

MANUEL DE FALLA

ESCRITOS

INTRODUCCION
Y NOTAS
DE
FEDERICO SOPEÑA



PUBLICACIONES DE LA COMISARIA GENERAL DE LA MUSICA
MADRID
1 9 4 7



MANUEL DE FALLA

ESCRITOS

MANUEL DE FALLA
ESCRITOS

Impreso en el taller de la imprenta de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1924.
Calle de Oviedo, número 2. Oviedo.

MANUEL DE SALAS
ESCRITOS

Talleres gráficos de Editorial Magisterio Español
Calle de Quevedo, número 5 Madrid

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

MANUEL DE FALLA

ESCRITOS

INTRODUCCION
Y NOTAS
DE
FEDERICO SOPEÑA

PUBLICACIONES DE LA COMISARIA GENERAL DE LA MUSICA
MADRID
1 9 4 7

PROLOGO

LA idea de recoger los escritos más significativos de Manuel de Falla rondaba hace mucho tiempo junto a mi mesa de trabajo. Si mi primer artículo musical, un artículo revuelto, casi de adolescente, se amparaba en el nombre de Falla —«Manuel de Falla se nos va a América», era el título—, mi primera conferencia giraba en torno a sus escritos. A muchos pareció novedad la cita y tras la sensación de novedad palpé un triste desconocimiento. Desde entonces, sobre estos mismos ensayos reunidos ahora, he ido dejando notas, admiraciones y problemas. Reservé siempre su cita, es cierto, guardando avara y despaciosamente el comentario para un libro que todavía veo lejano: la biografía de Falla. Lejano, sí, porque lo que espero no puede urgirse: espero mi madurez, mis otros años, para llegar con un debido peso de serenidad y de cautelas. Hace un mes no lo veía así: ponía como pretexto de aplazamiento el regreso de don Manuel para estrenar su «Atlántida». No, no era más que un pretexto deseoso de refrenar benévolas impacencias de exagerados amigos. Ahora, sin la esperanza del conocimiento personal e íntimo, en la extraña y amarga or-

fandad de un corazón adivinado y que rebasaba el pentágono, me afirmo más en la espera. La biografía de Falla hay que seguirla en el paso de sus sucesores que ya están en la madurez, y, sobre todo, es necesario ir nota a nota, año por año, paisaje por paisaje, hasta que Dios quiera.

Sí es urgente, en cambio, encontrar escalas hasta la biografía, romper silencios que nos ayuden al tránsito, que nos ayuden y limpien pronto toda esa hojarasca de tópicos, triste funeral inseparable y quasianónimo, lanzados ahora para salir del paso. La primera disciplina será ante las cosas más íntimas de don Manuel. Adolfo Salazar nos tiene prometida una biografía. Llegue o no llegue el testimonio de quien tan cerca estuvo, lo importante es dejar madurar los recuerdos, «rezarlos» como yo decía, junto a la lamparita de su testamento, la forma más modesta y bella que ha encontrado don Manuel para no darnos un adiós definitivo. No aparecen aquí, por tanto, ni cartas, que muchos pudieran prestarme, ni recuerdos, ni siquiera artículos o declaraciones de las que don Manuel se sentía lejano o descontento. He escogido, en cambio, los escritos que por su destino suponen meses, años quizá, de vueltas y revueltas junto a la propia creación. Son, además, la más segura introducción a su obra: ésto, «Introducción a la obra de don Manuel de Falla», sería el título más verdadero y modesto de mi homenaje.

Antes de empezar es necesaria una visión de conjunto de Falla como escritor. Sabemos ya que en su juventud sentía vocación literaria, una vocación de adolescente solicitada por los Zurbaranes, por el mar y por el mismo pentágono. Sus escritos prueban bien que no se trataba

de puros juegos: Falla es un escritor. Ha escrito sólo cuando hacía falta, pero sin dejarnos una lógica sensación de penuria de medios, de premiosidad o de descuido. Emilio García Gómez, amigo íntimo de don Manuel, nos ha contado muchas veces qué angustia, qué suma de infantiles cuidados, qué teorías de cautelas o de recelos cercaban una carta o un artículo. Por esto, ante sus ensayos, como ante sus obras, debe uno pensar en que cada palabra, cada expresión, tiene su sello definitivo. Falla es escritor: en los ensayos como en su música lo que nos da parece venido de la espontaneidad más radiante y suelta. El estilo es tan personal, tan remansado y tan nervioso al mismo tiempo, que nos parece, quiero ésto para mi consuelo, oír una voz al lado, una voz ya desnuda y suficiente.

Sí, todo Falla está en sus escritos, un Falla absorto, preocupado muchas veces, pero también irónico y alegre cuando hacía falta. Como prueba de esto no me resisto a olvidar aquellos deliciosos versillos con los que Falla mandó a Joaquín Turina sus «Piezas españolas». «Don Vicente» es, claro está, Vincent d'Indy:

*Manuel de Falla el gaditano
con sus más altos respetos,
dedica este manuscrito
a Turina el sevillano.
Ya sabes tú bien, Joaquín,
que estas cuatro piececillas
no son más que impresioncillas
sin pies, cabeza ni fin.
Y en ellas, por consiguiente,
no hay «de la musique ni plan
ni même de jolis coins»
como dice don Vicente.*

Desde Debussy para acá no hay compositor sin lo que yo he llamado «prosa de manifiesto». Es conveniente su recuerdo al situar inicialmente los escritos de Falla. Cuando éste llega a París los músicos acibarán su postura entre la música y entre los escritos de la Schola y del Conservatorio. Vincent d'Indy escribió mucho, escribió sobre todo una biografía de César Franck donde está todo lo suyo: bondad, mal humor, beatería para el padre Franck, patriotismo de noble provinciano, incapacidad para la ironía. Enfrente, los escritos críticos de Claude Debussy y no los de Gabriel Fauré, director del Conservatorio, pero que escribió poco y sin quemarse los dedos. Los escritos de Debussy, que Falla debió devorar, tienen muchas, quizá excesivas preocupaciones literarias. No son como los títulos de sus obras, no son poemas en prosa, sino escritos incisivos, irónicos, tan irónicos, que pueden pecar paradójicamente de ingenuidad: recordemos la «Entrevista con el caballero Gluck», por ejemplo. Salta lo lírico algunas veces, especialmente en las cosas más breves de la «Revue Blanche», pero son cortos intervalos: Debussy cela siempre su intimidad. No son ensayos técnicos: en este sentido son menos «profesionales» que los de Paul Dukas en la «Revue Hebdomaire», cuya antología me tienta hace años. Debussy, revolucionario, intenta hacerse comprender por los que tan bien sostenían su causa, por pintores y por poetas. Son ensayos que puede leer un aficionado inteligente sin necesidad de paréntesis sólo asequibles al profesional, pero no son ensayos puramente literarios: el estudio de la novena sinfonía o el estudio de César Franck quieren decir cosas musicales claras y definitivas, quieren ser símbolos de una nueva época.

El artista francés, pintor, músico o bailarín, suele ser pródigo con la pluma, ayudado por esa cultura media que permite siempre una expresión correcta y armoniosa. Los españoles en París, los que son durante años centro de curiosidad y de mimos, suelen quedarse en un celtibérico silencio: nada encuentra Falla escrito por Zuloaga, por Albéniz. Si escriben algo, lo hacen recluyéndose en un tono medio de discreción y de precauciones: de ellos se recogen anécdotas, pero no ensayos. Hay, es verdad, la importante excepción de Ricardo Viñes. Celtibérico muy «fin de siglo» en sus versos, aparece como perfectamente pulido, ingenioso y regocijado en esos pequeños ensayos sobre «tres mágicos del sonido», escritos después del furor de la polémica, manejando las extremas purezas de Erik Satie y Paul Valéry. Después de la guerra, Dios mío, un diluvio de escritos y manifiestos que dan escolta a «Le Coq» de Jean Cocteau. La «Revue Musicale», los «retratos-diálogos», de Coeroy, y todas las secciones musicales de periódicos y de revistas son buen testimonio de efervescencia. La generación de músicos europeos hecha en París, desparrama la prosa de manifiestos: baste Alfredo Casella como botón de muestra. Junto al manifiesto, el trabajo didáctico, la recensión para «los de dentro», para los más jóvenes de lo aprendido en París: este es el inestimable servicio prestado por la «Enciclopedia Abreviada de Música» de Joaquín Turina. Más teóricamente todavía, los trabajos que montan revoluciones armónicas sobre un nacionalismo de nuevo cuño: prólogos de cancioneros personalmente recogidos en el estilo de Bela Bartok.

Los escritos de Strawinsky son decisivos para la música europea contemporánea. Strawinsky no es escritor,

sus «Memorias» fueron redactadas con la ayuda de Roland Manuel, pero son el documento más perfecto de conocimiento. En la letra, como en la música, Strawinsky oculta resueltamente su intimidad: le interesa sólo contar la génesis de cada obra, su postura polémica. En el curso de este trabajo hemos de volver sobre las «Memorias» de Strawinsky: baste ahora recordar la pasión que produjo su lectura, pasión traducida en «definiciones» por todas partes, en aspavientos y en panegíricos. Estas «Memorias», tan secas, tan equilibradas, tan parciales, con su gran nota de melancolía final —el artista que no se resigna a ser «solitario»—, son como la «conciencia» de la música europea.

Tenemos ya las premisas para encuadrar los escritos de Falla. Hacia el interior, hacia España, estos escritos acusan una dolorosa sensación de soledad que prolonga otra soledad irritada: la de Felipe Pedrell, espuela ideológica de Falla. Yo no he visto nunca citados los escritos de Falla por los escritores españoles que tampoco conocieron a Felipe Pedrell. Basta pensar en lo siguiente: desde Goya no hay nombre español más universal que el de Manuel de Falla. Pues bien: ni «Musicalía» —contemporánea de «El Amor Brujo» y de las «Noches en los jardines de España»—, ni la «Deshumanización del Arte», escrita cuando se prodigan por todas partes ensayos y panoramas sobre la música española, tienen en cuenta esta música. Un ensayo como ~~■~~ «Musicalía», destinado a explicar un cambio revolucionario en la música, y «La «Deshumanización del Arte», con más resumen de experiencia española, tenían prohibido ignorar, no ya la música cercana, sino el testimonio preciso de una expresión estética del nombre español más universal.

Quisiera saber cuántas mesas de trabajo de escritores españoles han tenido como familiar la «Revue Musicale» que recibe «confesiones» de Barrés, de Gide, de la Condesa de Noailles, de Claudel, de Valéry, de Marcel... Esta falta de comunidad hace más sintomáticos los escritos de Falla. No hay en ellos una actitud pedrelliana de protesta. Falla defiende mejor, con pluma más bella, lo que Pedrell había gritado desde la amargura. Leídos ahora, parece un «redescubrimiento» lo que nació como voz en el desierto. Los escritos de Debussy, en cambio, eran, precisamente, obra de ambiente y de comunidad, iniciados quizá en la misma tertulia de Stéphane Mallarmé.

Falla rehuye siempre, modesta y cristianamente, toda referencia a la vida propia. En este sentido, sus escritos son muy afines a los de Strawinsky. Pero ni en los de Debussy ni en los de Strawinsky hay una preocupación «pedagógica» tan precisa como en los de Falla, que siempre tiene puesto su punto de mira en posibles generaciones jóvenes. Don Manuel repudió con irritación cualquier intento de jefatura de escuela: como todos los auténticos fundadores de ellas, no predica más que la libertad, tan necesaria en España contra el estancamiento. Predica la libertad, se coloca en una posición de justificada parcialidad contra el romanticismo, mucho más recta y consecuente que la del Strawinsky panegirista de Tchaikowsky. Así, los escritos de Falla no pueden encerrarse en cuadros de trabajo técnico a los que, por otra parte, debió sentirse llamado muchas veces. Son escritos que todo español preocupado por el gran problema de nacionalismo y universalidad debe conocer. Debía conocer ya: afirmo el desconocimiento aquí por-

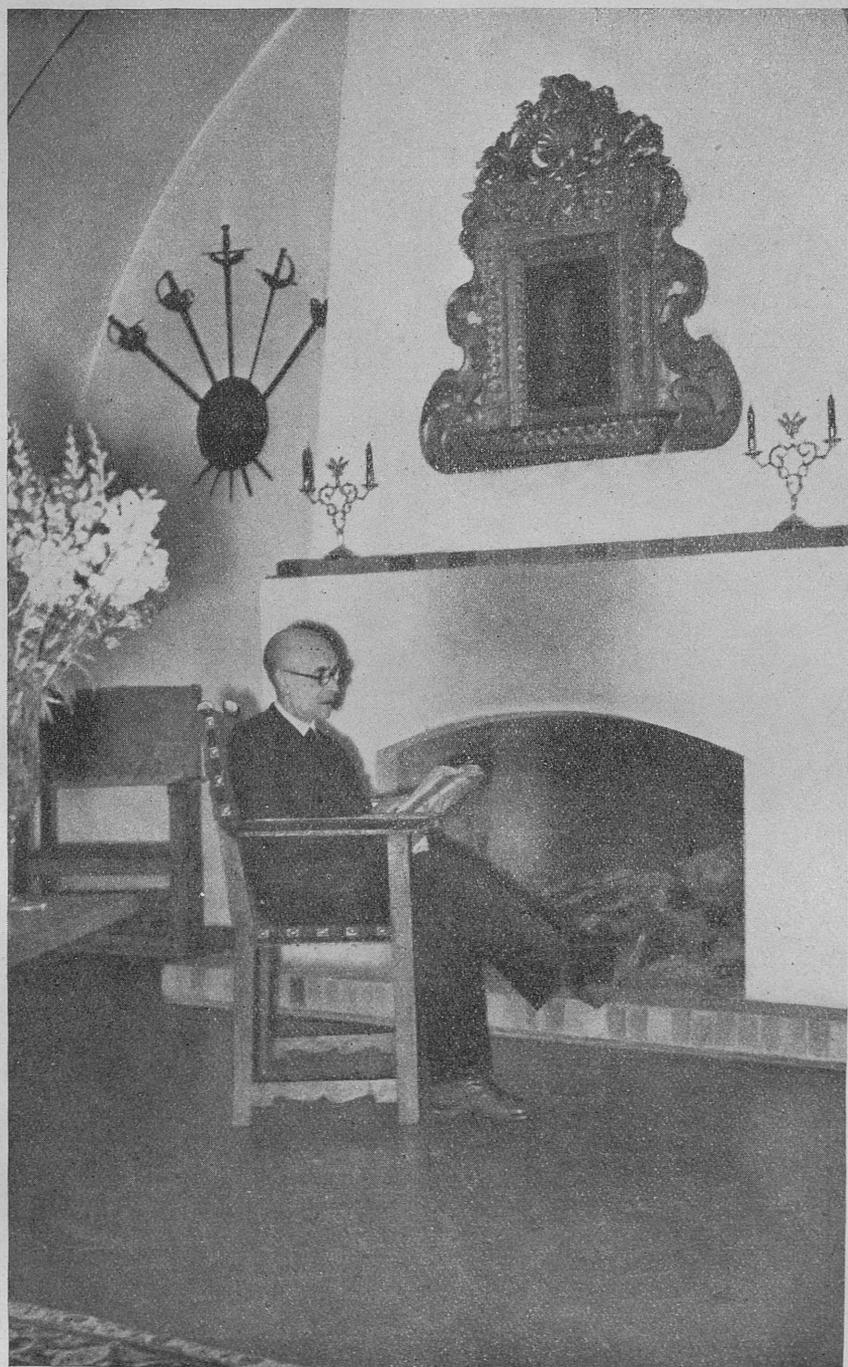
que desde el año pasado tengo una antología de gestos boquiabiertos cuando hablaba de recoger estas cosas. Ellos pueden ser la gran ayuda para liberarse de tópicos, para que no se salga ya escribiendo de Falla por «gitane-rías», cuando se tiene la obligación de conocer toda la trayectoria de una música llena de resistencia ante el fácil triunfo v ante el abandono.

Debe terminar este prólogo con mi agradecimiento a la Comisaría General de Música del Ministerio de Educación Nacional por la recogida de este trabajo, planeado el curso anterior como contribución personal, un tanto distinta del carácter de «homenaje público» que adquiere ahora. Mucho ganan estas notas con una transmigración así, particularmente alegre para mí, como recuerdo de aquella temporada de 1941, cuando la Comisaría era protagonista de la dichosa vuelta del «Retablo», cuando podíamos mandar a don Manuel un importante resumen de programa y de artículos, avalados con el gozo del testimonio de amigos suyos tan íntimos como Emilio García Gómez. Dieron también fe del homenaje Ignacio Zuloaga y Ricardo Viñes que eran cónsules de otra cosa: del París que casi hizo feliz a Manuel de Falla.

Salamanca, 1947.

I

LA VUELTA DE PARIS



UNA DE LAS ULTIMAS FOTOGRAFIAS DE FALLA

Abrimos los escritos de Falla con dos prólogos: a Jean Aubry y a la «Enciclopedia Musical abreviada», de Joaquín Turina. Ya en mi biografía del maestro puse de relieve el doble valor de fondo y de circunstancia que tiene esta obra, valor que tan acertadamente recordó públicamente Joaquín Rodrigo. Con el prólogo de Falla, la «Enciclopedia», más que agotada hoy (anotemos el fenómeno curioso de su éxito actual en América del Sur), vuelve a nosotros con singular relieve.

En primer lugar, el maridaje de las dos firmas. Mientras Falla y Turina vivieron en París, sus nombres siempre aparecieron juntos y en crónicas de éxitos: «los españoles en París» (1). Hasta la guerra, los viajes de Falla y de Turina eran de corta duración y con psicología de billete de vuelta. No fué sólo la guerra europea la causa del definitivo regreso de los dos músicos andaluces: en posesión ya de una técnica precisa se sentían llamados a una obra de fecundación sobre el ambiente musical español. Vemos a Falla y a Turina haciendo del piano y de las voces buena tribuna en el Ateneo de Madrid.

No sin íntimo y dolorido esfuerzo asume Falla esta postura de propagandista. Ya en París soñaba con los «cármenes» de Granada o con las ermitas de Córdoba; soñaba con la soledad, una soledad vencida por el afán generoso de espolear a los músicos españoles. La estancia en

(1) Para el período parisién de Falla y de Turina vid mi ensayo sobre la «Revista Musical», de Bilbao —Ediciones de la Comisaría de Música, 1946— donde se estudia con detenimiento la época de la anteguerra en Madrid y en París.

Madrid de Falla podemos seguirla de alguna manera a base de lo poco escrito y de lo mucho adivinado: a mano están los periódicos. Falla ha estrenado ya «El Amor Brujo», las «Canciones», las «Noches». No puede bastar el éxito a quien no lo busca como coronación. Falla añorando la soledad, cree que su voz tiene ya la madurez necesaria para proyectarla hacia una nueva y posible generación, una generación con las puertas abiertas a la música europea contemporánea.

El que un solitario adopte tono de admonición y de manifiesto es siempre peligroso. Vemos en estos prólogos a un Falla nervioso, apasionado, con una prosa rápida, inquieta y a veces incorrecta. Yo quiero mucho estas líneas tan radicalmente ajenas a la serenidad de otros escritos, porque veo en ellas el resumen de tristezas y desengaños significativos. Falla ve en la «Enciclopedia» de Turina el primer horizonte manual para los compositores jóvenes, y desde él comprende también la dificultad de su arraigo.

El prólogo a la Enciclopedia, y la Enciclopedia misma, van de la mano con otros esfuerzos paralelos de mirada a Europa: con la Sociedad Nacional de Música, con las primeras cosas de Adolfo Salazar, con la misma Orquesta Filarmónica, con la venida de los ballets de Diaghilew, con los viajes de Ricardo Viñes. Todo esto se presenta con cierto tono de polémica frente a otro ambiente que, paradójicamente, podía pasar por renovador: el ambiente de la Sociedad Filarmónica y el ambiente, un poco en su otoño ya, de la polémica wagneriana. La explicación es clara. Ausentes de la música europea durante todo el siglo XIX, esa música se hace cotidiana, apresuradamente cotidiana, con la Sociedad Filarmónica. Mentor de ella fué Cecilio de Roda. Un compositor español, según él, debía dirigir sus miradas a Viena y a Leipzig. No ya la música francesa última, la de Debussy y la de Ravel sino el mismo Albéniz quedan en la superficie de las críticas de Roda. La «ópera nacional», el mismo «nacionalismo» debían enrolarse en ese espantable y exasperado neoclasicismo de la Alemania post-wagneriana. Algunos músicos españoles, Conrado del Campo por ejemplo, sabían quedarse con el post-romanticismo más «navegable» —Strauss, Franck y las «fuentes»: Wágner, los últimos cuartetos de Beethoven...—, pero la mayoría, en torno a la enseñanza oficial, se amparaba en la fórmula más banal del formalismo romántico. Por otra parte, en los conciertos, «Musicalia» es testigo, el público aplaudía a Mendelssohn y pateaba a Debussy. El Teatro

Real no quería saber nada de «Pelléas» ni, claro está, de «La Vida Breve».

Imaginémonos lo que es pasar diez años en París, en el París de Debussy, en los años más creadores, revueltos y bellos de la música contemporánea europea, sentirse discípulo de Debussy, creer que entre las dos «Iberias» ha nacido el capítulo decisivo del nacionalismo español y venir a Madrid a presenciar algo mucho peor que el pateo en la sala de conciertos: la incomprensión de la crítica y el estancamiento de la enseñanza oficial. Se aplaudía «El Amor Brujo»... y se escribía su elogio derivándolo del «Peer Gynt». ¡Qué cosas se dijeron de «L'après midi!»...

Es éste un fenómeno que ocurre en casi toda Europa: tanto o más tuvieron que sufrir Bartok en Hungría, Casella en Italia y Zsimanoswky en Polonia... Toda una generación se apresta generosamente a liquidar el pintoresquismo. Por ello tienen que luchar contra la música romántica, lucha que, como veremos, se remansará más tarde. Se lucha en el fondo contra la peor derivación del romanticismo: la pasión hecha fórmula. He aquí las palabras centrales de Falla que pudieron muy bien suscribir Bartok y Casella: «Creo, modestamente, que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte sólo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas, en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca (a menos de perseguir otra fórmula especial) para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas». Estas frases y otras parecidas de Strawinsky sobre el neoclasicismo y los «retornos» constituyen el programa más claro presentado a la música europea.

Falla insiste noblemente en sus discrepancias con algunas apreciaciones de la «Enciclopedia». La polémica d'Indy-Debussy se prolonga, pero sin amarguras ni quebrantos de amistades: se prolonga desde el lado «nacionalista». Falla ve de muy distinta manera a Franck y a Debussy, pero viéndolos como compositor; sabe bien que, desde un punto de vista didáctico, la «Enciclopedia Abreviada de Música», de Turina, tiene su victoria ganada. Insistir ahora en la amistad de Falla y de Turina, por muy distintos que sean sus caminos, sería ocioso. Por entonces montaba Turina, como director, la primera versión de «El sombrero de tres picos»...

Estas ideas del prólogo a la «Enciclopedia» las había ya expuesto Falla en conferencias y entrevistas. El prólogo a la traducción del libro de Jean Aubry sobre la música francesa contemporánea tiene un específico tono de conferencia. Se aclara con él la dirección apasionada de los tiros en el otro prólogo y se ponen las bases de lo que será, pocos años después, el espléndido ensayo sobre Debussy. Suena el carín de un nacionalismo radical, bien distinto del de Turina, que luego se perfilará cuando su misión de liberación esté cumplida. La revista donde se publica continúa gallardamente el esfuerzo de la «Revista Música», de Bilbao.

LA MUSICA FRANCESA
CONTEMPORANEA

PROLOGO
AL LIBRO DE JEAN AUBRY

Publicado en la «Revista Musical Hispano-Americana». Julio 1916

Pienso que la aparición del libro de G. Jean Aubry, cuya versión española me cabe el honor de presentar, tiene profunda importancia en los momentos actuales. Digo ésto, porque considero que la horrenda guerra que padece Europa ha de servir, entre otras cosas, y sea cual fuere su resultado, para restablecer las que pudiéramos llamar fronteras de razas. Estas fronteras iban desapareciendo de modo creciente y constante, y con ellas uno de los tesoros más sagrados que los pueblos deben defender: los valores que caracterizan al arte creado por una raza.

Habíamos llegado a un momento en el que esos valores —reflejos del espíritu autónomo de cada pueblo— tendían a uniformarse y confundirse en algo como fórmula universal, y la música no era el arte que menos sufría de este lamentable estado de cosas.

El mal era tanto más grave cuanto que aquellos que contribuían a hacerlo progresar, o no se daban cuenta de ello, o, de dársela, callaban sus escrúpulos haciendo públicos alardes de nacionalismo intransigente. Y si alguien les hacía ver que sus obras no concordaban con sus palabras, se defendían de la acusación diciendo que el uso de ciertos procedimientos de extraña procedencia, lejos de perjudicar al arte nacional, lo elevaba y ennoblecía.

Esos procedimientos —afirmaban— son patrimonio de todo el mundo: fueron creados o empleados sistemáticamente por genios inmortales; obedecen a leyes intangibles,

por eso se llaman clásicos. Pueden, sí, ampliarse y aun modificarse accidentalmente, pero, ¡ay de aquel que pretenda destruir el molde sagrado! ¡Malditos del arte sean aquellos que muestran rebeldía contra tales principios!, aunque, en verdad —concluían diciendo de modo despectivo—, cuantos han osado seguir otro camino encontrarán el castigo en la existencia efímera de sus obras, que sólo pueden considerarse como producto inconsciente del orgullo cuando no de la ignorancia o de la aberración..:

Así hablan esos profetas desde los últimos veinte años del pasado siglo. Muchos.—casi todos— después de oírles bajaban la cabeza y les seguían en el camino que, según aquellos guías, era el único posible para llegar a la posesión de la verdad inmortal. No olvidemos que el tal camino era llano y cómodo... Todo se reducía a seguir las huellas de otros caminantes que les precedieron en busca de los mismos tesoros...

Pero algunos —muy pocos— dejaron pasar la caravana que tediosamente se alejaba. Aquellas palabras no les habían convencido; es más, en ellas creyeron encontrar hasta una ofensa para los mismos a quienes pretendían glorificar.

Vieron luego ante sí libre y ancho campo; pensaron qué nuevos caminos podrían abrirse en él, y como obedeciendo a una honda inspiración, comenzó cada cual a abrir el suyo, con gran trabajo, pero con fe viva y esperanza creciente. Uno lo labró cerca de la ruta consabida; otros a alguna distancia, y alguno muy lejos. Este fué el que más pronto llegó al fin. Hubo también quienes echaron a correr a campo traviesa, pero de ellos nada se ha vuelto a saber...

* * *

Acabo de contar en parábola la historia de la nueva música de Francia. Por el libro de G. Jean-Aubry conocerán ustedes a aquellos hombres de ánimo esforzado que nos invitan a seguir su ejemplo. También su autor ha reflejado en él la imagen y el espíritu de algún profeta del camino sa-

grado. Jean-Aubry los conoce tan bien como a los otros, como a los de la santa rebeldía, y de todos habla con el mismo respeto, con la misma verdad. Cada cual aparece según sus obras, y éstas, sean cuales fueren las intenciones que las inspiraron, son siempre altas y nobles y no persiguieron otro fin que el de hacer de Francia la potencia musical más grande con que hoy cuenta Europa.

Veréis también cómo en el jardín sonoro de Francia se cultivan todas las plantas, todas las flores... Lo mejor de cada escuela, de cada genio creador, fué cuidadosamente injertado en los árboles seculares de aquel jardín, donde hasta la flor más modesta tiene algo que la distingue de otras modestas flores cultivadas en otros grandes jardines.

Un precioso fruto obtendréis también de la lectura de este libro. Su autor, que ha cultivado la amistad de los más eminentes compositores franceses, nos habla en él, no sólo de sus obras, sino también del espíritu, del carácter personal de cada compositor y de la tendencia que marca su producción. Esto destruirá el grave error que por tanto tiempo se ha padecido en nuestro país, error que ha dado origen a una lamentable confusión al presentar en bloque y sin orden ni concierto los nombres de determinados compositores del último período de la música francesa, como formando parte de una sola escuela. Gracias a Aubry se sabrá al fin que, en realidad, la estética y los procedimientos son no sólo diversos, sino hasta radicalmente opuestos entre los diferentes grupos que forman la pléyade admirable de compositores con que se honra Francia.

Se sabrá ahora de una vez, para siempre, la enorme distancia que separa a un Vincent d'Indy de un Claude Debussy; a un Gabriel Fauré de un Paul Dukas; a un Maurice Ravel de un Albert Roussel o de un Deodat de Séverac... Se sabrá también que César Franck no ha debido jamás ser considerado como músico francés, y no sólo porque naciera en tierra belga —que ésto, después de todo, no pasa de ser un accidente de mera circunstancia—, sino porque ni su estética, ni sus procedimientos, ni sus predilecciones y mode-

los tienen la menor relación con los distintivos que marcan el carácter y el verdadero espíritu francés en cualquiera de sus manifestaciones artísticas y mucho menos en las musicales.

La influencia que César Franck y algunos de sus discípulos ejercieron sobre determinados grupos de la música francesa fué contrarrestada por la reforma debussysta, que constituye uno de los hechos más salientes de la historia musical contemporánea, no sólo por las consecuencias que ha tenido en el arte musical de Francia, sino también en toda la música europea.

Al tratar de este hecho he de disentir, en cierto modo, del criterio de G. Jean-Aubry, o, mejor dicho, he de completarlo, puesto que nadie concede más importancia que Aubry a la reforma debussysta, ni nadie tampoco admira más que él al autor de «Pelléas et Melisande».

Lo único que me propongo demostrar es que Claude Debussy ha sido y es mucho más que un restaurador de la pura tradición francesa representadas por Rameau y por Couperin. Ya pasaron los tiempos en que, para hacer respetar la obra de Debussy, había que reclamar el apoyo —llamémosle así— de nombres que gozan de reputación sólida y universalmente reconocida.

Lo mismo ocurrió con la reforma wagneriana: el genio del autor Parsifal no se podía ofrecer a la admiración pública sin una garantía que la prestase crédito, y el mismo Wagner, a pesar de su soberana independencia, se vió forzado a declararse algo así como continuador de un arte que, en resumidas cuentas, sólo ofrecía con el suyo lejanísima analogía.

Pero así ha sido siempre el mundo: los hombres han con-
venido en engañarse mutuamente... para poder vivir.

¿No leemos muchas veces en los estudios críticos de arte elogios desmesurados de determinadas obras antiguas, haciendo pasar como definitivas ciertas cualidades que, si acaso, sólo pueden admitirse como curiosos ensayos? ¿No se llega hasta afirmar que tal pasaje de tal sinfonía, de tal ópe-

ra o de tal oratorio clásicos tiene un poder de emoción cien veces superior a cuanto se produce en nuestra época?

Y yo me pregunto: ¿Se dice esto con sincera convicción? ¿Tal fuerza de sugestión ejerce sobre ciertos espíritus lo antiguo, sólo por ser antiguo, que llegue a hacerles negar, en provecho del pasado, cuanto se realiza en el presente?

Sí... y no, habría que contestar.

El conocimiento existe, pero de modo muy relativo, puesto que es conocimiento engendrado por pasión, tal vez oculta, pero pasión al fin. Se trata de una convicción nacida del odio, de la envidia, del deseo de destrucción de todo aquello que ha sido realizado por hombres que aún viven y cuya superioridad es, mientras más grande, más insoportable. Se detesta en esa forma porque, decentemente, no se podría detestar en otra, y casi se llega en el engaño hasta a obtener una apariencia de justificación para consigo mismo...

Perdón por el largo paréntesis.

Decía que la reforma debussysta ha constituido uno de los hechos más importantes que registra la historia musical contemporánea.

Pensarán muchos al leer lo que antecede que quiero referirme a la influencia directa ejercida por la estética o por los mismos procedimientos de Claude Debussy sobre determinados compositores que han merecido, por ello, ser catalogados con el nombre de debussystas. Pero no es esto lo que quiero decir. El hecho de existir, que sí existe, no tendría más que importancia relativa y aun... negativa.

Yo soy de los que piensan que un verdadero artista no debe jamás afiliarse a tal o cual escuela, por eminentes que sean las cualidades que en ella resplandezcan. El individualismo es —en mi modesto sentir— una de las primeras virtudes que deben exigirse al artista creador. Pero ¿quién que juzgue con desapasionamiento y en completa consciencia el actual movimiento renovador de la música europea podrá negar que la obra del autor de «Pelléas» marca poderosamente su punto de partida?

No se me oculta que algunos de los más importantes

revolucionarios actuales siguen una estética y aun determinados procedimientos que nada tienen que ver con la usada y los empleados por Claude Debussy. Pero estos novísimos medios musicales, ¿se habían empleado, como ahora se emplean, de un modo sistemático, afirmativo y a veces casi exclusivo, antes de que Debussy, rompiendo las fuertes cadenas que aprisionaban a la música, diese a ésta libertad completa y probase que con esa libertad podía vivir con tanta lógica, con tanto equilibrio y con tanta o mayor perfección como en el período clásico?

Aún diré más: todos esos artistas que la han seguido en el noble empeño de conquistar para el arte sonoro nuevas formas y nuevos procedimientos, ¿no han tomado como base de sus especulaciones las conquistas que en todos éstos sentidos había ya realizado Debussy? Crean ustedes que al hablar de este modo sólo me guía un sentimiento de estricta justicia. Aun en el caso hipotético de que me fuese insoportable la música de Claude Debussy, mi conciencia de artista y de hombre honrado me impulsaría a hacer la misma declaración.

Pero he de decir también que no es sólo la obra de este maestro la que me induce a recabar para Francia el homenaje de gratitud que le debe la nueva música europea.

¿Cómo olvidar la emulación despertada por la obra fuerte y varia de un Paul Dukas, que con la magia de su «Aprendiz de brujo» hizo vibrar en otros espíritus el sentimiento de una fantasía sonora realizada en obras admirables que sin aquel ejemplo tal vez no existieran? O a un Maurice Ravel —a ese artista raro que tanto enseñó, después de Debussy, la manera de cincelar el oro y de tallar las piedras preciosas de la música—, o a un Florent Schmitt, que con la fuerza de su voluntad bravía atrajo para sí la unánime admiración de espíritus separados por las más opuestas tendencias?

No es posible hablar de Ravel y de Schmitt sin nombrar al maestro ilustre que dirigió sus estudios: al músico de la suprema serenidad: Gabriel Fauré, a quien tengo el honor de seguir en la gratisísima tarea de presentar este libro. Y si

no fuese restringido el espacio consagrado a un prólogo, añadiría no pocos nombres a los ya citados.

Prefiero, además, dejar la palabra a G. Jean-Aubry, que con su libro hará sentir y comprender mucho mejor que yo cuanto llevo dicho y otras muchas cosas. Con ese fin —con el de rendir homenaje a la nueva música de Francia— fué escrito, y con el mismo fin traducido a nuestro idioma por Adolfo Salazar, uno de los pocos hombres que en España tienen la santa audacia de defender los novísimos ideales de la música en plena consciencia y con alta convicción.

No olviden ustedes lo mucho que debe la joven producción musical española a la nación hermana.

¡Cuántos de nuestros artistas, creadores o intérpretes, han encontrado allí su segunda patria! Dos de ellos —Ricardo Viñes y Joaquín Nin— aparecen retratados con rara exactitud en este mismo libro. Jean-Aubry se ha ocupado en diferentes estudios de otros muchos. El y Henri Collet han sido en Francia los más perseverantes y eficaces propagandistas de nuestra música. Desde aquí, y en nombre de mi Patria, les envió un saludo lleno de vivo reconocimiento. Es más; reclamo de los Poderes públicos un testimonio de gratitud para esos dos grandes amigos de España a quienes tanto debe nuestra música y a quienes tanto tienen que agradecer los que la cultivan con nuevos ideales.

PROLOGO A LA "ENCICLOPEDIA
ABREVIADA DE MUSICA"
DE JOAQUIN TURINA

Madrid. Abril de 1917



FALLA CON JOAQUIN TURINA, EN 1915.

La publicación de la *Enciclopedia Abreviada de Música*, de Joaquín Turina, constituye algo raro y extraordinario en la vida musical en nuestro país, donde, si se exceptúan los escritos del maestro Felipe Pedrell, apenas se encuentra nada que, en este sentido, tenga parecida importancia.

El mismo Eslava, que en tiempos ya lejanos se propuso enseñarnos los procedimientos musicales con sus entonces famosos Tratados, abandonó aquel trabajo cuando tocaba a su fin, y el último volumen de sus obras didácticas, que pensaba dedicar a la enseñanza de la Composición, no se llegó a publicar. De ahí que en España, entre la gente del oficio, se hable de armonía, de contrapunto y de instrumentación, pero nunca de composición propiamente dicha, si se exceptúa la de la fuga.

Joaquín Turina, después de muchos años, viene a subsanar esa falta y a llenar este hueco. De ello debemos congratularnos vivamente cuantos nos interesamos por la suerte del arte musical español. El talento y el alto sentimiento artístico de que nuestro compositor ha dado brillantes pruebas en sus propias obras musicales, garantizan cuanto pueda decirnos sobre el arte de la Composición.

Pero ¿de qué manera utilizarán este libro aquellos que aspiren a obtener fruto de la enseñanza que encierra? Digo esto porque la luz suele cegar a muchos de los que, habiendo vivido en la obscuridad por largo tiempo, gozan por primera vez de sus beneficios.

Creyendo, como firmemente creo, que el fin del Arte no puede ni debe ser otro que el de producir la emoción en todos sus aspectos, sufro el temor, fundado en la experiencia, de que alguien, usando del medio como fin, convierta el Arte en artificio y crea cumplir con su misión de artista realizando por medio de los sonidos algo así como un problema de ajedrez, un jeroglífico u otro inocente e inútil pasatiempo.

Es cierto que algunos no pueden aspirar a más, y aún será mucho que consigan esto; pero no es a ellos a quienes me dirijo. Hablo a los que, en más o menos grado, sientan latir en su espíritu la fuerza creadora. Vuelvan estos la vista al pasado, pero sin retroceder del terreno que otros han conquistado; vean el progreso admirable y siempre creciente de este Arte desde que como tal empezó a existir; admiren con fervoroso y profundo agradecimiento a aquellos artistas que, no contentándose con seguir el camino hollado por los que les han precedido, han abierto otros nuevos, y formen, al fin, la resolución de que la semilla más o menos rica que el Creador puso en su alma, dé un fruto nuevo, en tierra viva y fresca, a pleno sol y en ancho y libre campo...

Creo, modestamente, que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte sólo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas, en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca (a menos de perseguir una idea especial) para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas. Permítaseme confesar lealmente que en la obra de que tengo el placer de ocuparme se juzgan las tendencias y aun los frutos de la nueva música desde cierto punto de vista que no siempre es el mío. Creo que el Arte debe servirnos actualmente para hacer música tan natural que en cierto modo parezca una improvisación; pero de tal manera equilibrada y lógica, que acuse en su conjunto y en sus detalles una perfección aún mayor que la que admiramos en las obras del periodo clásico hasta ahora presentadas como modelos infalibles.

¿Creerá alguien que cuanto acabo de decir significa un desdén más o menos oculto por las obras del pasado? ¡Pobre de mí si así fuese! Y aún diré más: ¡Pobres de los que alucinados por la flamante belleza del arte nuevo, rechazan el antiguo! Estos se privan voluntariamente de goces exquisitos —tal vez más intelectuales que emotivos—, pero tan grandes que aumentan el placer producido por el arte actual, al descubrir en éste las consecuencias más o menos directas de aquél. Lo que he pretendido decir es que nuestro oficio se ha de ejercer sin preocupaciones absurdas, con alegría, con libertad... La inteligencia no debe ser más que un auxiliar del instinto. Debe servir aquélla para encauzar éste, para darle forma, para domarlo; pero nunca para destruirlo, pese a cuantos dogmas llenan los libros escolásticos.

Error funesto es decir que hay que comprender la música para gozar de ella. La música no se hace, ni debe jamás hacerse, para que se comprenda, sino para que se sienta.

En suma: creo que, el arte se aprende, pero no se enseña. Cuantos pretenden dogmatizar en Arte, no sólo se equivocan lamentablemente, sino que perjudican al Arte mismo que con oculto orgullo simulan proteger. Siga, pues, cada cual su gusto y sus tendencias; de ese modo, divierta o no a los otros, conseguirá, por lo menos, divertirse a sí mismo... que no es poco. Además, que quien se divierte ejerciendo su oficio tiene muchas probabilidades de divertir también a los demás... Para terminar: creo que cuanto hay de emoción en el Arte se ha producido de manera inconsciente por el artista; pero éste no habría podido exteriorizarla, darle forma, sin tener una preparación consciente y absolutamente completa de su oficio.

Por eso, cuando se dispone para el estudio de la composición musical, de una obra como la de Joaquín Turina, no hay palabras bastantes para recomendarla, viendo en ella —por encima de cuantas diferencias de criterio puedan presentarse— un precioso instrumento de cultura artística nacional, que, bien empleado, puede producir rico y abundante fruto.

II

D E B U S S Y

No en vano viene de Granada este ensayo sobre Claude Debussy: estamos a mil leguas del apasionamiento anterior, en una región de pura y serena objetividad, remansada sobre ternuras, esas ternuras con cuatro notas del «Tombeau a Debussy». Va segura la mano sobre la pluma y ya es difícil, porque Falla comprendía bien lo que significaba hablar sobre Debussy en el año veinte. Así, este ensayo de Falla parece una respuesta a otras actitudes de desvío que encontraron su clima en el París de la postguerra.

Falla, necesariamente, tenía que sentirse un poco forastero ante el otro París cuyo mensaje tenía violencias extrañas. La reacción antirromántica, el asco para todo lo que fué esencia y apoteosis de la música en el siglo diecinueve, envolvía también a la música más francesa, a Debussy. En plena guerra, en el año diecisiete, mientras Falla proclamaba en el prólogo a la «Enciclopedia» la primacía de la emoción y del instinto, París iniciaba el rumbo contrario: en ese año se estrena «Parade» de Satie y Picasso, y un poco más tarde, aparece «Le Coq» de Jean Cocteau, manifiesto brutal y delicioso a la vez contra el debussismo. También es de este tiempo el ensayo sobre la poesía pura de Paul Valéry, cuyas alusiones a la música pueden pasar todavía como manual del objetivismo. Todos, «los seis» a la cabeza, giran en torno de Stravinsky, y éste corea a Diaghilew cuando palpa que una generación entera y en todo el mundo se vuelve contra el impresionismo. Como remate de estos años, las decisivas pa'abras de Stravinsky: «Yo considero la música ineficaz, en su esencia, para expresar algo, sea lo que fuere: un sentimiento, una actitud, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad

inmanente de la música y su razón de ser no está, de ningún modo, condicionada por aquélla. Si, como casi siempre ocurre, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. El fenómeno de la música nos es dado con el único fin de constituir un orden en las cosas, comprendiendo en primer término un orden entre el hombre y el tiempo. Por consiguiente, para ser realizada exige necesariamente una construcción: una vez la construcción realizada y alcanzado el orden, todo está hecho. Es inútil pedir más. Decididamente, ya sería tiempo de acabar de una vez para siempre con ese concepto sacrilego del arte considerado como una religión y del teatro como un templo.»

Basta dar un vistazo a la «Revue Musicale», perfecto barómetro de la música de su tiempo, para darse cuenta de que las tendencias anti-impresionistas llegaban hasta el mismo núcleo de la vida literaria. Los escritores —el eco llega hasta las «Máximas sobre el deporte», de Giraudoux— corean otras célebres frases de Strawinsky que iban directamente contra la música debussyista: «El misterio, le dice Michel Georges-Miche!, embellece la música». «Esto es un error, contesta Strawinsky: Un cuerpo desnudo es siempre más bello que un cuerpo vestido. Hace demasiado tiempo que se juega con el misterio en el arte y es necesario ahora despojar a la música del misterio, como a la pintura, a la literatura y a la naturaleza misma. El misterio es lo que se ignora: ensayemos el no ignorar nada, y, sobre todo, el no encubrir nada. El misterio pertenece todavía al impresionismo». Despojar la música del misterio: ¿Cabe una cosa más perfectamente antidebussyista? Hay otro testimonio que nos interesa de manera especial. Viñes me contaba que don Manuel tenía una singular afición por los escritos de Jacques Rivière, cuya «correspondencia de conversión» con Paul Claudet impresionó mucho a nuestro músico. Jacques Rivière, excelente crítico musical, se hace por entero dentro del simbolismo y del impresionismo. Desde la guerra, sin embargo, el tono cambia: viene un «tono de penitencia», como él mismo dice. En la «Nouvelle Revue», centro del interés literario, Rivière aboga por las mismas cosas que Strawinsky, pide una música «toute en acte», «un renoncement a la sauce, au charme», una penitencia contra claros de luna y reflejos en el agua.

La misma muerte de Debussy no rompe este cerrado frente anti-impresionista. Ravel, sus buenos críticos, se afanan por señalar la liberación del lenguaje impresionista: Strawinsky hace una música de «tom-

beau» y unas paralelas declaraciones de tono áspero. Más: Alfredo Casella, «l'enfant terrible» de la música contemporánea italiana, dice junto al ensayo-homenaje de Manuel Falla: «La naturaleza, entre nosotros, es absolutamente anti-impresionista: no hay niebla en nuestro paisaje, ni misterio en las perspectivas, sino siempre una nitidez de contornos fina e implacablemente precisa, una luz esencialmente clásica y próxima a la que ilumina el Partenón helénico. Esto explica la separación tan profunda entre el esfuerzo actual de los jóvenes italianos y la estética debussyista».

Ya tenemos las sumarias premisas para situar el ensayo de Falla sobre Debussy. Digamos, en primer lugar, que de todos los pentágramas que componen el «Tombeau» —Dukas, Ravel, Roussel, Satie, Schmitt, Bartok, Falla, Goosens, Malipiero y Strawinsky—, sólo el de Falla ha superado genialmente el factor de circunstancia, de anécdota funeral. Recordemos el juicio hondo, preciso y lírico de Joaquín Rodrigo: «Circula por la música española, diluida en sus venas y comunicándoles su extraño matiz, la rara influencia de un extraño instrumento, instrumento fantasmagórico, gigantesco y multiforme, que idealiza la caliente fantasía de un Albéniz, un Granados, un Falla, un Turina. Es un instrumento que tendría alas de arpa, cola de piano y alma de guitarra. Esta alma se cristaliza por primera vez en el homenaje a Debussy de nuestro gran maestro Manuel Falla.»

Viniendo ya a la letra del homenaje, señalemos primeramente su serenidad: ni una sola alusión a polémicas. Forzando un poco cosas y años se ha querido presentar frente a Strawinsky el prólogo a la «Enciclopedia»: yo mismo he sentido tal tentación alguna vez. Falla está muy de acuerdo con muchos de los programas de la postguerra, pero, sobre todo, y es el mismo caso de Bartok, está aparte. Se trata de España —no olvidemos el título del ensayo— y el caso nuestro es singular: nada como Debussy y su música «española» ha contribuido a liberarnos del pintoresquismo, a librarnos, incluso, Falla se atreve a insinuarlo, de la excesiva, romántica y nacionalista manía documental y modal de Felipe Pedrell. Esto constituye el fondo del ensayo, un ensayo de la más lúcida entraña musical. Véase en el mismo número de la «Revue Musicale» el comentario de Cortot a las obras que Falla analiza: hay la distancia del «tópico» al descubrimiento. Don Manuel polemiza con los fabricantes de música española; todavía se llenaban los catálogos con «españoladas» a lo Mozkowsky. Polemiza también con los de casa, con los del europeís-

mo a ultranza que dan la espalda a Andalucía o con los que la ven aún con ojos y oídos de turista preparado. Una frase del ensayo se desliza a veces, solitaria entre citas, como si fuese una crítica antidebussysta: «la verdad sin la autenticidad» referida a «Iberia» no es frase peyorativa. Así, desde los nacionalismos más molidos por el afán exótico de París, desde Hungría y desde España, con Bela Bartok y con Manuel de Falla, se trasciende la polémica: a uno y a otro, y para su música, les interesa no dejar nada sin germen hacia la esencia. Sólo ellos han podido, en el año veinte, quèrer la música de Debussy y sentirse a la vez camaradas de Strawinsky. Y Falla, más que Bartok, salva también lo que muchos creían odiar: el misterio, lo que García Lorca llamó «duende» cuando se trataba de cantar la música de don Manuel.

Este ensayo sobre Debussy nos da, además, un testimonio de primer orden sobre la estética de Falla, cuyo resumen mejor está en la frase que cita de Debussy, postulado que se realiza mucho más literalmente en Strawinsky y en Falla como símbolo de la música contemporánea que en aquél: «Es necesario, decía Debussy, rehacer el "métier", según el carácter que se quiera dar a cada obra.» Falla rubrica su conformidad con admiraciones. No es extraño: está rehaciendo toda su estética, está ya en el adiós a Andalucía y con la organizada nostalgia de Castilla.

Hay algo más aún y que nos interesa extraordinariamente: la afirmación del «españolismo» de Scarlatti. Es decir: esa moda de los «retornos» que inaugura Strawinsky tiene en Falla, una lógica de subido y esencial nacionalismo, un «retorno» que no busca la forma por la forma: lo que se busca aquí es, precisamente, esencia de melodía y de ritmo. Creo que esta alusión incidental a Scarlatti ha iluminado los horizontes más decisivos y creadores de la crítica musical de Adolfo Sáazar, protagonista del homenaje a Debussy en la Sociedad Nacional de Música.

CLAUDIO DEBUSSY Y ESPAÑA

Publicado en el número de la «Revue Musicale» dedicado a Debussy

París. Diciembre 1920

Claude Debussy ha escrito música española sin conocer España, mejor dicho, sin conocer el territorio español, lo cual es bien distinto: Claude Debussy conocía a España por lecturas, por cuadros, por cantos y por danzas cantadas y bailadas por españoles auténticos.

En la última Exposición Universal del Campo de Marte se pudo ver a dos músicos jóvenes que iban juntos a oír las músicas exóticas que de países, más o menos lejanos se ofrecían a la curiosidad parisién. Estos músicos franceses, modestamente mezclados con la multitud, llenaban su espíritu con toda la magia sonora y rítmica que se desprendía de estas músicas extrañas, experimentando emociones nuevas y hasta entonces insospechadas. Estos dos músicos, cuyos nombres debían figurar más tarde entre los más ilustres de la música contemporánea, eran Paul Dukas y Claude Debussy.

Esta pequeña anécdota explica el origen de muchas facetas de la música de Debussy: a la vista de vastos horizontes sonoros que se abrían ante él y que iban desde la música china hasta las músicas de España, entrevió posibilidades que debían traducirse bien pronto en espléndidas realizaciones. «He observado siempre, decía, y he procurado sacar partido para mi trabajo de esas observaciones.» La forma en que ha comprendido y expresado la esencia misma de la música española prueba hasta qué punto era ésto verdadero.

Otras razones debían facilitar más sus empresas. Ya co-

nocemos su preocupación por la música litúrgica. Pues bien: como el canto popular español está basado en gran parte sobre esa música, es lógico que, incluso en obras escritas sin ninguna intención «española», se encuentren con frecuencia modos, cadencias, encadenamientos de acordes, ritmos, e incluso giros que denuncian un evidente parentesco con nuestra música «natural».

Como prueba yo citaría «Fantoches», «Mandoline», «Masques», la «Danse profane», el segundo movimiento del cuarteto que, por su misma sonoridad, podría pasar casi todo entero como una de las danzas andaluzas más bellas que se hayan escrito. Sin embargo, habiéndole preguntado al maestro sobre esto, declaró que no había tenido ninguna intención de dar a este «scherzo» un carácter español. Debussy, que no conocía realmente España, creaba espontáneamente, yo diría que de manera inconsciente, música española capaz de dar envidia a tantos otros que la conocían demasiado...

Una sola vez había pasado la frontera para quedarse unas horas en San Sebastián y asistir a una corrida de toros: era bien poca cosa. Guardaba, sin embargo, un vivo recuerdo de la impresión causada por la luz única de la Plaza de Toros: el contraste asombroso de la parte inundada de sol con la que queda cubierta de sombra. En la «*Matin d'un jour de fete*» de «Iberia» se podría encontrar quizá una evocación de esta tarde pasada en el umbral de España... Es necesario decir, sin embargo, que esta España no era la suya. Sus sueños iban más lejos, porque él quería, sobre todo, recoger su pensamiento en la evocación del embrujo de Andalucía. Dan fe de ello «*Par les rues et par les chemins*» y «*Les parfums de la Nuit*» de «Iberia», «*La puerta del Vino*», la «*Sérénade interrompue*» y la «*Soirée dans Grenade*». Con esta última obra inaugura Debussy la serie que debía inspirarle España, y fué un español, nuestro Ricardo Vives, quien dió la primera audición de esta obra, como de casi todas las del maestro, el año 1903, en la Sociedad Nacional de Música.

La fuerza de evocación condensada en la «*Soirée dans Grenade*» tiene algo de milagro cuando se piensa que esta

música fué escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio. Estamos muy lejos de esas «Sérénades», «Madrileños» y «Boleros» que nos regalaban antaño los fabricantes de música española. Aquí es Andalucía la que se nos presenta: la verdad sin la autenticidad, podríamos decir, ya que no hay un solo compás tomado del folklore español y, no obstante, todo el trozo, hasta en sus menores detalles, hace sentir a España. Volveremos más tarde sobre este dato, al que doy una importancia capital. En la «Soirée dans Grénade» todos los elementos musicales colaboran a un solo fin: la evocación. Se podría decir que esta música, con relación a lo que la ha inspirado, nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra.

Esta misma cualidad de evocación se nos ofrece en «Las parfums de la Nuit» y en «La Puerta del Vino», estrechamente ligados a la «Soirée dans Grénade» por un común elemento rítmico, el de la «Habanera» (que hasta cierto punto no es otra cosa sino el tango andaluz), de la que Debussy quería servirse para expresar el canto nostálgico de las tardes y de las noches andaluzas. Digo de las tardes, porque lo que el músico ha querido evocar en «La Puerta del Vino» es la hora calma y luminosa de la siesta en Granada.

La idea de componer este prelude le fué sugerida mirando una simple fotografía coloreada que reproducía el célebre monumento de la Alhambra. Adornado de relieves en color y sombreado por grandes árboles, contrasta el monumento con un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del arco. Fué tan viva la impresión de Debussy, que decidió traducirla en música, y, en efecto, pocos días más tarde estaba terminada «La Puerta del Vino». Emparentada por su ritmo y por su carácter con la «Soirée dans Grénade», difiere de ella por el dibujo melódico. En la «Soirée» podríamos decir que el canto es silábico, mientras que en «La Puerta del Vino» se presenta frecuentemente adornado con esos ornamentos propios de las coplas andaluzas que nosotros llamamos «cante jondo». El uso de este proce-

dimiento, seguido ya en la «Sérénade interrompue» y esbozado en el segundo tema de la «Danza profana», nos muestra hasta qué grado tenía conocimiento Debussy de las más sutiles variantes de nuestro canto popular.

Esta «Sérénade interrompue» que acabo de citar, y que no dudo al incluirla entre las obras del maestro inspiradas por España, difiere por su ritmo ternario de las tres composiciones del grupo anteriormente citado donde el ritmo binario se emplea de manera exclusiva. Respecto al carácter popular español de este preludio, es necesario insistir en el feliz empleo de giros característicos de guitarra que preludian o que acompañan la copla, en la gracia plenamente andaluza de ésta y en la aspereza de los acentos de desafío respondiendo a cada interrupción. Esta música parece inspirada en una de esas escenas que imaginaron los poetas románticos y que antaño nos divertían: Los que ofrecen la serenata se disputan el favor de una dama que, oculta detrás de una reja florida, espía los incidentes del galante torneo.

Llegamos a «Iberia», la obra más importante del grupo y que, sin embargo, es una excepción en cierto sentido, excepción que proviene del procedimiento temático empleado por el músico en la composición de la obra: su tema inicial dando lugar a transformaciones sutiles y éstas, no lo olvidemos, alejándose a veces del verdadero sentimiento español que se desprende de las obras anteriormente citadas. No se vea, sin embargo, la menor censura en esto que acabo de indicar: pienso, al contrario, que debemos felicitarnos de la nueva faceta que «Iberia» ofrece. Se sabe que Debussy evitaba siempre repetirse. «Es necesario, decía, rehacer el "metier" según el carácter que se quiere dar a cada obra.» ¡Cuánta razón tenía!

En lo que respecta a «Iberia», Claude Debussy dijo expresamente en la primera audición que él no había tenido intención de hacer música española, sino más bien traducir en música las impresiones que España despertaba en él... Apresurémonos a decir que esto ha sido realizado de manera magnífica. Los ecos de los pueblos, en una especie de sévi-

llanas —el tema generador de la obra—, parecen flotar sobre una clara atmósfera de luz centelleante; la embriagadora magia de las noches andaluzas, la alegría de un pueblo que camina danzando a los festivos acordes de una banda de guitarras y de bandurrias... todo, todo esto burbujea en el aire, aproximándose, alejándose y nuestra imaginación, despierta incesantemente, se queda deslumbrada por las fuertes virtudes de una música intensamente expresiva y ricamente matizada.

No he dicho nada de lo que estas obras diversas nos enseñan por su escritura armónica; este silencio era bien intencionado, porque sólo en presencia del grupo entero podía ser considerado este aspecto. Sabemos todo lo que la música actual debe a Debussy desde este y desde otros muchos puntos de vista. Yo no quiero hablar, quede bien entendido, de los serviles imitadores del gran músico; hablo de las consecuencias directas e indirectas que tienen en su obra el punto de partida; de las emulaciones que ha provocado, de los nefastos prejuicios que ha destruído para siempre.

De este conjunto de hechos España se ha beneficiado grandemente. Se podría afirmar que, hasta cierto punto, Debussy ha completado lo que el maestro Felipe Pedrell nos había ya revelado de riquezas modales contenidas en nuestra música y de las posibilidades que de ellas se derivaban. Pero mientras que el compositor español emplea el documento popular auténtico en gran parte de su música, se diría que el maestro francés ha huido de ellos para crear una música propia, no tomando prestado sino la esencia de sus elementos fundamentales. Esta manera de trabajar, siempre laudable entre los compositores indígenas, salvo en los casos en que se justifica el empleo documental preciso, adquiere todavía más valor cuando es practicada, digámoslo así, por los que hacen una música que no es la suya. Pero hay todavía un hecho interesante sobre ciertos fenómenos armónicos que se producen en el particular tejido sonoro del maestro francés. Estos fenómenos en germen los producen en Andalucía con la guitarra de la manera más espontánea del mun-

do. Cosa curiosa: los músicos españoles han descuidado, incluso desdeñado, estos efectos, considerándolos como algo bárbaro o acomodándolos a los viejos procedimientos musicales: Claude Debussy les ha mostrado la manera de servirse de ellos.

Las consecuencias han sido inmediatas: basta para demostrarlo las doce admirables joyas que bajo el nombre de «Iberia» nos legó Isaac Albéniz.

Yo tendría muchas cosas que decir sobre Claude Debussy y España, pero este modesto estudio de hoy no es más que el esbozo de otro más completo en el cual trataré igualmente de todo lo que nuestro país y nuestra música han inspirado a los compositores extranjeros, desde Domenico Scarlatti, que Joaquín Nin reivindica para España, hasta Maurice Ravel. Pero quiero ahora proclamar muy alto que si Claude Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora la deudora.

III

FELIPE PEDRELL

Creo sinceramente que, si algún director de orquesta pusiese hoy en sus programas trozos de «Los Pirineos» o de «La Celestina», ocurriría algo parecido a lo que cuenta Falla en su ensayo. Pedrell no ha tenido ni siquiera el honor de una buena gloria póstuma: la ha tenido, ciertamente, a través de las obras de Albéniz y de Falla, pero sin que aficionados ni críticos hayan querido pararse en la razón de una tan noble descendencia. Baste como recuerdo próximo la frialdad en la celebración del primer centenario de su nacimiento.

Busquemos la fuente de la ingratitud en ese «leit-motiv» nuestro colocado siempre junto a la música española contemporánea: su soledad frente a los otros mundos de creación cultural. El tema de España en la generación del 98 tiene ya hoy, gracias a Pedro Laín Entralgo, un perfecto repertorio de testimonios y de actitudes. Desde el matiz de la protesta, bien podría incluirse a Felipe Pedrell en el grupo. No lo hacemos, sin embargo, porque su larga vida tiene raíces propias, raíces plenamente románticas. Felipe Pedrell quería juntar nacionalismo y universalidad vistos ambos a través de un prisma romántico: el grupo ruso de «los cinco» ha podido funcionar como modelo. Es romántico el nacionalismo de Pedrell, que obedece a premisas estéticas claramente inmersas en la escuela histórica: ya es significativo que este popularismo haya llegado a inventarse una cita de Eximeno. No vayamos a creer en un fraude de Pedrell, sino precisamente en un error óptico que le hacía ver en el desordenado sensualismo de Eximeno un fuerte grito de nacionalismo. Y es romántico su universalismo porque Pedrell, consciente e inconscientemente, parte del movimiento wagneriano, y Wagner

es el estímulo más negativo para las músicas nacionales: la prueba está en Rusia. Sería interesante señalar, dato a dato, la hondura de la influencia wagneriana en Pedrell con su fatal consecuencia de desequilibrio para la labor del compositor.

La triste verdad que tanto amargó a Pedrell la repetimos todos más o menos conscientemente: le vemos como erudito y no como compositor. El homenaje de Falla consiste en centrar bien la verdad: lo interesante, lo genial en Pedrell, está en su momento cumbre de «erudito-artista», capaz de estimular definitivamente a la música española. Se trata del «Cancionero». Repetimos por enésima vez que el «Cancionero» de Pedrell no quiere ser una obra erudita: sus mismos defectos, su excesiva manía «modal», prueban que la intención de Pedrell era intención de «creador», no de folklorista archivero. Toda la obra de Falla resuelve genialmente el gran problema del nacionalismo: que lo popular pueda «reasumirse» en inspiración personal. Esto es lo que comienza con el «Cancionero» de Pedrell. Y Pedrell, más el «españolismo» de Debussy, dan las suficientes coordenadas para comprender la raíz primera de la creación de Falla.

Este homenaje a Pedrell, tan conciso en su doble postura de ternura y de irritación, es la mejor historia del Falla anterior a París. Falla, como Turina, como todos, empiezan soñando con el teatro: el término tan significativo de «Ópera nacional» se repite hasta el aburrimiento. Falla empieza su ensayo con una crítica resuelta de la zarzuela: como ella, con un poquito más de tamaño y sin la gracia de la parleta, era la «ópera nacional» de Tomás Bretón: todo ese costado de posible influencia queda absolutamente aparte. Falla salva en una importante nota lo único que podía salvarse: Barbieri. «Dos zarzuelas de Barbieri tienen un mérito particular: «Pan y Toros» y «El Barberillo de Lavapiés», que evocan los caracteres rítmicos y melódicos de la canción y de la danza española a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Estas obras han ejercido, sin duda alguna, una gran influencia sobre los compositores españoles, dando a nuestra música, después de la mitad del siglo pasado hasta las obras de Isaac Albéniz y de Enrique Granados, una fisonomía que la distingue de todas las otras.» Falla no insiste en su admiración por el género chico. No cita, claro está, su sainete para Loret y Chicote —«Los amores de la Inés»— por repugnancia propia hacia ese período, el período tan graciosamente bautizado por Gerardo

Diego como «Premanuel de Antefalla». Podía haber insistido más, es cierto, como lo hará después, en su admiración por Chueca. Es un rasgo de delicadeza con Pedrell muerto que tanta amargura llevó a cuestras presenciando en Madrid éxitos pingües y fáciles de los que no se planteaban ningún problema. Esta delicadeza de Falla la recordamos algunos viendo pasar en silencio el centenario de Pedrell mientras éramos felices con una discreta resurrección de «El Barberillo de Lavapiés».

Peor es menear la ingratitud madrileña con Pedrell, que culmina en el mal juego de la Real Academia de Bellas Artes; Falla lo cuenta con cólera, la temible cólera de los buenos, y con detalles. Era más fácil entonces defender el lema pintoresco «Wagner-Chapí», de Manrique de Lara. . Tampoco en Barcelona cambió decisivamente el signo de la incompreensión: Pedrell pudo ser más que comparsa en la algarada del separatismo catalán; se sentía como «desterrado» de Madrid y siempre tuvo ante sí horizontes pura y plenamente españoles. Adolfo Salazar, en la nota necrológica publicada en «Revue Musicale»; nota sobre la que volveremos en seguida, señala muy bien esto: «Yo no veo la posibilidad de hacer oír las obras de Pedrell en nuestros teatros, a menos que las querellas políticas se pongan en juego creando en torno de su nombre una especie de irredentismo regional.» El tono cálido del homenaje de Falla se explica maravillosamente porque este ensayo lo escribe en el momento decisivo de toda su obra: junto al «Retablo de Maese Pedro». Quizá Pedrell no comprendió demasiado —Salazar lo apunta discretamente— la necesidad de redimir el andalucismo. ¿Podía palpar su magisterio entre el sensual impresionismo de las «Noches en los jardines de España»? Otra cosa es el festival de «cante jondo» en Granada, con su folleto que era una exposición de doctrinas pedrellianas; pero lo otro, «Iberia», de Albéniz, las «Noches» y hasta «El Amor Brujo», eran quizás algo forasteras para el corazón de Pedrell. Ahora, cuando Falla se vuelve hacia la música castellana, a la música que había redescubierto Pedrell, la cosa cambia. El número de febrero de 1923 de la «Revue Musicale», trae una deliciosa nota de Falla que es la más poética expresión de su castellanismo. Habla de un concierto de Wanda Landowska, en Granada, y termina así: «Cuando sobre esta colina de la Alhambra pedimos a Wanda Landowska que nos interpretase música antigua, evocaba nuestra imaginación la figura de Isabel de Parma en el «Tocador de la Reina» tocando sobre su espineta las «Variaciones sobre el canto

del Caballero». de Félix Antonio de Cabezón.» Esta frase es también un tierno homenaje a Felipe Pedrell.

En el número de noviembre de 1922, la «Revue Musicale» inserta una nota necrológica de Adolfo Salazar, consagrado ya como el único crítico musical español capaz de ser discípulo de Falla y de asomarse al panorama europeo con gracia y sensibilidad. Dice Salazar las mismas cosas que Falla, aunque con un poco más de lejanía para el Pedrell compositor. Esta nota de Salazar va a ser un imperio, porque, además de anunciar la terminación de «El Retablo» y darnos un resumen de estrenos en Madrid que nos hacen la boca agua, presenta la inmediata consecuencia de la música de Falla. «Varios artistas extranjeros han tocado música nueva, francesa o rusa: Cortot, Sauer, Brailowski, Rubinstein y el húngaro Ember. Este último, después de marcar una curiosa influencia de Bartok sobre dos músicos jóvenes nacidos en Madrid, Rodolfo y Ernesto Halffter, ha tocado en su concierto algunas obras de ellos, cuyo talento está para mí lleno de promesas. Al lado de ciertas páginas graves y reflexivas, de una tonalidad curiosa, del mayor, yo señalaría otras deliciosamente vivas de Ernesto. llenas de savia y de ironía, de una ligereza y de un desenfado que se acercan a algunas obras de Stravinsky y de Poulenc, autores que él adora. Ernesto Halffter tiene diecisiete años; mucho me engañaría si a los veinte su música alegre y petulante no le ha asegurado ya una bella reputación.»

Todas estas cosas primaverales giran en torno al ensayo necrológico de Falla sobre Pedrell, que, como decimos al principio, es la primera fuente para conocer nuestra música contemporánea: del «Cancionero» al recitado de «Trujuman» hay una línea de unión entre dos generaciones. A fin de cuentas, este es el homenaje que nos compensa de tantas y tantas ausencias literarias españolas en la conmemoración de Pedrell.

Don Manuel se llevó a América su «pedrelliana». Si ahora pasa este homenaje con pentágono por todos los conciertos, Pedrell tendrá lo que más ansiaba: audición de su música. Así, los dos homenajes son un perfecto símbolo de esa difícil virtud de la fidelidad que don Manuel cuidaba tan cristianamente.

F E L I P E P E D R E L L

Ensayo publicado en la «Revue Musicale»

París. Febrero 1923

Pedrell fué un verdadero «maestro»: por su palabra y por su ejemplo ha mostrado y abierto a los músicos de España un camino, que, a finales del siglo último, se creía cerrado sin esperanza.

Yo no pretendo negar que algunas obras de nuestros compositores del siglo XIX, predecesores o contemporáneos del segundo y gran período de la producción de Pedrell, no merezcan el respeto e incluso la admiración en algunos casos. Estos músicos se han distinguido brillantemente en un género: la Zarzuela. Sin embargo, esta mezcla de tonadilla española y de ópera italiana no era un producto artístico más que para el público español e, incluso, para un público local. Estas obras, escritas casi siempre con demasiada rapidez y con una preparación técnica insuficiente, eran, en la mayor parte de los casos, fatalmente modestas por su valor musical y por su forma.

Los autores no seguían otro ideal artístico que el de llevar sus obras a la escena lo más rápidamente posible, facilitando su ejecución. Alguna vez, en la llamada «zarzuela grande», en la ópera e incluso en la música religiosa, los compositores querían elevarse a regiones artísticas superiores, pero cayeron, salvo algunas raras e ilustres excepciones, en una pueril imitación del género italiano, que marca el comienzo de la decadencia de este gran pueblo musical. La silueta de Barbieri se destaca vigorosamente entre los compositores de este período. Fué un músico dotado excepcionalmente; le

debemos la publicación del «Cancionero Musical de los siglos xv y xvi», que tantas veces cita Pedrell y del que tanto se sirvió. Dos zarzuelas de Barbieri tienen un mérito particular: «Pan y Toros» y «El Barberillo de Lavapiés», que evocan los caracteres rítmicos y melódicos de la canción y de la danza española a finales del siglo xviii y principios del xix. Estas obras han ejercido, sin duda alguna, una gran influencia sobre los compositores españoles, dando a nuestra música, después de la mitad del siglo pasado, hasta las obras de Isaac Albéniz y de Enrique Granados, una fisonomía que la distingue de todas las otras.

Tal era la situación de la música española cuando apareció la trilogía «Los Pirineos» y el folleto «Por nuestra Música», de Felipe Pedrell. Por la persuasión y por el ejemplo, el autor demuestra que el drama lírico español o cualquier otra forma musical que aspire noblemente a representar nuestro ideal artístico debe inspirarse en la tradición popular española, tan poderosa y variada como el tesoro admirable que nos han dejado nuestros compositores del siglo xvi al siglo xviii.

Con la antología «Hispaniae Scholae Musica Sacra», cuya publicación comienza al año siguiente de «Los Pirineos» (1894) y donde cada volumen se enriquece con una monografía y un análisis, el sabio maestro consiguió despertar en el extranjero un interés creciente por nuestros clásicos. Gracias a esta antología, pudieron ser estudiadas con detalle las obras de Cabezón, Vitoria y Morales, y comentadas por los músicos de todos los países, como lo fueron después, otras manifestaciones ilustres del genio musical español, recogidas en «Antología de Organistas Clásicos españoles», «Thomae Ludovico Victoria, Opera Omnia» y en el «Teatro Lírico español anterior al siglo xix», publicaciones con las que Pedrell prosiguió su admirable apostolado. Pero esta obra de vulgarización, por importante que sea, y lo es en grado máximo, no representa más que un valor de complemento al lado de la influencia redentora ejercida por Pedrell sobre la música española contemporánea. El mismo rehusaba, y con razón, el

calificativo de erudito, con el cual algunos querían desviar la atención hacia su obra personal, concentrándola en su trabajo como musicólogo. Nosotros, que hemos sido guiados y estimulados por la obra musical de Pedrell, podemos afirmar, al contrario, de la manera más categórica, que ella hubiera sido suficiente para provocar el renacimiento del arte musical español, aunque, naturalmente, concedamos la más alta importancia al apostolado verbal del maestro y a su vulgarización de nuestros clásicos.

Un erudito-artista se comprende apenas, pero un artista que no se sirve de su erudición más que para poner de relieve los elementos que caracterizan la nacionalidad de su arte, no sólo embellece su obra, sino que cumple una misión trascendental: tal es el caso de Pedrell.

Su producción musical, a partir de «Los Pirineos», acusa a simple vista tres cualidades primordiales: personalidad en los medios de expresión, poderío de la emoción serena y extraordinario poder evocador. Un estudio profundo de la obra revela que estas cualidades tan preciosas obedecen, dejando aparte los dones naturales de Dios, a la asimilación del canto popular y al estudio del arte primitivo de una manera libre y moderna.

Pedrell mismo nos ha contado cómo en su infancia se dedicaba a transcribir los ruidos de la calle, las canciones; toda la música que oía, desde la canción de cuna con la que su madre dormía a su hermano menor, hasta el paso de las músicas militares. Este ejercicio, laboriosamente comenzado por instigación de su profesor de solfeo, se convirtió para el niño en el más atrayente de los juegos. Poco tiempo después, siendo ya niño de coro de la Catedral de Tortosa, tuvo múltiples ocasiones de iniciarse en las formas artísticas de la música religiosa de esos cantos primitivos, en uso aún en alguna de nuestras catedrales, y que, como el terrible «In recort», citado y transcrito por Pedrell en su «Cancionero», llenaban su alma infantil, siguiendo su propia expresión, de un «verdadero terror».

Sin duda alguna, en estos antecedentes se contienen los

gérmenes espirituales y artísticos de la obra musical que debía realizar este niño de coro en su madurez, después de largas y laboriosas investigaciones.

En el folleto «Por nuestra Música», publicación que completa la trilogía «Los Pirineos», el maestro expone sus teorías estéticas, teorías que encuentran su confirmación en esta obra y que el maestro no abandonará ya.

Estas teorías se fundan sobre un axioma enunciado por el P. Antonio Eximeno, a fin del siglo xviii: «Sobre la base del canto popular, debe construir cada pueblo su sistema artístico musical.» A esto añade Pedrell «que el carácter de una música verdaderamente nacional se encuentra no solamente en la canción popular y en el instinto de las épocas primitivas, sino también en el genio y en las obras maestras de las grandes épocas del arte».

Enumera a continuación las condiciones indispensables para que toda manifestación artística tenga un carácter nacional: «Tradicición constante de los caracteres generales y permanentes, el acorde de diversas manifestaciones, el uso de formas determinadas, nativas, que una fuerza fatal, inconsciente, hace propia del genio de la raza, de su temperamento y de sus costumbres» (1).

En la puesta en práctica de este programa nacionalista, un punto requiere atención especial por su valor estético universal. Felipe Pedrell, a pesar de su contacto continuo con las obras de nuestros clásicos y su ferviente devoción por ellos, ha tenido la convicción y la voluntad necesarias para no dejarse deslumbrar por las fórmulas convencionales. Su ideal estético le impide seguir un método que no pasa de los límites de la humilde servidumbre. De esta manera, ¡qué riqueza bajo esta aparente modestia y cuánto trabajo arduo y profundo representa, por ejemplo, la recogida del misterio armónico contenido en la melodía popular! La simplici-

(1) El empleo de pasajes musicales de autores clásicos que hizo Pedrell en algunas de sus obras, así como el uso frecuente del documento popular en su forma auténtica, son procedimientos quizá discutibles pero no cambian nada el fondo de su doctrina.

dad en los medios de expresión fué también el privilegio de los compositores de nuestro Siglo de Oro: ésa es su gloria incluso en las formas escolásticas. El estilo musical barroco y la inútil complicación son incompatibles con el carácter robusto, sobrio y expresivo que caracteriza las obras más ilustres de los clásicos españoles. Ellos faltaron alguna vez, ciertamente, a esta regla de conducta, y en la mayor parte de los casos se constata que el poderío emotivo disminuye a medida que la música se complica con procedimientos convencionales de forma y de escritura.

El punto anterior merecería un estudio más detallado, pero yo no he querido más que subrayar la importancia de un hecho que prueba cómo Pedrell ha sido en sus obras fiel a nuestra más pura tradición estética, tradición que no deberíamos abandonar nunca, salvo en casos excepcionales, justificados por intenciones conscientes y determinadas. Por otra parte, subrayando la ausencia de estilo barroco en nuestra música, miro especialmente a su constitución polifónica, ya que no se puede desconocer la riqueza ornamental que en nuestra música antigua, como en nuestra música contemporánea, acusan, a veces, las líneas melódicas autónomas cuando se inspiran en un cierto género, característico del folklore español. Pero este estilo barroco es en el fondo más aparente que real, ya que proviene de la adaptación de inflexiones puramente vocales a los sonidos fijos de la gama temperada o de la estilización de ciertas fórmulas melódicas y armónicas propias de la guitarra, nuestro instrumento nacional. Para convencerse de ello bastaría estudiar, incluso sumariamente, los dibujos ornamentales y compararlos con los que presenta la música de otras escuelas europeas.

No pretendo hacer aquí un estudio completo de las obras de Pedrell; me basta, por el momento, mostrar su honda significación en nuestro arte contemporáneo, significación tan evidente que sólo la ignorancia o la mala fe pueden negarla. No tengo la intención de proclamar intangibles la obra y la estética del maestro. Su apreciación, como la de toda obra humana, puede provocar reservas y observaciones, siempre

respetables si son formuladas con lealtad y conocimiento de causa. Diré más: esta significación que le atribuimos no se refiere a la totalidad de las obras ; las que han precedido a la composición de «Los Pirineos» no pueden ser consideradas más que como ensayos anunciadores de esta brillante obra. Estas consideraciones están inspiradas en el eminente valor que atribuyo a la producción de Pedrell, valor que yo temería aminorar dando a mis palabras ese tono de aceptación sin reservas que se encuentra en algunas glorificaciones póstumas poco justificadas.

Pedrell compuso «La Celestina» y «El Conde Arnau» durante su larga estancia en Madrid, nueve años después que «Los Pirineos». Estas obras, con el «Cancionero musical español», forman la rica herencia que el maestro nos ha legado y con la cual ha reanudado el hilo roto de nuestra tradición. La época de la composición de la segunda y de la tercera de las obras citadas es uno de los momentos decisivos de mi vida: entonces recibí las lecciones del maestro. Es triste que alguno de los que fueron sus discípulos den a entender que sus lecciones no les fueron de gran provecho. Quizá ellos no han sabido aprovechar o han pretendido obtener lo que era precisamente más opuesto a las convicciones estéticas del maestro: quizá han llegado ante él sin la preparación técnica necesaria a quien se presenta delante de un gran artista para pedirle consejo. No sé. Por mi parte yo afirmo que a las lecciones de Pedrell y al poderoso estímulo ejercido sobre mí por sus obras, yo debo mi camino artístico y esta iniciación indispensable para todo aprendiz con buena voluntad y noble intención.

La vida de nuestro maestro fué siempre una vida de trabajo intenso. En la época citada, independientemente de sus continuos trabajos de composición y de Musicología, él era profesor de Historia y de Estética en el Conservatorio Nacional, y en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo proseguía sus cursos sobre el canto popular español. Estos cursos, tan llenos de interés y de enseñanzas, iban precedidos por lecciones en las que nuestro tesoro musical, religioso o profano, era estudiado con esta devoción y esta convicción

tan características de Pedrell. Amaba su arte con una vehemencia raramente inigualable. La obra de arte, decía, se engendra por el amor: el amor de Dios, de la Patria y de nuestros semejantes. (Ya veremos cómo muchos de éstos respondieron a tales sentimientos). Conservó hasta el fin de su vida una fe vigorosa y un noble entusiasmo. Dos meses antes de su muerte, a la edad de 81 años, con la salud muy quebrantada ya, me escribía con ocasión del Concurso de cante primitivo andaluz recientemente celebrado en Granada: «Diga a sus amigos que el «cante jondo» lo canto yo ahora para mí mismo y si no estoy personalmente con ustedes estoy y estaré siempre en espíritu y con toda mi alma.»

Esta última carta me sirve para evocar al maestro de antaño. Yo le veo en el rincón madrileño donde trabajaba —un entresuelo en la calle de San Quintín, frente a los jardines de la Plaza de Oriente— conmovido por cualquier ronda infantil que viniese del jardín próximo o en coloquio musical con un ciego, autor de viejas canciones, o con un tañedor de museta y tamboril. ¡Con qué alegría nos comunicaba el descubrimiento de uno de esos viejos manuscritos reveladores de los caracteres eternos de nuestro arte y cómo brillaba su mirada marcando con la mano las curvas de una línea musical diseñada imaginariamente en el espacio!

La última obra publicada por el maestro es el «Cancionero musical», obra fundamental, síntesis de toda su labor artística. Este «Cancionero» guarda como arca preciosa la esencia sonora de nuestros más íntimos sentimientos y nos hace vibrar evocando mágicamente lugares y épocas gloriosas de la historia y de la leyenda de la Península Ibérica. ¡Cuántas riquezas se encierran allí para el que es capaz de sentirlas y cuántas enseñanzas presta al músico español consciente de su arte! Allí se encontrará, no solamente una manifestación abundante y diversa de nuestra música natural, sino también los múltiples valores modales y armónicos que se desprenden de la substancia rítmico-melódica de esta música.

La simple comparación de algunos cantos transcritos y armonizados por Pedrell con la transcripción y la armoni-

zación que, de estos mismos cantos, presentan otras colecciones que le han precedido, nos probará cómo una canción, que apenas si nos había llamado la atención en éstos, adquiere un raro valor presentado por nuestro músico. Y es que el carácter modal especial denunciado por ciertas canciones ha sido traducido en esas colecciones con el sentimiento tonal invariable de la gama mayor y menor, mientras que Pedrell extraía de ellas mismas la real esencia modal y armónica que contienen.

Pero el «Cancionero Musical Español» nos ofrece mucho más todavía: nos presenta la evolución del canto popular y de su empleo técnico en nuestro arte primitivo y clásico del siglo XIII al siglo XVIII. Con esta obra, cuyo primer volumen queda por publicar, el maestro ha puesto fin a su labor musical. Es realmente asombroso que esta labor no empiece a adquirir verdaderamente importancia para el arte sino a partir de «Los Pirineos», que Pedrell ha terminado a la edad de cincuenta años. Este caso tiene, sin embargo, ilustres precedentes: recuérdese a Cervantes publicando a los cincuenta y ocho años la primera parte de «Don Quijote».

Pedrell ha sido víctima en su Patria no sólo de la indiferencia y de la falta de comprensión de la masa, sino también de la mala voluntad de muchos, hasta tal punto que habiendo trasladado su residencia de Madrid a Barcelona en el año 1914 por razones de salud, la Real Academia de Bellas Artes que se había honrado acogiéndole en su seno se apresuró a declarar vacante su silla académica (1).

Hay más: el Teatro Real de Madrid, que pretende ser nuestro teatro lírico nacional y que depende del Estado, no

(1) Es cierto que para ser miembro activo de la Academia se exige la residencia en Madrid, pero no es menos cierto que, en casos análogos, se ha encontrado una solución que permite un arreglo. Este fué el caso de Pereda, elegido por la Real Academia Española, aunque fuese Santander su residencia habitual.

La situación de Pedrell en la Academia facilitaba singularmente una solución favorable, ya que se trataba, no de un candidato, sino de un académico efectivo. Los estatutos de la Corporación, sin embargo, fueron escrupulosamente observados, y el hecho tiene su especial significado, ya que fué precisamente un colega del maestro quien pidió y obtuvo una aplicación tan estricta del Reglamento.

ha acogido jamás las obras de nuestro compositor. En cierta ocasión y gracias a los esfuerzos de amigos de Pedrell, entre los cuales se distinguían don Gabriel Rodríguez, el P. Eustaquio de Uriarte y don Rafael Mitjana, personalidades de gran relieve desde más de un punto de vista, obtuvieron de este Teatro la admisión de la ópera «Los Pirineos» cuya partitura había sido ya aprobada por la Real Academia de Bellas Artes, pero aunque la obra se inscribió en el programa durante varias temporadas, jamás fué representada.

Yo callaría estos hechos por pudor patriótico, si ese mismo sentimiento de noble patriotismo no me obligase precisamente a revelarlos, no sólo para reivindicar la gloria debida a Pedrell, sino para prevenir con su divulgación la repetición de hechos parecidos.

Por otra parte, es cierto que Pedrell, en su larga vida, obtuvo para su arte, incluso en España, satisfacciones legítimas e innegables. Con la publicación de «Los Pirineos», seguida de las magníficas antologías citadas, Europa comenzó a fijar su atención sobre la obra del maestro español, conocido ya por la traducción francesa de su «programa-manifiesto», «Por nuestra Música.» En Francia, en Italia, en Alemania, en Rusia, se escribieron estudios críticos y artículos sobre su labor personal y de vulgarizador: entonces Tebalsini dirigió en Venecia varias audiciones del importante y admirable prólogo de «Los Pirineos», interpretado con un éxito clamoroso por miembros del «Liceo Benedetto Marcello». Otras audiciones siguieron más tarde en Francia bajo la dirección de Charles Bordes y en Holanda por la «Bevordering der Tonkunst» de la Haya. Fueron dadas representaciones escénicas de la misma obra en 1902, en el Teatro del Liceo de Barcelona y en 1910 en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Añadamos a esto la alta consideración rendida a Pedrell por personalidades españolas y extranjeras, y el noble orgullo que tenía que despertar en él el trabajo fecundo de algunos de sus discípulos, entre los cuales figuran Albéniz, Granados, Millet, Vives, Pérez Casas, Gerhard, cuyas obras fueron un estimulante y un ejemplo para otros compositores españoles que, sin ser discípulos de Pedrell, siguieron, por decirlo así,

sus doctrinas. Pero esta misma satisfacción del maestro excitaba los celos y contribuyó a la reclusión voluntaria en que vivió Pedrell hasta su muerte, reclusión sólo interrumpida por las fiestas que se celebraron en su honor en 1911, en Tortosa, su ciudad natal.

A partir de esta fecha, y durante algunos años, se hablaba en los períodos preparatorios de las temporadas líricas del Liceo de Barcelona de montar «La Celestina», pero estas buenas intenciones, jamás llevadas a la práctica, cayeron después en el olvido más completo. Se llegó incluso a olvidarse de la existencia del gran músico y cuando hace un año, Pablo Casals incluyó algunos fragmentos de «La Celestina» en el programa de sus conciertos sinfónicos, dirigidos por él en Barcelona, una buena parte de los espectadores creyó que se trataba de una ópera póstuma o que Pedrell era un compositor español del siglo xvii... Cuando fué descubierto el error, la casa del maestro se vió invadida por una multitud ávida de conocer a un hombre casi resucitado.

Parecía natural que el éxito obtenido por esta audición hubiese provocado la curiosidad de conocer íntegra la obra en su forma escénica original. Se habló en efecto de ello, pero estos bellos propósitos quedaron bien pronto abandonados y la obra y su autor volvieron a caer en el olvido.

Este silencio culpable y las injusticias insensatas que he contado hicieron pronunciar al maestro, antes de su muerte, estas palabras amargas: «Ni en Cataluña ni en el resto de España se me hace justicia. Se hà querido rebajarme constantemente, diciendo que soy un gran crítico y un gran historiador, pero no un buen compositor. Y esto no es verdad: yo soy un buen compositor. No pido el respeto para mi edad; lo pido para mi obra. Que se la oiga, que se la estudie y que se la juzgue.»

Yo transmito las palabras del admirable artista con una devoción profunda, y con ellas quiero terminar el homenaje piadoso que ofrezco con un amor filial a la memoria del hombre cuya obra y cuyo apostolado han permitido a España recuperar su puesto en el grupo de naciones musicales de Europa.

IV

E N C U E S T A S

(Nacionalismo y universalismo)

Colocamos como apéndice de este trabajo el famoso folleto sobre el «cante jondo». Este folleto no está redactado personalmente por Falla; bastaría para cerciorarse de ello, aparte de un suficiente testimonio histórico, la cita inicial de Hegel y cierto tono declamatorio incompatible con el maestro. Sin trabajo pueden verse en el folleto las cosas que obedecen directamente al pensamiento de Falla: los ensayos anteriores sobre Pedrell y Debussy nos dan un firme punto de apoyo. No hemos querido dejar de recoger el folleto sobre el «cante jondo», no sólo por su rareza —he podido consultarlo gracias a la amabilidad de don Valentín Ruiz Aznar, íntimo de don Manuel—, sino porque evoca, además, aquella maravillosa fiesta de Granada. Junto a Falla, aparecía Ignacio Zuloaga como protagonista de la reunión. Los dos grandes amigos buscaban, seguramente, cosas muy distintas, como distinto era su respectivo «nacionalismo».

La preocupación de Falla durante estos años se vuelca por entero sobre el problema de nacionalismo y universalidad. En el mundo de su creación, tan apasionado y tan íntimo, se juntan dos hermosas peripecias: la vuelta a Castilla y la asimilación del lenguaje extremo de la música europea. Falla ha tenido necesidad de plantearse de nuevo todo, cuando su estilo estaba ya hecho, cuando podía demorarse alegremente en la cúspide del andalucismo. Otra vez, necesario era, vuelve a predicar «libertad». En las declaraciones que recoge «Sinfonía y Ballet», de Adolfo Salazar, vemos cómo Falla se pone en postura de alerta para recoger las cosas que venían de Viena o del París de Stravinsky: «La música, dice, únicamente puede ser la expresión de una individualidad.

Ninguna «escuela» puede componer música, pero puede, en cambio, con la mayor facilidad, frustrar la individualidad de los jóvenes artistas. ¡Oh, jóvenes compositores! Tengo ya la edad suficiente para exhortaros a que habléis libremente, según os lo dicte vuestro propio corazón. Esta libertad es la cosa más difícil de alcanzar, pero es también la única digna de conseguirse.

Para el corazón del músico, la música está implícita en todas las cosas: en el aspecto de las gentes, tanto como en la cadencia de su manera de hablar, en el color del río y en el perfil de las montañas de un paisaje.

Por eso tengo tan singular encono contra el formalismo germánico. Schubert y Mendelssohn hablaron, sin duda, según su más íntima inspiración, pero no puedo admitir que el arte de tales compositores, ni el de ninguno, constituya una forma estereotipada de música. También tenemos nuestros académicos en España que hacen escribir a sus discípulos un cuarteto a la manera de Beethoven. Pero esta «manera» excluye, por supuesto, todo lo que el sentimiento del músico joven tiene que decir, porque la manera de un extranjero como Beethoven u otro cualquiera, por fuerza no podía conocer nada de la música especial implícita en nuestro paisaje español, en el semblante y en el acento de nuestras gentes o en el contorno de nuestras montañas. Análoga tarea no es buena para nada, salvo para aburrirse.

Hay que desconfiar de la mayor parte de la música del siglo XIX, y una de las obligaciones del profesor, en lo que concierne a las sinfonías y sonatas clásicas, es la de aconsejar todo género de precauciones contra ellas. La libertad y la espontaneidad de los músicos del siglo XVIII sólo ha sido reconquistada por los rusos y por Debussy. La gramática de la música no es algo inmutable, como la del griego clásico. El único medio de estudiarla es el de seguir su desarrollo histórico, la marcha de su evolución.

¡Qué estímulo es pensar en el futuro! Porque la música comienza precisamente ahora su camino. La armonía está aún en los umbrales del arte... Por ejemplo, las canciones populares de Andalucía se derivan de una escala mucho más sutil que la que puede encontrarse dentro de la octava dividida en doce notas. Todo lo que puedo hacer en el momento actual es dar la ilusión de esos cuartos de tono, superponiendo acordes de una tonalidad sobre los de otra. Pero se acerca rápidamente

el día en que nuestra anotación actual tendrá que ser abandonada por otra más capaz de responder a nuestras necesidades.»

Las otras encuestas que recogemos nos dan una buena imagen de la madurez de don Manuel, de su soledad inquieta y extática a la vez. Se ha estrenado ya «El Retablo» y el «Concierto para clavicémbalo». Se abre un panorama de años y años de silencio: Ernesto Halffter, La Orquesta Bética de Sevilla, proyectos sobre «La Atlántida», ilusión por un cuarteto... Una nueva generación poética comprende ya el esfuerzo de Falla y comprende la juntura salvadora que él busca entre nacionalismo y universalidad. Federico García Lorca se ha liberado del pintoresquismo, con la ayuda de Manuel de Falla; otros poetas encuentran ya pentágrama en Ernesto Halffter; la radiante juventud del «poeta-músico» Gerardo Diego tiene también su incienso para Falla y su mejor soneto para «Iberia», de Debussy; soneto que debió hacer muy feliz a don Manuel: a Granada va y de Granada y de Falla escribe Azorín, equivocándose un poco, pero con ternura... Es el triunfo, que «El sombrero de tres picos», llevado por Diaghilew, convierte en apo-teosis.

DECLARACIONES PUBLICADAS
EN LA REVISTA "EXCELSIOR"

Reproducidas en la «Revue Musicale»

París. Julio de 1925

—Granada es mi lugar de trabajo, pero yo viajo demasiado, desgraciadamente, y viajando se pierde el tiempo. Una vez al año hago una cura de soledad en una pequeña ciudad de Andalucía, no hablando con nadie durante diez o doce días: así me preparo para trabajar.

—Estoy absolutamente entregado a la música y la música es necesario vivirla, llevarla en sí, porque la formación de la obra musical es un poco como la creación del ser. Pero es necesario tiempo. Se la ve formarse de una manera natural... ¡es algo tan misterioso la música! A mi entender, la música es el arte más joven, y dentro de dos o tres siglos se pondrá de manifiesto que nosotros no hacemos sino comenzar.

La vida social es cada día más complicada y por ésto el artista debe aislarse. No tenemos primitivos de la música como los hay en la pintura: la del siglo XVIII es de un primitivismo relativo y sus valores fueron perdidos, olvidados o desdeñados hasta el final del siglo pasado.

—Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su substancia pero no por lo que aparentan al exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir muy al fondo para no caricaturizarla.

—Yo creo en una bella utilidad de la música desde un punto de vista social. Es necesario no hacerla de manera egoísta, para sí, sino para los demás... Sí: trabajar para el público sin hacerle concesiones: he aquí el problema. Esto es en mí una preocupación constante. Es necesario ser digno del ideal que se lleva dentro y expresarlo, estrujándose: es una substancia a extraer y algunas veces con un trabajo enorme, con sufrimiento... y luego ocultar el esfuerzo, como si fuese una improvisación muy equilibrada, con los medios más simples y seguros.

RESPUESTA A LA ENCUESTA
ABIERTA POR "MUSIQUE"

París. Mayo 1929

MIS MODELOS Y MIS MAESTROS

Todos los que me ofrecen un camino a seguir para encontrar y para desenvolver los medios técnicos de decir y de hacer lo que me propongo. Esta enseñanza, por otra parte, no es más que relativa, porque una completa identidad de ideas y de aspiraciones me parece imposible en arte.

MIS ASPIRACIONES

Hacia un arte tan fuerte como simple en el que estén ausentes la vanidad y el egoísmo, cosa bien difícil de conseguir.

POLOS DE ATRACCION

- a) Una pura substancia musical.
- b) Una música en la que las leyes eternas del ritmo y de la tonalidad, estrechamente unidas, sean observadas de manera consciente. Esta afirmación, sin embargo, no supone de ninguna manera una censura para los que, noblemente, obran en forma contraria. Creo, al contrario, que el progreso en la técnica de un arte, así como el descubrimiento de posibilidades auténticas que deban contribuir a su más

grande expansión, son debidos frecuentemente al empleo de procedimientos arbitrarios en apariencia, sometidos más tarde a leyes eternas e inmutables.

c) Todo lo que representa una renovación en los medios técnicos de expresión, aunque la realización, por desgracia, fuese imperfecta.

POLOS DE REPULSION

Los dogmas caprichosos que se convierten en los peores enemigos de los dogmas verdaderos e intangibles.

Un nacionalismo estrecho.

El empleo de fórmulas reconocidas como «de utilidad pública».

V

W A G N E R

«IL Y A TOUJOURS UN CAS WAGNER»

Durante muchos años, la vida intelectual española gira en torno de la «Revista de Occidente». Su fin principal, que era traer a España las novedades europeas más significativas, no se cumplió en el orden de la música; había, por lo menos, una docena de libros traducibles y había, sobre todo, el hecho de la música española. En los números de la Revista podemos encontrar, es cierto, algún ensayo importante de Adolfo Salazar —aquel de «La música en tiempo de Goya», que tan poco se ha citado con motivo del centenario—, notas suyas y de Gerardo Diego: todo como al margen de la preocupación fundamental. Siempre he creído que al estudiante español de Letras le ha faltado el pentágono para conocer bien la esencia del siglo XIX.

No es cosa de recordar aquí la historia interna de la revista «Cruz y Raya». La ilusión primeriza que despertó, precisamente por su mayor atención a cosas españolas, y el desencanto posterior debido a causas de mala política. Manuel de Falla figura entre los editores, y en su número seis aparece el importante ensayo sobre Ricardo Wagner. Han cambiado los signos de la preocupación literaria: hay un «poeta-músico» como Gerardo Diego, García Lorca tecléa su piano... y el ballet español, con «La Argentina» y con «La Argentinita», toca importantes resonancias poéticas. Se ha publicado «La corza blanca» . .

Estamos junto a la conmemoración del centenario del romanticismo: Europa parece cansada del juego y del artificio y se vuelve inconscien-

temente a músicas de primado melódico. Salazar habla de Brahms... y según cuenta Ernesto Halffter, don Manuel se alborota un poco con estas nostalgias. Es el momento preciso para hablar del romanticismo, para plantearse, una vez más, el «caso Wagner».

No creo que haya espíritus más dispares: Falla quiere a Chopín. a Schumann, pero jamás puede sentirse a gusto junto a Wagner. Ya en el comienzo de su ensayo rehuye plantear el problema humano de Wagner, pero dice bastante. Después, serenamente, enjuicia la música. Falla ha vivido de lleno la reacción antiwagneriana, contemporánea de «Pelléas»: si hubiese estado en Bayreuth cuando Strawinsky estuvo, tendríamos un juicio parecido. Pero los tiempos son distintos: su discípulo predilecto, Ernesto Halffter, ha dirigido, tan campante, «Rigoletto» en Sevilla y no oculta su admiración por Wagner. Años después oirá extasiado, soy testigo, el «Siegfried» del mismísimo Bayreuth.

Falla, como Ravel, piensa que por encima de todas las polémicas, Wagner fué un gran músico y que en músico es necesario plantear su problema. La solución nos hace recordar los famosos versos de Corneille sobre Richelieu:

«Il a fait trop de bien pour en dire du mal;
Il a fait trop de mal pour en dire du bien».

Lo esencial es centrar a Wagner dentro del siglo XIX, que aparece ante Falla como el «Gran Carnaval». Contemporánea de este ensayo es una obra de Thomas Mann, tan importante como casi desconocida entre nosotros: «Grandeza y sufrimientos de Ricardo Wagner». Mann, que es también una prolongación del siglo XIX, sitúa a Wagner dentro de su tiempo, tanto, que le coloca, genialmente, en línea paralela a Zola. La tesis de Mann, que ve a Wagner como un gran «diletante», está confirmada en las primeras frases de Falla: «Fué práctica frecuente en nuestro músico la de esquivar estorbos, siguiendo los caminos siniestros que conducen a la selva oscura cuando un obstáculo interrumpía su recto caminar... Si el obstáculo presentaba demasiada resistencia, sus pasos cedían a la fácil atracción del siniestro camino. Así nos lo demuestra, por ejemplo, su famoso invento de esa «melodía infinita» que —dicho sea con todos los respetos que el mundo exige a quien juzga sus yerros conscientes— no es más que uno de tantos brillantes

embustes con los que, desde el penúltimo siglo, se viene pretendiendo la sustitución de otras tantas verdades.»

El núcleo de este ensayo de Falla está en la crítica del cromatismo wagneriano. Esta crítica se corresponde de manera perfecta con la situación de la música europea hace diez años: Falla y Strawinsky, cada uno por su lado, proclaman el principio intangible de la tonalidad. El atonalismo de la escuela vienesa es, sin duda alguna, una perfecta consecuencia del romanticismo y del wagnerianismo. Si Falla afirma preferir, «en trance de elección», el «atonalismo» al «omnitonalismo», es debido a que, en este tiempo, los mismos seguidores de Schönberg buscaban ya un orden estable sobre el capricho. Esta unión de ritmo y tonalidad que Falla predica y que coincide con Strawinsky —léase el capítulo de Salazar en «La música moderna» sobre la reafirmación de la tonalidad— es la expresión teórica de lo que se realiza en el «Concierto para clavicémbalo». Supone también un adiós al impresionismo y esto basta para comprender cuánta dosis de ascetismo, de renuncia hay en el llamado «período castellano» de Falla.

Después de una crítica de fondo, Falla va salvando los milagros musicales de Wagner: toda la locura cromática se justifica ante el lirismo imperecedero de «Tristán». Más: Falla afirma algo que no todos los músicos franceses suscribirían: «Por lo que atañe a la mano de obra, pienso que ninguna ha sido más perfecta»; esa mano de obra que tanto gozo ha causado siempre a Ernesto Halffter. En esa calidad de la mano de obra ve precisamente Ravel la superioridad de Wagner sobre Franck y sobre Brähms. Y con Ravel, con Roland Manuel y con el mismo Koechlin, cuyos nervios no pueden resistir una ópera completa de Wagner, afirma Falla que éste, ante todo y sobre todo, fué un gran músico.

El ensayo sobre Wagner está hecho durante ese gran tiempo de silencio que va desde el «concierto» hasta el homenaje a Paul Dukas. Se nota, pues, la reafirmación consciente de nuevos caminos cuya meta tendría que ser «La Atlántida» terminada. Nos extraña, sin embargo, su predilección por «Parsifal», visto como «testamento de fe»: quizá resuenen todavía preferencias debussystas —«El Martirio», André Caplét, deben mucho a la «mística» de «Parsifal»—, o quizá ese monumental canto de cisne se comprenda mejor al lado de un proyecto de tan grandes dimensiones como «La Atlántida».

«Il y a toujours un cas Wagner.» Al escribir Falla este ensayo, el

Teatro Real estaba cerrado y una generación, dos generaciones o más de aficionados, no conocían de verdad a Wagner. Cuando después de nuestra guerra, «Tristán» vuelve a ponerse en la Zarzuela, cuando ese «Tristán» causa hasta desmayos de adolescentes, cuando luego hemos presenciado una propaganda vivísima de Bayreuth como lugar de peregrinación, después de la Orquesta de Berlín y del ingenuo pero sintomático wagnerismo de Barcelona, ha sido necesario acudir con prisa de bombero a descongestionar corazones precipitados. Para ellos, para nosotros, el ensayo de Falla es el mejor cauce de comprensión.

NOTAS SOBRE RICARDO WAGNER EN
EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

«Revista Cruz y Raya»

Madrid. Septiembre 1933

No creo exista obra alguna de gran arte que, como en la de Wagner, hallemos de modo tan patente el acierto alterando con el error, ni tampoco ninguna que fuese más injustamente atacada o más incondicionalmente acatada. Situada ante la obra refulgente del músico germano, ni sus contemporáneos, ni la generación sucesiva, quisieron o supieron juzgarla limpios de pasión. Para ellos no existió el justo medio: o negaron las altas, altísimas cualidades y enseñanzas que encierra, o, cegando sus ojos a la razón, pretendieron convertir en virtudes los mismos grandes yerros que oscurecen y hasta, a veces, destruyen aquellas excelencias. El caso aún se agravaba cuando el fanático wagneriano era compositor de oficio: incapaz de reproducir lo que sólo es privativo del genio, solía aferrarse desesperadamente a cuanto, por ser falso o erróneo, se halla al alcance de cualquier simple mortal de mediana inteligencia, pensando así adueñarse del tesoro espejeante que percibiera entre frecuentes tinieblas. En cuanto a los no músicos, yo mismo he conocido más de uno cuya lengua se emponzoñaba con la blasfemia y que, sin embargo, rasgaba sus vestiduras ante el menor juicio adverso al ídolo que él juzgaba intangible.

Ahora, después de medio siglo, vemos a Wagner de manera distinta: las obras del glorioso músico viven por sí mismas y gracias a la fuerza del genio que las creó, pero sin la significación de anuncio profético que él pretendió darles. Para nosotros representan todo lo contrario: las cla-

sificamos como eminentemente representativas del período en que fueron escritas: música y literatura muy de su tiempo. Y este fué el gran fracaso de Wagner: quiso ser un sembrador de música dramática para el porvenir, y de la cosecha apenas se ha salvado otro fruto que el de su propia música, y aun de esta música, la porción que más fácilmente se sitúa en un programa de concierto que en la escena de un teatro lírico, exceptuándose aquella parte dramática de su obra en que, precisamente por sus formas líricas y escénicas, hallamos una transigencia más o menos oculta con las pretéritas que él se propuso reemplazar.

Algo, sin embargo, conserva su fuerza vital entre las influencias ejercidas por el arte de Wagner sobre la música de su época. De ello pretendo ocuparme, muy principalmente, en este breve ensayo, ajeno, en cambio, a todo propósito de examinar la obra del maestro desde cierto punto de vista más humano que puramente musical y, por lo tanto, sujeto a modas, sentimientos y gustos efímeros. Sobre la estética de Wagner, sobre su romanticismo exasperado, sobre sus intenciones filosóficas, etc., etc., ya se ha dicho todo y aun más de lo que había que decir. Por eso, si en el curso de estas notas aparece algo que con ello se relacione, será muy levemente y obedeciendo a sus estrictas consecuencias musicales.

Sabemos que Wagner, a pesar de su marcado anhelo hacia un ideal puro, sólo obedecía a ese impulso cuando no contrariaba humanos egoísmos. De ahí esa mezcla de fuerza y de flaqueza que acusan su vida y sus obras. De aquélla —salvando cuanto a su arte se refiere— apenas tenemos por qué ocuparnos. Es más: siempre que me hallo ante la música de Wagner procuro olvidar a su autor. Nunca he sabido soportar su vanidad altanera ni aquel empeño —orgullosamente pueril— de encarnar en sus personajes dramáticos. Se creyó Sigfredo, y Tristán, y Walther, y hasta Lohengrin y Parsifal. Claro está que el caso es característico de su tiempo; al fin y al cabo, Wagner era, como tantos otros de su categoría, un enorme personaje de aquel enorme Carnaval

que fué el siglo XIX, y al que sólo puso término la Gran Guerra, principio y base del Gran Manicomio que está resultando el siglo en que vivimos.

Pero si la vida de Wagner no ha de ser el objeto de estas notas, de su música, en cambio, creo que estamos obligados a señalar no sólo las virtudes, sino también, repito, aquellos aludidos yerros fundamentales que a ellas se mezclan, procurando evitar que esa influencia aún viva (a pesar del medio siglo transcurrido desde su muerte y de la espléndida reacción luego operada) contribuya a llenar los Limbos de la Música. Y conste que con ello no pretendo menguar en lo más mínimo la gloria del gran músico. Al puntualizar esos errores he de pesar mis palabras con atención escrupulosa, inspirándolas en el futuro y ajeno beneficio que ellas puedan, tal vez, ocasionar, pero nunca en tendencias ni en predilecciones personales.

Fué práctica frecuente en nuestro músico la de esquivar estorbos, siguiendo los caminos siniestros que conducen a la selva oscura cuando un obstáculo interrumpía su recto caminar. Una sola excepción hallamos en esa regla de conducta: parece ser que nunca, o muy rara vez, se permitió sacrificar a la música cuanto del poema, previamente publicado, pudiera entorpecerla; y he aquí un ejemplo de probidad digno de señalarse en estos tiempos donde otros más graves compromisos, públicamente contraídos, se suelen someter a ocultos designios.

Pero, volvamos a la música. ¿No hallamos, en el caso consignado, la causa de lo que muchos interpretaron como una excesiva predilección del músico por su creación literaria? De todos modos, sea cual fuere la razón verdadera, preciso es confesar que aun siendo muy laudable tal regla de conducta, no fué siempre ejemplar la manera como Wagner resolvió los problemas que su severo cumplimiento le imponía. Si el obstáculo presentaba demasiada resistencia, sus pasos cedían a la fácil atracción del siniestro camino. Así nos lo demuestra, por ejemplo, su famoso invento de esa melodía infinita (sucesiones melódicas sin límites tonales)

que —dicho sea con todos los respetos que el mundo exige a quien juzga sus yerros conscientes— no es más que uno de tantos brillantes embustes con los que, desde el penúltimo siglo, se viene pretendiendo la sustitución de otras tantas verdades.

Por las que a la música conciernen, pienso que, entre sus pocos dogmas intangibles, ocupa un primer lugar aquel que exige la unión interna del Ritmo con la Tonalidad, y que sólo por la obediencia a este eterno principio puede adquirir el artificio sonoro potencia de estabilidad.

No olvidemos que la música se desarrolla en el tiempo y en el espacio, y para que la captación del espacio y del tiempo sea efectiva, forzoso nos será determinar sus límites, estableciendo de modo perceptible sus puntos de partida, medio y final, o su punto de partida y su punto de suspensión, enlazados por una estrecha relación interna, que si en apariencia se aleja, a veces, del sentido tonal que han de acusar sus límites, es sólo brevemente y con intención de acentuar el mismo valor tonal, que adquiere mayor intensidad al reaparecer, luego de haberse accidentalmente eclipsado.

Tampoco olvidemos que una plena convicción de la verdad fundamental que nos ofrece la escala natural acústica es tan necesaria para establecer las bases armónicas —y por lo tanto contrapuntísticas— como para dar estructura tonal a un conjunto de periodos melódicos que, engendrados por las mismas resonancias que integran dicha escala, han de moverse sobre distintos planos. Quiero decir que los intervalos que forman esa columna sonora, no sólo representan las únicas posibilidades auténticas para la formación de lo que llamamos el acorde, sino, igualmente, una norma infalible para la conducción tonal-melódica de los periodos que, limitados por movimientos cadenciales, integran toda la obra musical. Podemos afirmar, por consiguiente, que en esos principios naturales, plenamente sometidos al Ritmo, está contenida toda la Música. Dichas fuerzas —el movimiento metrificado y las resonancias acústicas— engendran todos los demás elementos del arte (escalas modales, disposición y

desarrollo de las partes vocales o instrumentales, etc., etc.), y la misma palabra, que comparte el origen de lo que llamamos melodía, ha de obedecer a dichos principios para adquirir valor musical. Ahora bien: no podremos servirnos con eficacia de aquellos motores esenciales, sin ejercer una consciente y constante vigilancia sobre la mayor o menor potencia determinada por la aproximación o el alejamiento de su punto o periodo inicial, fijando, con relación al mismo, los límites con que luego se formen los periodos conducentes a un punto final o a un punto de voluntaria suspensión.

Y esto fué lo que Wagner (fiel cumplidor de aquellas leyes en la porción imperecedera de su música) quiso tantas veces deliberadamente preterir, amparando su heterodoxia musical en razonamientos que le inspirara su diletantismo filosófico. Y era entonces cuando, torciendo su paso recio y sereno, se internaba en la selva oscura, produciendo esa constante inestabilidad que empieza por molestarnos y que termina por apartar insensiblemente nuestra atención del run-runeo y aun de los aspavientos sonoros que inútilmente se nos quiere imponer.

A los marcados efectos de esa tendencia suya, que halló al fin su fácil desarrollo en el abuso del cromatismo y de su implacable cortejo de enharmónicas transformaciones modulantes, se le llamó entonces música omnitonal; concepto tan pomposo como característico de otros yerros más trascendentes y propios de aquel siglo, cuyas consecuencias vemos todavía lejos de caducar.

Por mi parte, prefiero que me hablen con mayor claridad: de ahí mi no dudosa preferencia, en trance de elección, por la nueva —cronológicamente— música atonal sobre aquella omnitonal que, en gracia a su cómodo empleo para producir una aparente complejidad o para disimular el abuso de dos únicas formas modales, aún resiste a las mudanzas que todo tiempo nuevo sabe y suele imponer. Y es que también ocurre con este error lo que suceder suele con todo mal ejemplo: siendo, generalmente, muy fácil de

imitar, es seguido hasta por aquellos que no transigen con lo que representa la personalidad de quien lo dió.

Podrá decirse cuanto se quiera en refutación de la verdad esencial que he venido afirmando; ya sabemos que apenas existe aberración que no se pueda razonar y defender, y es humana flaqueza la de acatar errores evidentes ante el temor de verse desdeñado por quienes poderosamente los imponen. Ahora bien: por lo que concierne al caso musical en cuestión, creo superfluo advertir que el cromatismo y la omnitonalidad, como cualquier otro consciente procedimiento de arte, no sólo pueden ser legítimos, sino hasta excelentes, cuando su empleo no obedece a un cómodo sistema, sino a la razonada elección de medios expresivos accidentalmente aplicados. Así lo prueba el mismo Wagner con su *Tristán*, donde el cromatismo (frecuentemente tonal, por otra parte) tiene su justa aplicación como espontánea y viva fuerza expresiva.

Ya dije al comienzo de estas notas que la obra de Wagner —cual ninguna otra en la Música y aun en las demás artes— nos revela con toda eficacia dónde el bien y el mal, tan claramente en ella demarcados, pueden producirse en la práctica del arte, estimulándonos este conocimiento para procurar la verdad evitando el error. Así, por ejemplo, la servidumbre de su música, ante ciertos propósitos que le son ajenos, nos induce a un primordial cuidado en la defensa de sus derechos; su aparatosa vanidad, a la eliminación de cuanto no represente una fuerza esencial; su inquietud tonal y melódica, a observar una más serena y estrecha disciplina en el discurso musical; la impersonalidad instrumental de su orquesta —tan admirable por otros conceptos— al aislamiento y valoración de timbres; su enfadosa verbosidad y su exasperado realismo dramático, a procurar una firme concisión y una simple —aunque intensa— expresión musical; su dócil situación bajo ciertas anuladoras influencias de su tiempo, a prevenirnos ante las que igualmente pueda ofrecer el nuestro. Y así sucesivamente en cuanto a

los demás efectos negativos. Por lo que concierne a los positivos, son tan grandes y claros los que nos ofrece la obra del músico genial, que, para quienes la conozcan (y a ellos principalmente pretendo dirigirme), pudiera parecer superfluo consignarlos.

La obediencia de sus cantos y de su declamación lírica al valor expresivo de la palabra o del concepto, cuenta —salvando los excesos ya indicados— entre las excelencias de su arte; y por lo que atañe a su mano de obra, pienso que ninguna ha sido más perfecta.

En las derivaciones de esos motivos conductores con los que, a pesar de su abusivo empleo, hizo cosas tan bellas y admirables; nótese, como sutil ejemplo, del arte con que transformaba un motivo, el comienzo orquestal del monólogo de Sigfredo en la selva. Este aspecto del arte wagneriano tiene el valor de un rico ejemplario para la ciencia de la variación.

Al esfuerzo de Wagner debemos que la música prosiguiera, con paso victorioso, su liberación de fórmulas prácticas, que aun siendo buenas, y hasta en ciertos casos de un valor permanente, no representaban únicas posibilidades, como pretendieron quienes, en su mayoría, eran ajenos a la práctica del arte. Grande fué el de Wagner hasta en sus mismos yerros, y espléndido en los casos donde se doblegaba a los eternos cánones: ¿quién no recuerda la pieza contundente que sirve de obertura a Los Maestros Cantores?

Mucho se ha comentado —y lamentado— la influencia que el voluntario germanismo de Wagner ejerció sobre compositores de raza distinta y aun opuesta a la suya. El caso es evidente; pero siempre he pensado que tomando ese ejemplo en su justo valor, lejos de ser pernicioso, supone un alto estímulo para que todos se esfuerzen —con intención noblemente amplia y generosa— por reflejar en su obra el genio característico de su nación y de su raza.

En Parsifal —ese a modo de Auto Sacramental, del que luego he de ocuparme— culmina la ya consignada tendencia de Wagner hacia un ideal puro; anhelo que, de modo indu-

dable, habían precedentemente demostrado muchos de los poemas que compuso e ilustró con su música. No olvidemos tampoco cierta fase altamente simpática de su índole espiritual: en ninguna ocasión sacrificó su arte al fácil lucro. Wagner nunca fué avaro. Es cierto que buscaba el oro incesantemente, pero sólo para ponerlo al servicio de sus nobles fines artísticos o de sus menos nobles fines humanos: jamás para sepultarlo.

Consignemos también el ejemplo de obstinada firmeza que nos dió con su afanoso empeño por la consecución de altos designios, así como aquel celo con que siempre veló por la excelencia y esplendor del teatro musical. Gracias a su potente iniciativa, aún podemos exigir con probable eficacia que cuantos intervienen en la ejecución y representación de una obra lírica no cesen de vivirla y dignificarla.

Nadie antes que Wagner hizo campear la acción dramática en más propicio ambiente musical. En este sentido fué más que un extraordinario artista: podemos afirmar que fué un vidente. Y ese don se manifiesta más potente que nunca cuando su espíritu, elevado a sonoros espacios infinitos, despierta en el nuestro altísimas aspiraciones. Tal es el valor de algunas páginas de Lohengrin y de muchas —las más significativas— de Parsifal: ese claro testamento de fe —de redentora fe cristiana— que Wagner, ya en los confines de su vida, y cediendo a un latente y puro impulso de su desordenada conciencia, quiso oponer a lamentables pretéritos alardes, que no fueron acaso —como suele ocurrir— más que un medio de excusar la ausencia de responsabilidad que a veces denunciaba su humano proceder. Y aquel acto de fe no sólo se revela en la emoción profunda que emana de la música con que exaltó las escenas sagradas de su obra y cuantas directamente les atañen, sino del mismo modo, en el amor y reverencia que acusan los textos religiosos del poema: textos y escenas tantas veces inspirados en la misma liturgia católica. Por eso me parece indudable que esta obra, a pesar de ciertos extraños conceptos que amenguan

el carácter religioso de su dramatismo, y de la voluntaria descomposición tonal que tantas veces la perturba, cuenta, por su intensa y serena expresión mística, entre las más sublimes manifestaciones que debemos al arte de todos los tiempos.

Con estas notas he querido, a mi manera, rendir homenaje al genio y al arte de Wagner en el cincuentenario de su muerte. Algo o mucho hubo en mis palabras que pudiera chocar con mi propósito; pero entiendo (como ya pensó Quevedo) que no basta sentir cuanto se dice: hay también que decir lo que se siente.

V

R A V E L

Entre prosa y verso de jóvenes andaluces, en el sitio de honor de la revista «Isla», Falla escribe su homenaje a Ravel, el último ensayo, creo, que ha salido de su pluma, pues de América no han venido sino cortas y un tanto forzadas declaraciones periodísticas. Literariamente, este artículo sobre Ravel es un modelo de ternura y de serenidad, un modelo de elegancia. Falla dice las cosas que más hubiesen gustado a Ravel, las cosas que éste celó entre timideces y orgullo.

Sin trabajo evocamos el último viaje por España de Maurice Ravel; lo evocamos a través de esas conmovidas páginas de Adolfo Salazar en «Música Moderna» —el momento más bello del libro, cuando pierde su énfasis de «tratado» para convertirse en cordialísimo recuerdo de «diario»— y, algunos, muy pocos, delante de un maravilloso retrato del músico en el Alcázar de Sevilla, con la Giralda al fondo, con el azahar en los árboles y en la solapa y también en las manos, las manos de «mágico prodigioso» que decían más que el silencio y que la duda.

El ensayo de Falla nos lleva directamente al París de la anteguerra: quizá, desde que don Manuel se encerró en la soledad no hizo sino recordar aquel tiempo que casi le hizo feliz. El París anterior a esta otra guerra, con Dukas muerto, Viñes alicaído y Ravel arrastrando un triste sueño de la razón, era bien distinto. Ahora, con la muerte de Ravel, recibida la noticia en los días de la guerra española, en los días de la soledad difícil, el recuerdo aparece como necesario para vivir: así escribe Falla su homenaje.

Sabemos por él, y ya es importante, que Falla conocía la «sonatina» de Ravel antes de salir para París, la «sonatina» que estrenará años más

tarde Gabriel Abreu en la Sociedad Nacional de Música. Leemos después el nombre de Ricardo Viñes: éste me contó muchas veces cómo fué la entrevista de aquellos dos grandes tímidos cuyo silencio capitulaba ante la saladisima verborrea del pianista, en su época de oro de «estrenos» y de locuras. Un conocimiento que se hace junto a la «rapsodia española», contrapuesta, por cierto, como españolismo de buena ley al «capricho» de Rimsky mientras que, marginalmente, se escribe una justa apología de la «España» de Chabrier.

Basándose en el nacimiento vasco de Ravel se ha hecho «tópico» su españolismo. Baste recordar, por ejemplo, aquellas frases de André Suarès, el escritor francés que más ha escrito de música a base de tópicos absolutamente inservibles: Ravel junto a Goya, y, casi, casi, junto al Greco. Falla, partiendo de la «habanera» explica muy bien los procedimientos de Ravel. Estos párrafos, junto con el ensayo sobre Debussy, constituyen la más reflexiva y completa adivinación del tema español entre la música francesa. La busca raveliana de ritmos españoles tiene un nervio, una fuerza y una agudeza, distintas a la «evocación» debussyista. La caliente querrela sobre el debussismo de Ravel puede dirimirse perfectamente comparando «Iberia» con la «Rapsodia española».

El centro del ensayo de Falla va dirigido contra la manía de ver en Ravel nada más que la voluntad de «pastiche» y de artificio. Falla quiere poner en primer plano la inspiración. Acude al «niño prodigioso», fórmula más bella que la de Tristán Klingsor cuando hablaba del «niño anciano». El ensayo, que va dedicado a Roland Manuel, biógrafo de Falla y de Ravel, no cita, pero polemiza indudablemente con su artículo famoso de la «Revue Musicale» —abril 1925— titulado «Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture». «No es necesario, decía, conocer personalmente a Maurice Ravel ni haber penetrado muy dentro en la entraña de su pensamiento para convencerse de que los procedimientos de este músico, su técnica, su arte entero, suponen una rebusca voluntaria junto con la desconfianza en la inspiración.»

Recordemos el prólogo de Falla a la «Enciclopedia Abreviada de Música» donde no se habla más que de instinto y de inspiración. Falla se defiende a sí mismo al defender a Ravel de tanta exaltación del artificio: una cosa es no querer hablar de la inspiración, tener la cristiana timidez de ocultar la gracia de su visita, no llevar el desmelenamiento como enseñanza, y otra cosa muy distinta es quedarse sólo con el reino del puro juego.

Lo que Falla y todos los músicos europeos deben a Ravel es, precisamente, la intangibilidad de la melodía a través de un agudísimo proceso de estilización: esta es la razón de que Ravel, después de la guerra, haya podido aparecer como una fuerza conservadora. Y Falla quiere poner en primer plano la personalidad de esa melodía. Para ello nos descubre a un Ravel sensible y angustiado... «sólo quiero afirmar que quien le ha visto en los trances supremos de la vida, no puede dudar de la fuerza emotiva de su espíritu». Luego se hace la anécdota categoría para que amemos a un Ravel ensimismado y tierno.

Falla se retrata también a sí mismo hablando de la «ausencia de vanidad» en la música de Ravel: los dos compusieron la mayor parte de su obra cuando «bajo extrañas influencias se solía exigir a la música que aparentase al menos cierta altiva ambición de lo que se juzgaba como transcendental». Se trata en el fondo de una genial coincidencia de artista y de crítico, a la manera de Baudelaire, que es la más noble idealización del «trabajo artesano».

El homenaje a Ravel tiene un aire sereno de despedida. Falla va a marcharse ya hacia América: al despedirse de Ravel, el adiós parece extenderse también a Ricardo Viñes, a Ignacio Zuloaga, a todo el grupo de la «España en París» que tenía muy poco que ver ya con este tiempo. En el último estío de Zuloaga en Zumaya, don Ignacio juntaba a este ensayo que yo le leí, las cartas de Ravel con motivo de «El Retablo de Maese Pedro» y la «separata» de mi artículo para la muerte de Ricardo Viñes. Entonces di gracias a Dios por haber sido amigo de Ricardo y de don Ignacio: a través de ellos podía Falla quererme también como al discípulo más joven. Don Ignacio llenó con cuatro letras un sencillo mensaje para don Manuel con una foto mía de seminarista...

NOTAS SOBRE RAVEL
A ROLAND MANUEL Y MAURICE DELAGE

Revista «Isla». Jerez de la Frontera

Septiembre 1939

Siempre pensé que Ravel, lejos de ser el «enfant terrible» que, en el primer período de su completa revelación muchos creyeron ver en él, nos ofrece el caso excepcional de algo así como un «niño prodigioso» cuyo espíritu, milagrosamente cultivado, hiciera «sortilegios» por medio de su arte. Y esta es la razón, a mi modo de ver, por la cual su música no es siempre susceptible de ser juzgada sin un previo conocimiento de la personal sensibilidad que tan exactamente traduce; de lo contrario, la crítica puede traicionar la verdad hasta el punto de negar la existencia de toda emoción en una música donde precisamente palpita un intenso candor expresivo, disimulado a veces con rasgos de melancólica o maliciosa ironía. Arte audaz, de distinción suprema y rara perfección, cuyos procedimientos de escritura, estrechamente ligados a la exacta elección de medios sonoros, siempre obedecen a la intención creadora, y en el que se revela, no sólo la actividad mental que es fruto del estudio y la experiencia, sino algo también que siendo superior a esas fuerzas conscientes, nadie puede adquirir por medios puramente humanos.

Por eso, con la alta gratitud y sin prudentes reservas, podríamos augurar que la obra de Ravel vivirá siempre entre aquellas que más fielmente cumplen su misión de alentarnos en nuestro caminar.

Conoci a Ravel unos días después de mi llegada a París en el verano de 1907, y este fué el comienzo de una amistad

que nunca dejó de ser sinceramente cordial. De su música sólo conocía, desde mis tiempos de Madrid, la «Sonatina», que me produjo muy viva impresión. Por eso, cuando, algo más tarde, pude realizar mi anhelo constante de hacer un viaje a París y de ponerme en relación directa con la música y los compositores de mi predilección, quise desde el primer momento conocer a Ravel. Fácil me fué conseguirlo por Ricardo Viñes, paladín esforzado de la buena nueva que a París me llevaba, y del que recibí la más simpática acogida cuando a él me presenté atraído por el raro prestigio de su arte que, como español, tanto me halagaba. No pensaba yo entonces que a ese arte y a su firme y noble amistad, pronto habría de deber tanto como les debo.

Con emoción evoco estos primeros tiempos de mi estancia en París, adonde fui a la ventura, pero que llegó a ser para mí una prolongación de la Patria misma.

Mas volvamos al día en que conocí a Ravel. El y Viñes hicieron una lectura de la «Rapsodie Espagnole» que Ravel acababa de publicar en su versión original para piano a cuatro manos, y cuya primera audición habían de dar en un concierto de la Nationale. La «Rapsodia», además de confirmar musicalmente la impresión que me produjo la «Sonatina», me sorprendió por su carácter español, el cual, coincidiendo con mis propias intenciones—y en contra de lo hecho por Rimsky en su «Capriccio»—, no estaba logrado por el simple acomodo de documentos folklóricos, sino más bien (exceptuando la Jota de la Feria) por un libre empleo de substancias rítmicas, modal-melódicas y ornamentales de nuestra lírica popular, substancias que no alteran el modo peculiar del autor, a pesar de su aplicación a un lenguaje melódico tan distinto del empleado en la «Sonatina». Por cierto que, ante algunos reparos de Viñes sobre las dificultades prácticas que determinados pasajes presentaban para una clara ejecución a cuatro manos, surgió en Ravel la idea, muy pronto realizada —¡y cuán eficazmente!— de orquestar su versión primitiva. Y así se inauguró esa serie admirable de

transposiciones del piano a la orquesta en las que brillan un ingenio y virtuosidad nunca sobrepujados.

Pero, ¿cómo explicarme entonces el españolismo sutilmente legítimo de nuestro músico, sabiendo, por confesión propia, que no tenía con mi país más relación que la de haber nacido cerca de su frontera? Pronto aclaré la incógnita: la España de Ravel era una España idealmente sentida a través de su madre, señora cuya exquisita conversación, siempre en claro español, tanto me complacía cuando, evocando sus años de juventud, pasados en Madrid, me hablaba de una época ciertamente anterior a la mía, pero de cuyas costumbres aún quedaban vestigios que me eran familiares. Entonces comprendí con qué fascinación oiría su hijo desde la infancia el frecuente relato de aquellas añoranzas, avivadas, sin duda, por esa fuerza que da a todo recuerdo el tema de canción o de danza que a él se adhiere de modo inseparable. Y esto explica no sólo la atracción que desde su niñez sintió Ravel por un país tantas veces soñado, sino también que luego, para caracterizar musicalmente a España, se sirviese con predilección del ritmo de habanera, la canción más en boga de cuantas su madre oyese en las tertulias madrileñas de aquellos viejos tiempos; los mismos en que Paulina Viardot-García, con su prestigiosa celebridad y aquel trato frecuente que en París tuvo con muchos de sus mejores músicos, divulgara entre ellos esa misma canción. Por eso la habanera, con sorpresa para todo español, ha seguido viviendo en la música francesa como propia expresión de la nuestra y a pesar de que España la tiene ya olvidada desde hace medio siglo.

No ha sido así la suerte de la Jota, utilizada en Francia con intención idéntica y que aún goza en España de la fuerza vital que tuvo en los tiempos pretéritos. Y ya que me refiero a esta muestra de nuestro folklore, me atreveré a decir que ningún español ha acertado de modo tan genialmente auténtico como acertó Chabrier a darnos la versión de una Jota gritada por el pueblo de Aragón en sus rondas nocturnas.

El arte de Ravel, muy lejos de ser sólo de agudeza e inge-

nio, según la expresión de nuestro Gracián, y como todavía algunos pretender afirmar, revela, en cambio, la fuerza oculta que lo impulsa. Su elección de latentes resonancias armónicas, como su orquesta misma, de tan diáfana elasticidad plena de vibraciones, bastarían para desmentir esa impasibilidad que, acaso con fundada apariencia, pudieran atribuir a nuestro músico, y que pienso no fuese más que inconsciente reserva de carácter. No he de insistir ahora en mis sugerencias sobre la fina sensibilidad de «niño prodigioso» que palpita en su expresión melódica: sensibilidad que igualmente acusan el acento y la inflexión inconfundibles de su declamación lírica; sólo quiero afirmar que quien le ha visto en los trances supremos de la vida, no puede dudar de la fuerza emotiva de su espíritu. Nunca olvidaré hasta qué punto se me manifestó cuando, gravemente enfermo su padre, hube de acompañarle en forzada peregrinación por París, ni cómo, de regreso en su casa, viendo perdida toda humana esperanza, me rogó con angustiada urgencia que buscarse a nuestro amigo (también, por desgracia, desaparecido) el abate Petit para que asistiera cristianamente al moribundo. Y es que el alma buena y callada de Ravel sólo se desbordaba en casos tales y con la sola, pero constante, excepción de su música, forjada en ese mundo interno que sirve de refugio contra la realidad perturbadora de toda acción fecunda del espíritu. ¿Podríamos explicarnos de otro modo que obras como el Cuarteto, Gaspard de la Nuit y L'heure Espagnolé se hubieran producido en los tiempos heroicos de su autor? Me parece estar viendo aquella modestísima estancia de trabajo contrastando tan violentamente con la preciosa calidad de una música en la que se esparcen suntuosos ornamentos y cuya revelación nos ofrecía Ravel en un viejo piano, tan modesto como el lenguaje que le rodeaba...

Cuando pienso en proyectos que anunció un gran artista de mi dilección, y a quien la muerte impidió realizar, se aumenta todavía mi pesar por su pérdida.

Entre los de Maurice Ravel cuenta, con singular relieve, uno del que, en tiempos cercanos a la composición de

Daphnis, nos habló con marcada preferencia. Me refiero a un San Francisco de Asís del que, si mal no recuerdo, llegó hasta a bosquejar alguna parte: la del sermón a los pájaros. Lástima grande ha sido que trabajos de urgencia ocasional nos privasen de una música que acaso fuera, merced a esa pura y serena expresión tan peculiar de Ravel, la más franciscana de cuantas ha inspirado el Poverello. Por eso me consuelo y deleito imaginándola con ayuda de otras de su presunto autor, entre ellas del Cuarteto, lejano cronológicamente de aquel proyecto, aunque no por su espíritu, y en el que, por feliz coincidencia que hasta parece predestinación, se hallan ecos del carrillón de Asís. Y cuando pienso en «Ma Mère l'Oye», llegó hasta sospechar que para la segunda parte y el final (que se inicia con tan bello carácter religioso), Ravel utilizara ensayos bosquejados para aquel San Francisco que, surgiendo de Francia, tan grato hubiera sido al que, por el amor con que en su juventud solía evocarla, llamaron «Il Francesco».

Felizmente parece ser unánime el acuerdo en reconocer el marcado carácter francés del arte de Ravel, aun en su aplicación a temas exóticos. Difícil, en efecto, fuera negarlo. Para afirmarlo, en cambio, bastaría con fijar nuestra atención en su frase melódica, tan francesa por sentimiento como por esa tan especial fisonomía debida a la predilección de ciertos intervalos a cuyo goce el teclado nos invita. Pero además de esa sobresaliente cualidad, otra no menos bella nos ofrece el estilo raveliano (tan firme y pulcro en su audacia como claro, ordenado y preciso): pretendo referirme a su ausencia de vanidad, virtud muy de notar si recordamos que nuestro autor compuso la mayor parte de su obra en tiempos en que, bajo extrañas influencias, se solía exigir a la música que aparentase al menos cierta altiva ambición de lo que se juzgaba como trascendental. Y en esa resistencia de Ravel a doblegar su arte, ¿no vemos actuar el más inteligente y raro discernimiento? El mismo que le aparta de laborar con vistas a un futuro demasiado hipotético; ese humano y

constante futuro al que cada generación suele sacrificar la posible eficacia de su propio presente.

Mas por otro futuro, el incesable, aquel que no se encierra en límites humanos, nos dejó nuestro amigo sin él mismo saberlo, aunque legándonos como herencia su música admirable, donde se guarda una parte tan bella de su alma.

A P E N D I C E

EL CANTE JONDO

SUS ORIGENES. SUS VALORES. SU INFLUENCIA EN EL ARTE EUROPEO

Publicado anónimamente con motivo de la celebración del primer concurso de «Cante Jondo» organizado por el Centro Artístico de Granada. Corpus Christi.

13 y 14 de junio de 1922

EL "CANTE JONDO"



(CANTO PRIMITIVO ANDALUZ)

SUS ORÍGENES. - SUS
VALORES MUSICALES.
SU INFLUENCIA EN EL
ARTE MUSICAL EUROPEO.

Se publica con motivo de la
celebración del 1.º Concurso
de "Cante Jondo," organizado
por el Centro Artístico de
Granada. -:- Corpus Christi.
13 y 14 de Junio de 1922.

EDITORIAL URANIA. GRANADA

Portada del folleto sobre el cante jondo

EL CANTO CÓMO EXPRESION DEL ESPIRITU DE LOS PUEBLOS

La melodía, considerada musicalmente, representa la unidad y la vuelta perfecta del alma sobre sí misma.

HEGEL.—ESTÉTICA.

Hace largo tiempo iniciáronse en todos los pueblos las indagaciones que podían conducirles al conocimiento de sí mismos, de sus modalidades peculiares, de sus intimidades psicológicas y guiados por este propósito de poner al descubierto los hontanares de donde manaba su cultura, examinaron los aspectos más varios de su vida externa e interna: era ese el modo de ir facilitando la comprensión de las propias peculiaridades; esto es, los rasgos de cada sujeto histórico.

La música, expresión ingenua, libre, de la vida sentimental, lenguaje del dolor y del anhelo con el que los individuos y las razas expresan lo patético, y en general lo que hay más profundo e inarticulable en ellos, no podía quedar olvidada en ese movimiento general de la investigación histórica; y aquí y allí surgieron estudios, y a medida que éstos fueron de mayor valor, han ido mostrando la altísima alcurnia espiritual de las melodías primigénitas y su importancia para conocer los rasgos temperamentales de los pueblos; y es que en las melodías prístinas, el alma se halla a solas consigo.

con sus afanes, y por tanto el espíritu de las razas se hace en ellas transparente.

Nosotros intentamos hoy acercarnos al alma de Andalucía, poniendo de manifiesto lo que es su cante primitivo, y lo hacemos con el profundo respeto que lleva consigo la trascendencia cultural que atribuimos al fenómeno que tratamos de esclarecer. ¡Que la visión de la triste vida actual de esos cantes no perturbe la reflexión amorosa y objetiva acerca de su sentido! ¡Ansiamos que los artistas de otros pueblos colaboren en el estudio de lo que tanta trascendencia ha tenido en el mundo musical! Como temas sugerentes de lo que nosotros pensamos acerca de estos cantes andaluces, he aquí este folleto.

I. ANALISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL «CANTE JONDO»

a) LOS FACTORES HISTÓRICOS

En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos, a) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; b) la invasión árabe, y c) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

El gran maestro Felipe Pedrell, en su admirable Cancionero Musical Español, escribió: «El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno, época en que fué introducida la liturgia romana propiamente dicha.»

Y a ello queríamos añadir nosotros que en uno de los

cantos andaluces, en el que hoy, a nuestro juicio, se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la *siguiriya*, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque éstos participan a veces de la estructura de aquéllos); el enharmonismo inherente a los modos primigénicos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta.

Tales propiedades avaloran, asimismo, a veces, el canto moro andaluz, cuyo origen es muy posterior a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, lo que hace afirmar a Pedrell que «nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos».

Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque, ¿cómo dudar de que en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español?

Lo que no deja lugar a dudas es que la música que aún se conoce en Marruecos, Argel y Túnez, con el nombre de «música andaluza de los moros de Granada», no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: sevillanas, zapateados, seguidillas, etc. (*)

(*) Todos estos datos autorizan, a nuestro juicio, a afirmar que Granada ha sido el punto principal donde se fundieron los elementos que han originado así las danzas andaluzas como el «cante jondo», aunque posteriormente se hayan creado formas y denominaciones especiales de estos cantos y danzas en otros lugares de Andalucía, e incluso haya sido en ellos donde mejor se han conservado.

Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *siguiriya* formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo xv se establecen en España, vienen a Granada, donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo, dando origen a que se les designe con un nombre que delata cómo se los incorpora a la vida civil, *castellanos nuevos*, y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*.

Y estas tribus venidas —según la hipótesis histórica— del Oriente son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el «*cante jondo*»; es este el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido.

Mas el valor de lo antes dicho se esclarecerá si analizamos los rasgos musicales que distinguen al *cante jondo*.

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los *polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*.

Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco ésta de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas.

Admitida la *siguiriya gitana* como canción tipo del grupo de las de *cante jondo*, y antes de subrayar su valor desde

un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

b) COINCIDENCIAS CON LOS CANTOS PRIMITIVOS DE ORIENTE

Los elementos esenciales del *cante jondo* presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

Primero: El enharmonismo como medio modulante.—La palabra *modulante* no tiene en este caso el significado moderno. Nosotros llamamos modulación al simple paso de una tonalidad a otra que le es semejante y que ocupa un plano distinto, con la excepción del cambio de modo (mayor o menor), única distinción establecida por la música europea, durante el período transcurrido desde el siglo xvii hasta el último tercio del xix. Estos modos o series melódicas se componen de tonos y medios tonos cuya colocación es inmutable. Pero los sistemas indios primitivos y sus derivados no consideran invariables los lugares que ocupan en las series melódicas (las gamas), los intervalos más pequeños (los semitonos en nuestra escala atemperada), sino que la producción de estos intervalos destructores de los movimientos similares obedece en ellos a elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada. De ahí que los modos primitivos de la India fueran tan numerosos, ya que cada uno de los teóricamente determinados engendraba nuevas series melódicas por medio de la libre alteración de cuatro de sus siete sonidos. Es decir, que sólo tres de los sonidos que formaban la gama eran invariables; es más, cada una de las notas susceptibles de alteración era dividida y subdividida, resultando en ciertos casos que las notas de ataque y resolución de algunos fragmentos de frase quedaban alteradas, lo cual es exactamente lo que acontece en el *cante jondo*.

Añádase a esto la práctica frecuente —tanto en aquellos cantos como en el nuestro— del *portamento* vocal, o sea el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas.

Así, pues, la aplicación real que se hace del vocablo *modular*, al expresar con él la manera con que un cantor se sirve de la voz como medio de expresión, es mucho más exacta en el caso que estudiamos que en aquel otro a que se refieren los tratados conservatoriales de técnica musical europea.

Resumiendo lo dicho, podemos afirmar, primero, que en el *cante jondo*, de igual suerte que en los cantos primitivos de Oriente, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral. Algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa; y Louis Lucas, en su *Acoustique Nouvelle*, al tratar de las excelencias del género enharmónico, dice «que es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia».

La que ahora llamamos *modulación por enharmonía*, puede considerarse, en cierto modo, como una consecuencia del primitivo género enharmónico. Esta consecuencia es, sin embargo, más aparente que real, puesto que nuestra escala atemperada sólo nos consiente cambiar las funciones tonales de un sonido, mientras que en el enharmonismo propiamente dicho ese sonido se modifica según las necesidades naturales de sus funciones atractivas.

Segundo: Reconocemos como peculiar del «cante jondo» el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta.—Claro está que esta sexta no se compone solamente de nueve semitonos, como ocurre con nuestra escala atemperada, sino que por el empleo del género enharmónico, se aumenta de modo considerable el número de sonidos que el cantor emite.

Tercero: El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura su-

perior e inferior.—Este procedimiento es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, como ya hemos indicado, que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje. Por este medio se consigue en determinadas canciones del grupo que estudiamos (la *siguiriya* especialmente) destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario.

Cuarto: Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto.—Hay que considerarlos, por lo tanto, más como amplias inflexiones vocales que como giros ornamentales si bien toman este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala temperada; y

Quinto: Las voces y gritos con que nuestro pueblo anima y excita a los «cantaores» y «tocaores» tienen también origen en la costumbre que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.

Que nadie piense, sin embargo, que la *siguiriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o, mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece, como ya dijimos, a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península. Y esta es la razón por la cual el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo, tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible (*).

(*) Ese tesoro de belleza —el canto puro andaluz— no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre.

Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuado algún raro *cantaor* en ejercicio y

II. INFLUENCIA DE ESTOS CANTOS EN LA MUSICA MODERNA EUROPEA

a) R U S I A

La excelencia de la música natural andaluza queda revelada por el hecho de ser la única utilizada por los compositores extranjeros de manera continua y abundante, pues si bien los cantos y danzas de otras naciones han sido igualmente utilizados en la música universal, ese empleo se ve casi siempre reducido a la simple aplicación de los ritmos que los caracterizan.

Es cierto que muchas de estas formas rítmicas han originado obras de elevadísimo valor artístico, como igualmente ocurre con algunas viejas danzas europeas (Giga, Zarabanda, Gavota, Minué...), pero sobre ser reducido su número, cada nación aisladamente sólo está a lo sumo representada por un par de ejemplares de esos valores puramente rítmicos, con exclusión en la mayoría de los casos del resto de sus elementos constitutivos.

Nuestra música natural, en cambio, no sólo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión, ya que por

unos pocos *ex cantaores* ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fué y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo *flamenquismo* de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza. La sobria modulación vocal —las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama— se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas.

ellos les fueron revelados ciertos altísimos valores musicales, sistemáticamente preteridos por los compositores del período llamado clásico. Y esta es la razón por la que no se limitaron los modernos (así llamamos a los autores que datan de mediados del pasado siglo) a tomar de nuestra música un solo elemento determinado, sino todos, absolutamente todos los que la forman, siempre que fuesen adaptables a la escala atemperada y a la notación usual.

Este influjo a que nos referimos es el ejercido directamente por el canto popular andaluz, cuyo tronco está representado por el llamado *cante jondo*. He aquí algunos hechos que confirman nuestra tesis.

En el ya citado *Cancionero musical español* dice su eminente autor don Felipe Pedrell, refiriéndose a Miguel Iwanowitch Glinka y a su larga estancia en España:

«...Después permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio del Avapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en el Albayzín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *rondeñas*, *fandangos*, *jotas aragonesas*, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta.

«Los empeños de Glinka resultaban imposibles; sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero, oyendo lo que arrancaba de sus cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos, rebeldes y reñidos a toda la gráfica...»

Dichas anotaciones y estudios determinaron la creación de ciertos procedimientos orquestales que avaloran «*Souvenir d'une nuit d'été à Madrid*» y «*Caprice brillant sur la jota*»

aragonesa», obras escritas por Glinka durante su permanencia en España.

Pero esto, con ser mucho, no bastaría para demostrar toda la importancia de la indicada influencia sobre la mayoría de los compositores rusos que formaron el grupo llamado de los «cinco», herederos directos del autor de «La vida por el Zar». Otros aspectos de nuestra música, y especialmente de la vieja música andaluza, habían de despertar el interés de Glinka durante los dos años que pasó en España.

Por admirable que fuera el arte con que Rodríguez Murciano tradujese en su guitarra los cantos y bailes españoles, esto no significaba más que una interpretación instrumental. Es evidente; hay que suponer que Glinka no perdería cuantas ocasiones se le presentaran para enriquecer sus cuadernos de apuntes con el *reflejo* (ya que en la mayoría de los casos no pudiera hacer más), no sólo de canciones y danzas directamente recogidas del pueblo, sino también de sus acompañamientos de guitarra, palillos, panderos y palmas; tanto más cuanto que todo esto latía muy intensamente en el medio en que él vivió y del que no se separó durante su larga estancia en España. Las canciones del *cante jondo*, por ser las más cultivadas en aquella época (1849), fueron las que tan gran influencia habían de ejercer luego sobre los compositores rusos a que antes nos referimos. Dada la afinidad existente entre el grupo citado de nuestro cancionero y otro no menos importante del ruso, la comprensión y asimilación de nuestros cantos por aquellos compositores debió efectuarse del modo más natural y espontáneo. Un vivo interés se despertó en ellos por sus encantos y ritmos tan estrechamente emparentados con los nuestros, y a ese interés unieron el propósito de incorporarlos a la música artística, mezclando los elementos característicos de unos y otros cantos y ritmos, y formando ese estilo inconfundible que representa uno de los más altos valores de la música rusa de fines del pasado siglo.

¿Quién que conozca la obra de Rimsky Korsakof, Boro-

dín y Balakiref —por no, citar sino algunos entre los más preclaros de aquel período—, podrá dudar de cuanto acabamos de decir?

Y no se crea que la acción de la lírica popular andaluza sobre los compositores rusos sólo significa algo pretérito y discontinuo: aún no hace un año que el ilustre Igor Strawinsky —huésped entonces de Andalucía—, profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados.

b) FRANCIA

No fué sólo Rusia la influida por la música de nuestro pueblo: otra gran nación musical hubo más tarde de seguir su ejemplo, y esa nación fué Francia, personificada por Claude Debussy; pues si bien no pocos compositores franceses le habían precedido en ese camino, sus intenciones se redujeron a hacer música *a la española*, y el mismo Bizet en su admirable «Carmen» no parece, en general, haberse propuesto otra cosa.

Aquellos músicos, desde el más modesto al más eminente, se contentaban con la referencia —¡en cuántos casos falsa!— que les suministraba tal o cual colección de canciones y danzas cuya autenticidad nacional no ofrecía otra garantía que la de ostentar sus autores un nombre español. Y como, desgraciadamente, ese nombre no coincidía siempre con el de artistas acreedores de tal título, el *documento* carecía con frecuencia de todo valor.

A un hombre como Claude Debussy, claro está, no podría satisfacer semejante procedimiento; por eso —en el caso que tratamos—, su música no está hecha *a la española*, sino *en español*, o mejor dicho, *en andaluz*, puesto que nuestro *cante jondo* es, en su forma más auténtica, el que ha dado origen, no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que

no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos *modos*, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.

Y sin embargo, el gran compositor francés no había estado nunca en España, exceptuando algunas horas pasadas en San Sebastián para asistir a una corrida de toros...

El conocimiento que adquirió de la música andaluza fué debido a la frecuencia con que asistía a las *sesiones de cante y baile jondo* dadas en París por los *cantaores, tocaores y bailaores* que de Granada y Sevilla fueron a aquella ciudad durante las dos últimas exposiciones universales allí celebradas.

¡Con qué mejor argumento podríamos demostrar la altísima importancia de nuestro *cante jondo* como valor estético! Porque no hay que olvidar, que la obra de aquel *mágico prodigioso* que se llamó Claude Debussy, representa el punto de partida de la más profunda revolución que registra la historia del arte sonoro.

Pero aún hay más: el caso de Debussy con relación a nuestra música no representa un hecho aislado dentro de la moderna producción francesa; otros compositores, y especialmente Maurice Ravel, se han servido en sus obras de no pocos elementos esenciales de la lírica popular andaluza.

El eminente compositor que acabamos de citar es también de aquellos que no se han contentado con hacer música *a la española*... La parte de su obra en que, bien de un modo expreso, ya de manera inconsciente, se revela el idioma musical andaluz, prueba de un modo inequívoco hasta qué punto Ravel se ha asimilado la más pura esencia de este idioma. Traducido, claro está, lo mismo en este caso que en los precedentemente enumerados, al estilo peculiar de cada autor.

Réstanos hablar de lo que nuestros compositores nacionales deben al *cante jondo*. Las obras de algunos de los firmantes y adheridos a la solicitud de apoyo y protección para el mismo, presentada al Ayuntamiento de Granada, representan ya una prueba irrefutable. Otras muchas podríamos

aducir y así lo haríamos de no temer incurrir en omisiones involuntarias, pero fatales, dada la abundancia de obras españolas que deben su existencia —y en muchos casos su gloria— al empleo más o menos directo de la música propia del pueblo andaluz o a las sugerencias motivadas por ella.

III. LA GUITARRA

No daremos por terminadas estas notas sin especificar, aunque solo sea brevemente, la parte importantísima que corresponde a la guitarra española en las influencias o sugerencias a que venimos refiriéndonos.

El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico.

El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo —el valor puramente tonal-armónico apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente.

Los compositores rusos a que antes nos hemos referido, fueron, después del viejo y admirable músico napolitano, quienes primero se percataron de ello; pero como a excepción de Glinka ninguno conocía más que por referencias el tañido peculiar del pueblo andaluz, la aplicación artística del mismo fué necesariamente reducida. El mismo Glinka fijó más su atención en las formas ornamentales y en algún giro cadencial, que en los fenómenos armónicos internos que se producen en lo que pudiéramos llamar *toque jondo*.

Claude Debussy fué el compositor a quien, en cierto modo, debemos la incorporación de esos valores a la música artística; su escritura armónica, su *tejido* sonoro dan fe de ello en no pocos casos.

El ejemplo dado por Debussy tuvo inmediatas y brillan-

tes consecuencias: la admirable *Iberia* de nuestro Isaac Albéniz cuenta entre las más ilustres.

Y es que el *toque jondo* no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que *inconscientemente* producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. Es más: creemos que nuestros instrumentistas del siglo xv fueron probablemente los primeros que acompañaron armónicamente (con acordes) la melodía vocal o instrumental. Y conste que no nos referimos a la música mora-andaluz, sino a la castellana, puesto que no hay que confundir la guitarra morisca con la guitarra latina. A las dos se refieren nuestros autores de los siglos xv y xvi, y lo que nos dicen prueba el distinto empleo musical de cada instrumento (1).

El maestro Pedrell, en su *Organografía musical antigua española*, afirma que la guitarra morisca se usa aún en Argelia y en Marruecos con el nombre de *kitra* (kithara-guitarra?) y que la tañen punteando las cuerdas. En cambio, el primitivo tañido de la guitarra castellana fué el rasgueado como aún hoy lo sigue siendo frecuentemente en el pueblo. De ahí que el uso del instrumento morisco fuese y aun sea melódico (como en nuestros actuales laúd y bandurria) y armónico el del español-latino, puesto que rasgueando las cuerdas, sólo *acordes* pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación **maravillosa** de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros.

(*) De Juan Ruiz:

*Allí sale gritando la guitarra morisca
De las voces aguda, de los puntos arisca,
El corpudo laúd, que tiene punto a la Trisca,
La guitarra latina con esto se aprisca.*

De Pérez de Hita:

Tenía buena voz; tañía a la morisca y a la castellana.

CONCURSO DE "CANTE JONDO"

(CANTO PRIMITIVO ANDALUZ)

El Centro Artístico de Granada, comprendiendo la importancia que para la vida artística de los pueblos tiene la conservación de sus cantos primitivos, ha organizado el presente concurso con el objeto de estimular en el pueblo el cultivo de los antiguos cantos, en muchas partes casi absolutamente olvidados.

Este concurso, que ha sido subvencionado por el excelentísimo Ayuntamiento con la cantidad de 12.000 pesetas, tiene como finalidad el *renacimiento, conservación y purificación* del antiguo *cante jondo* (que se llama también algunas veces *canto grande*) y que, mal estimado e incomprensido por las gentes de ahora, se considera como un arte inferior, siendo por el contrario una de las manifestaciones artísticas populares más valiosas de Europa.

El concurso se celebrará los días indicados con arreglo a las siguientes bases:

1.^a Se considerará *cante jondo* para los efectos de este concurso, el grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genérico creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras canciones aun conservadas por el pueblo y que, como los *polos, martinetes y soleares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*.

Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las coplas

llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco éstas de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas y quedan, por lo tanto, excluidas del programa a que ha de ajustarse nuestro concurso.

2.^a Para los efectos de la calificación y adjudicación de los premios, tales coplas quedan distribuidas en las siguientes secciones:

Primera: SIGUIRIYAS GITANAS

Segunda: SERRANAS
POLOS
CAÑAS
SOLEARES

Tercera: Cantos sin acompañamiento de guitarra:
MARTINETES - CARCELERAS
TONÁS
LIVIANAS
SAETAS VIEJAS

3.^a Podrán tomar parte en este concurso todos los *cantaores* de ambos sexos, con exclusión de los profesionales que sean mayores de veintiún años (a los menores de esta edad se les permitirá asistir). Los profesionales podrán enviar sus discípulos y en la adjudicación de los premios que obtengan se insertará el nombre del maestro.

4.^a Se entenderán por profesionales a estos efectos todos los que canten públicamente, contratados o pagados por empresas de espectáculos o particulares.

5.^a Para inscribirse en este concurso, bastará con llenar el boletín adjunto y enviarlo a la Secretaría del Centro Artístico de Granada.

6.^a El plazo de inscripción terminará el día 25 de mayo.

7.^a Para que acompañen a los *cantaores* que han de tomar parte en el concurso, se admitirán en éste guitarristas, los cuales tendrán opción a los premios que para tal efecto

se establecen. Estos guitarristas se inscribirán en la misma forma y plazo que los *cantaores* y no será obstáculo para su admisión el que sean profesionales.

8.^a El concurso se celebrará en la plaza de San Nicolás (Albayzín) en las noches de los días 13 y 14 de junio. Las pruebas eliminatorias empezarán el día 10 de junio, a las diez de la mañana, en el Centro Artístico, siendo indispensable la presencia de todos los *cantaores* y *tocaores* inscriptos, y entendiéndose que los que falten renuncian a asistir.

9.^a Los premios se distribuirán en la siguiente forma:

PARA LA SECCIÓN PRIMERA

Premio de honor: 1.000 pesetas del Excmo. Ayuntamiento de Granada y 1.000 pesetas del premio extraordinario Ignacio Zuloaga. Total: 2.000 pesetas.

Primer premio: 750 pesetas.

Segundo premio: 500 pesetas.

Tercer premio: 250 pesetas.

PARA LAS SECCIONES SEGUNDA Y TERCERA

Dos primeros premios de 1.000 pesetas cada uno.

Dos segundos premios de 500 pesetas cada uno.

Dos terceros premios de 250 pesetas cada uno.

PARA LOS GUITARRISTAS

Premio extraordinario José Rodríguez Acosta, 1.000 pesetas.

Segundo premio: 500 pesetas.

10.^a Los concursantes podrán presentarse a una o varias de las secciones; pero no podrán obtener más que un premio

en metálico. Si alguno de los concursantes mereciese varios premios, se le entregará el de mayor cuantía y en los demás sólo se le otorgará la calificación honorífica del premio correspondiente. El importe de estos premios no percibidos podrá dedicarse a ampliación de otros premios, si el Jurado lo considera oportuno.

BASES PARA LAS PRUEBAS ELIMINATORIAS

Tales pruebas se dividirán en dos clases de ejercicios:

Primero: pruebas de admisión.

Segundo: pruebas eliminatorias para premio.

Empezarán dichas pruebas el día 10 de junio a las diez de la mañana, debiendo estar presentes todos los inscriptos y entendiéndose que los que no asistan renuncian a concursar.

El *ejercicio primero* consistirá, para los concursantes a la primera sección, en el canto de una *siguiriya gitana* simple, sin el cambio.

Para los de la segunda y tercera, en el canto de una de las coplas que constituyen las secciones respectivas.

Para los guitarristas, en el acompañamiento de los *cantaores* en el mismo ejercicio.

Los *cantaores* y guitarristas que ejecuten sus canciones a satisfacción del Jurado, pasarán a las pruebas eliminatorias de premio.

El *segundo ejercicio*, que corresponde a las pruebas eliminatorias, se dividirá en tres grupos correspondientes a las tres secciones del concurso, sin mezclar las coplas que correspondan a secciones diferentes.

Para la primera sección el concursante cantará dos *siguiriyas* de diferentes estilos, a su elección.

Para las secciones segunda y tercera, bastará con que ejecute dos coplas de los cuatro cantos que constituyen cada sección.

Se considera de mérito preferente la ejecución de los cantos que, por su mayor antigüedad, están menos difun-

didos, puesto que el despertar interés hacia ellos es la principal finalidad del Concurso.

Como para concurrir a la primera sección no se exige más que el canto de *siguiriyas gitanas*, debemos advertir que en las llamadas *del cambio* puede cantarse el *martinete* que a veces las acompaña.

Una vez terminadas dichas pruebas eliminatorias, el Jurado designará entre los *cantaores* y *tocaores* que hayan concurrido los que habrán de tomar parte en el Concurso y la fiesta, que se celebrarán las noches de los días 13 y 14.

Los fallos del Jurado y sus decisiones durante los ejercicios serán inapelables.

El Jurado podrá suspender los ejercicios del concursante cuando así lo estime conveniente.

OBSERVACIONES

Debemos advertir con el mayor encarecimiento, que serán preferidos los concursantes cuyo estilo popular de canto se ajuste a las viejas prácticas de los *cantaores* clásicos, evitando todo floreo abusivo y devolviendo el *cante jondo* aquella admirable sobriedad, desgraciadamente perdida, que constituía una de sus más grandes bellezas.

Por la misma razón deben tener en cuenta todos los que concurran, que serán rechazados los cantos modernizados por eminentes que sean las cualidades vocales del concursante.

Asimismo no debe ser olvidado que es cualidad esencial del cante puro andaluz, la que evita toda imitación del estilo que pudiéramos llamar teatral o de concierto, pues siempre debe tener presente el aspirante a premio que no es un *cantante*, sino un *cantaor*.

No debe ser motivo de desaliento para el *cantaor*, el que le digan que desafina en determinadas notas del canto. Esa desafinación no es tal, en ocasiones, para el verdadero conocedor del cante andaluz.

Recuérdese también que una gran extensión vocal, es decir, una voz que abarque muchas notas, no sólo no es necesaria para el *cante jondo*, sino que, si se hace un mal uso de esa propiedad, puede ser perjudicial al más puro estilo del mismo.

INDICE

	<u>Páginas</u>
Prólogo.....	7
La vuelta de París.....	15
La música francesa contemporánea.....	21
Prólogo a la «Enciclopedia abreviada de música» de Joaquín Turina.....	31
Debussy.....	37
Claudio Debussy y España.....	43
Felipe Pedrell.....	51
Encuestas.....	69
Declaraciones publicadas en la revista «Excelsior».....	75
Respuesta a la encuesta abierta por «Musique».....	79
Wagner.....	83
Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte.....	89
Ravel.....	101
Notas sobre Ravel.....	107
Apéndice.....	115

