho de que ya no estaba intentando solucionar los problemas del mundo (sí, Wagner, te hablamos a ti) sino que se contentaba con ser simplemente una obra de arte, arte por el arte, y, por tanto, algo que producía un gran deleite, pero que no se traducía en un gran momento. Ortega llamó a ese tipo de arte moderno un arte "deshumanizado". Ahora esta palabra da un poco de miedo. Puede que nos haga pensar en robots o campos de concentración. Pero lo que quería decir Ortega, y lo que Stravinsky ejemplificó tan bien en *Mavra,* era un arte despojado de esos elementos humanos, demasiado humanos, que a los artistas de principios del siglo XX les sugerían algo efímero, inconstante, mortal, para favorecer, en cambio, modelos y precisión que sugirieran una trascendencia de nuestra cobertura de barro llamada a desaparecer.

El primer requisito, por tanto, es un estudiado rechazo de todo aquello que huela a profundidad. El poema más tontorrón de Pushkin, *La casita de Kolomna*, que

cuenta la historia de una muchacha que mete a escondidas a su novio en su casa disfrazado como la cocinera de la familia, y que al final será descubierto cuando su madre lo encuentre afeitándose en la cocina, proporciona a buen seguro eso. Y Pushkin, un deshumanizador orteguiano mucho antes que Ortega, había subrayado la trivialidad del contenido "humano" de su poema poniendo un énfasis descabellado en su componente "artístico". De sus cuarenta estrofas, tan solo veinticuatro (a partir de la novena) se ocupan del relato ostentosamente banal. El resto se dedican a un exordio grandilocuente en el que el poeta cumple con las formalidades de elegir una métrica y un tipo de estrofa; una coda en la que se saca una moraleja ridículamente obtusa para instruir al lector (no intente contratar a cocineras sin pagarles y no intente hacerse pasar por una muchacha si es usted un joven que tiene que afeitarse), y hay incontables apartes chismosos y que no son más que pura palabrería cuando resulta ostensible que el poeta ha perdido todo interés por la narración. El final es un estudiado anticlímax: "¿Quién vino después de que Mavra abandonara su puesto / y sirvió a continuación a las damas? No es algo que me preocupe: / tengo mucha prisa por acabar este cuento".

Todo esto tiene su homólogo exacto en la *opéra bouffe* de Stravinsky inspirada en el mundo del cabaret. Está construida alrededor de siete pequeños números, todos los cuales contaban con sus prototipos en el Chauve-Souris. Una vez finalizada la obertura (que contiene como tema principal la melodía que identificaba a la bailarina Zhenia Nikitina, una de las estrellas del cabaret, con la que Stravinsky tuvo un breve devaneo en 1921), la primera pieza es la más famosa de la obra, la "*chanson russe*", o "canción de una doncella rusa", una imitación de una *chanson populaire* (que es como los programas del Chauve-Sauris llamaban al género) del siglo XIX, de un tipo que a los rusos urbanos les encantaba cantar alrededor de un piano. Eso sirve para introducir a Parasha, la muchacha. El siguiente en aparecer en escena es su novio, Vasili, que Stravinsky y Kojnó convirtieron en un húsar a fin de poder imitar el tipo de "*Chanson des Houzards*" que constituía otra de las especialidades del Chauve-Souris. (Los auténticos conocedores de la antigua música popular rusa detectarán aquí un dejo de la famosa romanza de Aleksandr Varlamov que pone música al poema *La vela blanca,* de Mijaíl Lérmontov). A continuación, la madre canta un aria que a los amantes de la ópera rusos les recordará a un famoso número de la piedra angular del repertorio de su país, *Una vida por el zar,* de Mijaíl Glinka. Luego llegan dos números cómicos (un dúo para la madre y una vecina, y un cuarteto para todos los personajes conjuntamente, incluida "Mavra", que no es otra que Vasili disfrazado). En sexto lugar hay un *duetto sentimentale* para Parasha y "Mavra" con música de un vals de salón y, finalmente, la gran aria del personaje protagonista, escrita como lo que en ruso se llama un *zhestokii romans,* una "romanza cruel" sobre los tormentos del amor, llena de intervalos disonantes como segundas aumentadas y cuartas o séptimas disminuidas, que el personaje ha de cantar, absurdamente, mientras

está afeitándose, y que da paso al fragmento final de acción en el que se desvela la identidad del amante, que tiene que huir a toda prisa por la ventana.

Stravinsky encontró el equivalente musical perfecto del estudiado anticlímax de Pushkin. En la versión con la instrumentación completa, la melodía de la cruel romanza de Mavra es entonada primero con suavidad por la raramente utilizada trompeta en La, que Stravinsky explota tanto por su semejanza con el canto gutural de contralto como por sus posibilidades para ejecutar *glissandi*. El sonido inapropiado de la romanza cruel saliendo del foso con un timbre de plaza de armas se corresponde a la perfección con la inapropiación de la situación escénica. Stravinsky logra el estilo interpretativo necesario escribiendo los ritmos distendidos y la apasionada dinámica de los cantantes gitanos de cabaret con una precisión quirúrgica e indicando luego al ejecutante que toque "*tranquillo e molto rythmico* [*sic*]". La melodía del cantante se escribe del mismo modo y el contraste entre un sonido mantenido y que se hincha, por un lado, y unos adornos frenéticos, por otro, se exagera más allá de lo que incluso podría haber probado a hacer un gitano. Al final el cantante mantiene su calderón durante tanto tiempo que la banda tiene que recordarle con un acorde adicional que prosiga con la cadencia, que se canta entonces sin acompañamiento y va seguida de la señal para aplaudir orquestal más descarada que jamás se haya puesto sobre un papel. Pero al público no se le da ninguna posibilidad para que responda a la señal, ya que Stravinsky se lanza inmediatamente a continuación a un resonante *ostinato* que lleva el desenlace a su excesivamente apresurada y descuidada conclusión. Durante el resto de su vida, a Stravinsky le encantó citar la reacción de Otto Kahn, el banquero, a quien Diáguilev había llevado al estreno con la esperanza de que donara algo de dinero: "Me gustaba todo y luego, catapún, se acaba demasiado deprisa". Exactamente. Todo el público reaccionó igual que Kahn en el estreno parisiense de la ópera. Como recordó Kojnó muchos años después: "Después de un momento de atento silencio, la gente empezó a moverse y a hablar unos con otros. Si las luces de la sala no se hubieran encendido y no se hubiera bajado el telón para indicar la llegada del intermedio, difícilmente habría podido pensarse que la representación había terminado". Él y Stravinsky habían logrado hacer trizas quizá demasiado bien las pretensiones de la ópera romántica.

A la ópera le fue mejor con su público en un preestreno, en lo que debió de parecer una fecha auspiciosa: el 29 de mayo de 1922, el noveno aniversario de *Le Sacre du printemps*. El escenario fue el gran salón de baile del Hotel Continental de París, donde Diáguilev había convocado a una selecta audiencia para que se dieran un festín con un bufé de gala y oyeran un programa titulado significativamente *Musique russe en dehors des Cinq* (*Música rusa fuera de los Cinco*). *Mavra*, interpretada con acompañamiento de piano, que es como la oirán también ustedes hoy, se encontraba ubicada en la parte del programa posterior al intermedio. La referencia histórica del título resultaba más que pertinente. Para Stravinsky, la principal significación de *Mavra* era que constituía una señal de

realineamiento. Tras haber forjado su anterior reputación parisiense como proveedor de un arte eslavo a un tiempo exótico y erótico en el espíritu algo asiático de Rimski-Kórsakov y Músorgski (tal y como se veía y oía en París), ahora, tras haber renunciado a su nacionalidad rusa en el período posterior a la revolución, deseaba que los europeos lo consideraran como otro europeo más, y el primer paso en esa dirección consistía en reformular su herencia rusa valiéndose de una línea europeizada, la línea que procedía de Chaikovski y Glinka. Su siguiente obra después de *Mavra* sería su *Octeto*, la obra que hoy suele considerarse como el comienzo de su neoclasicismo "antimodernista". Pero si suprimimos las voces de las últimas páginas de *Mavra*, lo que oiremos se asemejará ostensiblemente al final, a caballo entre Bach y el jazz, del *Octeto*. *Mavra* era algo extraño, una obra deliberadamente de transición, preocupada –como quizá no había necesitado estarlo hasta entonces ninguna otra obra de Stravinsky– por su propio estilo y por su lugar en la historia.

Y, además, es divertidísima, y en ocasiones muy emocionante. Disfrútenla.

Traducción de **Luis Gago**

1916

Durante mi estancia en Madrid, en el Teatro Real, se representaban varios espectáculos de Diáguilev, entre ellos mis dos ballets *El pájaro de fuego* y *Petrushka.* En aquella ocasión tuve el honor de conocer al rey y a las dos reinas.

I. Stravinsky, *Crónicas de mi vida*, p. 78.

1922

La primera representación de *Mavra* se ofreció en el concierto de una velada que organizó Diáguilev en el Hotel Continental. Yo mismo la acompañé al piano. La primera representación de *Mavra* y de *Renard* en la Ópera de París se celebró el 3 de junio de 1922. […] Aunque su ejecución […] fue firme y perseverante, tacharon Mavra de capricho desconcertante del autor y para muchos fue un auténtico fiasco.

I. Stravinsky, *Crónicas de mi vida*, pp. 119-120.

1955

26 de marzo
Madrid

Pasamos la mañana en El Prado […]. A mediodía vamos a El Escorial […] De vuelta en Madrid, pasamos la tarde con Ortega y Gasset y la joven Marquesa de Slauzol […]. Todo en este hombre es vívido, tanto su ropa –una elegante chaqueta azul, pajarita, gemelos de perlas– como su mente. [….] Desde medianoche hasta las dos estuvimos viendo un grupo flamenco en el Zamora [*sic,* por Zambra] Club, una sala pequeña llena de americanos y de humo.

R. Craft, *Chronicle of a friendship*, 1948-1971, p. 47.

1921

Stravinsky ha dirigido en el Real su *Petruchka* obteniendo un gran éxito personal. Todo el espíritu deslumbradoramente pintoresco de esa música desenfrenada de vida y movimiento ha sido traducido por la magnífica orquesta con un brío extraordinario […]. Como decimos antes, Stravinsky, que dirigía la orquesta con un gran espíritu sugestivo, ya que no con indiscutible perfección técnica, recibió una gran ovación que se repitió varias veces...

Julio Gómez, *El Liberal,* 3 de marzo de 1921.

1924

–**André Révesz**: […] ¿Cuáles son los músicos modernos que le gustan?

–**Igor Stravinsky**: Le contestaré con la misma precisión: muy pocos. Manuel Falla, músico notabilísimo, culto y delicado. Luego, mi compatriota Prokófiev, que asombra por su lozanía. Finalmente, dos jóvenes franceses, Poulenc y Auric, autores de bailes representados por los *Ballets russes.*

André Révész, "Un gran compositor. Igor Strawinsky y la música moderna", *ABC,* 25 de marzo de 1924.

Stravinsky en España.
En el centenario de su primer viaje

Fundación Juan March

1913

Joaquín Turina publica una recensión del estreno de *La consagración de la primavera* en París

> Crítica: Joaquín Turina (*Revista Musical Hispano-Americana,* nº 6, 1913, pp. 161-163)

1914

Interpretación de *Fuegos artificiales.* Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós

> Críticas: [Ángel María Castell] (*ABC*, 6 de abril de 1914); Miguel Salvador (*Revista Musical Hispano-Americana,* abril de 1914, p. 10)

1916

Primer viaje a España

28 de mayo: dirige *El pájaro de fuego* con los Ballets Russes en el Teatro Real de Madrid

> Críticas: Tristán [Santiago Arimón] (*El Liberal,* 29 de mayo de 1916); F. M. Y. (*El Mundo,* 29 de mayo de 1916)

6 de junio: dirige *Petrushka* con los Ballets Russes en el Teatro Real de Madrid

> Críticas: Manuel de Falla (*La Tribuna,* 5 de junio de 1916); Joaquín Fesser (*Revista Musical Hispano-Americana,* III, 6, junio de 1916, pp. 4-6; Adolfo Salazar (*Revista Musical Hispano-Americana,* III, junio de 1916, pp. 7-14); [Ángel María Castell] (*ABC,* 7 de junio de 1916); B. (*La Acción,* 7 de junio de 1916); M. M. [Matilde Muñoz] (*El Imparcial,* 7 de junio de 1916); [José] Calvo Sotelo, (*El Debate,* 7 de junio de 1916); [sin firma] (*La Época,* 7 de junio de 1916); R. de C. (7 de junio de 1916); F. M. Y. (*El Mundo,* 7 de junio de 1916); Sfogattty, (*La Mañana,* 7 de junio de 1916); [Sin firma] (*España Nueva,* 8 de junio de 1916); [Sin firma] (*Heraldo de Madrid,* 8 de junio de 1916); Joachim [Joaquín Fesser] (*El Parlamentario,* 10 de junio de 1916)

1917

Compone "Española", segundo número de *Cinco piezas fáciles para dúo de pianos*

Compone "Pianola Études". En 1930 orquestará uno de ellos y, con el título de "Madrid", lo incluirá en los *Cuatro estudios para orquesta*

Los Ballets Russes interpretan *El pájaro de Fuego* y *Petrushka* en sus giras por España

1918

Compone la "Marcha real" de *La historia del soldado,* inspirado por la banda musical de una corrida de toros

1921

Segundo viaje a España

19 de marzo: interpreta *Petrushka* con los Ballets Russes en Madrid.

> Críticas: Julio Gómez (*El Liberal,* 20 de marzo de 1921); P. Victoria (*La Voz,* 21 de marzo de 1921, p. 1); José Ortega y Gasset (*El Sol,* marzo de 1921)

20 al 27 de marzo: pasa la Semana Santa en Sevilla con Serguéi Diáguilev y Borís Kojnó, libretista de *Mavra*

1924

Tercer viaje a España

15 de febrero: interpreta *Petrushka* en el Teatro Real de Madrid

6 de marzo: interpreta *Concertino* y *Pulcinella* en el Teatro Real de Madrid

13 de marzo: interpreta *Fuegos artificiales,* la *Suite de El pájaro de Fuego* y *Le chant du rossignol* en el Teatro del Liceo de Barcelona. La recepción de Stravinsky en Barcelona fue bastante fría

16 de marzo: interpreta *Canción de los remeros del Volga, Scherzo fantastique* y la *Suite de Pulcinella* en el Teatro del Liceo de Barcelona

19 de marzo: interpreta *El ruiseñor* (preludio y dos arias), *Pastorale,* "Tilimbon" de *Tres canciones infantiles* y *El fauno y la pastora* en el Teatro del Liceo de Barcelona

21 de marzo: interpreta el mismo programa que el día 19 (salvo el preludio de *El ruiseñor*) en el Athenaeum de Barcelona

22 de marzo: llega a Madrid. Coincide con Ravel (que iba a dirigir *La valse* y *Le tombeau de Couperin* con la Orquesta Filarmónica) y con Falla (que preparaba

el estreno madrileño de *El retablo de Maese Pedro* en la Sociedad Filarmónica)

25 de marzo: interpreta *El pájaro de fuego* y la *Suite de Pulcinella* en el Teatro Real de Madrid con la Orquesta Sinfónica de Madrid (primera interpretación en Madrid de la *Suite,* estrenada cuatro años antes en París)

> Críticas: A.R. [André Révész] (*ABC,* 25 de marzo de 1924); Adolfo Salazar (*El Sol,* 26 de marzo de 1924); Juan del Brezo [Juan José Mantecón] (*La Voz,* 26 de marzo de 1924)

1925

Cuarto viaje a España

28 de marzo: interpreta *Fuegos artificiales, Le chant du rossignol,* la *Suite de Pulcinella, Ragtime* y la *Suite de Petrushka* en el Teatro del Liceo de Barcelona

2 de abril: interpreta *Scherzo fantastique, El ruiseñor* (preludio y dos arias), *Tres canciones de la lírica japonesa, Petrushka, Pastorale,* "Tilimbon" de *Tres canciones infantiles, Octeto, La historia del soldado, El fauno y la pastora* y la *Suite de El pájaro de fuego* en el Teatro del Liceo de Barcelona

5 de abril: interpreta la *Sinfonía nº 1* y el *Concierto para piano e instrumentos de viento* en el Teatro del Liceo de Barcelona

1928

Quinto viaje a España

22 de marzo: interpreta la *Sinfonía nº 1, La consagración de la primavera* y *Petrushka* en el Teatro del Liceo de Barcelona

25 de marzo: interpreta *la consagración de la primavera, Fuegos artificiales,* la *Suite de El pájaro de fuego* y *Scherzo fantastique* en el Teatro del Liceo de Barcelona

1931

¿Junio?: se interpreta *La historia del soldado* en la Residencia de estudiantes de Madrid, con decorados de José Caballero y la participación de Cipriano de Rivas Cherif

1932

23 de diciembre: la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós estrena en Madrid *La consagración de la primavera.*

> Críticas: Víctor Espinós (*La época,* 24 de diciembre de 1932)

1933

Sexto viaje a España

16 de noviembre: interpreta *Fuegos artificiales,* el *Concierto para violín,* la *Sinfonía de los salmos, Capriccio* y *El pájaro de Fuego* en el Palau de la Música Catalana de Barcelona

21 de noviembre (con Samuel Dushkin): interpreta *Suite italienne, Duo Concertante, Pastorale, El ruiseñor* (selección), *El Pájaro de fuego* (selección), *Petrushka* (selección) y *La historia del soldado* (arreglo para violín, clarinete y piano)

22 de noviembre: interpreta *El beso del hada,* el *Concierto para violín* (con Samuel Dushkin), *El pájaro de fuego* (selección) y *Petrushka* (selección) en la Sala Capitol de Madrid

1936

Séptimo viaje a España

12 de marzo: interpreta el *Divertimento de El beso del hada, Capriccio,* la *Sinfonía de los salmos* y la *Suite de El pájaro de fuego* en el Teatro del Liceo de Barcelona

15 de marzo: interpreta *Apolo Musageta,* el *Concierto para piano e instrumentos de viento,* la *Sinfonía de los salmos* y *El pájaro de fuego* en el Teatro del Liceo de Barcelona

1938

2 de enero: es invitado a unirse al Instituto de España. El Instituto había sido fundado en 1937 por el gobierno rebelde. Aunque el gobierno había propuesto a Manuel de Falla como presidente del Instituto, este rechazó el nombramiento.

10 de enero: es nombrado miembro honorífico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

12 de enero: acepta su nombramiento como académico correspondiente del Instituto de España.

1955

Octavo viaje a España

18 de marzo: llega a Sevilla. Visita la catedral

24 de marzo: Radio Nacional de España organiza una interpretación de su *Misa*

25 de marzo: dirige en Madrid su *Sinfonía en tres movimientos* y su *Misa*

26 de marzo: por la mañana visita el Museo del Prado por la mañana. A mediodía visita El Escorial. Pasa la tarde con José Ortega y Gasset. Por la noche asiste a un concierto de flamenco en el Zambra Club

BIBLIOGRAFÍA

Teresa Cascudo, "Los críticos de la 'música nueva': la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid", *Revista de Musicología*, vol. 32, nº 1 (2009), pp. 491-499

Teresa Cascudo, "Le voyage de Petrouchka dans la presse madrilène: La musique d'Igor Stravinsky comme limite du nouveau", en Jean-Paul Aubert, Patrick Marcolini, Serge Milan y Jean-François Trubert (eds.), *De l'avant-garde, des avant-gardes: frontières, mouvements,* París, Éditions Delatour (en prensa)

Michael Christoforidis, "Igor Stravinsky, Spanish Catholicism and Generalísimo Franco", en *Context,* vol. 22 (2001), pp. 61-67

Michael Christoforidis, "'Madrid' de Igor Stravinsky, Pablo Picasso y la vanguardia de las artes plásticas", en Begoña Lolo (ed.), *Campos interdisciplinares de la musicología,* Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. II, pp. 1303-1310

Robert Craft, *Chronicle of a friendship, 1948-1971.* Nueva York, Alfred A. Knopf, 1972, pp. 45-47

Carol A. Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936,* Chicago-Londres, University of Chicago Press, 2001, pp. 161-198 y 303-305

María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El grupo de los ocho (1923-1931),* Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 236-245

Francisco Parralejo Masa, *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música,* tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2015.

Igor Stravinsky, *Crónicas de mi vida,* Barcelona, Alba Editorial, 2005 (traducción de Elena Villalonga Serra), pp. 76-78, 110-111, 114-115, 118-121 y 140-141

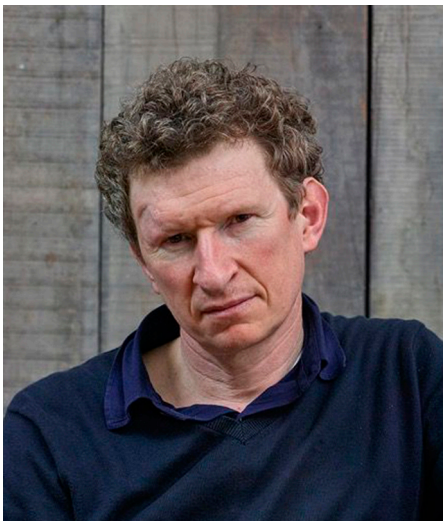
Biografías

ROBERTO BALISTRERI
dirección musical y piano

Nace en Cagliari (Cerdeña, Italia) en 1979. Estudia en el Conservatorio G. P. L. da Palestrina de su ciudad, donde consigue los títulos de piano, percusión, composición y dirección de orquesta. Forma parte del curso de formación para pianista acompañante del Teatro Sperimentale de Spoleto (Italia). Es además becado por la Academia Internacional de Cagliari para frecuentar los cursos de Correpetición, con Giulio Zappa.

Ha recibido numerosos premios como el primer premio de Composición en la XVII edición del Concurso Antonio Manoni en Senigallia (Italia) por sus *Cuatro Piezas Breves para Piano*; segundo premio en el Concurso Internacional de Piano Premio Gramsci; segundo premio de la IX edición del Concorso Musica organizado por el Rotary Club Roma Sud, por su obra *Pieza sobre cinco notas* para quinteto de metales. Algunas de sus composiciones han sido obras obligadas en diferentes concursos de interpretación musical.

Colabora con numerosas asociaciones y teatros, junto a directores como Jordi Casas, Richard Egarr, Pierre Cao, Rudolf Barshai, Harry Christophers, Harry Bicket, Jesús López Cobos, José María Moreno, Miquel Ortega, Mariss Jansson, Sylvain Cambreling, Renato Palumbo e Ivor Bolton, entre otros. Además, ha sido pianista-asistente del coro del Teatro Real de Madrid. Actualmente colabora con el Teatro de la Zarzuela como pianista correpetidor, siendo además director del Coro Aldebarán de Madrid.



TOMÁS MUÑOZ
dirección de escena

Recibe su primera formación artística en el estudio de su padre, pintor y coleccionista. Se licencia en Bellas Artes y en Geografía e Historia y es doctor en Bellas Artes con premio extraordinario por la Universidad Complutense de Madrid. Estudia escenografía con Carlos Citrinovsky y dirección y puesta en escena de ópera con Simón Suárez. Ha sido becario de artes escénicas en la Academia de España en Roma.

Ha trabajado como escenógrafo e iluminador en más de cuarenta montajes de teatro, danza, zarzuela y ópera estrenados en los principales escenarios españoles.

En 2000 codirige su primera obra: *Los amores de Anatol*, de Schnitzler, que estrena en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Desde entonces, ha dirigido las óperas *Pierrot Lunaire* de Schönberg (Teatro Gayarre de Pamplona), *Vanitas* de Sciarrino (Teatro de la Maestranza de Sevilla), *Trouble in Tahiti* de Bernstein (Teatro Real de Madrid), *El rapto en el serrallo* de Mozart (Teatro Gayarre), *La Favorita* de Donizzeti (Teatro Campoamor de Oviedo), *Bonhomet y el cisne* de Pérez Maseda (Teatro de la Abadía de Madrid), *El casamiento* de Musorgsky (Teatro Real), *Don Pasquale* de Donizetti (Teatro Real), *Così fan tutte* de Mozart (Auditorio Baluarte de Pamplona), *Cendrillon* de Viardot (Fundación Juan March) y *Fantochines* de Conrado del Campo (Fundación Juan March / Teatro de la Zarzuela). Ha realizado diversas exposiciones de pintura, individuales y colectivas.

Es profesor titular en la Universidad Europea de Madrid y ha impartido clase en distintos másteres de artes escénicas.

SUSANA CORDÓN
soprano (Cayetana y Parasha)

Inicia su formación técnica y musical en Alicante y realiza su licenciatura en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Ha sido alumna del eminente pianista Miguel Zanetti y recibido clases de la gran Montserrat Caballé. Su formación se complementa con clases magistrales recibidas de la mano de Victoria de los Ángeles, Miguel Zanetti, Wolgam Rieger, Dolora Zajick e Itsvan Cerjan. Actualmente sigue formándose en la ciudad de Nueva York.

Nada más empezar sus estudios superiores debutó en el Teatro de la Zarzuela con *Agua, azucarillos y aguardiente* y posteriormente en el Teatro Real con Inés en *La Favorita*. Desde que comenzó su carrera profesional no ha dejado de cantar en los mejores teatros de España y el extranjero, como en Viena, París, Bratislava, Lisboa, Roma, Nápoles o México, así como de todos los grandes teatros y salas de concierto de España. Su papel más recientes han sido *La Gran Duchesse* de Offenbach en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, Zerlina en *Don Giovanni* en Baluarte de Pamplona, Donna Anna en el Teatro Campoamor de Oviedo, Estella en los *Cuentos de Hoffmann* en el Liceo de Barcelona, la Baronesa Irene en *La Vera Constanza,* Violante en *Il Tutore Burlato,* Juliette en *Die Tote Stadt* y Femme Grecque en *Iphigénie en Tauride,* Marola en *La Tabernera del Puerto*, Rosa en *El Rey que rabió*, Rosalía en *La Bruja*, Duquesa Carolina en *Luisa Fernanda*, Marietta en *La Dogaresa* o Margot en *La Alsaciana*.

Su discografía y retransmisiones incluyen títulos tanto de ópera, zarzuela, canción y música contemporánea.

MARINA MAKHMOUTOVA
mezzosoprano (madre de Parasha)

Nacida en Riazán, Rusia, a los cinco años comienza sus estudios de piano y canto coral, ingresando posteriormente en la prestigiosa Academia Superior de Música "Gnesínij" de Moscú, donde adquiere el título superior de dirección coral.

Completa sus estudios licenciándose en la Escuela Superior de Canto de Madrid. En el Teatro Real de Madrid ha cantado el *Diario de un desaparecido* de Janácek, *Trouble in Tahiti* de Berstein, *El Casamiento* de Musorgsky y *Jenufa* de Janácek. Ha protagonizado en el Teatro Gayarre de Pamplona el estreno en España de *Vanitas, naturaleza muerta*, de Sciarrino, representada también en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. En el auditorio de Zaragoza ha cantado *Carmen* de Bizet. Ha protagonizado el estreno mundial de la ópera *A Babel* de Carlos Galán, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

ANNA MOROZ
mezzosoprano (Petrovna)

Nació en Ucrania. Realizó sus estudios musicales en la Academia de Música de Krivoy Rog (Ucrania), Academia Estatal de Música Antonina Nezhdanova de Odessa (Ucrania), Academia de Arte Lírico de Osimo (Italia) y Escuela Superior de Música Reina Sofía en la Cátedra de Canto "Alfredo Kraus" en Madrid (España). Ha recibido clases de maestros como Sergio Segalini, Willian Matteuzzi, Raina Kabaivanska, Tom Krause, Manuel Cid, Teresa Berganza y Helen Donath. Entre sus reconocimientos profesionales se encuentran el Gran Premio en el Festival Internacional Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel en Odessa (Ucrania), el Primer Premio en el Concurso Internacional Antonín Dvořák en Karlovy Vary (República Checa), ganadora del Primer Premio del Concurso Lirico Un Futuro de Arte de Medinaceli (España), y el premio como estudiante sobresaliente de la Catedra de Canto "Al fredo Kraus". En sus roles como solista se destacan *Carmen* de G. Bizet, Charlotte en *Werther* de G. Massenet, Dorabella en *Cosi fan tutte* de W. A. Mozart, Adalgisa en *Norma* de V. Bellini, *El Niño y los sortilegios* de M. Ravel, Maddalena en *Rigoletto* de G. Verdi, Susuki en *Madame Butterfly* de G. Puccini, *Requiem* de Mozart de W. A. Mozart y *Sinfonia nº 9* de L. van Beethoven, entre otros. Ha actuado en los Teatros Académicos de Ópera y Ballet de Odessa (Ucrania), Teatro Nacional de Ópera de Kiev (Ucrania), Teatro María Caniglia de Sulmona (Italia), Teatro Real (España), Teatro Arriaga (Bilbao), Auditorio Nacional (España), Teatros del Canal de Madrid (España), entre otros escenarios, bajo la dirección de maestros como Salvador Brotons, Jean Liermier, Didier Puntos, Hansjörg Schellenberger, Antoni Ros Marbà y Jesus López Cobos.

JOSÉ MANUEL MONTERO
tenor (Vasili)

Nacido en Madrid, cursó los estudios superiores de canto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Pedro Lavirgen. En 1992 fue becado por la Opernschule de Múnich para ampliar sus estudios con D. Evangelatos. Ha asistido a clases magistrales impartidos por Alfredo Kraus, Magda Olivero, Brigitte Fassbaender o Enedina Lloris, entre otros.

Ha desarrollado la mayor parte de su carrera en Alemania, destacando sus colaboraciones en los elencos de los teatros de Múnich, Hannover, Leipzig, Wuppertal y Gelsenkirchen, entre otros, además de sus participaciones en numerosos festivales y galas en ciudades como Estrasburgo, Budapest, Belgrado, Mulhause, Montpellier, Ambronnay y Montepulciano. En España ha cantado, entre otros escenarios, en Madrid, Sevilla, Bilbao, San Sebastián, Oviedo, La Coruña, Córdoba, Málaga, Valladolid y Segovia. Ha trabajado con Abbado, Boder, Schneider, Spinosi, Mazzola, Roa, Pérez y Ortega, entre otros. Entre sus interpretaciones cabe citar los roles de Erik, Max, Paris, Tom Rakewell, Narraboth, Guido, Rodolfo, Pinkerton, Alfredo, McDuff, Tamino y Don Ottavio.

En su repertorio habitual como intérprete de oratorio figuran entre otras obras *La Creación* de Haydn, la *Misa en Do menor* y el *Réquiem* de Mozart, la *Missa Solemnis* y la *Oda a la alegría* de Beethoven, *Lobgesang* de Mendelssohn, *Golgotha* de Martin y *Stabat Mater* de Dvorák. El repertorio de *lied* ocupa gran parte de su actividad concertística, (Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Mahler, R. Strauss, Krenek) junto a ciclos como *Diario de un desaparecido,* de Jánacek, y la canción española de finales del XIX y el siglo XX.

Índice de ilustraciones

Teatro Musical de Cámara en la Fundación Juan March

[1]
Cendrillon · Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director musical **Aurelio Viribay**
Director de escena **Tomás Muñoz**

12, 14 y 15 de febrero de 2014

[2]
Fantochines · Ópera de cámara *

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director musical **José Antonio Montaño**
Director de escena **Tomás Muñoz**

11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015

[3] [Programa doble]
Los dos ciegos · Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri**
y libreto de **Antonio Romero**

Une éducation manquée · Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier**
y libreto de **Eugène Leterrier** y **Albert Vanloo**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director musical **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena **Pablo Viar**

6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015

[4] [Programa triple]

Trilogía de Tonadillas · Tonadillas a solo y a tres

de **Blas de Laserna**

La España antigua · Tonadilla a solo *

El sochantre y su hija · Tonadilla a tres *

La España moderna · Tonadilla a solo *

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director musical **Aarón Zapico**
Director de escena **Pablo Viar**

8, 9, 10 y 13 de enero de 2016

[5] [Programa doble]

El pelele · Tonadilla a solo

Música de **Julio Gómez**
y libreto de **Cipriano de Rivas Cherif**

Mavra · Ópera bufa en un acto

Música de **Igor Stravinsky**
y libreto de **Borís Kojnó**

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

Director musical **Roberto Balistreri**
Director de escena **Tomás Muñoz**

3, 6, 9 y 10 de abril de 2016

* primera interpretación en tiempos modernos

Teatro musical de cámara, abril 2016 [textos de Tomás Muñoz, Beatriz Martínez del Fresno, Richard Taruskin y Dpto. Actividades Culturales de la Fundación Juan March]. - Madrid: Fundación Juan March, 2016.
98 p.; 21 cm.
Teatro musical de cámara (5), ISSN: 2341-0787.
Programa: *El pelele*, tonadilla a solo, música de Julio Gómez y libreto de Cipriano de Rivas Cherif. *Mavra*, ópera bufa en un acto, música de Igor Stravinsky y libreto de Borís Kojnó, traducción del ruso de Amelia Serraller Calvo. Tomás Muñoz, director de escena, Roberto Balistreri, dirección musical y piano; Susana Cordón, soprano; Marina Makhmoutova, mezzosoprano; Anna Moroz, mezzosoprano y José Manuel Montero, tenor; celebrados en la Fundación Juan March el 3, 6, 9 y 10 de abril de 2016.

También disponible en internet: http://www.march.es/musica/musica.asp

1. Óperas – Reducciones para piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Fundación Juan March-Conciertos.

Coproducción con:

Teatro de la Zarzuela

Participa:

radio clásica rne

Departamento de Actividades Culturales
ISSN: 2341-0787

Agradecimientos:
Teresa Cascudo García-Villaraco, Isabel Lozano Martínez, Francisco Parralejo Masa, Joaquín Turina Gómez.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

MELODRAMAS (1)
LISZT DRAMATURGO
Introducción y notas de Antonio Simón

Dirección artística, **María Ruiz**

Clara Sanchis, actriz y **Miriam Gómez Morán**, piano

4, 6 y 7 de mayo

EL UNIVERSO MUSICAL DE BERTOLT BRECHT
Introducción y notas de Miguel Sáenz y Juan Lucas

11 de mayo	Brecht compositor por **José Antonio López**, barítono y **Rubén Fdez. Aguirre**, piano
18 de mayo	Cabaret: la canción protesta y el teatro político por **Mary Carewe**, cantante y **Philip Mayers**, piano
25 de mayo	Kurt Weill: Berlín, París, Hollywood por **Elizabeth Atherton**, soprano y **Roger Vignoles**, piano
1 de junio	Hanns Eisler: The Hollywood Songbook por **Günter Haumer**, barítono y **Julius Drake**, piano

Temporada 2015-16

Depósito legal: M-9584-2016. Impresión: Imprenta Nacional del Boletín Oficial del Estado

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/