

# MÚSICA Y EDUCACIÓN

REVISTA TRIMESTRAL DE PEDAGOGIA MUSICAL

AÑO X, 2

NÚM. 30

JUNIO 1997



MADRID 1997

## **LAS GOLONDRINAS DE J. M. USANDIZAGA: ANÁLISIS MUSICAL**

ENRIQUE IGOA\*

ABSTRACT (RESUMEN EN INGLÉS): This paper is a study of one of the best works for the stage in the context of the Spanish modern zarzuela. First performed in 1914, *Las golondrinas* of J. M. Usandizaga is a "drama lírico" whose achievements go beyond the standard level showed by most of the works composed before and after that time, not only in its harmony, but also in the thematic and formal construction and the psychological portrait of its characters.

El día 5 de febrero de 1914 se estrenaba en el Teatro Circo de Price el drama lírico en tres actos *Las golondrinas*, con libro firmado por Gregorio Martínez Sierra (aunque fue escrito en realidad por su mujer, María Lejárraga) y música del compositor donostiarra José María Usandizaga (San Sebastián, 31-3-1887/5-10-1915). Si bien es cierto que durante el Acto I todavía existían reservas en cuanto a la valía de la obra, esas reticencias desaparecieron nada más iniciarse el Acto II, para constituir, al final del Acto III, un clamoroso triunfo proclamado por el público, la crítica y los numerosos compositores que asistieron al estreno. En su primera versión como zarzuela constaba de 10 números, aparte de los preludios del Acto I y del Acto III. Tras la muerte del compositor en 1915, su hermano Ramón preparó una versión operística del drama, cambiando los fragmentos originalmente hablados

---

\* Enrique Igoa es compositor y profesor de Análisis Musical del Conservatorio *Arturo Soria* de Madrid.

por escenas musicales. El esquema completo y comparativo de ambas versiones quedó de la siguiente forma:

<i>VERSIÓN ZARZUELA</i>	<i>VERSIÓN ÓPERA</i>	
		<b><i>ACTO I</i></b>
Preludio	Preludio	
Nº 1	Escena 1ª	L, C, R, J, P
Nº 2	Escena 2ª	P, L, R, J
Nº 3	Escena 3ª	P, C, L
	Escena 4ª	L, C, R
Nº 4	Escena 5ª	Coro, L, C, P
		<b><i>ACTO II</i></b>
Nº 5	Escena 6ª	P, L
Nº 6	Escena 7ª	L
	Escena 8ª	J, P
Nº 7	Escena 9ª	(P) Pantomima
	Escena 10ª	Caballero, C, P
Nº 8	Escena 11ª	Coro, L, J
	Escena 12ª	L, P, (C)
		<b><i>ACTO III</i></b>
Preludio	Preludio	
	Escena 13ª	R, L, J
	Escena 14ª	C, L
Nº 9	Escena 15ª	P, L, C
Nº 10	Escena 16ª	L, P, Coro, R, J

L: Lina; C: Cecilia; R: Roberto; J: Juanito; P: Puck;

Números de la zarzuela que no se corresponden literalmente con la escena correspondiente de la ópera: Nº 5, Nº 9.

Al igual que sucede con *I pagliacci* de Leoncavallo, el argumento de *Las golondrinas* se desarrolla en el mundo a la vez cómico y dramático del circo, lo que, unido a la cercanía temporal

(y hasta cierto punto estilística) de las dos creaciones, propicia sin duda uno de los mejores casos de "óperas paralelas" de la historia musical. En la obra de Usandizaga, un carromato de titiriteros ambulantes llega a un pueblo y prepara una función para la noche. Durante el ensayo, Cecilia (a quien Puck ama ciegamente manifiesta su hastío por el triste vagar de lugar en lugar, y añora riquezas y placeres. En la discusión que se produce entre ellos interviene Lina, quien consigue una tregua sólo momentánea, puesto que poco después Cecilia, aprovechando el bullicio, escapa de la barraca tras insultar a sus compañeros llamándoles "payasos miserables". Lina se lamenta inicialmente pensando en el dolor de Puck, pero al oír la voz de éste se alegra de la fuga, ya que empieza a ser consciente de la atracción que siente por él.

En el Acto II tiene lugar la famosa *Pantomima*, uno de los momentos musicalmente más inspirados de la partitura. En su representación participa Lina como protagonista en lugar de Cecilia, y el éxito obtenido por ella es reconocido por todos. Puck le agradece también el consuelo recibido tras la marcha de Cecilia, y cuando Lina va a confesarle que sus sentimientos van más allá de la piedad, aparece Cecilia, muy elegante y acompañada de un caballero. Puck se lanza tras ella, a pesar de las súplicas de Lina, a la que aparta bruscamente de su lado.

La tragedia se va a consumir en el Acto III, continuación directa de los sucesos del anterior. Cecilia y Lina discuten acaloradamente, y es Puck quien las separa quedándose a solas con Cecilia; ésta, temerosa de la reacción de Puck, consigue engañarle momentáneamente con un amor fingido. Salen de la habitación de Lina, quien lamenta la pérdida de su amado. Poco después vuelve Puck, visiblemente alterado, recibiendo perplejo la confesión del amor de Lina por él; su relato es mucho más dramático, sin embargo, puesto que al descubrir la falsedad de los sentimientos de Cecilia se había abalanzado sobre ella con resultados fatales. Lina no quiere abandonarle, y cuando se descubre el crimen y es llevado preso, cae de rodillas y le tiende los brazos en una última muestra de amor.

Usandizaga manifestó su intención de crear una obra en la que los personajes estuvieran caracterizados por un tema propio; como veremos, sus logros fueron mucho más allá, ya que la enorme riqueza melódica de *Las golondrinas* se pone también al servicio de la asociación con hechos concretos, situaciones, senti-

mientos, etc., manteniendo simultáneamente una austeridad en la proliferación temática, gracias a las múltiples derivaciones motivicas entre los diferentes contornos fraseológicos.

## ACTO I

### Preludio



La ópera se inicia con un corto pero denso preludio, sobre todo desde el punto de vista armónico, puesto que una simple nota pedal sobre MI -casi siempre presente- permite al tema del preludio pasar por cuatro tonalidades diferentes, aunque todas relacionadas de alguna manera con el tono principal, LA mayor: MI (dominante de LA), dominante de FA (VI grado rebajado de LA), DO# menor (relativo de la dominante), y por fin, la tónica. Este tema simboliza la alegría del circo, y reaparece a lo largo de la partitura en alusión al mundo circense.

### Escena 1ª

La orquesta anuncia sin más preámbulos una de las frases características de Cecilia (I.1.A), en la que ya está contenida una de las células melódicas más importantes, la 3ª ascendente y luego descendente, que también abre el canto de Lina (I.1.B). La modalidad menor y el contorno abatido del primero de los temas, sin embargo, le otorgan un carácter nostálgico casi opuesto a la franca alegría que transmite el segundo, con su modo mayor y su

perfil enhiesto. Se trata de una perfecta demostración de cómo puede cambiar la función de un motivo según el contexto armónico, estructural y dramático en que se sitúe.

En el resto de la escena hay que destacar la primera reaparición del tema del Preludio, esta vez en aumentación y acompañado por un rápido contratema, incluido en un interludio orquestal previo al dúo final de Puck y Lina.

### Escena 2ª

Centrada esencialmente en la espléndida y poética romanza de Puck, "Caminar, caminar", no hay que olvidar además la oportuna anticipación, a cargo de la orquesta, del aparentemente sencillo tema que Lina cantará en la Escena 3ª (armonizado aquí con gran complejidad), otra muestra del carácter cíclico de esta creación del compositor vasco. Termina la escena con una nueva cita del tema del Preludio y de otros materiales procedentes del final de I.1.A.

The musical score is divided into two systems, ET.3 and ET.4. System ET.3 contains measures 27-29. Measure 27 is for Puck, measure 28 for Orquesta, and measure 29 for Orquesta. System ET.4 contains measures 30-32. Measure 30 is for Cecilia, measure 31 for Cecilia (+ Puck), and measure 32 for Lina. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Section labels I.2.A, I.3.A, I.3.B, I.3.C, and I.3.D are placed above the staves. Arrows indicate transitions between sections.

### Escena 3ª

Dramáticamente es el momento cumbre del Acto I, en el que se pone en evidencia la verdadera ambición de Cecilia, y la frustración de Puck por el amor no correspondido. Son varios los te-

mas importantes que se despliegan en su interior, y en algunos de ellos son manifiestas las relaciones con materiales precedentes. La orquesta anuncia al comienzo otro de los motivos significativos de Cecilia (I.3.D), y poco después, ataca una vivaz melodía que refleja la alegría de la feria en el pueblo (I.3.A). La siguiente frase (I.3.B), es otro ejemplo de mutabilidad emocional: enunciada primero de forma enérgica por la orquesta, adquiere en la voz de Puck un carácter mucho más pasional, para terminar (armonizada en modo menor) subrayando de forma dramática la previsible separación de Cecilia y Puck. Los dos temas siguientes (I.3.C y I.3.D) pertenecen al dúo entre ellos, aunque es Cecilia quien lleva la iniciativa en su exposición; el segundo de ellos dibuja además en su arranque el ya familiar contorno de terceras. Termina la escena con la melodía modal -anticipada en la escena anterior- que canta la voz de Lina (I.3.E).

**Escena 4ª**

ET.5

Orquesta

Es la que menos aporta en cuanto a materiales nuevos, puesto que el único tema significativo deriva claramente de la segunda frase de Puck en "Caminar, caminar" (I.2.A). No hay que olvidar, sin embargo, la nueva reaparición del tema del Preludio en el marco de un bello interludio orquestal.

**Escena 5ª**

ET.6

Orquesta

Cecilia

Asistimos en esta escena a uno de los momentos más "zarzue-

leros" -en el buen sentido- de toda la obra, sobre todo en cuanto al tema orquestal que la abre y al consiguiente coro de hombres y luego de mujeres (I.5.A y I.5.B). Cecilia nos brinda después su último canto característico (como siempre, en modo menor), que también deja asomar el perfil de las terceras (I.5.C). Es Lina quien cierra la escena con una sucesión de frases (I.5.D) que reflejan la progresiva conciencia de su amor por Puck, para lo cual se recupera incluso uno de los temas anteriores de éste (I.3.B). Un pequeño postludio orquestal -combinando el tema del Preludio y el I.5.A- pone el punto final al acto.

## ACTO II

### Escena 6ª

Et. 7

ACTO II ESCENA 6ª I.6.A I.6.B

Orquesta

Cecilia I.6.C

Se inicia con un alegre tema en la orquesta, cuya variante final reaparecerá en la siguiente escena (II.6.A). Tras el recuerdo de la romanza de Puck (I.2.A), se mezclan dos frases alusivas a la preparación de la Pantomima (II.6.B y II.6.C).

### Escena 7ª

Et. 8

ESCENA 7ª (→ II.6.A) II.7.A

Orquesta

Lina

Aparte del motivo derivado de II.6.A, entona aquí Lina un nuevo y vibrante canto (II.7.A), cuyo extenso contorno melódico contrasta en perfecto equilibrio con la precisión rítmica de los interludios orquestales.

**Escena 8ª**

Con un cierto carácter de relleno, se basa en un breve diálogo entre Juanito y Puck, con el fondo del ya citado tema II.6.B.

**Escena 9ª**

II.9

ESCENA 9ª

II.9.A Orquesta

II.9.B Orquesta

II.9.C Orquesta

Detailed description: This is a musical score for an orchestra, labeled 'II.9'. It consists of two staves. The top staff contains two sections: 'II.9.A' and 'II.9.B'. 'II.9.A' is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. 'II.9.B' is in 2/4 time and features a more melodic line with some rests. The bottom staff is labeled 'II.9.C' and contains a continuous rhythmic pattern of sixteenth notes. The word 'Orquesta' is written below each section.

Página orquestal en esencia, es sin duda una de las cumbres sinfónicas del teatro lírico español. Comienza con un enigmático salto en las cuerdas graves, seguido de una lírica melodía con un claro sabor modal (II.9.A). El tema "Colombina, Colombina" (II.9.B) es anunciado primero por la orquesta y luego cantado por Puck, tras lo cual se desarrollan en bellísima armonización y disposición estructural los ya conocidos motivos II.6.B y II.6.C, preparando el clímax de la escena que llega con la fuga final sobre el tema II.9.C, al que se añade después como contrasujeto el II.6.B, culminando la escena con el recuerdo del salto de II.9.A, esta vez en una función cadencial.

**Escena 10ª**

Narra el casual retorno de Cecilia al circo de Puck y Lina; viene acompañada de un caballero y viste elegantes ropas. La situación se describe perfectamente con una alusión al tema del Preludio y a la canción de Puck, "Colombina" (II.9.B), para dejar paso a la tensa frase I.3.B que en el Acto I sirvió para anunciar la separación entre Cecilia y Puck.

**Escena 11ª**

EJ. 10

ESCENA 11ª

I.11.A Orquesta

I.11.B Coro

I.11.C Lina

Detailed description: This is a musical score for vocal parts, labeled 'EJ. 10'. It consists of a single staff with three sections: 'I.11.A', 'I.11.B', and 'I.11.C'. 'I.11.A' is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. 'I.11.B' is in 2/4 time and features a more melodic line. 'I.11.C' is in 2/4 time and features a more melodic line. The words 'Orquesta', 'Coro', and 'Lina' are written below each section.

El triunfo de la Pantomima es evocado con el final de la fuga

y su contrasujeto (II.9.C + II.6.B), tras lo cual un tema orquestal en modo mixolidio y un coro triunfal (II.11.A y II.11.B) festejan a Lina, artífice del éxito. Esta agradece el reconocimiento con una preciosa frase, ricamente armonizada (II.11.C).

### Escena 12ª

El famoso dúo de Lina y Puck se basa en un único tema (II.12.A), expuesto en una compleja elaboración contrapuntística que incluye la imitación directa y por movimiento contrario, sin olvidar una sutil mención al motivo I.3.E. La aparición de Cecilia, auspiciada en forma de "risa infernal", sirve de excusa a nuevos recuerdos musicales asociados con ella (I.3.D y I.3.B), así como a una variante en modo menor del tema del Preludio, con la que se cierra la escena y el Acto II.

## ACTO III

### Preludio

Exquisita pieza sinfónica en la que se recrea el ambiente del Acto I, gracias a sendas reelaboraciones de los temas I.2.A ("Caminar") y I.3.E, con la innegable ayuda de una orquestación finísima y de una armonía altamente cromática.

### Escena 13ª

Lina lamenta la vuelta de Cecilia ante Roberto y Juanito, sirviéndose para ello de la triste frase I.5.D con la que en el Acto I lloró su marcha.

### Escena 14ª

Nervioso diálogo entre Lina y Cecilia, que es ilustrado con las melodías de su anterior conversación en el Acto I (I.3.D, I.5.C y I.1.A).

### Escena 15ª

Aparece repentinamente Puck, quien obliga a Lina a marcharse y se queda a solas con Cecilia; una breve conversación, en la que

se evoca el motivo I.3.D, da paso a un pasaje orquestal premonitorio del crimen.

### Escena 16<sup>a</sup>

La importancia de esta escena final se pone de manifiesto mediante la incorporación de un preludio propio, en parte continuación directa del final orquestal anterior, conformado con un nuevo tema (III.16.A), el recuerdo de I.3.A, I.5.C, II.9.B y I.5.A, y la dramática frase III.16.B, que prepara el ambiente para la doble confesión de Puck y Lina, la cual toma como base la lírica melodía II.12.A. Lina revela a Puck su amor por él, y éste le narra a Lina su conversación con Cecilia ("Se reía..."); pronto viene la multitud acusando a Puck del asesinato, y éste se entrega sin resistencia. Lina promete a Puck estar siempre a su lado (de nuevo, con la frase II.12.A y con la III.16.C), y con esta despedida esperanzada acaba la obra.

Con *Las golondrinas* consiguió crear Usandizaga no ya su obra maestra, sino una de las cumbres del género lírico español, una página de ineludible referencia en el panorama de nuestro teatro musical. Si bien es cierto que no mantiene la misma altura a lo largo de toda la partitura (hay algunos pasajes de tipo recitativo un tanto forzados, y el final de la ópera con un acorde mayor en el coro resulta bastante convencional y muy poco adecuado con el desenlace teatral), hay que reconocer también que el nivel impuesto desde el mismo comienzo es altísimo en todos los parámetros musicales. La paleta armónica es de una riqueza no superada por ninguna obra española del género lírico, ya que no sólo emplea todos los recursos de la tonalidad de su tiempo, sino que también apela a la neo-modalidad, en parte por la influencia de la música francesa que conoció durante sus estudios en París, y en parte por la impregnación de giros populares presente en muchos temas y

armonizaciones. El uso de notas añadidas es tan frecuente, que llega a formar parte de la sonoridad general de la obra, tanto como los comienzos de frase inestables y la ambigüedad modal entre relativos. El melodismo no tiene la espontaneidad o la gracia alcanzadas por otros autores líricos, pero ello es a cambio de una concentración y de un dramatismo pocas veces igualados en nuestro teatro musical. La construcción temático-formal es de una lógica aplastante, como se ha visto en el comentario de los materiales; no sólo existen evidentes relaciones interválicas entre temas, sino que además éstos emergen y reaparecen en estrecha relación con situaciones dramáticas similares, análogas y simétricas, o con caracteres concretos, o con la descripción de algún hecho (circo, pantomima). El retrato psicológico de los personajes es realmente acertado: la nobleza y gallardía de Puck se ven contrarrestados con la ambición y la astucia de Cecilia, y son la alegría inocente y la entrega desinteresada en Lina las que proporcionan la esperanza de redención en un mundo de amores no correspondidos y de afanes materialistas. La orquestación, por último, es sencillamente deslumbrante en su riqueza y en su poderío, contribuyendo en gran medida a resaltar el ambiente dramático del argumento. Si una obra de esta categoría fue escrita por un joven que rondaba los 25 años (y cuyo papel en la historia de la música española habría sido decisivo de vivir más años), sólo queda pedir, exigir incluso, que la zarzuela/ópera *Las golondrinas* pase a engrosar esa lista de títulos fundamentales de nuestro género lírico, no sólo en los libros de historia, sino también en las programaciones de los teatros y en las grabaciones fonográficas.