

Juan Alfonso García

FALLA Y GRANADA

Y OTROS ESCRITOS MUSICALES

CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA



Juan Alfonso García

FALLA Y GRANADA
Y OTROS ESCRITOS MUSICALES

STRAVINSKY • RAVEL • RUIZ-AZNAR
SCHOENBERG • CASALS • L. IRUARRIZAGA
CORREA DE ARAUXO • J.S. BACH

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Cultura y Medio Ambiente



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

FALLA Y GRANADA
Y OTROS ESCRITOS MUSICALES

© JUAN ALFONSO GARCIA
© CENTRO DE DOCUMENTACION MUSICAL DE ANDALUCIA
DISEÑO - IVAN PIÑERÚA
IMPRESO EN EDICIONES ANEL, S.A.
ISBN. 84-87769-03-9
Depósito Legal GR. 1.680/1991.

Presentación

Nacido en los Santos de Maimona (Badajoz), Juan-Alfonso García se traslada a Granada cuando cuenta once años de edad. "Granada la bella", para Manuel de Falla, será desde entonces la Ciudad de su vida y su trabajo. Estudios eclesiásticos y ordenación sacerdotal en 1958. El encuentro con D. Valentín Ruiz-Aznar supone la reafirmación de su vocación musical y la incorporación a una importante escuela que parte del P. Otaño. De D. Valentín dirá que fue su único maestro y su padre musical. Después llegarán los contactos y estudios con Samuel Rubio y Vicente Pérez-Jorge, entre otros, pero sospecho que en la formación de Juan-Alfonso, como en la de todo artista auténtico, lo más definitivo es siempre autodidacta, es decir, el propio descubrimiento de las posibilidades constructivas y expresivas del sonido animado por amor a la música, a todas las Músicas, desde las más antiguas hasta las más avanzadas partituras de nuestro tiempo. Quiero insistir en esto: un profundo conocimiento de la Música contemporánea, que ha hecho posible un magisterio fecundo, pero estudiando a la vez las obras del pasado, consciente de que "pobres los que, alucinados por la flamante belleza del arte nuevo, rechazan el antiguo" (M. de Falla). Fruto de esta actitud es el encuentro de una voz propia presente en una obra en la que la sensibilidad y refinamiento de escritura están servidas por una técnica sólida y un oficio seguro. Es lo que advertimos al contemplar una abundante producción que comprende los más variados géneros: Organo, Piano, Coros, Orquesta, etc...

Organista de la Catedral granadina, Comisario del Festival Internacional de Música y Danza, Profesor del Seminario Mayor y del Departamento de Arte de la Facultad de Letras de la Universidad, Académico Numerario de la de Bellas Artes "Ntra. Sra. de las Angustias" de Granada y Correspondiente de las de "San Fernando" de Madrid y "Santa Isabel de Hungría" de Sevilla, aún ha encontrado tiempo para la investigación y la reflexión sobre temas diversos que han quedado recogidos en sus Conferencias y Artículos. Una parte de estos trabajos dan forma a este libro y son muestra suficiente de su capacidad de análisis y agudo sentido crítico a través de una escritura fácil, fluida, directa, a la que el rigor y profundidad no restan amenidad.

Una parte considerable de estos escritos están dedicados a Manuel de Falla. No podía ser menos. Juan-Alfonso García vive en Granada y no puede ni quiere evitar la evocación del músico gaditano presente en cada rincón de la encantadora Ciudad. Un recorrido por la biografía de Falla y la influencia de Granada en su vida y su obra, acrecienta la emoción que sentimos al visitar el cármén del "Ave María" con su sencillez, sus recuerdos, su piano y la vista del "panorama más hermoso del mundo".

Interés especial tiene el estudio sobre el influjo de la música eclesiástica en Falla y la aportación que a ella hizo un músico que formalmente no escribió música para el templo. La explicación la encontramos en el artículo sobre el sentido religioso del compositor.

La conferencia sobre el "Concerto" es uno de los análisis más detallados que se han hecho de una de las obras cumbres de la música de nuestro siglo. El trabajo comparativo con Stravinsky pone de relieve los rasgos que definen dos personalidades tan parecidas y al mismo tiempo tan distintas.

En esta serie de Artículos y Conferencias sobre Manuel de Falla encontramos tantos datos nuevos y consideraciones acertadísimas que sólo ellos justificarían la publicación de este libro. Es curioso observar cómo Juan-Alfonso se esfuerza en adoptar una postura imparcial y casi aséptica ante la figura de nuestro músico para intentar una objetividad que en realidad logra a través de la más apasionada entrega. En este forcejeo, aparentemente contradictorio, reside el mayor atractivo de estas hermosas páginas.

Sabida es la admiración que Manuel de Falla sentía por Ravel y la impresión que le produjo su encuentro con él, de la mano del pianista Ricardo Viñes, en 1907. El artículo de Juan-Alfonso García sobre la influencia española en la obra del músico francés resume los orígenes y consecuencias de este influjo.

Los apuntes biográficos de Valentín Ruiz-Aznar están escritos a dictado del respeto, gratitud y cariño hacia el que fue su maestro. No se debe olvidar que están redactados en vida de D. Valentín y que puede haber un cierto pudor en el elogio para no herir su humildad. En todo caso, este artículo es ejemplo de los sentimientos, no muy frecuentes, del alumno ante el músico que le guió y estimuló en lo humano y en lo artístico.

"Para la generación de 1940 el Dodecafonismo era un planeta desconocido, es natural que haya deseado explorarlo" decía F. Poulenc. También se ha dicho que "después de Webern (discípulo de Schönberg) la Música será atonal o no será". Desde luego habría que matizar esta última afirmación.

ción, pero a estas alturas nadie discute que el Dodecafonismo está en la base de cuanto ha sucedido después en la Música. Por ello las reflexiones sobre Schönberg son exponente de la visión de Juan-Alfonso ante esta decisiva personalidad y su sistema.

El violoncello de Pablo Casals, su vida y significación, "una de las conciencias de nuestro tiempo", también ha merecido la atención del autor de estos escritos.

En el cincuentenario de la muerte de Luis Iruarrizaga aparece un amplio estudio sobre esta interesante figura de la Música religiosa española de nuestro siglo. Los deseos renovadores del "Motu proprio" de S. Pío X, a pesar de contener algunos criterios que han sido funestos para la evolución de la Música eclesiástica católica, encontraron en Iruarrizaga y su generación esforzados defensores. El minucioso análisis de sus "Triludios" profundiza en la técnica y estética del compositor vasco.

Por su fuerte personalidad y lo que nos ha llegado de su obra hemos de reconocer al sevillano Francisco Correa de Arauxo como factor de uno de los momentos más importantes de la historia musical española. El estudio de la "Facultad Orgánica", ilustrado con el análisis de uno de sus Tientos, es de gran valor para el conocimiento de un músico en el que la fantasía y voluntad renovadora despiertan cada día mayor atención y admiración.

Juan-Alfonso García ha dedicado al Órgano gran parte de sus múltiples actividades, es lógico que Juan Sebastián Bach ocupe un lugar destacado entre sus compositores preferidos. El seguimiento de su vida va más allá de lo meramente biográfico para adentrarse en el significado de su obra y su proyección en el tiempo.

Estos escritos y conferencias de Juan-Alfonso García, redactados en épocas y circunstancias diversas, se nos presentan como un todo unitario en el que la erudición, el juicio y el fervor musical caminan juntos. Su lectura nos cautiva por el atractivo de la sinceridad y la firmeza de lo bien pensado y construido. Son páginas que confirman la alta estima en que siempre hemos tenido a su autor.

Sevilla, 28 de marzo de 1990.

MANUEL CASTILLO

FALLA Y GRANADA

Entre finales de 1921 y comienzos de 1922 quedó Manuel de Falla definitivamente instalado en el *carmen* del "Ave María" de la Antequeruela Alta, logrando de esta forma dar feliz cumplimiento a una vieja ilusión suya, que arrancaba de muchos años antes.(1)

El compositor era consciente de haber conseguido, al fin, la vivienda que andaba buscando desde que un año antes (algo más de un año antes) se asentara decididamente en el recinto de la Alhambra. Así lo declara al pintor Ignacio Zuloaga en carta de 4 de noviembre de 1921; en ella le notifica que su nueva vivienda "tiene unas vistas admirables y un jardín precioso desde el que se domina la Sierra, y con todo esto, un precio muy aceptable, casi una ganga: 80 pesetas al mes. Es lo que estaba buscando

(1) Al instalar Falla su residencia en Granada, en septiembre de 1920, habitó primeramente en un pequeño *carmen* de la calle Real de la Alhambra, que en diversas publicaciones se denomina *Carmen de Santa Engracia* (hoy inexistente). Este *carmencillo*, como lo denomina Falla, era propiedad de Antonio Barrios, apodado el *Polinario*, apodo que daba nombre a su taberna. En él habitó el compositor durante algo más de un año, desde octubre de 1920 hasta su traslado a la Antequeruela, nº 11.

El traslado de una casa a otra debió llevarse a cabo sin prisa alguna. Por la carta a Zuloaga que se cita seguidamente, el alquiler del nuevo *carmen* ya está convenido a comienzos de noviembre de 1921. Sin embargo, Falla no lo habita de hecho hasta después de las fiestas de Navidad.

Por lo que respecta a la ilusión de Falla por residir en Granada, arranca esta decisión de su etapa parisina; concretamente, es anterior a 1912. Según parece (así se me ha asegurado por la familia del músico), Falla tuvo un gran amigo en los años de juventud gaditana, Antonio Arango (también del grupo del P. Fedriani), que era conocedor entusiasta de Granada. A él solicitó Falla información en 1904 sobre pormenores típicos de lugares y de pregones de la ciudad de la Alhambra. El interés del compositor por Granada debe ser anterior a *La vida breve*, aunque debió crecer durante la composición de esta obra. Quizá el propósito de residir en Granada arranque de su encuentro con Albéniz en París, en 1907.

desde que vine a Granada y que me parecía imposible encontrar, pues ya sabe usted lo codiciados que son estos sitios".(2)

Más expresivo si cabe es Falla cuando confirma esta noticia al compositor Ángel Barrios, según carta escrita el 14 de enero de 1922: "No hay duda de que usted necesita la Villa del Oso tanto como yo la Antequeruela Alta, donde me tiene a sus órdenes ante el panorama *más hermoso del mundo*... Ya ve usted que estoy hecho todo un granadino..."(3)

Esta carta es contestación a la escrita poco antes por Barrios a Falla, desde Madrid, en la que le dice: "Ya sé por carta de mi familia el traslado a la nueva casa. Mucho me alegraré que esto sea para su trabajo necesario y que salgan obras que maravillen, como todos esperamos".

Por aquel entonces, Falla estaba metido de lleno en la composición del *Retablo*, obra que le ocupó desde 1919 hasta 1922. No había pasado un año desde la citada carta de Barrios, y Falla estaba ya haciendo envíos parciales del *Retablo* a Eduardo Torres, para los ensayos del estreno en Sevilla, siendo ésta la primera obra que sale de la Antequeruela Alta, desde "Granada la bella" (como gustaba encabezar sus cartas por este tiempo el compositor) para admiración o *maravilla* universal.

Me propongo exponer la influencia que ejerce Granada sobre la obra de Manuel de Falla antes y después de su instalación en esta ciudad.

I. La Granada presentida

Se dice, y parece ser cierto, que cuando compone *La vida breve* Falla aún no conoce el Albaicín. Se afirma, y parece ser verídico, que cuando compo-

(2) *Correspondencia entre Falla y Zuloaga, 1915-1942* (Granada, 1982). Ver también cartas de 30-XI-1921, 15-XII-1921 y 13-I-1922.

(3) El epistolario Falla-Barrios se encuentra en el Archivo "Manuel de Falla" y en el Museo "Ángel Barrios", de Granada (Patronato de la Alhambra). Las cartas de Ángel Barrios, al contrario de las de Falla, por excepción dejan constancia de la fecha; lo que ocasiona no pocas dificultades a la hora de intentar precisarla con seguridad. En ocasiones, el matasello de Correos, o una anotación del propio destinatario al contestar, despeja la incógnita. Otras veces se ha de recurrir a la interrelación de unas cartas con otras. De cualquier forma, hay ocasiones en que no resulta posible determinar con precisión la cronología.

Las cartas de Barrios a Falla permanecen inéditas. Las de Falla a Barrios (una selección) fueron publicadas por Federico Sopeña en *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla* (Madrid, 1962).

ne *Noches Falla* aún no ha visitado el Generalife. Parece ser igualmente cierto que cuando compone *El amor brujo* Falla aún no ha estado en el Sacro-Monte granadino.

Por otra parte, se sabe que desde antes de 1912 Falla tenía el firme propósito de "residir por el resto de sus días en algún carmen de Granada", según testimonio de Melchor Almagro Sanmartín.(4)

La verdad es que resulta chocante que tomara esta decisión sin un previo conocimiento experimental de la ciudad. Pero es igualmente chocante que llevara a cabo la composición de las mencionadas obras sin experimentar la implacable urgencia de conocer *proprio visu* los lugares en que transcurre la acción de las mismas; es decir, sin contemplar un atardecer en Granada, sin escuchar el rumor del agua en el Generalife ni conocer el interior de las cuevas del Sacro-Monte y las famosas *zambras* gitanas.

1. *La vida breve*

Es explicable que Falla tomara la decisión de iniciar *La vida breve* sin haber visitado previamente el Albaicín. Pudo ser que, a causa de la decisión precipitada, al parecer, de participar en el concurso de composición convocado por la Real Academia de San Fernando, y también en el de interpretación de piano organizado por la *Casa Ortiz y Cussó*, no tuviera posibilidad de desplazarse a Granada, bien por apremio de tiempo, bien por dificultades económicas. Mas, una vez ganados ambos concursos, ¿cómo es que no salió a escape para Granada, a fin de verificar *in situ* si lo imaginado por él guardaba relación con la realidad? Este interrogante tiene mayor fuerza aún si se piensa que hay una página en *La vida breve*, el *Intermedio* (curiosamente, la página más elogiada por críticos y comentaristas en los días de los primeros estrenos), cuya música acompaña la puesta en escena de una "panorámica de Granada desde el Sacro-Monte. A lo lejos se divisa la ciudad con las torres de la Alhambra a la izquierda" (5). Es el segundo cuadro del primer acto, según la versión definitiva de esta ópera. La música tiene aquí una marcada intención descriptiva; o, si se prefiere, tiene la función de sonorizar la representación escénica de un atardecer en Granada. Falla, para

(4) *Siluetas de Falla*. ABC de Madrid, 4 de agosto de 1944. Tomo la cita de *Vida y obra de Manuel de Falla*, de Angel Sagardía (Madrid, 1967, pág. 39).

(5) *Larga historia de "La vida breve"*, de Guillermo Fernández-Shaw (Madrid, 1972, pág. 192).

ser fiel a este momento de su ópera, debió sentir la necesidad de contemplar el lugar concreto cuya *atmósfera* intentaba sugerir con su música. ¿Cómo es que no dedicó una parte de las 2.500 pesetas que le supuso el premio de la Real Academia de San Fernando para conectar con el lugar que tantas veces debió imaginar?. Y, estando a la espera del estreno "en un teatro de Madrid"(6), y, más tarde, estando gestionando con admirable tesón el estreno de la misma en la Ópera Cómica de París, ¿cómo es que no se preocupó de informarse directamente sobre pormenores concretos absolutamente necesarios para el montaje escénico de su ópera?(7)

Se cuenta que, ya en París, cuando el compositor dio a conocer su ópera a Albéniz, éste echó a rodar sus recuerdos de Granada con ponderaciones rayanas en el delirio. Y asombrado, al comprobar que Falla no la conocía, exclamó: "¡Pero, ¿es posible que no conozca usted Granada?!"(8)

2. Noches en los jardines de España

Casi a continuación de *La vida breve* aborda Falla la composición de *Noches en los jardines de España*.

En los primitivos *Jardines* (de los que existían ya bocetos antes de la ida a París) encontramos nuevas referencias a Granada. Tal y como quedó la versión definitiva de *Noches*, ultimada en 1915, sus dos primeras partes transcurren en *el Generalife* y en *Los Mártires*.(9)

(6) O.c., pág. 27.

(7) Manuel de Falla era extraordinariamente exigente y meticuloso por lo que respecta al montaje escénico de sus obras. Léanse, por ejemplo las declaraciones de Vicente Escudero a propósito de las interpretaciones de *El amor brujo*, en la obra citada de Angel Sargadía, pág. 21.

(8) El tema y la ubicación de *La vida breve* en Granada fue asunto en el que el poeta y el compositor se pusieron de mutuo acuerdo. Ver en *Larga historia de "La vida breve"*, pág. 21.

(9) El 13 de enero de 1909, en carta a su familia, Falla pide estos bocetos: "Respecto a los *Jardines* a ver en qué forma pueden venir, por ferrocarril o cómo". Tomo la cita de Falla. *Biografía ilustrada*, de Manuel Orozco (Barcelona, 1968, pág. 49). Se da por descontado que estos *Jardines* son los primeros apuntes de *Noches*. Sobre este proyecto asegura Gerardo Diego: "Versión primitiva de *Noches*. Los amigos le regalán los *Jardines* de España de Rusiñol. Se entusiasma. Compone el de Tarragona. Cantera con cipreses. Brolladores del Generalife. Los *Mártires* (Danza lejana; todo el tema). Cementerio de Montserrat: "Último jardín". Tomo la cita de *Manuel de Falla. (Su obra para piano)*, de Antonio Iglesias (Madrid, 1983, pág. 308). Según estos apuntes de Gerardo Diego, desde un principio había en *Noches* dos citas granadinas, al menos.

Tan extraña me parece esta reincidencia, que no descarto del todo la posibilidad de que Falla visitara Granada antes de finalizar la composición de *Noches*. Hago esta afirmación fundándome no ya sólo en la insistencia de la cita granadina, sino sobre todo porque estimo que estas páginas musicales están en dependencia de lo *auditivo* del lugar más incluso que de lo puramente visual. Es decir: la música de *Noches* (singularmente, sus dos primeros tiempos) está en dependencia del sonido del agua en el *Patio de la Acequia* del Generalife, y de la acústica tan peculiar que existe en la colina de la Alhambra.(10)

Es cierto que Falla estaba bien informado, por sus lecturas y conversaciones, sobre la historia, el arte y las costumbres de Granada. Su interés por el tema queda de manifiesto, por ejemplo, cuando, en carta a Barrios, le encarga: "Y a ver si pudiera usted encontrar ese *Libro de Granada* !! Estaría dispuesto a pagar a quien quisiera venderlo un prudente sobreprecio". Sabemos también que, durante el tiempo que trabajó en *La vida breve*, Falla tuvo sobre su mesa de trabajo, bien a la vista, una hermosa panorámica de Granada (11). Pero, insisto, la información que puede dar el libro o la estampa no es suficiente para explicar el enfoque *auditivo* del lugar que Falla da a su música granadina de *Noches*.

3. Proyecto de otras obras

De cualquier forma, algo queda totalmente comprobado: Falla se siente fuertemente atraído por Granada. La fascinación que esta ciudad ejerce sobre él queda reafirmada por la constancia que tenemos de otras obras que tuvo *in mente* realizar, pese a que después no llegaron a cuajar. Manuel Orozco, en su ensayo "La Alhambra, el alhambrrismo y Manuel de Falla", tuvo el acierto de incluir la reproducción facsímil de un cuaderno de notas

- (10) Luis Jiménez preguntó un día a Don Manuel sobre la ubicación de *Danza lejana*. Estaban en el *armon* de la Antequeruela, y Falla le dijo, más o menos: "Es como si ahí, en los Mártires, sonara una danza y la escuchamos desde aquí". En realidad, si la *Danza lejana* corresponde al jardín de *Los Mártires* de Rusiñol, el proceso sería el inverso: la danza se escucha en Los Mártires, y su sonido llega desde lejos. ¿Desde dónde?: Podría ser desde el mismo recinto del *armon* de *Los Mártires*, por ser muy extenso, o desde algún otro lugar de la Alhambra, o del Generalife. Hasta se puede imaginar que llegara la danza desde el Sacro-Monte, o desde el Albaicín. En realidad, Falla quiso suprimir, en este caso, toda referencia concreta.
- (11) Confidencia de María del Carmen Falla a Luis Jiménez, quien ha tenido la bondad de comunicarme esta noticia cuando elaboraba esta conferencia.

en el que Falla copió dos poemas (12). El primero, titulado *L'Alhambra*, de Paul Dronot, de su libro *La Promenade Espagnola*. El segundo, *Kasida de las fuentes de Granada* de Francisco Villaespesa, de su obra escénica *El alcázar de las Perlas*. La intencionalidad musical es manifiesta: no cabe suponer otra cosa al ver cómo el compositor copia tan esmeradamente estos poemas. Pero dicha intencionalidad aparece con entera evidencia cuando se observan los subrayados, y más aún las anotaciones musicales que pone al margen de alguna de sus páginas. Este cuaderno de notas acompañó a Falla durante la primera *tournee* que hace desde París en el verano de 1907, a la que se refiere cuando escribe a Carlos Fernández-Shaw el 16 de agosto de este mismo año: "Yo he hecho un viaje muy agradable por Francia, Bélgica, Suiza y aun algo de Alemania".(13)

4. El amor brujo

A poco de su retorno de París, en 1914, surge como por encanto el proyecto de *El amor brujo*. Primero, como *gitanería*; más tarde, como *ballet*.

No pretendo entrar en la polémica sobre si *de facto* la acción de esta obra transcurre en el Sacro-Monte o "en algún lugar de la Bahía de Cádiz".(14) Pero no me cabe duda de que Falla pensaba en Granada. Y digo esto porque el 17 de febrero de 1920 escribe a Barrios una carta en que le dice: "Por Tomás Borrás me entero de que viene usted a Madrid dentro de pocos días, y temiendo que una segunda carta no le cogiera en Granada, voy a permitirme hacerle un encargo: se trata de que necesito una buena fotografía o postal del interior de una cueva de gitanos, la más característica que encuentre. Tengo que enviarla a París, a la *Opera Cómica*, para que hagan la decoración de *El amor brujo*". Estimo que, si Falla no hubiera situado la acción de esta obra en el Sacro-Monte, sería del todo ilógico pedir a Barrios esta fotografía destinada a servir de pauta para la confección de los decorados.(15)

(12) *Cuadernos de la Alhambra*, nº 9 (Granada, 1973).

(13) *Larga historia de "La vida breve"* (O.c., pág. 76).

(14) Ver en Antonio Iglesias (O.c., pág. 310) y en Tomás Marco (*Historia de la música española. Siglo XX*: Madrid, 1983, pág. 29-30).

(15) La citada carta es de pésame a Barrios por la muerte de su madre. De ahí que Falla pida disculpas por incluir en ella este encargo, lo que pone de manifiesto, más aún, el interés del compositor por esta postal, que no pide, sin embargo, a ninguno de sus muchos amigos de Cádiz.

II. La Granada sentida

1. Posible visita en 1915

Poco después del estreno de *El amor brujo* (5.IV.1915) es posible ubicar una visita de Falla a Granada, tal y como ha quedado estructurada su biografía, estructura a la que nos hemos de acoplar por el momento. Durante el verano de 1915, Falla hace un viaje por tierras de Andalucía en compañía del matrimonio Martínez Sierra. Estamos ya en los prolegómenos de *El corregidor y la molinera*. El objetivo principal del viaje era detenerse en Ronda, de cuya visita nos ha quedado un recuerdo musical: la canción *El pan de Ronda que sabe a verdad*, para canto y piano. El viaje se prolongó más de lo previsto, según dice el propio Falla en carta a la viuda de Fernández-Shaw, escrita desde Barcelona el 11 de septiembre: "El viaje que pensé hacer por pocos días se ha prolongado más de lo que esperaba y aquí me tiene usted a sus órdenes en casa de Gregorio Martínez Sierra, con quien preparo el estreno de la *Tragedia de una noche de verano*, que hará Borrás en *Novedades*. (16)

Lógico es pensar que, teniendo este viaje carácter de introducción al *Tricornio*, no dejaran de visitar Guadix, la patria de Pedro Antonio de Alarcón. Y Granada era paso obligado entre Ronda y Guadix. Hasta puede suponerse que quizá fuera Granada la causa de que el viaje se prolongara más de lo previsto.

Nota. Años después de escrito este trabajo, puedo comprobar en *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, de Antonio Gallego (Madrid, 1987), que la probabilidad de este viaje fue una realidad histórica. En dos cosas andaba equivocada mi intuición: en que este viaje se llevara a cabo en verano, cuando fue en primavera, y en que lo hiciera Falla en compañía del matrimonio Martínez Sierra, cuando fue sólo con la esposa del escritor. Dice así Antonio Gallego: "La canción andaluza *El pan de Ronda* formaba parte de un proyecto más amplio que nació durante el viaje que Falla hizo con María de la O Lejárraga, la esposa de Gregorio Martínez Sierra, a Granada, Ronda, Algeciras y Cádiz en los últimos días de marzo y primeros de abril de 1915. El ciclo se llamó, en el proyecto, *Pascua florida* y por un papel de María sabemos cuántos números contenía: *El jardín venenoso*, *El descanso en San Nicolás*, *El corazón que duerme bajo el agua*, *El barrio gitano*, *El salón de Carlos V*, *Tinieblas en el Convento*, *El pan de Ronda que sabe a verdad*, *El sol de Gibraltar*, *Ciudades orientales*, *Cádiz se echa a navegar*, y tal vez *Peregrinación del Abad*" (pág. 124). Lo interesante, en nuestro caso, es constatar esta visita de Falla a Granada en 1915 (la primera de que tenemos constancia), y comprobar también el predominio de referencias granadinas en el proyecto de *Pascua Florida*.

(16) *Larga historia de "La viuda breve"* (O.c., pág. 152).

2. Con los Ballets Rusos, en 1916

Falla estuvo en Granada acompañando a S. Diaghilev y su *tropa* en aquel fantástico viaje que hacen los *Ballets Rusos* con la intención de ambientarse para el proyectado montaje coreográfico de *Noches*.

Diaghilev y su *compañía* toman como por asalto el Patio de los Leones y, en un delicioso derroche de fantasía, se hacen fotografiar en pleno vuelo de danza en torno a la fuente y sobre los mismísimos leones persas de la Fuente, que ni siquiera aparecen en la fotografía. También Falla es captado por la cámara fotográfica ante la Fuente de los Leones en compañía del coreógrafo L. Massine. Esto debió suceder en 1916, a raíz del estreno madrileño de *Noches*. Hasta el momento, esta fotografía constituye el primer documento gráfico de que disponemos para confirmar la presencia de Falla en Granada.

3. Visita proyectada en 1917

Por las fiestas de *Corpus* de 1917 tenía Falla proyectado un viaje a Granada en compañía de Enrique Fernández Arbós y señora. Ignoramos la razón por la que el compositor no llegó a realizar este viaje, que sí lo hizo el célebre director de orquesta.

Nos ha quedado de ello un delicado testimonio: Falla envía una postal a Arbós y señora, con fecha de 16 de junio, en la que dice: "Bonjour, mes chers amis!... Avez vous fait un bon voyage? Mille amitiés". La estampa de esta postal, a todo color, representa una vista de la Alhambra desde el Generalife. En la parte superior de esta cara está escrito: "Muchos recuerdos a Barrios".

A vuelta de correo le contesta Barrios con otra postal (ésta de la Puerta del Vino) en la que dice: "Muchas gracias por sus recuerdos que envía en la postal de Arbós. Nos hemos acordado mucho de usted y he sentido que no haya podido venir".

4. Estancia en Granada durante el otoño de 1919.

Falla había conocido a Angel Barrios en París, en la casa de Albéniz, en 1907 (17). Este conocimiento, desde el primer momento cordial, se fue convirtiendo en sólida amistad a partir del retorno de Falla a Madrid. Amistad que, por parte de Barrios, tenía el soporte de una admiración grande hacia

Falla compositor. La recién citada postal, por ejemplo, concluye con "Un fuerte abrazo de su amigo y admirador".

El epistolario Falla-Barrios es interesante en muchos aspectos, pero constituye un material singularmente valioso para el tema que nos ocupa.

Barrios, a quien Falla había prometido una estancia en Granada, no deja pasar oportunidad de recordar una y otra vez esta promesa. Así, cuando se avecinan las fiestas granadinas del 1919, le escribe: "No se olvide de que tiene que venir este *Corpus* a pasarse unos días en Granada, que ya le tengo buscada habitación —y con piano—".

A esta delicada oferta, contesta Falla el 6 de mayo: "¡Cuánto le agradezco lo que me dice de habitaciones, etc. para mi proyectado viaje a esa! Pero tendré que aplazarlo hasta el verano, en que me propongo no fallar, pues los meses de junio y julio debo pasarlos entre Francia e Inglaterra".

Estaba en sus últimos preparativos el estreno de *El sombrero de tres picos* en el Teatro Alhambra de Londres. El retorno precipitado y angustioso de Falla (salió de Londres dos horas antes de la sesión de gala del estreno) tuvo un final trágico: cuando llega a Madrid ya había muerto su madre. En corto espacio de tiempo fallecieron sus padres. Sobre María del Carmen, la hermana del compositor, había recaído, sin duda, lo más duro de todo este trance. Estimo que en ella debía de estar pensando Falla cuando escribe a Barrios el 4 de agosto en estos términos: "¿Pasa usted el verano en Granada? Lo pregunto porque es muy posible que vaya con mi hermana del 20 al 25 para pasar un mes y trabajar con alguna tranquilidad. Mucho le agradeceré que me informe sobre precios y condiciones de alojamiento modesto para los dos, en la Alhambra por supuesto". Y hace seguidamente una pregunta que tiene mucho que ver con las *obsesiones* de Falla: "¿Qué hay del tífus?"

Barrios contesta a vuelta de correo: "Recibo su carta, y al momento he resuelto el asunto. Si usted piensa venir, ya sabe que tiene buenas habitaciones en la *Pensión Alhambra*, y con un precio que me parece aceptable,

(17) "Existe un antiguo retrato de Manuel de Falla dedicado a Angel Barrios en París que lleva un grito autógrafa impresionante: "¡Viva Granada!" Corría el año 1907... Falla aprendió allí (en París), entre Albéniz y Barrios, a enamorarse de Granada". (Eduardo Molina Fajardo. *Cuando Manuel de Falla llegó a Granada*. Diario *Patria*, Granada, 14 de noviembre de 1971.)

uesto que son 15 pesetas los dos. No sabe lo mucho que me alegra que por in se decida a pasar una temporada en ésta; creo que le agrada y le será muy útil para su trabajo". Y añade muy elocuentemente: "Respecto al tifus, no existe ni un solo caso sospechoso en la Capital.. No tema por esto, que hasta la presente gozamos de un excelente estado sanitario". Esta carta, tan finamente removedora de inconvenientes, la concluye diciendo: "Le espera para darle un fuerte abrazo".

Pero pasan los días y Falla no contesta. Tanto que Barrios se intranquiliza: "¿Qué ocurre que no contesta? Todos los días esperaba un telegrama anunciándome su llegada a ésta, y por lo visto ha desistido del viaje, puesto que no escribe". A lo que Falla contesta el 4 de septiembre (justo al mes de antes anterior): "No sólo no he desistido del viaje a Granada sino que, probablemente, saldré para esa, solo o con mi hermana, el próximo miércoles. Le ruego me diga si estará ahí para entonces. Yo también volveré a escribir diciéndole con exactitud el día de mi llegada".

En efecto, vuelve a escribir el 7 de septiembre: "Decididamente saldremos de Madrid (mi hermana y yo) en el Correo del próximo miércoles, haciendo el viaje por Moreda y llegando a Granada, Dios mediante, el jueves a las tres de la tarde. Vienen con nosotros Vázquez Díaz (pintor muy notable cuyo nombre le será conocido), su señora y un niño de ambos, así como le agradeceré a usted mucho haga el favor de reservar en la *Pensión Alhambra*, a más de nuestras habitaciones, una más con dos camas para estos amigos. No sabe usted cuánto me alegro de realizar al fin este tan proyectado viaje y de que pasemos unos días reunidos en la maravillosa Granada..." Hay una postdata de interés: "No necesitaré piano en la pensión".

A través de estas citas epistolares se observa el lento proceso y los reiterados retrasos que sufrió este viaje de Falla a Granada, proyectado al menos desde comienzos de 1917. ¿A qué es debido? Ciertamente que no es por falta de interés, sino por el complejo tejido de circunstancias que median. En todas formas, da la impresión de que nada resulta fácil en la vida de Falla. Hay que agradecer mucho a Barrios su tesón y disponibilidad.

Por otra parte, lo que estaba proyectado como un viaje de trabajo, acaba convertido al final en un viaje de descanso y distensión (sobre todo para María del Carmen), tras la muerte de sus padres.

En compañía de Vázquez Díaz y de la mano de Angel Barrios, Falla fue penetrándose por el cuerpo y el alma de Granada: fue *reconociendo* lo que tantas veces había imaginado, sobre lo que tanto había leído y dialogado,

lo que tantas veces había contemplado en la inerte imagen de la fotografía, el grabado o la pintura. Al fin tenía a Granada ante sus ojos. Mas no sólo la ciudad monumental y paisajística, sino también a sus gentes. Falla conectó con el mundo cultural y artístico granadino. Durante estos días conoció personalmente a Federico García Lorca.

No debo concluir este apartado sin advertir sobre el error en que incurre Vázquez Díaz al narrar estos hechos años más tarde, asegurando que este viaje se realizó "en una calurosa noche de junio de 1919, en un vagón de tercera totalmente abarrotado"(18). No dudo sobre la exactitud de estos datos curiosos por demás, pero el pintor confundió, sin duda, el calor sofocante de septiembre (de aquel septiembre) con el de junio. Falla llegó a Granada en esta ocasión el jueves, día 11 de septiembre de 1919.

5. *Preparativos de la definitiva instalación en Granada*

Ignoro, por el momento, la duración exacta de la anterior visita. Si se cumplió su proyecto inicial, debió prolongarse durante un mes. Por las cartas que más adelante citaré, sabemos que cambió de pensión: de la inicial *Pensión Alhambra*, pasaron a la *Pensión Carmona*, situada también en la Alhambra, casi frente por frente al *Polinario*, la célebre taberna de Antonio Barrios, punto obligado de concurrencia de artistas y demás gente del mundo cultural.

Consta que el 25 de octubre está Falla en Madrid, y da la impresión de que ya han pasado días de la vuelta, al no hacer mención alguna de su temporada granadina en la carta que con esta fecha escribe a Barrios, quien también se hallaba por entonces en Madrid.

Las cartas de esta época nos informan de que Falla no había descartado repetir pronto la experiencia. Así se refleja en la que Barrios le escribe el 2 de febrero de 1920: "Escribame a Granada y dígame si piensa ir por allí... Espero que nos veamos pronto en el Albaycín!" Poco después, el 4 de marzo, es Falla quien manifiesta su interés de *charlar* sobre Granada: "Pronto le escribiré, en cuanto esté algo más descargado de trabajo, para que nos reunamos una tarde y charlemos de música y de Graná".

La predilección de Falla por Granada persiste, por más que aún no haya manifestado (en este epistolario) con claridad su decisión inmediata

(18) Angel Sagardía (O.c., pág. 79).

de residir en ella. Carta decisiva en este sentido es la que envía desde París el 24 de mayo: "Aquí estaré hasta los primeros días de junio. Pienso ir dentro del mismo mes a Granada para buscar casa. De encontrar algo que me convenga me haré vecino de ustedes, una parte del año al menos".

De nuevo insiste sobre el tema el 14 de junio: "De Madrid me envíen su carta. Mil gracias por su ofrecimiento y mucho le agradeceré me escriba de nuevo a Madrid diciéndome si hay verdaderas posibilidades de encontrar casa en los sitios de esa de mi predilección... Si puede hacerme una indicación *precisa*, tanto mejor!..."

Indicación precisa debió hacerle Barrios, puesto que Falla le vuelve a escribir el 30 de junio: "La casa de que me habla es pequeña para nosotros. Desearíamos una con pequeño jardín y buenas vistas. Sitios: Alhambra, Generalife, Carrera de Darro, Albaicín o Vistillas. Si buenamente encuentra algo le ruego me lo diga. De todos modos, dentro de ocho o diez días iré, Dios mediante, para Granada, y luego, cuando encuentre casa, irán mis hermanos con los muebles, pues es mi objeto vivir en esa la parte del año que no tenga que estar en el extranjero".

Barrios contesta encantado el día 7 de julio: "Mucho me alegro de que pronto venga por ésta. Una vez aquí, ya buscaremos su acomodo".

Sin embargo, algo ocurrió que impidió la realización inmediata de esta decisión; posiblemente, una enfermedad de Germán, el hermano del compositor (lo que debió ser anunciado por telegrama, al no existir carta con esta noticia), pues Barrios pregunta en cartas sucesivas: "Dígame quién hay enfermo. Siento tanto que no venga por ahora". Y poco después: "Dígame si va mejor el enfermo".

De por medio está también en las cartas de estas fechas el curioso ofrecimiento de *cesto* con libros, partituras de orquesta y papeles, por cuya pérdida tanto teme Falla y cuya reacción es interesante por demás para adentrarnos en su personal psicología.

Al fin, todo solucionado, escribe Falla el 4 de septiembre: "Yo llegaré a Granada, Dios mediante, el lunes 13 y le ruego diga usted a nuestro amigo Carmona (para quien le envío mi saludo) que me reserve para ese día la habitación que ocupó Vázquez Díaz, en el primer piso, que es la más apropiada para trabajar sin ruido".

A los tres días, el 7 de septiembre, rectifica: "Confirmándole mi carta de hace unos días le escribo de nuevo para rogarle diga a Carmona que no llegaré a esa hasta el viernes 17 (en lugar del lunes como había proyectado) y que le agradeceré me reserve para entonces la habitación que le indiqué". Y añade poco más adelante: "En cuanto llegue empezaré a ocuparme en buscar casa, pues mi hermana vendrá enseguida con los muebles. Ya tengo despedida la casa de Madrid".

Según esto, Falla llegó a Granada el viernes 17 de septiembre de 1920 con la resolución de instalar en ella su residencia. Por lo que afirma Eduardo Molina Fajardo, hizo este viaje en compañía de John B. Trend.(19)

Durante los primeros días residió en la *Pensión Carmona*. Luego, tras unas precipitadas gestiones de búsqueda de vivienda, y apremiado por la venida de los muebles de Madrid, ocupó provisionalmente un *carmencillo*, propiedad de Antonio Barrios, situado en la misma calle de la Alhambra, muy próximo a la *Pensión Carmona*. Concurdan estos datos con lo que escribe Falla a Angel Barrios desde Londres: "Pasado mañana marcho a París y de allí, una semana después, a España, deseando volver al *carmencillo*". Y se despidió en esta ocasión del compositor granadino llamándole, no sin cierta ironía "señor propietario", refiriéndose probablemente a que dicho *carmencillo* era propiedad de su padre.

Todavía ocupa Falla esta vivienda el 20 de agosto de 1921, fecha en que de nuevo escribe a Barrios, que se encontraba veraneando en Almuñécar, poniendo el remite: "Falla. Alhambra. Granada", y en ella para nada se menciona el cambio de vivienda.

La primera noticia que he encontrado en este sentido es la carta a Ignacio Zuloaga con la que iniciaba el presente trabajo, donde se deja ver la satisfacción del músico por haber encontrado, al fin, el ideal de vivienda soñado.

6. "*Granada es mi lugar de trabajo*"

Con estas palabras comienza Falla sus declaraciones para la revista *Excelsior*, en 1925. Y prosigue: "Pero yo viajo demasiado, desgraciadamente, y viajando se pierde el tiempo".(20)

(19) En *Manuel de Falla y el cante jondo* (Granada, 1980, pág. 24).

(20) Federico Sopena. *Escritos sobre música y músicos* (Madrid, 1972, pág. 106).

Luis Jiménez, contertulio de Falla, por quien el compositor sentía ma-
fiesto cariño, asegura que la estancia del músico en Granada transcurre
n dos etapas claramente diferenciadas. Estas son sus palabras: "Desde
924, año en que le conocí, hasta 1930 si mal no recuerdo la fecha en que
sobrevino una iritis, el curso de su vida y de su actividad lleva un ritmo
ranquilo. Su estado de ánimo era de total plenitud, rodeado del respeto y
arño de los amigos que acudían a las reuniones dominicales, empujado
uave pero de un modo seguro por el pleamar de una gloria internacional
reciente. Esta paz tan sólo era perturbada ocasionalmente por incidentes
enudos, provocados por envidias profesionales o contrariedades fortui-
as".(21)

Efectivamente, durante esta primera etapa Falla se siente del todo a
usto en Granada, hasta el punto de afirmar en más de una ocasión: "Me
jento en Granada como en el centro del mundo, como si Granada fuera un
queño París".(22)

Pero, "a partir de 1931 (sigue diciendo Luis Jiménez) la situación varía.
l advenimiento de la República, que Falla (...) recibe con todo entusiasmo,
s pronto truncado brutalmente por los desgraciados acontecimientos del
1 de mayo".(23)

Concuerdia perfectamente lo dicho por Luis Jiménez con lo que el
ropio Falla escribe a J.B. Trend el 20 de mayo de 1931: "Estos días -desde
s recientes sucesos que conocerá por la Prensa- cuentan entre los más
margos de mi vida".(24)

Es a partir de esta fecha cuando el compositor experimenta también
na progresiva debilidad física y psíquica, y decide buscar un refugio para
paciguar sus nervios en la *Isla de la calma*, donde pasa largas temporadas
e reposo en 1933 y 1934. Y hasta piensa seriamente instalar su residencia
a otros lugares, como es sabido.(25)

.1) En *Mi recuerdo humano de Manuel de Falla* (Granada, 1980, pág. 24).

.2) O.c., pág. 24.

.3) O.c., pág. 26-27.

.4) Federico Sopena. *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla* (O.c., pág. 77)

.5) O.c., pág. 80.

Cuando Falla sale del *carmen* de la Antequeruela Alta, a finales de septiembre de 1939, se despidió de los amigos que allí dejaba con estas palabras: "Adiós, adiós a todos! Hasta el Valle de Josafat! Hasta el Valle de Josafat!"(26) Pero a los amigos que acudieron a despedirlo a la Estación de Ferrocarril (entre los que se encontraba mi maestro, Valentín Ruiz-Aznar) les dijo: "¡Hasta la vuelta!" Lo cierto es que Falla, como es notorio, no levantó su casa de Granada. Sólo años más tarde, cuando los amigos granadinos le informan de que unos ladronzuelos han entrado en el *carmen*, y cuando las posibilidades de regresar son prácticamente nulas, manda desalojar la vivienda.

7. La obra de Falla en Granada

La primera obra que surge en Granada es el *Homenaje a Debussy*. Y junto a estas páginas musicales para guitarra, el artículo *Claude Debussy y España*, publicados ambos trabajos en *La Revue Musicale*, diciembre de 1920.

No está en lo cierto S. Demarquez cuando afirma que el *Homenaje a Debussy* está "escrito en Granada en agosto de 1920" (27). Conforme acabamos de ver, Falla está aún en Madrid durante este agosto. No descarto la posibilidad –remota– de que iniciara esta composición durante el mes de agosto en Madrid, pero la indicación misma de Falla no deja lugar a dudas: "Granada, 1920". Así es que desde finales de septiembre y durante los meses de octubre y noviembre, residiendo ya en la Alhambra, envuelto en los perfumes otoñales de las *noches de Granada*, escribió Falla estos dos *homenajes* a Debussy, el musical y el literario, abriendo con ellos su actividad granadina.

A parte de este paréntesis, la gran obra que tenía entre manos el compositor desde 1919 era el *Retablo*, que prosigue y concluye en Granada en 1922.

Bueno será, sin embargo, reseñar otro trabajo musical que realiza en el *carmencillo* antes mencionado, es decir, durante su primer año granadino. De nuevo recorro al epistolario de Angel Barrios. El 20 de agosto de 1921 le escribe: *Los Mártires* y el *Cielo Bajo* están maravillosos. Aún me parecen

(26) Luis Jiménez (O.c., pág. 29)

(27) En *Manuel de Falla* (Barcelona, 1968, pág. 123)

más por haber salido de la preocupación de la *Fanfare* que buenos sudores me ha costado; pero estoy contento de ella". ¿De qué *Fanfare* se trata? Pudiera ser, quizá, la que sirve de *Introducción* al ballet de *El sombrero de tres picos*, página que la editorial Chester le debía estar reclamando con urgencia para lanzar la edición de la obra. Y así se entiende mejor lo que Falla sigue diciendo en esta carta: "Sirvale a usted esto de estímulo para no desanimarse cuando el trabajo resulte premioso. Hay que tener fe absoluta en que a la postre todo marcha bien!"(28)

Retornando al *Retablo*, quiero mencionar ciertas circunstancias que ponen de manifiesto lo que Granada aportó a la realización final de esta obra, que fue bastante más que *silencio y buenas vistas...* Ha quedado dicho que Falla conoce a Federico García Lorca durante su visita de 1919. Sabida es también la extraordinaria habilidad del poeta para montar *teatricos de guiñol*. No me cabe la menor duda de que Falla y Lorca hablaron en más de una ocasión sobre el montaje del *Retablo*. La experiencia que sobre el particular tenía tanto Lorca como su colaborador Hermenegildo Lanz, fue de extraordinaria utilidad al compositor del *Retablo*. Tan cierto es esto que el día de Reyes Magos de 1923 organizaron una velada de *Títeres de Cachiporra (Cristobalica)* con la clara intención de que sirviera como de ensayo o adiestramiento para el *Retablo*. El programa que para este acto se publicó es tan delicioso que no resisto la tentación de transcribirlo íntegro. Dice así:

"Oigan Señores el programa de esta Fiesta para los niños, que yo pregonó desde la ventanilla del Guiñol, ante la frente del mundo.

Primero: Se presentará el entremés de nuestro Cervantes titulado LOS DOS HABLADORES (Con la aparición final del pícaro *Cristobalica*). La música que oirán ustedes es original de Stravinsky. a) Danza del Diablo. b) Vals (de "La Historia del Soldado"). Arreglo del autor para clarinete, violín y piano.

(28) En esta ocasión, la institución me ha llevado a un error que no he querido omitir del texto original de esta conferencia. Por el utilísimo trabajo de Antonio Gallego en *Catálogo de obras de Manuel de Falla* (Madrid, 1987), sabemos que se trata de *Fanfare pour une fête*, fechada el VIII. 1921, para 2 trompetas, timbal y caja. "Encargado por la revista *Fanfare*, de Londres, apareció en el nº 1 de la publicación, en agosto de 1921. Es curioso que las primeras notas del tema definitivo, sol (S) si b (B) re (R), prefiguren—al revés—el nombre de Arbós, sobre cuyas letras escribiría en 1934 otra fanfarria". (pág. 188)

Segundo: Verán ustedes el viejo cuento andaluz en tres estampas y un cromó, LA NIÑA QUE RIEGA LA ALBAHACA Y EL PRINCIPE PREGUNTON. Dialogado y adaptado al *Teatro Cachiporra Andalus* por Federico García Lorca. *Música:* a) *Serenata* de la muñeca (piano). Debussy. b) *La Vega de Granada* (fragmento) (piano) Albéniz. c) *Berceuse* (piano y violín) Ravel. d) *Españaleta*, Paso y medio (anónimo español del siglo XVII, transcrito por Pedrell).

Las cabecitas de los personajes de ambas obras han sido talladas por el aguafuertista Hermenegildo Lanz. Las decoraciones pintadas por el poeta Federico García Lorca (tachado y anotado encima Hermenegildo Lanz, con letra de Lorca).

ATENCION. ¡AHORA VIENE LO GRANDE!

Vamos a representar el MISTERIO DE LOS REYES MAGOS (Siglo XIII) (Teatro planista).

Música: Cantiga "Ave et Eva". Cantiga LXV (Del código de Alfonso el Sabio), transcrita y armonizada por Pedrell. Dos *Invitorios* (del Código de Monserrat "Livre Vermeil"). *Cançó de Nadal* (antiguo villancico de los Tres Reyes de Oriente), armonizada por P. Luis Romeu.

Decoraciones y figuras pintadas y escafundadas por Hermenegildo Lanz. La música de esta última parte ha sido instrumentada para Cébalo, Violín, Clarinete y Laúd por Manuel de Falla. La música de todo el programa será ejecutada por: Manuel de Falla, Piano y Cébalo. José Gómez, Violín. Alfredo Baldrés, Clarinete. José Molina, Laúd. Cantarán el *Invitorio* primero y el *Villancico de los Tres Reyes de Oriente*, las niñas Isabelita García Lorca y Laurita de los Ríos Giner.

Adiós, señores... Buenas tardes y estad calladitos que va a comenzar muy pronto. EL DUEÑO DEL TEATRILLO. Una vez comenzada la representación se cierran las puertas de la sala y no se permite la entrada. La función empieza a las TRES en punto de la tarde del día de los Reyes Magos. AÑO 1923. GRANADA".(29)

(29) Una fotocopia del programa de esta velada ha llegado a mi poder por doble conducto y casi al mismo tiempo: por Enrique Lanz, hijo del artista, y por Luis Jiménez. A ambos mi agradecimiento.

En este ambiente finalizó Falla la composición del *Retablo*. Nada extraña comprobar que solicitara la colaboración de Hermenegildo Lanz para concepcionar los *trastos* del Retablo. Y aprovechó también las extraordinarias facultades de Manuel Angeles Ortiz, pintor del círculo de Lorca, a quien ya había tratado estrechamente Falla durante el *Concurso de canto jondo*, para que le hiciera los diseños del *Retablo*.⁽³⁰⁾

Granada, por tanto, aportó mucho al *Retablo*. La noche del 25 de junio de 1923 no fue sólo el triunfo del músico en el palacio de la Princesa de Polignac; fue también el de unos artistas netamente granadinos que, hermanados con Falla, hicieron posible, cada uno desde su parcela artística, la conquista de París por obra y gracia de una nueva locura de Don Quijote. Sería una exageración decir que aquel día París era una pequeña Granada, o que el palacio de la Princesa de Polignac era un trasunto de la Huerta de San Vicente?

Antes de concluir el *Retablo*, en marzo de 1922, escribe Falla en Granada a página pianística sobre el *Canto de los remeros del Volga*. Pero la gran composición que inicia Falla a continuación del estreno del *Retablo* es el *Concerto*. El compositor, en esta ocasión, tiene especial interés en dejar constancia de la fecha y el lugar haciéndolo por partida doble. Al final de la partitura anota: "Granada, Otc. 1923-26". Pero a final del *LENTO* anota: "A. Dom. MCMXXVI. In Festo Corporis Christi", referencia esta última que respasa con mucho los límites de lo estrictamente cronológico.

Incrustada en el *Concerto*, cual si fuera amable descanso en la ardua tarea de obra tan ascética, surge la alhambrista composición de *Psyché*, obra entrañablemente granadina tanto como los arabescos de su Alcázar árabe o las pinturas decorativas de algunas de sus estancias. Falla, como él mismo nos relata en el esmerado francés de la presentación-dedicatoria, imagina un concierto cortesano en el *Tocador de la Reina* de la Alhambra, hacia 1730, durante una visita de los Reyes Felipe V e Isabel Farnesio... En su aspecto más superficial, *Psyché* aparece como una obra circunstancial, fruto de convenciencias y gentilezas por parte de Falla. Pero el rostro más íntimo de este poema es un finísimo obsequio a la Alhambra, convertida por unos días en alcázar cristiano durante la época del barroco español.

⁽³⁰⁾ Por los días en que escribo esta conferencia, ha organizado la Real Academia de Bellas Artes "Ntra. Sra. de las Angustias", de Granada, de la que Falla fue miembro numerario, una exposición con obras de Manuel Angeles Ortiz, entre las que figuran los dibujos y diseños para la representación primera del *Retablo*.

A partir de 1926 trabaja Falla denodadamente en *Atlántida*. Y, en medio de este descomunal empeño, que consume los últimos veinte años del compositor, realiza otras varias obras, como es bien sabido. Así, vemos aparecer el *Soneto a Córdoba* (1927), la *Fanfara* a E.F.Arbós (1933), *Pour "Le Tombeau de Paul Dukás"* (1935), *Pedrelliana* y la orquestación del resto de *Homenajes* (1938-1939). He dejado al margen de esta enumeración la *Balada de Mallorca*, por ser trabajo realizado por Falla durante su primera estancia en la *Isla de la calma* en 1933, al igual que la versión rítmica y expresiva del *Ave María* de T.L. de Victoria.(31)

Se ha de hacer una mención especial en esta ocasión de una serie de trabajos de creación y de adaptación que hizo Falla en Granada y para Granada. Me refiero a las³ ilustraciones musicales para sendas representaciones escénicas en 1927 y 1935. Falla tomaba esta tarea con sumo interés y con absoluta seriedad, tanto como la citada colaboración con Lorca para *Títeres de Cachiporra*. Por lo que respecta al año 1927, Falla compuso unos fragmentos para la representación del Auto Sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*, que se representó en la *Placeta de los Aljibes*, de la Alhambra. El colaborador inmediato de Falla fue Angel Barrios, a quien escribe desde París el 30 de mayo: "Hoy le envío para la música del Auto, aunque solamente la mitad. (El resto irá pasado mañana.) Como verá, he hecho al fin el *Aria*, basándome en una cantiga de Alfonso X. El acompañamiento para dos guitarras hay que dividirlo entre ambos instrumentos, y para ello confío en usted que lo hará mejor que yo. Fíjese que en todo es *forte*, con acento en la primera fusa de cada grupo de cuatro.

El segundo acorde (negra) es siempre, como verá usted, el mismo ya producido en la fusas rasgueadas. Si tiene usted alguna duda dígamelo enseguida para aclarársela. En cuanto hoy le envío solamente interviene una voz de mezzo soprano. Deme usted noticias de cómo van los ensayos, etc. ¡Lástima!.. no poder estar ahí para Corpus, pero el concierto de Londres es el 22".

Por lo que respecta a 1935, la intervención de Falla, si cabe, fue aún mayor. La ocasión fue la conmemoración, por parte de la Universidad de Granada, del tricentenario de la muerte de Lope de Vega. Para esta ocasión, el colaborador de Falla fue Valentín Ruiz-Aznar, y él mismo nos dejó relatada y precisada su intervención: "Mi labor en esta ocasión fue aliviar

(31) Juan María Thomas. *Manuel de Falla en la Isla* (Palma de Mallorca, 1947, Capítulo VIII).

a D. Manuel la tarea, hartamente ingrata cuando se trata de buscar músicas que puedan convenir a textos y situaciones distintas. También yo bucé en el Barbieri y hallé canciones que, con el visto bueno de D. Manuel, sirvieron para *La moza de cántaro*. Formé, con elementos aficionados, un coro mixto de 25 ó 30 cantores y no le digo los días de trabajo que supuso para todos preparar los cantos, sabiendo de antemano que habíamos de ser supervisados por Falla antes de las representaciones. El ensayo general, presenciado por Falla, tuvo lugar en la *Casa de los Tiros*... También preparé yo la *Fanfare* (para trombas y tímpani), seleccioné los músicos de la Banda Militar, los ensayé, etc".(32)

Con todo esto concuerda lo que escribe Falla a J.B. Trend el 13 de mayo de 1935: "Aquí, en la Universidad, también preparan dos obras de Lope para fines de mes, y hemos hecho una selección de fragmentos corales (desde las Cantigas hasta *Parsifal*, pasando por Victoria) para acompañar a una de ellas, que es el Auto *La vuelta de Egipto*. Son fragmentos muy breves, pero de muy probable eficacia si los cantan con la necesaria discreción. La otra obra elegida es *La moza del cántaro*, pero ésta exige poca música. Hasta ahora me ha sido imposible asistir a los ensayos, pero todo está en buenas manos".(33)

Para que sirviera como de pórtico al Auto de Lope de Vega, compuso una página polifónica de indiscutible acierto. Y resulta elocuente comprobar cómo, años más tarde, en 1939, envía esta pequeña obra a María de Cardona, promotora de la Exposición de Arte Sacro celebrada en Vitoria, junto con una extensa carta en la que, a este respecto, dice: "Envío a usted para la Exposición una *Invocatio ad Individuam Trinitatem* que bien pudiera servir para dar comienzo a alguno de los *concertos sacros* que han de celebrarse. Dicha *Invocatio* fue escrita y adaptada por mí para abrir la representación escénica del Auto *La vuelta de Egipto*, que representó nuestra Universidad para conmemorar el III Centenario de Lope. La *invocación* propiamente tal es mía, mientras que el *Amen* es de Victoria".(34)

Para completar esta reseña de la obra musical realizada por Falla en Granada, haré mención también de sus escritos. Además del ya citado

(32) Tomado de una Nota enviada por V. Ruiz-Aznar al Dr. Manuel Orozco Díaz. En *Valentín Ruiz-Aznar* (Granada, 1982, pág. 143-144) transcribo íntegramente esta Nota.

(33) *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla* (O.c., pág. 79).

(34) Puede verse esta carta publicada en *Manuel de Falla y la música eclesidística*, trabajo que se incluye en este mismo libro.

Claude Debussy y España, están el estudio sobre *El cante jondo* (1922), el ensayo sobre Felipe Pedrell (1923), *Notas sobre Ricardo Wagner* (1933), *Notas sobre Ravel* (1939), además de otros artículos para la prensa granadina o extranjera, como el aparecido en *La Revue Musicale* bajo el título "Wanda Landowska en Granada" (febrero de 1923).

Algo que me acude a la mente siempre que reflexiono sobre la música elaborada por Falla en Granada es pensar en la obra suya que salió desde esta ciudad para la publicación. Supuesta la extrema meticulosidad de Falla, es indiscutible que, con este motivo, dio sus últimos retoques a estas obras, que son, además de las anteriormente mencionadas, *Siete canciones* (Schig. París, 1922), *El amor brujo* (Chester. Londres, 1921 y 1924), *Noches* (Schig. París, 1922) y *Fantasia Baetica* (Chester. Londres, 1922). Según esto, por la mesa de trabajo de Falla en Granada pasaron todas estas partituras y fueron minuciosamente revisadas con vistas a su publicación.

8. Otros quehaceres

En ocasiones se opina con ligereza sobre la *escasa producción* o el *corto aliento* de la obra de Falla. Estimo que las motivaciones que impulsan a un artista a producir varían en cada caso, y no se puede establecer un baremo indiscriminado. Para enjuiciar el caso concreto de Falla se ha de barajar un complejo conjunto de causas, entre las que sistemáticamente hemos de excluir la falta de voluntad. Todo lo contrario: Falla fue un gran trabajador. Cuando recordamos las declaraciones a la revista *Excelsior*, en que dice: "Estoy absolutamente entregado a la música", quedamos en la duda de qué es lo que en verdad quiso decir. Porque yo interpreto que, por encima de todo, lo que quiso Falla decir es: "Estoy absolutamente entregado a la composición". Y desgraciadamente, esto no era verdad, en el sentido de que consumía demasiado tiempo en mil cosas que le impedían entregarse a la composición con dedicación exclusiva. Y no me estoy refiriendo a la *pérdida de tiempo* de los viajes (de lo que el propio Falla se lamenta en estas declaraciones). Al fin y al cabo, los viajes eran consecuencia directa de su tarea como compositor que triunfa. Me refiero a otras actividades que emprende un tanto ingenuamente y que llegan a convertirse para él en auténticos monstruos devoradores de tiempo y exhaladores de unas densas tufaradas de intrigas, desasosiegos e incluso de enemistades que perturbaron su vida. ¡Cuántas energías, cuánto tiempo, cuántos conflictos no le acarreó la organización del *Concurso de cante jondo!* Suma y sigue: ¡Cuántas energías, cuánto tiempo y cuánto sinvivir le supuso la puesta en marcha de la *Orquesta Bética de Cámara!*...

Aparte de esto, lo que más tiempo consumió de su vida fue la correspondencia epistolar. Si algún día llegamos a ver publicadas el conjunto de sus cartas, quedaremos asombrados. Estoy convencido de que Falla dedicó a escribir cartas bastante más tiempo que a escribir música, sobre todo en a segunda mitad de su vida de compositor. Cuando se lee en una de sus cartas a Segismundo Romero (la del 7 de julio de 1927): "Tengo unas trescientas cartas por contestar"(35), llega uno a imaginar lo que esta *afición* suya le consumió de tiempo, de preocupación y de dinero... En definitiva, estimo que Falla, como compositor, no supo administrar correctamente su tiempo. El artista, quizá en mayor grado que ninguna otra profesión humana, ha de saber renunciar a muchas cosas que, a la postre, le restan energías espirituales y tiempo material para realizar su obra. Es una lección que podemos aprender...

* * *

"Se fue a Granada por silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad". Justa y hermosa es la expresión de Juan Ramón Jiménez.(36)

Granada, desde los albores de *La vida breve*, fue eje dinámico de la práctica totalidad de la obra de Falla. Primero, como inconsciente punto de atracción; después, como constatado lugar de acción. Los datos aportados en esta charla no son una novedad, ciertamente. Pero, resumidos aquí en pretada síntesis, es posible que produzcan la sensación de algo no pretendido por mí. En modo alguno he pretendido decir que Falla fuera un artista granadino, en el sentido que dejó precisado este concepto Angel Ganivet.(37) Cuando el compositor gaditano planta su residencia en ese punto neurálgico del Orbe que es la colina de la Alhambra, su espíritu estaba ya modelado y concretado su perfil estético. Granada sólo había sido, hasta entonces, una lejana referencia, un excitante de su sensibilidad creadora, o, si se prefiere, un emisor de ondas claramente captadas por el compositor. Descifrar el por qué de esta sintonía, traspasa con mucho los límites de mis posibilidades. Pero el mismo Falla lo declaró a Juan Viniegra al preguntarle

35) *Manuel de Falla. Cartas a Segismundo Romero*. Transcripción y estudio por Pascual Pascual Recuero (Granada, 1976, pág. 245).

36) En *Olvidos de Granada* (Granada, 1969, pág. 55).

37) "Decía Angel Ganivet que, para que los artistas naturales de Granada mereciesen ser llamados artistas granadinos, necesitaban algo más que "haber nacido en nuestra tierra o provincia"; era preciso también ver si habían sido "moldeados" por Granada, si ésta los había sabido "formar", "iniciar en el secreto de su espíritu". Cita tomada de Enrique Martínez López en *Federico García Lorca. Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas*.

éste: -¿Por qué no volviste a Cádiz? Allí te hubiéramos recibido con mucho cariño" A lo que Falla contestó: -"Demasiado lo sé, pero había algo que me atraía aquí".(38)

Cuando al fin realiza su deseo de vivir en Granada, no sólo crea y se recrea al estar en consonancia con las bellezas de esta ciudad, como un sensible espectador. Falla conecta con la entraña misma de Granada, con su historia, sus costumbres, sus inquietudes, sus gentes. Arraigó en Granada. Diré más: también Granada sintonizó con él -y, en buena parte, lo sigue haciendo- de una forma que no es frecuente...

No resisto a la tentación de añadir dos citas más. En carta a Barrios, fechada en Tours el 25 de marzo de 1928, añade Falla esta posdata: "¡Que prepare usted trabajo para mi regreso!" Y Federico García Lorca, en carta que envía a Falla desde Barcelona en 1927, le habla de "las muchas cosas que se pueden hacer y que *debemos hacer* en Granada".(39)

Por lo que respecta a Granada, no cabe duda de que recibió a Falla con entusiasmo: fueron muchos los granadinos notables que, de una forma u otra, le rodearon desde un principio. Siempre dispuso Falla de un grupo de *incondicionales* amigos que le estimaron debidamente y estuvieron a su disposición para lo que pudieran ayudarle. Era la Granada de los años veinte, la que todavía guardaba la fragancia o el aura de Angel Ganivet, en la que bullía la enervorizada vitalidad, la expansiva alegría y el acento original de Federico García Lorca. Era la Granada en la que Falla se sintió *como en el centro del mundo*. Fue después la Granada tensa y triste hasta la pena negra de los años treinta. Aquí, entre el gozo y el llanto, entre el juego y el luto, trabajó Manuel de Falla. No nos extraña comprobar que *Atlántida*, la obra de su empeño y su naufragio, esté dedicada a Granada, como obsequio de gratitud, junto a Cádiz, la ciudad que le vio nacer, Barcelona y Sevilla.

¿Cuál es el legado de Falla a Granada? Claro que no se puede condensar en una palabra. El legado de Falla es universal y, fundamentalmente, es su música. Pero juzgo que no sería desvariar demasiado decir que gran parte de este legado se cifra en haber transmitido a las generaciones que le hemos proseguido la *imagen del compositor*. Lo cual tampoco se circunscribe a Granada, claro está; pero aquí se siente con mayor fuerza y cercanía. Y también, quizá, con un afecto casi familiar.

(38) En *Manuel de Falla. Su vida íntima* (Cádiz, 1966, pág. 105).

(39) Tomo las citas de Federico Sopena, *Atlántida. Introducción a Manuel de Falla* (O.c., pág. 67 y de Manuel Orozco. *Falla. Biografía ilustrada* (O.c., pág. 111).

MANUEL DE FALLA Y LA MUSICA ECLESIASTICA*

"*Status quaestionis*"

Durante un importante período histórico, desde la Edad Media hasta bien entrado el Barroco, gran parte de la música culta estuvo en manos de clérigos o de músicos al servicio eclesiástico. Después, sobre todo a raíz del Romanticismo, se produce la ruptura: el músico eclesiástico queda enclaustrado en su modesta labor dentro de las catedrales, colegiats y monasterios, en progresivo declive, mientras el músico profano —llamémosle así— triunfa y se impone desde los teatros y salas de concierto. Por debajo de este hecho, explicándolo, hay un cambio radical en la concepción social y humana de la música, una nueva estructuración económica en los medios eclesiásticos, además de una notable mutación en la actividad y funcionalidad del músico profano, consecuencia de su toma de conciencia en cuanto a la misión y lugar que le corresponden dentro de la nueva sociedad. El resultado es que los músicos eclesiásticos abandonan las riendas de la evolución musical y no consiguen incorporar figuras de relieve e interés a los anales del siglo XIX. Sin embargo, y limitando estas reflexiones a lo ocurrido en nuestra Patria, podemos afirmar que la música eclesiástica supo conservar un cierto "aire" de su noble pasado —no obstante la maléfica influencia italianizante—, hasta enlazar en más de un aspecto con el resurgir que se inicia en los albores de nuestro siglo. Así parece intuirlo el propio Falla. (Ver "Felipe Pedrell". *Revue Musicale*. París, febrero de 1923).

Interesa subrayar cómo esta ruptura va siendo cada vez más pronunciada en la medida que avanza el siglo XIX, hasta constituir dos campos muy contrastados, dos dedicaciones musicales prácticamente independientes y de muy diverso signo. El músico eclesiástico siguió cultivando predominantemente la polifonía vocal, técnica que domina por la práctica diaria

(*) Artículo publicado en *Tesoro Sacro Musical* (Madrid, 1976-4 y 1977-3 y 4).

y por la fuerza de la tradición; pero quedó anclado en la técnica instrumental, terreno en el que progresa notablemente el compositor profano. En definitiva, vinieron a formar dos mundos musicales tan desvinculados entre sí que terminaron ignorándose mutuamente. Yo mismo tuve ocasión de constatar en mi juventud cómo un compositor eclesiástico de la valía y formación de Julio Valdés —ya en su ancianidad, cuando tuve la suerte de tratarlo— estaba desconectado de la producción sinfónica del Romanticismo, y cómo quedó sobrecogido al comprobar el parentesco de una melodía suya con un célebre motivo de Jh. Brahms. Y otro tanto, si no más, ocurría, y sigue ocurriendo, a la inversa...

Pretendo exponer en estas líneas un tema —así lo creo— no tratado hasta el momento: la vinculación de Manuel de Falla a la música eclesiástica; su intento inconsciente, de tender un puente entre estos dos mundos de la música española. Lo que llevó a cabo en una doble faceta: por el contacto personal de colaboración y amistad con diversos músicos de iglesia y por el interés que mostró de incorporar a su obra creadora procedimientos y recursos característicos de la tradicional música eclesiástica española.

I. Músicos eclesiásticos en torno a Falla

A causa de su profunda religiosidad, Falla tuvo quizá más oportunidades y mayores motivos que otros colegas suyos para trabar amistad con los músicos de iglesia. En su nota testamentaria de 1936 recuerda con devoción y gratitud al sacerdote don Francisco de Paula Fedriani, de quien reconoce haber recibido los mejores consejos y orientaciones para su vida cristiana. Es posible que el trato con aquel buen sacerdote durante su adolescencia y juventud fuera, a la vez, antídoto eficaz para cualquier especie de anticlericalismo, fenómeno tan frecuente en las élites culturales y artísticas de su tiempo. Lo que, como veremos, tuvo sus repercusiones en el campo musical.

Limitándonos a los sacerdotes músicos que pasan por la vida de Falla, vamos a detenernos en tres que, a juicio mío, fueron los que de modo más directo colaboraron con él y con los que hizo mayor amistad: Eduardo Torres, Juan María Thomas y Valentín Ruiz Aznar.

I. Eduardo Torres

En el panorama de los compositores eclesiásticos de comienzos de siglo ocupa Eduardo Torres un puesto notablemente destacado. Su personalidad

es bien conocida para cuantos se han interesado por la música religiosa del primer tercio de nuestra centuria. Lo que posiblemente no sea tan sabido para una gran mayoría es la amistad, colaboración y mutuo aprecio que le unió con Falla, lo que interesa aquí destacar.

Eduardo Torres nace en Albaida (Valencia) el año 1872. Ingresó, de niño, en el Seminario de Valencia, y como era habitual en los medios eclesiaísticos, a la par que los estudios de Humanidades, Filosofía y Teología, hace los de música bajo magisterio de Antonio Marcos (armonía) y Salvador Giner (composición). Bueno será anotar que Salvador Giner (1832-1911) fue, quizá, la máxima personalidad musical de su tiempo en Valencia; director del Conservatorio y compositor prolífico y muy estimado, cultivó prácticamente todos los géneros musicales: oratorios, sinfonías, zarzuelas, poemas sinfónicos y buen número de música religiosa. Al parecer; era fervoroso entusiasta de Rossini, a cuya memoria compuso una "Elegía".

Bajo los consejos y la guía de Salvador Giner inicia Eduardo Torres sus trabajos de composición. Pero su auténtica personalidad musical aún tardaría en manifestarse. Recuerdo haber leído, durante mis años de estudiante un "Bone Pastor" de Torres, que ni tenía su característico estilo ni, en verdad, era obra meritoria. No se podía aplicar en aquel caso el consabido aforismo "ex ungue cognoscitur leo"... Por esto opino que su auténtica formación, así como su temperamento musical, típicamente andaluz, es fruto de un personal esfuerzo autoformativo y sólo alcanza un logro feliz durante su etapa de madurez sevillana.

Ordenado sacerdote, ocupa el puesto de maestro de capilla en la catedral de Tortosa en 1895. Tortosa: la patria de Felipe Pedrell... Me pregunto si será demasiado utópico suponer algún encuentro entre Pedrell y Torres durante los catorce años que permanece en Tortosa. Es fácil que así ocurriera. Y cabría pensar si esa exquisita sensibilidad con que Torres se aproxima, más tarde, al folklore andaluz (¡qué feliz acierto son las "Saetas" para órgano!) no tendría su primer punto de apoyo en aquellas posibles entrevistas con Pedrell... Ahí queda la incógnita. De ser como supongo, constituiría un nuevo mérito a incluir en el *haber* del gran patriarca tortosí.

En 1909 hace Torres oposiciones a maestro de capilla de la Metropolitana de Sevilla, tomando posesión en enero de 1910, cargo que regenta hasta su muerte, acaecida a finales de 1934. Estos veinticuatro años serán decisivos para Torres; durante ellos alcanza la cima de su original técnica y estética, aún no apreciada en su debido valor.

Que sepamos, Falla y Torres no se conocen personalmente hasta la Semana Santa de 1922, cuando el compositor gaditano, residente ya en Granada, se desplaza a Sevilla para escuchar el tan celebrado "Miserere" de Hilarión Eslava. A partir de este afortunado encuentro se inicia entre ellos una entrañable amistad y un contacto epistolar especialmente denso en determinados momentos. Por desgracia, desconozco dicho epistolario, que permanece inédito; pero estoy seguro de que se trata de un documento de primerísimo interés para descubrir facetas importantes de ambos músicos. Cuando a Falla le llega la triste noticia de la muerte de Torres, escribe una carta a Segismundo Romero en la que le dice:

"Muchísimo me impresionó la muerte de nuestro don Eduardo Torres (q.e.p.d.). Esta ha sido una de las veces en que la pérdida de un amigo le hace a uno sentir plenamente la sinceridad del cariño que le profesaba. Siento honda pena al pensar que no he de volverle a ver en esta vida, y sólo me consuela pensar también en que nuestro pobre amigo habrá hallado, en la que es eterna, la paz que le faltaba en esta brevisima, por la que todos vamos caminando entre tantas tinieblas... Pero ¿cómo ha tardado usted tanto en darme la noticia, que sólo tuve indirectamente? A don Norberto Almandoz ya escribí sobre ello al contestar su telegrama de primero de año, y a usted iba a hacerlo pidiéndole detalles —como hago ahora— sobre la enfermedad y la muerte de don Eduardo, así como sobre su familia (¿vive aún su madre?), a la que hará usted el favor de transmitir cuanto antes le digo. De corazón me asocio a su dolor, y no sólo por la pérdida del amigo, sino también del compañero, pues la música que de él conozco es la de un verdadero y raro artista, tanto por su exquisita sensibilidad como por su técnica." (Manuel de Falla. "Cartas a Segismundo Romero". Publicadas por el Ayuntamiento de Granada y el Patronato de la "Casa-Museo Manuel de Falla". Granada, 1976. Carta del 10 de enero de 1935.)

El párrafo citado es de sumo interés. Por un lado queda confesada la amistad y el cariño que les vinculaba. ¡Es tanto lo que puede leer entre líneas el conocedor de las circunstancias de Torres durante sus últimos días!... Falla las conocía: sus circunstancias personales, familiares y sociales. Ahí están sus expresiones: "nuestro pobre amigo...", "la paz que le faltaba...", "¿vive aún su madre?...". Por otro lado, y en el campo musical, el juicio emitido por Falla es contundente: "La música que de él conozco es la de un verdadero y raro artista, tanto por su exquisita sensibilidad como por su técnica." No creo que Falla haya emitido un juicio tan favorable sobre ningún otro músico español de su tiempo, con las excepciones de Pedrell, Albéniz y Granados. A este respecto es curioso observar cómo se repiten las palabras en labios de Falla: al referirse a Granados habla de su "exquisita

sensibilidad" (M. de Falla: "Escritos sobre música y músicos. Col. Austral, núm. 950, pág. 24); cuando se refiere a la música de Ravel, (uno de sus más estimados colegas) habla de un arte "de rara perfección" (M. de Falla: "Notas sobre Ravel". Revista "Insula". Jerez de la Frontera, septiembre de 1939). Estas coincidencias de expresión en un hombre tan meticoloso y fiel a la hora de transmitir su pensamiento son altamente significativas.

La colaboración de Falla y Torres tuvo un punto de convergencia: la Orquesta Bética de Cámara y el estreno de "El Retablo". Sin esta empresa común, probablemente no hubiera sido tan crecida su amistad ni tan profundo su mutuo aprecio. Torres es, casi con total certeza, el primer músico que tiene en sus manos la partitura de "El Retablo", y el primero que lo asimila y lo trabaja con cantores e instrumentistas. Habría que estudiar en qué grado influye el conocimiento de esta obra en Torres, comprobando el camino que sigue en su obra de creación a partir de 1923.

Con respecto a la Orquesta Bética de Cámara podríamos afirmar: Falla cobra ánimos y entusiasmos mientras sabe que la orquesta está bajo la batuta de Torres o, al menos, bajo su influjo directo. Pero cuando Torres se desliga de la orquesta, Falla crece en desaliento hasta llegar también él a desentenderse de dicha agrupación. He aquí algunas citas tomadas del epistolario a Segismundo Romero, anteriormente citado:

"Muy de veras me he alegrado de cuanto me dice usted en su carta pues creo que esta orquesta puede llegar a ser una cosa seria que muchos envidiarán. Muy contento también porque el maestro don Eduardo Torres esté con ustedes dirigiéndolos. Esta es garantía del mayor valor." (Granada, 4 de noviembre de 1923.)

"Lamento vivamente que no pueda dirigir (don Eduardo Torres) la Orquesta Bética. Claro está que yo ya sabía el incomprensible parecer del Arzobispo sobre la cuestión, pero no perdía esperanzas en que, al menos en algunas ocasiones, se pudiera contar con la dirección del maestro. Estas esperanzas no acabo de perderlas, y yo estoy dispuesto a escribir al Arzobispo (si ello es oportuno), con el fin de conseguir nuestro vivo deseo." (Granada, 18 de diciembre de 1923.)

Mucho celebro que el maestro Torres esté mejor, pero lamento cuanto me decía usted en su grata anterior sobre lo de su dirección. Yo tenía esperanzas de que esto se arreglara." (Granada, 10 de enero de 1924.)

Don Eduardo, que tanto y tan acertadamente trabajó con la Bética—en realidad, fue obra suya—, se vio imposibilitado de dirigirla en público a

causa del "incomprensible parecer del Arzobispo". Su puesto de director lo ocupó, a propuesta de Falla, el joven Ernesto Halffter. Torres quedó, no obstante, como presidente de la directiva. Con esta solución, don Manuel se tranquilizó bastante y recuperó esperanzas. Cuando se le oscurece el porvenir de la Bética es al enterarse de que Torres había renunciado también a la presidencia de la directiva. La cita es algo extensa, mas la juzgo necesaria:

"Otra cuestión importantísima. Excuso asegurar a usted que me parece muy justa y muy simpática su nueva elección para la presidencia, y de no formar usted parte de la Orquesta, nada tendría que decir; pero es el caso que para obtener en una corporación artística la debida e indispensable sumisión a la autoridad presidencial esta autoridad no ha de ejercerla un individuo de la corporación, sino alguien ajeno a ella, o, de no serlo, de superior jerarquía dentro de la asociación, como es el caso de don Eduardo. (Por cierto, que su renuncia me ha extrañado mucho, después de lo que convinimos en Sevilla, y ello me hace suponer hasta qué punto tema don Eduardo que la actual situación moral de la Bética imposibilite toda eficaz dirección.) Yo insisto, sin embargo en que él sea el presidente y usted el secretario (en esto es usted insustituible), y que en el caso –lamentabilísimo– de que el maestro se negase en absoluto a aceptar el cargo, busque él mismo la persona que pudiera ejercerlo fuera de la Orquesta.

Ya sabe usted, querido y buentísimo Segis, que yo no soy pesimista (¡gracias a Dios!), y esto le hará suponer hasta qué punto temo por el porvenir de la Bética de no seguirse el plan que les indico. Todo lo ya conseguido (que es enorme) y cuanto nos hemos todos sacrificado, resultará inútil. El peor enemigo de la Bética lo está siendo la Bética misma. ¡Se lo aseguro a usted! Y digo más: si no se arreglan debidamente las cosas, me veré obligado –con harto, dolorísimo sentimiento, pero sin apelación– a retirarme en absoluto de cuanto se relacione con la Orquesta." (Granada, 9 de marzo de 1925.)

A partir de este momento el entusiasmo inicial de Falla por la Bética decae progresivamente hasta llegar al desenlace final:

"Esos señores saben que lo que usted les proponía respecto a Alicia era debido a una indicación mía. Sin embargo, una vez más... Bueno, prefiero omitir comentario. Ahora bien, siendo tan mal... , estimamos mis esfuerzos a favor de la Orquesta (que tan reiteradamente demuestra saber mejor que nadie lo que le conviene), los doy por terminados." (Granada, 9 de marzo de 1929.)

De 1925 a 1929, la correspondencia Falla-Torres es muy escasa. Algo debió ocurrir entre ellos que motivara este distanciamiento; probablemente

algo en torno a la adaptación para orquesta de cámara que hace Torres de "Noches en los jardines de España". Falla revisa el trabajo, del que afirma: "Sólo he podido ver el comienzo del trabajo de don Eduardo..., que está muy bien" (Granada, 6 de noviembre de 1925.) El 10 de noviembre ya había remitido a Torres la partitura revisada, y es de suponer que fuera de su agrado supuesto que se refiere a un estreno inmediato de dicha versión. Escribe a Segismundo: "Nocturnos. Supongo que don Eduardo los habrá recibido (en unión de unos recortes, que ruego me devuelvan cuando no los necesiten), y me extraña que no me diga usted nada de ello. Si los toca Nin en diciembre, ello será utilísimo a Navarro (en lo que concierne a interpretación, movimiento, etc.), pues Nin conoce perfectamente la obra." Tengo entendido que esta versión de Torres la interpretó en diversas ocasiones la Bética, alguna vez con don Norberto Almandoz al piano. Pero, como digo, de ahí puede que surgieran ciertas suspicacias entre ambos músicos. Falla se queja de no recibir noticias suyas: "Mis afectos a don Eduardo, aunque no sé si se acordará de mí. Recuérdle usted que soy aquel del *Retablo*" (18-IX-1925). "De don Eduardo también sigo sin noticias directas" (2-IV-1927). Pero la amistad se reanudó, olvidando lo pasado.

¿Qué pudo influir Torres en Falla? Pienso que no fue él quien le puso en contacto con la música eclesiástica de su tiempo. Pero estoy seguro de que la influencia fue grande a través de su persona y su obra. Según hemos visto, Falla conocía y apreciaba la música de Torres, y tenía absoluta seguridad en él como músico bien formado, en quien podía confiar plenamente, a quien podía encomendar el trabajo de sus propias obras con entera tranquilidad. Este fue su principal influjo: por Torres, Falla constató que entre los eclesiásticos, marginados de los medios musicales de primera línea, había excelentes músicos; que esos hombres, dedicados al modesto servicio musical en las catedrales y colegiatas españolas, tenían en sus manos un legado histórico de gran valor, y que su formación –en gran parte autodidacta– no era en modo alguno despreciable.

2. Juan María Thomas

En la perspectiva precisa y valedera que sólo el tiempo nos puede dar, aparece Juan María Thomas con perfiles destacados de interesante personalidad musical y humana. Su entronque con Manuel de Falla alcanzó la cumbre afectiva y dinámica cuando el compositor gaditano, aquejado ya y maltrecho, imposibilitado de continuar su trabajo en Granada, decide pasar una larga temporada de aislamiento en Mallorca con la doble intención de

apaciguar sus nervios y proseguir, con la necesaria calma interior y exterior, su laboriosa dedicación a "Atlántida". Juan María Thomas fue la mano providencial, el hombre providente que hizo posible –tarea nada fácil– la serena permanencia de Falla en la Isla, removiendo sabiamente dificultades y accediendo con fino tacto a todo tipo de exigencias... Tan atenta dedicación al maestro cumplió felizmente su objetivo, proporcionándole un período fructífero y placentero durante las dos temporadas invernales que allí permaneció. ¡Con cuánta complacencia recordará Falla después su paso por "La Isla de la Calma"!

Mossén Thomas, nacido en Palma de Mallorca el 7 de diciembre de 1897, completa su formación musical en Barcelona bajo el magisterio de Domingo Mas y Sarracant (1866-1944) y Eusebio Daniel (1862-1950). Este último ejerce mayor influencia y despierta más viva simpatía en su joven discípulo, quien tanto gustaba de escuchar las sabrosas anécdotas de sus mocedades, junto a Albéniz y Arbós, en el Conservatorio de Bruselas. "Cada quince días –cuenta Mossén Thomas– iba yo a Barcelona para recibir sus lecciones de órgano y de contrapunto. Prolongábanse estas últimas hasta la una o las dos de la madrugada y en lo más árido y cansado de ellas, cuando el buen maestro –que me trataba como un verdadero padre– me veía desfallecer de sueño, interrumpía el examen de los severos cánones y me contaba las divertidas andanzas del "trío", o mejor dicho, del "duo" Albéniz-Arbós muchas veces a expensas del "solo" Daniel..." ("Manuel de Falla en la Isla". Ediciones "Capella Clásica", págs. 156-157).

Terminada su formación, ocupa el puesto de organista en la Catedral de Palma de Mallorca y despliega una magna actividad en pro de la música en la Isla como compositor, escritor, crítico, concertista y director. Tan desmesurada actividad hubiera sido como casa construida sobre arena de no estar cimentada sobre la firme roca de su gran personalidad y vasta cultura, que transcendía con creces lo exclusivamente musical. La fundación y organización del "Comité pro Chopin en Mallorca", la "Associació Bach per la musica antiga i contemporanea", la dirección de la "Capella Clásica" y del Conservatorio con las respectivas actividades de estos organismos, junto a sus colaboraciones en un nutrido número de revistas nacionales y extranjeras y la edición de sus propias obras musicales y literarias son la muestra más contundente de su gran capacidad y valía.

No sería justo silenciar aquí la benéfica influencia que sobre mi juvenil sensibilidad ejerció la lectura y el análisis de las obras de Mossén Thomas –el "Reloj Armónico", con tan sabrosos comentarios literarios, la "Cantata

brevis de Sancta Maria" o la "Missa ex ore infantium", con tan deliciosa ilustración infantil, junto a sus apuntes "Pro Hodierna Musica Sacra"-, que gota a gota me iba cediendo con certero criterio mi maestro, Valentín Ruiz Aznar, durante aquellos años de Seminario... Y con cuánto regocijo interpretaba en nuestro viejo y asmático "armonium" las deliciosas piezas del "Rosetón"...

... Pasó el tiempo. Y un día nos llegó la noticia por un telegrama de su hermano Gerardo: se nos fue, después de penosas intervenciones quirúrgicas y más penosas convalecencias, el 4 de mayo de 1966.

... Don Juan María, relacionado con las más relevantes personalidades musicales, de su tiempo; sentía singular estima por don Manuel de Falla. Su fino juicio crítico y estético había advertido en "El Retablo" y en el "Concerto" enormes posibilidades que abrían luminosas perspectivas a la música española. El primer encuentro personal entre ambos músicos tuvo lugar en Barcelona, a donde Thomas acudió el día 5 de noviembre de 1926 para asistir al estreno del "Concerto" en calidad de crítico musical de la prestigiosa revista "Chesterian", que dirigiría Gustavo Jean-Aubry. Las cosas no fueron bien en aquella ocasión: "Ha oído usted un simulacro de mi Concerto", le dijo Falla a don Juan María. Pero Mossén Thomas, con fina agudeza y superando todas las deficiencias de la interpretación primera, supo penetrar el sentido más profundo de aquella música y detectar en ella, además de lo inédito de su lenguaje y de su técnica, la raíz musical del pueblo hispano.

... Desde aquel día, los lazos de amistad mutua fueron "in crescendo", como queda bien reflejado en las cartas que se intercambiaron hasta el día 28 de febrero de 1933, martes de carnaval, en que Falla arriba por vez primera a la Isla.

... Llegado este momento, y para confirmar lo dicho, aconsejo la lectura de "Manuel de Falla en la Isla" (Ediciones "Capella Clásica". Palma de Mallorca, 1947), obra que no dudo en calificar como la más hermosa, amena y personal de cuantas hasta hoy se han escrito sobre Falla, en la que Juan María Thomas hace gala de dotes literarias nada comunes, dándonos la más bella imagen que imaginar se puede de aquel hombre, ya en abierta lucha con sus nervios y dolencias, pero de alma tan noble y pura.

... El aprecio y gratitud de Falla hacia Mossén Thomas se vio hartamente compensado por la cordial ayuda que de él recibió en todo momento.

Ciñéndonos a lo estrictamente musical, debemos destacar la oportunidad que le brindó de compenetrarse con las peculiaridades de la polifonía coral. ¡Con qué donaire nos relata don Juan María la asistencia activa de Falla a los ensayos de la "Capella Clásica"! Este contacto fue para el compositor de "Atlántida" de máxima utilidad. Que nadie se sorprenda: una de las dificultades con que Falla tropieza al iniciar su trabajo en una cantata escénica era su inexperiencia de la técnica coral. Necesitaba experimentar "viva voce" el timbre, la acústica, la dinámica y demás posibilidades, junto con sus limitaciones, de las voces humanas -técnica tan divergente de la instrumental-, así como escuchar el repertorio polifónico tradicional español. Puede que esté equivocado, pero opino que muchas de las obras iniciadas por Falla en esta época cumplen la misión de *ejercicios de adiestramiento*: la "Balada de Mallorca", la versión expresiva y rítmica del "Ave María", de T.L. de Victoria, la transcripción de uno de los coros de "L'Amfiparnaso", de Orazio Vecchi... Si admiramos las intuiciones y aciertos de esa maravillosa página polifónica que es la *Salve marinera*, de "Atlántida", en el fondo, haciendo posible este casi milagro, está el contacto con la "Capella Clásica".

Gran suerte para Mossén Thomas el trato con don Manuel; pero no fue menos para Falla ponerse en conexión con el mundo personal y circundante de don Juan María.

3. Valentín Ruiz-Aznar

Permítaseme la confidencia: tuve la gran suerte de tratar a don Valentín Ruiz-Aznar desde 1946, cuando contaba yo once años, hasta 1972; veintiséis densos años durante los cuales el trato algo distante y tímido de un principio dio lugar a una cordial relación y estima creciente. A su lado me inicié en las más elementales nociones musicales: viéndole dirigir una de sus obras ("O Salutaris Hostia", para 4 v.m.) surgió en mi conciencia infantil el deseo de hacer música; bajo su batuta ejercí durante catorce años la actividad de organista en la Catedral granadina. El fue mi único maestro: mi padre musical. Lo que afirmo sin desdeñar lo mucho que otros, directa o indirectamente, hayan podido influir en mi formación. De su mano comencé la andadura musical y a su lado permanecí hasta que la muerte me lo arrebató. Ciertamente, durante sus últimos años, yo inicié la práctica de ciertos procedimientos musicales no compartidos por él. Pero siempre tuve en la más alta estima cualquier tipo de objeción que él hacía a mis trabajos con aquella fina agudeza, tan suya, para reparar en defectos y su delicada manera de proponer posibles soluciones. Para mí tengo que uno de los más serios obstáculos en la formación de los jóvenes compositores

está en disponer de muchos profesores y carecer de maestros; con lo que el joven músico –en concreto, el compositor– recibe un exceso de influjos, en ocasiones contradictorios, a lo largo de su formación, y termina sin tener una visión clara de cuál es el camino a seguir. Alguien afirmó que, en arte, "lo que no es tradición es plagio" (I. Stravinsky. "Poética musical", lección 3.ª). Y por aquí explico yo tanto plagio (en el más amplio, pero estricto, sentido) como existe hoy en el terreno de la composición musical, así como la carencia de escuelas, verdaderas escuelas musicales. Hoy, prácticamente, compone lo mismo un nórdico que un meridional, siendo de idiosincrasia tan divergente y de un entorno, geográfico e histórico, tan distinto. Se ha debilitado en exceso la tradición, lo que equivale a decir: no hay maestros, se han desvanecido las escuelas, que son los dos elementos conductores de la tradición auténtica. Pido perdón por el inciso.

Valentín Ruiz-Aznar (Borja, 1902; Granada, 1972) recibe tres influjos decisivos en su formación: su infancia en Zaragoza, su juventud en Comillas y su madurez en Granada. Tres maestros de progresivo interés centran cada una de estas etapas: en Zaragoza, Miguel Arnaudas (1869-1935), maestro de capilla de la Seo; en Comillas, el Padre Nemesio Otaño (1880-1956), director musical de la Universidad Pontificia; en Granada, don Manuel de Falla, residente desde 1921 en La Antequeruela Alta cuando Ruiz-Aznar llega a la ciudad de la Alhambra en 1927.

Ruiz-Aznar conoce a Falla en agosto de 1927, cuando llega a Granada para ocupar el puesto de maestro de capilla de la Catedral. Su colaboración y contacto con Falla se prolongan hasta 1939, cuando el compositor gaditano sale para Argentina. Pensemos que, por estos años, la correspondencia epistolar a la que debía atender Falla era abrumadora: "...tengo unas trescientas cartas por contestar", escribe a Segismundo Romero el 7 de julio de 1927. Hemos de suponer lo que esta tarea ocuparía y preocuparía a don Manuel, sobre todo teniendo en cuenta su extrema meticulosidad a la hora de escribir la más insignificante misiva o nota. Es verdad que para la correspondencia no exclusivamente musical contaba, de tiempo atrás, con un valioso colaborador en la persona de don José Manuel Segura Soriano, catedrático de Historia General de Derecho Español en la Universidad de Granada. Pero la correspondencia musical era cosa más delicada para un profano en la materia; y esta fue la tarea que asumió con el mayor agrado Ruiz-Aznar. También colaboró con Falla en la redacción de escritos musicales tan importantes como *Notas sobre Ravel*, quizá el más bello y emotivo escrito de don Manuel. Refiriéndose a este trabajo concreto, me dijo en cierta ocasión don Valentín: "En él hay frases enteras mías." Y advierto que

no era hombre desmesurado, sino muy recatado, al hablar de su colaboración con Falla.

Quiero destacar la ayuda que prestó Ruiz-Aznar a Falla en el campo propiamente musical. En los preparativos de sus conciertos en Buenos Aires y del estreno de "Homenajes", apremiado por el tiempo, Falla encomendó a Ruiz Aznar le pasara a limpio sus *apuntes* de la orquestación del "Homenaje a C. Debussy (Elegía a la guitarra)". Una vez realizado el trabajo, mostró Falla su extrañeza de que hubiera sabido interpretar, sin error alguno, los confusos apuntes que le había entregado. Casos como éste debieron repetirse en más de una ocasión.

Pero quizá el más importante servicio prestado por don Valentín a Falla sea haberle introducido en el mundo de los compositores eclesiásticos españoles más destacados de comienzos de siglo. Recuerdo que, cuando yo comencé a frecuentar la casa de mi maestro, allá por el año 1950, era muy frecuente que le pidiera prestados libros y partituras que me interesaba leer y conocer. Don Valentín tenía la sana costumbre de anotar en un bloc el libro o partitura prestada y el nombre de la persona a quien lo dejaba. Eran páginas y más páginas llenas de estas anotaciones, por lo general tachadas por líneas en forma de celosía, lo que significaba su devolución. ¡Buena costumbre para obligar con delicadeza a la devolución de lo prestado! Pero, aún así, de cuando en cuando aparecían nombres sin tachar en aquel añejo bloc, y el primero de ellos era Falla precisamente. Lo recuerdo a la perfección; decía: "Manuel de Falla - *Miserere* de Goicoechea." En cierta ocasión le pregunté cómo no estaba tachado, y me dijo: "¡Chico!, se marchó a Argentina y no me lo devolvió." La anécdota puede ser reveladora. ¿Fue un hecho aislado? Es presumible que no. Consciente, como lo era don Valentín, de las intenciones de Falla en "Atlántida", asumió la importante tarea de ponerlo en contacto con las obras más destacadas del resurgir de la música religiosa española de nuestra centuria. Y es de suponer que Falla, con aguda sensibilidad, supo descubrir el alto significado de obras como el "Miserere", de Goicoechea, el "Venite, populi", de Otaño, o los "Triludios", de Luis Iruarrizaga, pongo por caso. Y, en este sentido, el aporte de Ruiz-Aznar viene a ser complementario al de Juan María Thomas y su "Capella".

Insisto: Falla pretendía hacer en "Atlántida" una *synthesis* de la *hispanidad*, incluido, ¡cómo no!, lo que ello comporta en el campo musical. Lógico es que intentara, de alguna forma, incorporar a su obra no sólo elementos que hicieran referencia a los dorados tiempos del renacimiento español, sino también a los de su propio tiempo. El Victoria del siglo XX, que muy bien

podría denominarse así a Vicente Goicoechea, y sus colegas, debían estar presentes de algún modo en su *magna obra*.

Nota. Aparte de estos músicos eclesiásticos con los que el trato de Falla, y su colaboración, se hace más intenso y fructífero, pasan por su vida otros muchos, de mayor o menor relieve, de los que quiero dejar aquí constancia.

Padre Nemesio Otaño, ya antes citado, cuyo trato con don Manuel es singularmente frecuente durante los años de la Guerra Civil.

Don José Artero, musicólogo, prefecto de música en la Catedral de Salamanca, quien visitó en varias ocasiones a don Manuel en Granada.

Don Norberto Alrnañoz, organista y, más tarde, maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, quien mantuvo con Falla un interesante contacto personal y epistolar.

Mons. Higinio Anglés, Director del Instituto Español de Musicología y del Instituto Pontificio de Música Sagrada en Roma, quien, desde el estreno del "Concerto" en Barcelona, mantuvo un cordial contacto con Falla.

Don Carlos Romero, chantre de la Catedral de Málaga, con quien llegó a tener una gran amistad don Manuel.

Son los nombres que en este momento recuerdo. Habrá, ¡qué duda cabe!, muchos más.

II. La obra religiosa de Falla

Sabido es que la obra religiosa de Manuel de Falla es reducida casi hasta el extremo, en manifiesta oposición a lo que sería razonable esperar de su espíritu y práctica religiosos y de su profundo y ascético-místico sentido cristiano.

Aparte lo que de religioso hay en "Atlántida", el resto de su obra universalmente conocida carece de matiz religioso, con las únicas excepciones de la "Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos" y el segundo tiempo -el maravilloso *Lento*- del "Concerto". Junto a estas dos debemos incluir una obra coral, inédita y muy poco conocida hasta el momento: "Invocatio ad Individuam Trinitatem", para cuatro voces mixtas, que concluye con el *Amen* del "Ave María" de T.L. de Victoria. ¿Esto es todo? No,

ciertamente. También encontramos expresión religiosa y entronque eclesiástico en otras páginas de sus obras, como más adelante tendremos ocasión de comprobar.

Interés por la música eclesiástica

No obstante esta parquedad de obra religiosa, la música eclesiástica fue asunto de vivo interés para Manuel de Falla. El tema, podemos asegurarlo, llegó a obsesionarle. Nos consta cómo estaba informado sobre las aspiraciones de reforma musical que, desde comienzos del siglo, propugnó San Pío X, y seguía muy de cerca los pasos de esta reforma en España y cada una de sus regiones.

Para confirmar lo dicho, y por el interés que tiene sacar a la luz pública una carta inédita de Falla, permítaseme transcribir íntegra ésta que envió desde Granada a la señorita María de Cardona, promotora de la Exposición de Arte Sacro celebrada en Vitoria el año 1939. Dice así:

"Muy distinguida amiga:

No sabe Vd. con cuánta satisfacción recibí su muy grata y prospecto anunciador de la exposición de Arte Sacro. El no haberle escrito antes ha obedecido al estado de mi salud, pues en estos últimos meses he padecido temperatura anormal casi diaria, y el poco tiempo favorable que me dejan los males y sus consecuencias, debo aprovecharlo para mi trabajo ya bastante abandonado.

Pero en vistas de que ya se aproxima el certamen, dicto estas letras que quiero lleven mi adhesión más fervorosa, ya que desgraciadamente no puedo asistir.

En cuanto a este control que Vd. indica sobre la música en nuestras iglesias, pienso que es urgentísimo y tan importante, por lo menos, como todo lo concerniente al arte plástico religioso. No es, como Vd. dice, un descuido en estos últimos años en nuestra Patria, sino que el mal viene desde siglos. Para cerciorarse de ello, bastaría echar una mirada, en general, sobre la producción religioso-musical desde mediados de el XVIII existente en los archivos de nuestras catedrales. Y no es sólo esto, sino que en lo cotidiano extralitúrgico se ha llegado a extremos increíbles: me refiero a ciertas copias y gozos, en los que no sólo la música sino la misma letra —con muy raras excepciones— son indignas del alto fin a que se destinan.

Me estoy refiriendo especialmente al centro y sur de España, puesto que en el norte y en Cataluña, felizmente, esta reforma en lo relativo a la música ya ha dado sus frutos, aunque no esté a la misma altura en lo concerniente a imaginaria. Todos sabemos la causa feliz de este resurgimiento musical religioso en las regiones citadas, como ocurre con los mismos organistas de los que hay tantos excelentes; me quiero referir al movimiento existente ya en los comienzos de siglo a favor de esta reforma. Por eso pienso que la erección de Escuelas de Música Sagrada pudiera ser la manera de evitar los males que lamentamos.

Hace falta en nuestra Patria una Escuela Superior de Música Sagrada y una pujante asociación que con su gran revista, a la vez que oriente, aúne los esfuerzos de todos los compositores de música sagrada. Para lograr ambas cosas, bastaría secundar las ansias del inmortal Pío X en su *Motu proprio* y de los cuatro congresos de Música Sagrada celebrados hasta la fecha en nuestra España.

Y sin salirme del marco sonoro, bien quisiera hacer notar los abusos que padecemos en lo que se refiere a los tañidos de campanas, tan lejos de la severidad y majestad que debieran tener. ¿Por qué no unificar los *toques* e imprimirles cierta severidad y majestad de que ahora carecen?

Envío a Vd. para la Exposición una *Invocatio ad Individuam Trinitatem* que bien pudiera servir para dar comienzo a alguno de los *concertos sacros* que han de celebrarse. Dicha *Invocatio* fue escrita y adaptada por mí para abrir la representación escénica del Auto "La vuelta de Egipto", que representó nuestra Universidad para conmemorar el III Centenario de Lope. La invocación propiamente tal es mía, mientras que el *Amen* es de Victoria.

Con afectuosos saludos de M.^a del Carmen, reciba Vd. el que muy cordialmente le envía su amigo afmo.

Manuel de Falla

(Carta sacada de unos borradores a lápiz y de mano de Falla, pertenecientes a don Valentín Ruiz-Aznar. Se publica con la autorización de sus herederos. En los borradores no consta fecha concreta, pero sabemos que fue escrita en 1939, después de concluir "Notas sobre Ravel", trabajo al que se hace referencia en párrafos posteriormente tachados.)

Proyectos de composición sagrada

Está claro que Falla sentía vivo interés por el resurgir de la música sagrada en España. Mas cabe preguntarse si contemplaba esta problemática

desde el ángulo del espectador atento o si su interés llegaba a comprometerle en la empresa como compositor.

A este respecto, sabemos que la idea de componer una *Misa* rondó por su mente con insistencia durante muchos años. En 1926 escribe a Juan María Thomas: "Desde hace años siento vivo deseo de componer una *Misa*, y pido a Dios que llegue el momento de poder realizar mi propósito dignamente y con la necesaria serenidad de espíritu" ("M. de F. en la Isla", pág. 270). José María Pemán nos ha transmitido una confesión análoga de años más tarde: "El ideal de mi vida, le dijo don Manuel, es escribir una *Misa*" ("Cien artículos". Mis encuentros con Falla. Ed. Escelicer. Madrid, 1957). Más adelante, ya en Argentina, manifestó deseos de componer una "Misa por los muertos pobres". ¡Lástima que estos proyectos ilusionados no llegaran a consumarse en realidad gozosa!

Para Manuel de Falla, el ideal de la música eclesiástica española sólo podría lograrse conectando con la mejor tradición polifónica de nuestro pasado, desde el primitivo contrapunto medieval hasta los más bellos logros de los siglos XVI y XVII. (Ya hemos visto cómo Falla entendía que desde mediado el siglo XVIII se rompe esta tradición genuinamente hispana, lo que da ocasión al declive de nuestra música; pensamiento que Falla hereda, con exceso de credulidad, de Felipe Pedrell.) Por Jaime Pahissa sabemos la atracción profunda que Falla sentía por la música medieval: "Se transporta hablando de ella. Nunca —dice— la música llegó tan cerca del ideal de lo que debe ser, y de lo que es su fondo mágico y misterioso, pero purísimo, como en las obras de aquellos sencillos compositores de los siglos XII y XIII" ("Vida y obra de M. de F." págs. 97-98. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1956). Y afirma Pahissa que Falla conocía esta música por las publicaciones del Padre Sunyol en "Analecta Montserratensis", donde había publicado gran parte de los cánones, o caça, del "Llibre Vermell" y diversos cantos de peregrinos. También sabemos que Falla conocía y poseía un ejemplar del "Códice de las Huelgas" (J.M.^o Thomas. O. c., 245). Pero, sin duda, el libro primario de consulta, su *diccionario musical*, de donde sacaba "lo nuevo y lo viejo", conforme a la sabia expresión evangélica, fue siempre el "Cancionero Musical Popular Español" de Felipe Pedrell. Pues bien, a partir de esta trayectoria que culmina en los siglos XVI-XVII, con la que era necesario conectar, el esfuerzo del compositor eclesiástico debía consistir en hallar un lenguaje musical artístico, noble, digno del alto fin de su destino y capaz de ponernos en comunión y diálogo con Dios; pero liberado de las prestaciones y los postulados que determinan la estética de cada época y que, frecuentemente, son consecuencia de la pedantería y la vanidad. En

consecuencia, el lenguaje musical eclesiástico debía mantenerse por encima de todo *artificio* y aspirar en cierto modo a la *intemporalidad* o *supratemporalidad*. "Una escritura sonora decía él, que fuera a la música lo que es la prosa de Santa Teresa a la literatura" (J.M.^a Pemán. O.c.) ¡Bella comparación que sintetiza todo su pensamiento!

Fue en verdad notable el esfuerzo realizado por Falla en este sentido. Ya tendremos ocasión de observarlo más adelante. Sólo quiero ahora mencionar la muestra que de ello nos dejó en las versiones rítmicas y expresivas que hizo de destacadas páginas de la polifonía del Renacimiento español, como del responsorio "Enmendemus in melius" de C. de Morales, del madrigal "Prado verde y florido" de F. de Guerrero, de los romances "Qué es de ti, desconsolado" y "Tán buen ganadico" de J. del Encina, del villancico "¡Ora, sus!" de F. Escobar o de la antifona "Ave María" de T.L. de Victoria.

Para nosotros, poseedores de un mejor asesoramiento musicológico, estas versiones pueden parecernos sospechosas y, en cierto sentido, desorientadas; mas no caigamos en la soberbia del menosprecio: Falla sabía lo que hacía. Juan María Thomas nos advierte refiriéndose a la versión del "Ave María" de Victoria: "Lo más personal y característico de esta versión consistía en la duplicación de los valores que daba al período ternario del *Sancta María*. No ignoraba don Manuel las normas que rigen el movimiento y regulan el paso del binario al *tempus perfectum* en la polifonía clásica. Pero, guiado por su admirable intuición y por su profundo sentido místico, entendía que este pasaje victoriano constituía una excepción harto justificada" (O.c., pág. 96).

Comentarios de la obra religiosa de Falla

Advierto que no pretendo hacer un análisis musical sobre las obras de carácter religioso de Falla, sino más bien unas reflexiones, en ocasiones hipotéticas, sobre su posible dependencia o entronque con la música eclesiástica. Seguiré para ello un orden cronológico.

1. "Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos"

Cuando Falla emprende la composición de esta obra para canto y piano, en diciembre de 1914, ya había practicado con asiduidad este género musical. Que sepamos, había compuesto hasta la fecha "Preludios", sobre texto del poeta vasco Antonio de Trueba; "Olas gigantes" y "Dios mío, qué solos se quedan los muertos", sobre *Rimas* de G. A. Becquer; "Tus ojos

negros", sobre poema de Cristóbal de Castro, canción que alcanzó gran difusión en las voces de Lucrecia Bori y de Hipólito Lázaro. Más adelante, en plena etapa parisina, compone "Trois melodies", sobre poemas de The. Gautier, y las "Siete canciones populares españolas", logro definitivo de toda la producción de Falla en este campo musical.

La "Oración de las madres" enlaza cronológicamente con la conclusión de las "Siete canciones populares españolas". En cuanto al texto de la canción, original de la señora María de la O Lejárraga, esposa de Gregorio Martínez Sierra –de quien Falla musicaría poco después otra canción: "El pan de Ronda"– hay que lamentar su escasísimo valor literario. No se comprende cómo Falla, dejándose llevar por un desconcertante exceso de transigencia, escoge un poema tan mediocre. Pudo ser por compromiso personal para con el matrimonio Martínez Sierra, su colaborador literario en "El amor Brujo" –que se encontraba en plena gestación por este tiempo y poco después en "El sombrero de tres picos" y en la desafortunada ópera "Fuego fatuo". Pudo también influir en Falla, y no poco, la intención pacifista del texto, en momentos de conflicto bélico europeo que tan de cerca le afectaba. A este respecto se ha insistido en un cierto paralelismo entre esta canción y "Noël des enfants qui n'ont plus de maison", de C. Debussy.

De todas formas, Falla consigue, con la belleza de su música, que el texto no malogre la canción. ¡Ya no es poco! Una sencilla melodía, de factura elemental y estilo silábico, pero de gran nobleza expresiva, logra cautivarlos de tal modo que olvidamos el texto concreto que se canta y nos sitúa ante la siempre hermosa figura de la madre que sostiene a su hijo en brazos. La plegaria surge espontánea desde lo más hondo del sentimiento. Quizá lo más distintivo de la canción sea una sutil afinidad con la modalidad del canto litúrgico cristiano, acentuado este matiz por el estilo ligado del acompañamiento pianístico y el carácter envolvente de la armonía.

No pretendo afirmar que esta canción esté dentro del radio de acción de la tendencia *gregorianizante* de la época. Pero afirmo que esta melodía se podría analizar toda ella haciendo uso exclusivo de los principios básicos que rigen el análisis modal de las melodías gregorianas.

En cuanto al acompañamiento, puede traernos a la memoria aquella página deliciosa de "Ma mère l'Oye", "Petit Poucet", de M. Ravel, obra que hizo las delicias de Falla en París y que con tanta añoranza recordará años más tarde al redactar "Notas sobre Ravel".

No dudo al afirmar que esta canción –¡aún permanece inédita!– es la primera página genuinamente religiosa que conocemos de Falla, y en ella se puede observar cierta influencia de la música eclesíástica, no sólo por la factura y expresión de la melodía, sino también en el *legato* del acompañamiento pianístico.

2. "El círculo mágico"

Alguien puede quedar sorprendido al ver incluida por mí entre la producción religiosa de Falla esta parte de "El amor brujo". Mas comprobará seguidamente que no es afirmación gratuita ni consecuencia de un deseo desmedido por ver engrosada la lista de obras con expresión religiosa de nuestro músico; por el contrario, son muchas las razones que inducen a ello, hasta el punto que sería injusto no detenernos a considerarlas en este estudio.

Si se escucha detenidamente, "El círculo mágico" resulta ser un pasaje extraño en el contexto de canciones, danzas y pasiones que componen la trama de "El amor brujo". Ni la expresión musical, ni el ritmo, ni la modalidad guardan relación con el resto de la obra; sólo por la ley de los contrastes engarza con las otras partes del ballet gitano.

Además el propio Falla nos ha dejado como un portillo abierto por donde descubrir la intencionalidad religiosa de estas páginas. Nos lo cuenta Segismundo Romero, quien en cierta ocasión preguntó al compositor: "Pero, ¿de dónde ha sacado usted esa melodía, don Manuel? Y éste le contestó: "¡Ah!..., eso proviene de... –y señalaba con el dedo al cielo–" (M. Orozco. "Los protagonistas de la historia", n.º 21. Madrid). Sin necesidad de esta confesión del propio autor, afirmaríamos con seguridad el matiz religioso de esta música por su carácter modal (¡ese encantador *Mi bemol* de la primera semicadencia!), por su contrapunto elemental que hace referencia a una época y unos procedimientos en que la expresión y destino religiosos eran inseparables del lenguaje musical, y por la dulce y serena emoción contemplativa que brota de la misma entraña de esta música. Así lo entendió Valentín Ruiz-Aznar, que conocía bien a don Manuel y tanto respetaba su extremada meticulosidad y discreción, cuando no tuvo reparo alguno en adaptar a unos compases de "El círculo mágico" el texto litúrgico de "Requiescat in pace. Amen", versión que se interpretó por vez primera en el sepelio de Falla en Cádiz.

Cabe preguntarse: si esto es así, ¿cómo es que Falla incluye esta página musical en "El amor brujo"? La pregunta no puede tener una respuesta

categoría. Sólo el propio compositor podría dar cumplida razón de ello. Pensemos, sin embargo, que dentro de la acción global de la obra, "El círculo mágico" viene a ser un pasaje episódico, entre la "Danza del terror" y la "Danza ritual del fuego", durante el cual se recitaba el "Romance del pescador" (primera versión) o Candelas, en su angustia persecutoria del espectro de su antiguo amante, recurre al dictado de las cartas para descubrir su futuro (segunda y definitiva versión). En uno u otro caso, se trata de poner un fondo armónico a una acción con sentido propio. Por tanto, el compositor disponía de un gran margen de libertad para elegir la sonorización que juzgara más oportuna. Aún así, entiendo que "El círculo mágico" no es la música ideal para acompañar esta acción. Me atrevo a suponer que Falla no compuso esta música *para* "El amor brujo" ni desde dentro de su mundo, por más que quedara definitivamente incrustada en él desde su primera versión. ¿Estaremos ante un caso análogo al de la "Pantomima", compuesta, como es sabido, para "Noches en los jardines de España" y aprovechada más tarde para el ballet gitano? ¿No pudo ser que Falla, acuciado por la premura del tiempo y los compromisos, utilizara también en este caso un fragmento musical creado con otra finalidad? ¿Sería desvariar si pensamos que pudo surgir en el ánimo del compositor el espectro del escrúpulo religioso -recordemos su natural tendencia al escrúpulo, patente en sus recomendaciones testamentarias- al verse inmerso en una obra dominada por la hechicería y la superstición? El hecho de introducir en este momento unos compases de profunda serenidad religiosa, ¿no pudo estar provocado por una especie de compensación condicionada por estos supuestos escrúpulos?

Hace algún tiempo, mientras meditaba en todos estos interrogantes, se me vino una idea que puede ser hasta temerario exponer aquí: recordé que, por estas fechas, el Padre Nemesio Otaño estaba haciendo acopio de material para su "Antología orgánica", publicada en 1915 por la Editorial Erviti de San Sebastián. Con este fin había solicitado colaboración no sólo de los músicos eclesiásticos consagrados (Martín Rodríguez, Luis Urteaga, Eduardo Torres, D. Mas y Sarracant, J. B. Lambert, Julio Valdés, José M.^a Beobide y otros), sino también de compositores no eclesiásticos, como Joaquín Turina, José M.^a Usandizaga o Jesús Gurudi. Pero el nombre de Falla no figura en dicha antología junto al de estos colegas suyos. ¿Es posible que el Padre Otaño olvidara solicitar su colaboración? No es probable. Primero, porque Falla y Turina formaban un binomio singular por este tiempo; al recordar a uno, acudía necesariamente el otro a la memoria. Segundo, por el prestigio que la firma de Falla hubiera dado a la publicación. Tercero, la fama de "vir religiosus" -"despiadadamente religioso", que decía Stravinsky-

de que Falla estaba rodeado era razón más que suficiente para suponer su entusiasta disposición y esperar de su colaboración una exquisita muestra de su acendrada piedad y su misticismo franciscano. Ya sé: "quod gratis affirmatur, gratis negatur". Es cierto. Pero repárese que esta música, la de "El círculo mágico", es plenamente adaptable al órgano, como si estuviera pensada para el doble teclado de un órgano normal. Repárese en la forma tripartita en que está construida (A-B-A), la habitualmente empleada en las pequeñas piezas para órgano de aquella época. Repárese incluso en los límites sonoros en que la obra se mantiene (hasta el Do grave del "Amen" o cadencia final). Todo ello nos hace sospechar seriamente si esta música no fue concebida con un destino eclesiástico.

Cierto que Falla no era organista. Entonces, ¿cómo es que se le ocurre a su amigo y vecino de estos años madrileños, Daniel Vázquez Díaz, retratarlo sentado ante un órgano? Siempre me pareció incongruente este retrato, por más que sepa desde mis años de joven estudiante aquello de "pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas" (Horacio "Ad Pisones"). ¿No pudo ser que el propio Falla le hablara al pintor sobre una obra que estaba haciendo para órgano lo que motivó la extraña idea de retratarlo ante dicho instrumento y en actitud de compositor, no de intérprete?

Al margen de este mare magnum de hipótesis, algunas de las cuales pueden quedar esclarecidas algún día, quiero concluir manifestando mi convencimiento de que la música de "El círculo mágico" es profundamente religiosa tanto por su íntima naturaleza como por el empleo de procedimientos que permiten suponer razonablemente una intencionada vinculación con el lenguaje musical eclesiástico.

3. "Invocación a Dulcinea"

Que "El Retablo" sea una de las obras cumbres de Falla es afirmación universalmente aceptada. Personalmente opino que Falla estaba *predestinado* para escribir esta obra: de no haberla hecho él, y en ese momento de su vida, ningún otro lo hubiera conseguido. ¡Cuánta música, desde entonces, en torno al Quijote! Mas ninguna logra la adecuada expresión musical y el bello plasticismo de "El Retablo".

No es el momento de estudiar la obra, sino de fijarnos en su posible vinculación con la música eclesiástica, tema sobre el que se ha divagado en exceso. Es frecuente encontrar afirmaciones sobre la influencia de los reci-

tados litúrgicos en el canto del Trujamán. También se habla de cierta relación entre determinados giros gregorianos (¡del Oficio de Difuntos!) con melodías empleadas por Falla en el Cuadro IV, n.º 63 (diálogo entre Melisendra y don Gayferos). Mas todo ello me parecen coincidencias fortuitas. Así, en cuanto a la influencia de los recitados litúrgicos en el canto del Trujamán, aun sin descartar que el compositor pudiera haber pensado en ello, el resultado es tan divergente que, subyaciendo cierto posible entronque, no se puede afirmar afinidad efectiva. Lo que prevalece con claridad es el pregón castellano. No me arriesgaría a afirmar otra cosa.

Hay otro aspecto no suficientemente destacado. Lo apunta Juan María Thomas, quien sostenía que la "Invocación a Dulcinea" era como una síntesis perfecta que, en su expresiva y efusiva sobriedad, contenía los elementos necesarios para señalar una certera orientación a nuestra música religiosa, a las veces, moderna y española en el mejor sentido de estas dos palabras" (O.c., pág. 269). Así lo expresó epistolaramente a don Manuel, que le contestó en carta de 26 de septiembre de 1926: "No sabe Vd. cuán grande ha sido mi satisfacción al ver que en el "Retablo" encuentra útiles orientaciones para nuestra música religiosa" (O.c., págs. 269-270).

Personalmente encuentro afinada la observación del músico mallorquín, propia de un joven compositor -a la sazón contaba veintiocho años- preocupado por la puesta al día de la música religiosa y, en concreto, de su personal estilo. Mas, para Falla, esta observación no pasó de ser una grata sorpresa. Está claro, por su propias palabras, que no había intentado tal cosa.

La "Invocación a Dulcinea" es una genial invención de Falla =¿qué duda cabe=, tanto por la música como por el texto, adaptado certeramente por el músico a este momento de "El Retablo" y compuesto por él mismo con expresiones tomadas de diversos lugares de la obra cervantina. Se trata de un canto amoroso y lírico, que colinda con la expresión religiosa, pero no es religioso. Don Quijote, al recordar a la *dama de sus pensamientos*, cae en éxtasis y, en actitud de éxtasis, canta a su amada.

No pretendo, por tanto, incluir la "Invocación a Dulcinea" entre la obra religiosa de Falla. ¡Sería un craso error! Si la incluyo en este estudio es por subrayar ese aspecto *orientador* para la música religiosa que descubrió en ella Mosén Thomas y que, hasta cierto punto, se hizo realidad en la producción de algunos músicos eclesiásticos. Mayores logros hubiera tenido esta tendencia de no existir con anterioridad otro prototipo de canción litúrgico-

religiosa, en concreto la que arranca del *Repertorio* del padre Otaño –también del Padre Luis Iruarrizaga–, que alcanzó más difusión y ejerció mayor influencia.

4. Segundo tiempo del "Concerto"

El gran mérito de Falla radica, más aún que en la perfección de cada una de sus obras, en la coherente evolución de su trayectoria estética y estilística, llevada a cabo en un relativo corto espacio de tiempo y con un reducido número de obras. De "Noches en los jardines de España" o "El amor brujo" (1914-1915) hasta el "Concerto" para clave y cinco instrumentos (1926) existe un largo *camino de perfección*, cubierto por Falla en solitario, sin el menor síntoma de cansancio y con una clarividente seguridad en cada uno de sus pasos. En este sentido, no dudo al afirmar que nuestro músico viene a ser uno de los más preclaros casos de la historia.

El "Concerto" marca la cima de esta maravillosa evolución: Aun hoy pasados más de cincuenta años, el estreno del "Concerto" sigue siendo la fecha más importante y gloriosa de nuestra música en lo que va de siglo.

Hemos de centrar la atención en el segundo tiempo, por considerar que se trata de música enteramente religiosa. Consta que fue la última parte trabajada por el músico, después de los tiempos tercero y primero, respectivamente. Desde un principio, los críticos y comentaristas detectaron la intención religiosa de esta música, desde el bellissimo arpegio en La mayor, con que comienza, hasta la cadencia final, con su retardo floreado, evocación del "Prefatio" gregoriano o de una secular costumbre de la polifonía religiosa y de la música organística española.

La intención religiosa del *Lento* quedó expresada por el compositor en una nota a pie de página: "A Dom. MCMXXVI. In Festo Corporis Christi". Se trata de una nota orientadora –no sólo cronológica– para comprender el carácter religioso y *eucarístico* de la música. Ya lo observó Jaime Pahissa (O. c., pág. 147). Lo que para mí resulta incomprensible (y así lo he manifestado en repetidas ocasiones) es que no se haya reparado en el sentido eucarístico de esta parte del "Concerto" patente en la misma temática utilizada: el "Tantum ergo" *more hispano* o mozárabe, posiblemente la melodía religiosa más popular del siglo XVI español (en su versión mensurada), hasta el punto de ser raro el polifonista u organista que no la utilizara como "cantus firmus" en sus obras, desde Antonio de Cabezón a T. L. de Victoria o el hispanizado Juan de Urreda.

Falla mezcla curiosamente la entonación del "Tantum ergo" con una cadencia afin al segundo tono de la salmodia gregoriana, utilizando acordes mayores en estado directo para la entonación (La-Re-Mi) y acordes menores invertidos para la cadencia (Fa-Sol-Fa-Sol-Do-Fa, sostenidos).

La intención religiosa del *Lento* queda aún más de manifiesto por el uso de un contrapunto medieval en forma de canon a la segunda y a la cuarta, sobre giros melódicos también sacados del "Tantum ergo" mozárabe; así como en los deliciosos ritmos procesionales, con tonalidades superpuestas (Do mayor sobre Mi mayor y Fa mayor sobre La mayor), que Falla se obstinó en explicar como resultado de las teorías acústicas de Louis Lucas, pero que tienen un inequívoco sentido bitonal.

Entre la obra religiosa de Falla con entronque eclesiástico, el *Lento* del "Concerto" ocupa un destacadísimo lugar. Recordemos que, cuando Falla compone este *Lento*, llevaba años obsesionado con hacer música religiosa. En esta ocasión, no sólo consigue escribir una bella página de clarísima expresión religiosa, sino también una de sus más preclaras creaciones. Así lo comprendió Mauricio Ravel, quien declaró que este *Lento* era "la obra maestra de la música de cámara contemporánea y la página maestra de Falla" (A. Sagardía. "Vida y obra de M. de F.", pág. 102. Ed. Escelicer. Madrid, 1967).

5. "Invocatio ad Individuam Trinitatem"

Se trata de una obra "a capella" compuesta en el III Centenario de la muerte de Lope de Vega (1935) y, en concreto, para abrir la representación del Auto "La vuelta de Egipto" con que la Universidad de Granada conmemoró dicha efemérides.

Con este fin, Valentín Ruiz-Aznar había logrado formar una agrupación coral universitaria, que sería la encargada de interpretar esta "Invocatio" y los restantes números corales del Auto, también adaptados por Falla a música tomada del "Cancionero" de Padrell y de "El Parsifal" de R. Wagner (!), lo que puede sorprender a muchos...

Por supuesto que Falla era consciente de las limitadas posibilidades del coro a que iba destinada su música. De ahí la extremada sencillez de su escritura, sin rozar por ello la vulgaridad. Impresiona comprobar el profundo sentido religioso que consigue el compositor con sólo cinco acordes triadas en estado directo, dispuestos según los más elementales principios

de armonía y sin otros recursos expresivos que los de su propia sonoridad. Solamente un gran músico está dotado para conseguir tal efecto. Se corresponde esta música en nobleza con el comienzo de la nota testamentaria que escribiera Falla tres años antes: "En el Santo nombre de Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo..."

Por otra parte, esta minúscula obra –¡sólo nueve compases!– es la primera que Falla compone con un destino claramente eclesiástico. Recuerda uno sus palabras: "Un lenguaje sonoro que sea a la música lo que la prosa de Santa Teresa es a la literatura". Música instalada muy por encima de toda preocupación o tendencia esteticista, elemental y simple, pero que su autor no tenía reparo alguno en difundir. Página que auna dos nombres, Falla y Victoria, que iban a ser, en opinión de muchos, los más representativos de la entraña hispana en la historia musical.

6. "Pour le tombeau de Paul Dukas"

El 18 de mayo de 1935 moría Paul Dukas, uno de los músicos por quien Falla sentía más profunda gratitud. La *Revue Musicale* quiso rendir un homenaje póstumo desde sus páginas al que fuera, durante tantos años, uno de los ejes más importantes de la vida musical parisina. Como para el homenaje a C. Debussy, también ahora la dirección de *La Revue* solicita la colaboración de Falla, que se apresura a escribir una personalísima obra pianística en la que quiere dejar constancia de su gratitud hacia el músico y de su honda pena por la pérdida del amigo.

La obra, fechada en "Granada, XII, 1935", vio la luz pública en un número extraordinario de *La Revue Musicale*, mayo-junio de 1936, junto con las de otros compositores del círculo del homenajeado.

El material temático lo toma Falla de la "Sonata para piano" de Paul Dukas. Un denso tejido contrapuntístico, oculto bajo el implacable imperativo de amplias y severas sonoridades tímbricas, enriquecidas siempre por la resonancia de los armónicos naturales a causa del constante uso de pedal, comunica a estas páginas un austero tono de autoconfesión y un manifiesto patetismo, no se sabría decir si fúnebre, trágico o dramático; pero, en todo caso, de profundas resonancias anímicas.

Tratándose de música pura, podría resultar arriesgado dogmatizar sobre su carácter religioso. Pero es el propio autor quien nos da una pauta segura para la interpretación de su pensamiento al poner como subtítulo de

la obra "Spes vitae", en la bella versión orquestal que hizo de estas páginas para "Homenajes". Ahí hallamos, por tanto, la motivación más íntima de su ofrenda ante la tumba de Paul Dukas: "Esperanza de vida". Se trata ciertamente de una confesión musical de la fe cristiana en la otra vida –"la verdadera vida"–, hacia la que "vamos caminando entre tantas tinieblas", de las que "solo la fe y la esperanza pueden servirnos de consuelo". Esperanza de alcanzar la vida, "libres de los cuidados y sufrimientos de este breve paso nuestro por la Tierra, del que sólo queda el bien que podamos hacer" (Epistolario a Segismundo Romero, págs. 153 y 253. Granada, 1976).

Este era su pensamiento cristiano. Y éste es el estado anímico que late en el homenaje a Paul Dukas; severo, ciertamente, patético y dramático –la fe es esencialmente oscura, afirma la teología–, pero sustentando en esas luminosas cadencias sobre acordes perfectos mayores, como firmes y hermosas columnas que mantienen bien alto y seguro el maravilloso arco de "Spes vitae".

Son muchas las obras de fondo religioso escritas por eminentes compositores en el presente siglo. Pero quizá sea ésta que comentamos una de las más destacadas en cuanto a expresar, por la sola fuerza del sonido, el lema cristiano que enseña: "Por la muerte, a la Vida".

7. "Atlántida"

Aún sigue en pie la incógnita de si fue un acierto o un error que Falla se jugara su porvenir creador a una sola carta: "Atlántida". Escribo estas líneas a raíz del reciente *reestreno* de la obra en el Teatro Real de Madrid, conforme a una última versión de Ernesto Halffter.

La duda, digo, surge inevitablemente. Falla consume sus últimos veinte años en una empresa que no conseguiría ultimar. El resto de su producción, durante este tiempo, es episódico o está condicionado por eventos ocasionales. ¿Por qué Falla es incapaz de concluir su magna obra? ¿Se trata de un desvanecimiento del numen creador? ¿Estuvo motivado el fracaso –descartemos sus dolencias físicas– por la elección de una obra que, en su conjunto de trama argumental y de medios expresivos, no se avenía con la peculiar estética del compositor? ¿Se podría pensar en una desconexión entre el pensamiento y la "praxis" musical, entre el "logos" y el "fonema"? ¿Qué otros frutos hubiera producido nuestro músico de no agotar sus energías, de modo casi obsesivo, en "Atlántida"?

Estos y otros muchos interrogantes llegan a inquietar seriamente. Cierro es que ninguna de estas incógnitas puede ser despejada; mas me ilusiono pensar en esas posibles creaciones que Falla nos hubiera legado de no enfrascarse y naufragar fatídicamente en su "pobre Atlántida". Quizá de ahí arranque mi personal desafecto hacia esta obra que, en su conjunto, considero una frustración aleccionadora.

Sin embargo, no piense el lector que rechazo "Atlántida" o que pretendo desentenderme de ella. Todo lo contrario: pienso que es piedra fundamental para la comprensión total de Falla y, en concreto, para nuestro estudio. En ella despliega Falla el esfuerzo cumbre de su vida por conseguir aquel ideal de música religiosa soñado por tantos años.

Como dije en la primera parte de este artículo, el objetivo del compositor era hacer una obra que fuera síntesis de la hispanidad. Esto fue lo que desde un principio le cautivó en el poema de Jacinto Verdaguer. Ambicioso proyecto que ignoro se lo haya propuesto, al menos de la manera que Falla se lo propuso, ningún otro músico. En consecuencia, lo más elaborado por el compositor es el *Prólogo* y la parte final; por el contrario, lo más incompleto y deshilvanado, casi esquivado, es la maraña mitológica contenida en las partes primera y segunda.

Nuestra atención se centrará, por tanto, en la parte tercera, *atacada* con decisión por Falla una vez concluido el *Prólogo*, dándonos a entender con claridad que era la parte argumental que más le atraía. Es aquí donde el Falla adaptador del texto tiene más que aportar: desde la cita profética del "Medea" de Séneca, hasta el canto mariano de la "Salve", pasando por los versículos bíblicos tomados del Libro de los Salmos o del profeta Isaías y la incorporación de pasajes del poema "Colón", también de Jacinto Verdaguer. Textos que sintetizan toda una familia de lenguas e ideologías: el latín clásico de Séneca, el latín eclesiástico de la Vulgata y las lenguas hispánicas catalana y castellana ¡Todo un símbolo!

Por lo que a la música respecta, podemos afirmar otro tanto. En esta tercera parte encontramos las páginas más líricas de toda la obra: el "Sueño de Isabel"; el coro de más intenso carácter religioso: la "Salve"; la parte instrumental de más sabor hispánico: la "Gallarda", y todo un conjunto de coros que se mantienen dentro de un clima profundamente místico, en los que me ilusiono percibir, no sólo una referencia a nuestra polifonía antigua, sino también una cierta proximidad o confluencia con la polifonía religiosa española de comienzos de nuestro siglo, en concreto la de Vicente Goicoe

chea. No pretendo afirmar que haya cita concreta del polifonista vasco; quiero sólo destacar como un oculto latido que puede provenir del "Te Deum laudamus" o de "Ad Nonam", de la Ascensión, cuando el coro canta "lo mariner profetic busca una estrella / dels seus somnis per cel..." (Partitura, págs. 204-205. Ed. Ricordi. Milán, 1961). Recuérdese que Falla conocía la obra de V. Goicoechea por mediación de Ruiz-Aznar.

— Sin discusión, la página religiosa más elocuente de "Atlántida" es la "Salve". Su texto bien merece una especial consideración. Dice así:

"Salve, Virgen gloriosa, Madre del nuestro Señor y Redentor, acorra tu virtud (sic) a los caídos bajo el yugo del mal.

Guíanos, oh María, estrella de los mares.

Oh, Tú, que con asombro de Natura encarnaste a tu divino Autor. (Sacro, abismal misterio!)

Salve, Señora nuestra, de dulce y poderoso señorío. Rosal de Jericó, palma erecta de Gades, expande tus ramadas sobre los que en Ti esperan.

¡Oh gloria de Sión, Pilar agosto, Estel de Monserrat!

Salve, Puerta del cielo.

Sancta María, ora pro nobis."

— Ernesto Halffter afirma rotundamente que este texto es de Alfonso el Sabio (M. Orozco. "FALLA. Biografía ilustrada", pág. 193. Ed. Destino. Barcelona, 1968), lo que me parece una lamentable incongruencia. Primero, por el lenguaje empleado, que es el castellano y no el galaico-portugués. Segundo, por las expresiones "Palma erecta de Gades", "Pilar agosto" o "Estel de Monserrat", imposibles de concebir en el entorno de Alfonso X, por lo que hay que descartar incluso la posibilidad de que se trate de una versión castellana de las Cantigas. No niego que se percibe un claro *aire* de Cantiga, sobre todo en el arranque inicial, y en concreto, cierta similitud con la Cantiga de loor n.º 40: "Deus te salve, groriosa... Salvete que concebiste / mui contra natura, / et pois teu Padre pariste..." También se podrían encontrar ciertas resonancias de Gonzalo de Berceo... Pero, ¿de quién es el texto? Intuyo que lo escribió el propio compositor, al ignorarse que recurriera a ningún poeta o escritor amigo para este fin. Falla hace gala en esta ocasión de su habilidad literaria —no olvidemos que la vocación de escritor precedió en él a la de músico—, redactando una prosa poética, sin grandes

pretensiones literarias pero de gran unción religiosa, que le sirviera de apoyo a su inspiración musical. Encontramos en este texto un intencionado arcaísmo tanto verbal, como fonético, incluso sintáctico, así como un deseo de incrustar en el texto castellano expresiones catalanas y latinas. Por lo que respecta a su contenido ideológico, quedan expuestos los misterios marianos medievales: la maternidad divina y la maternidad virginal, junto con el reconocimiento de su "dulce y poderoso señorío". El resto son invocaciones y súplicas.

Desde un principio pensó Falla en un canto mariano entonado por la tripulación de las *Tres Carabelas* antes de zarpar a su gloriosa aventura. En la extensa carta que escribe a José M^a Sert, el 10 de noviembre de 1928, habla del himno "Ave, mari^s, stella" para este momento. Después, no sabemos cuando, substituyó dicho himno litúrgico por la llamada "Salve en el mar", que Falla denomina en sus manuscritos con el solo nombre de "Salve" (Manuscritos (a) 71).

Estamos ante una auténtica joya musical. Está escrita para coro de cuatro voces mixtas, distribuidas de esta forma: tiples (niños), dos partes de tenores, y bajos; éste era el tradicional grupo de cantores de nuestra polifonía religiosa de los siglos XV y XVI. Comienza con la entonación de la *Salve* solemne gregoriana, un punto bajo, lo que recuerdo no agradaba a mi maestro, Valentín Ruiz-Aznar. Sobre esta cita gregoriana se desarrolla un original tejido contrapuntístico, de gran fluidez, que nos sitúa en un plano evocador de una época de reciedumbre religiosa e intensa piedad mariana: la España medieval. Más adelante, unas elocuentes citas del "Libre Vermell" ("Rosal de Jericó..."), ciertos giros melódicos de posible referencia popular religiosa ("Oh gloria de Sión..."), y tres frases de carácter *quasi-recitativo*, apoyadas en giros litúrgicos ("Oh, tú, que con asombro: de Natura...") o sobre acordes en cuarta sexta ("¡Sacro, abismal misterio!), tan queridos por Falla para expresar la profundidad del misterio, todo esto, digo, comunica a la obra un marcado acento de *intemporalidad estética y estilística*.

A simple vista, a primera vista, esta música resulta como deslavazada; pero, cuando se escucha y estudia detenidamente, se percibe un aliento y una profundidad tan originales que llega a extrañar sobremanera por su austera sobriedad. Pienso en las palabras de I. Stravinsky: "La sobriedad auténtica es la cosa más rara y difícil de conseguir" ("Crónicas de mi vida", II, pág. 69). Suzanne Demarquez, excediéndose posiblemente en el elogio, afirma: "Gran obra maestra, cima de la partitura, páginas que no sólo son de las más bellas en toda la obra de Falla, sino también de cuanta música

se ha escrito en el siglo XX... Técnicamente, esa música es perfecta; no hay más que oírla dejándose penetrar por ella. Uno no puede cansarse de admirar el contrapunto de aérea sutileza, pero de una seguridad inigualada desde las más elevadas creaciones del Renacimiento" ("Manuel de Falla", pág. 240. Ed. Lábor. Barcelona, 1968).

Antes de concluir quiero insistir en dos cosas. Primeramente, en el carácter polifónico "a capella" de esta música. No sólo no precisa el colorido orquestal, sino que le perjudica. Bien sé que Falla dejó en el manuscrito dos pentagramas destinados a una posible orquestación que nunca insinuó; sólo anotó unos dubitativos trémolos graves en los primeros compases, que únicamente pueden tener un destino de engarce con la parte anterior; y -eso sí- la solemne cadencia conclusiva, encomendada a los metales, que viene a poner un remate de timbre organístico a la "Salve". Pero esta obra está pensada, de punta a cabo, para voces solas; discurre perfectamente el discurso polifónico sin apoyo alguno instrumental. Me disgusta, por ello, haber comprobado cómo E. Halffter ha intensificado en esta última versión la intervención de la orquesta, que traba constantemente al coro y le impide una expresión libre y espontánea, con notable perjuicio del sentido polifónico de la obra.

Lo segundo es que la "Salve" tiene entidad propia aislada del contexto de "Atlántida". Es una obra en sí misma, que justifica con creces el presente estudio. Los ideales de Falla sobre la música eclesiástica quedan aquí perfectamente cumplidos. Yo aconsejaría a los directores de coros que inserten en su repertorio esta obra y que hagan uso de ella en sus actuaciones litúrgicas. No dudo que al componer la "Salve", Falla pensó en este destino eclesiástico.

Epílogo

Comencé el presente estudio exponiendo la escisión que existía a comienzos del siglo (herencia del XIX) en el campo musical: la música litúrgica era dominio exclusivo de los eclesiásticos; la música sinfónica y operística estaba en manos de los compositores profanos. Eran dos campos musicales completamente desvinculados. El objetivo de estas reflexiones se cifraba en comprobar la vinculación de Falla con la música eclesiástica, su interés por ella y su intento, consciente o inconsciente, de tender un puente entre estos dos mundos de la música española. Hagamos ahora síntesis.

De ninguna manera pretendo afirmar que los compositores profanos se negaran a hacer música *para* la iglesia, o los eclesiásticos *para* las salas de

concierto. (Sería ignorar demasiado). Pero eran casos aislados, como incursiones en campo ajeno...

Lo que intento decir creo que saltará a la vista si comparamos (una vez más) a Falla con Stravinsky. El compositor ruso hizo más música religiosa que el español; pero la hizo desde fuera: desde el otro campo. Ni se consideró, ni podemos considerarlo, compositor religioso. Falla hace música religiosa desde dentro: es músico eclesiástico cuando compone música para la iglesia. En solitario, consiguió tender un puente entre la música profana y la eclesiástica.

¿Los frutos? No cabe duda que ahora la situación es otra. Creo, honradamente, que los compositores eclesiásticos han hecho un gran esfuerzo por acortar distancias. Con hermosos ejemplos contamos. No cabe duda que el compositor profano creyente se ha interesado más por la música religiosa. También contamos con hermosos ejemplos. La situación es ciertamente otra; pero, aún así, la herencia de Falla no ha sido utilizada en toda la gama de sus posibilidades.

EL "CONCERTO" DE M. DE FALLA

Dentro de las actividades de este Seminario de Música de Cámara(1) —en el que la atención prestada a la música española ha sido notable: Soler, Arriaga, R. Anglés, Gerhardt, Turina, Palau, Nin y Castillo—,(2) dentro de estas actividades, digo, no podía faltar la obra fundamental que España ha aportado a este género musical: el *Concerto*, para Clave y cinco instrumentos, de Manuel de Falla. Sobre esta razón, de orden exclusivamente musical, hay otras de orden conmemorativo: la de estarse celebrando el centenario de Falla, y la de cumplirse en este año el cincuentenario del estreno del *Concerto*. Finalmente, por razones de la vinculación personal de Falla con Granada, y, concretamente, por ser aquí donde esta obra se concibe, se elabora y sale a luz pública.

Mis palabras no pretenden otra cosa que anteponer un manojo de reflexiones, que sirvan de marco para una mejor comprensión y mayor estima de esta obra, de forma que dispongan el ánimo a una más gozosa audición.

-
- (1) Organizado por el Secretariado de Extensión Universitaria y por la Cátedra "Manuel de Falla" de la Universidad de Granada, el I *Seminario Internacional de Música de Cámara* tuvo lugar del 22 al 27 de marzo de 1976. Esta conferencia, que ahora se publica por vez primera, tuvo lugar el 26 de marzo. Acto seguido, se interpretó el *Concerto* bajo la dirección del Prf. Stanislav Heller, que interpretó la parte del Clave.
 - (2) Las obras programadas fueron.

Día 22: Rafael Anglés: ARIA. Roberto Gerhard: SONATA. Manuel Palau: CANCIÓN DE MAR. Joaquín Turina: JUEVES SANTO A MEDIANOCHE. Joaquín Nin: SUITE ESPAÑOLA. Intérpretes: Marçal Cervera (violonchelo) y Perfecto G. Chornet (piano).

Día 25: Juan Crisóstomo Arriaga: CUARTETO N.º 1. Manuel Castillo: QUINTETO CON GUITARRA:

Día 27: Antonio Soler: QUINTETO N.º 3. Manuel de Falla: CONCERTO.

1. El "Concerto", dentro de la obra de M. de Falla

Es opinión generalizada que el *Concerto* marca la cumbre de la evolución estética y estilística de Falla. Sin embargo, es frecuente constatar que para muchos aficionados a la buena música esta verdadera joya de nuestro arte nacional es todavía un "paraíso cerrado", según la feliz expresión del poeta Pedro Soto de Rojas, máximo exponente del barroco literario granadino.

Comencemos afirmando algo bien sabido por todos: la producción musical de Falla es reducida. Obra antológica, en la que cada página cuenta decisivamente. Si partimos de *La vida breve*, su primera obra valedera, de sello personal y de éxito público, podemos enumerar las siguientes: *Cuatro piezas españolas* (piano), *Siete canciones populares españolas* (canto y piano), *Noches en los jardines de España* (piano y orquesta), *El amor brujo* (pantomima/ballet), *El sombrero de tres picos* (ballet), *Fantasia Baetica* (piano), *El retablo de Maese Pedro* (adaptación musical y escénica de un episodio de "El Quijote"), el *Concerto* que nos ocupa y, finalmente, *Homenajes* (suite orquestal). En conjunto, diez obras fundamentales, a las que habrá que añadir otras de menor entidad, como *Tres melodías*, sobre poemas de Th. Gautier (canto y piano), *Psyché*, sobre poema de Jean Aubry (canto, flauta, arpa, violín, viola y violonchelo), y *Soneto a Córdoba*, sobre poema de Luis de Góngora (canto y arpa). Mención aparte es forzoso hacer de la malograda ópera *El fuego fatuo*, sobre música de F. Chopin, de cuyo desatino el propio Falla fue consciente, así como de la *Balada de Mallorca*, (coro mixto "a capella"), basada también en música de Chopin. Cuenta aparte hay que hacer de *Atlántida* (cantata coreográfica) en la que Falla trabajó sin éxito durante los veinte últimos años de su vida; quiero decir, sin conseguir resultado definitivo y satisfactorio de su trabajo.

Y esto es todo. Para ser exhaustivos, nos falta mencionar las versiones originales del *Homenaje a Claude Debussy* (guitarra) y a *Paul Dukas* (piano), así como la *Fanfare* a E.F. Arbós (tres trompetas, cuatro trompas, timbales y tambores), cuyo material utiliza para la suite orquestal *Homenajes*. El resto es pura anécdota sin interés entitativo o significado especial.(3)

La obra de Falla es, en verdad, reducida, escasa. Aún así, su música ha

(3) Sin duda, esta enumeración no abarca la obra integral de Falla. Ver, para ello, Antonio Gallego. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid, 1987.

alcanzado la gloria de la universalidad. Porque en Arte no cuenta la cantidad, sino la calidad.(4)

La trayectoria estética de Falla es una de las más preclaras de la historia musical. Partiendo de los estrechos límites de una época musical española estancada en los postulados de un tipismo regional o, a lo sumo, nacional, sin posibilidades de apertura, alcanza la universalidad más lograda. El propio Falla expone con precisión las razones de este enclaustramiento de la música española. Leemos así en su ensayo sobre *Felipe Pedrell*: "Un género musical fue cultivado por ellos (se refiere a los compositores españoles del S. XIX, anteriores o contemporáneos al segundo período de la producción pedrelliana) en el que se distinguieron brillantemente: el de la zarzuela; pero este género, mezcla⁵ de tonadilla española y de ópera italiana, no pasaba de ser un producto artístico de consumo nacional, cuando no puramente local. Tanto su substancia musical como su estructura tenían que ser fatalmente modestas en la mayoría de los casos, siendo obras por lo común escritas con insuficiente preparación técnica y en brevísimo espacio de tiempo. Sus autores apenas perseguían otros fines artísticos que su pronta y fácil ejecución y su no menos fácil comprensión por parte del público".(5)

Cada obra de Falla es un logro conseguido, no para detenerse en él sino para dar un nuevo paso adelante. Así, desde *La vida breve* hasta el *Concerto* no hay una sola repetición. *El amor brujo* es una superación de lo típico andaluz, una universalización de lo regional por el entañamiento más profundo en lo local. Algo análogo al *Romancero gitano* de García Lorca.(6) *El sombrero de tres picos* es reflejo del alma hispana de tiempos de Goya, a través de la novela de Pedro Antonio de Alarcón. *Noches en los jardines de España* es la más exquisita muestra del impresionismo musical

(4) Bajo el título "Cantidad y calidad en la obra de Manuel de Falla" publiqué un artículo en la revista LITORAL (Enero-Febrero, 1973. N.º 35-36), del que me permito citar aquí su conclusión:

"Ya es hora de estudiar todo lo serio y científicamente que el tema y la persona de Falla lo reclaman, las razones profundas que expliquen satisfactoriamente la aridez final de nuestra más grande gloria musical". Posteriormente amplí algo más esta idea, hasta el límite de mis posibilidades, en el artículo "Falla-compositor", que se incluye en esta selección.

(5) Manuel de Falla. *Felipe Pedrell* (Revue Musicale. París, febrero de 1923). Ver en Federico Sopena. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, 1972, pág. 83-84.

(6) El *Romancero gitano*, según indica el propio poeta, fue escrito entre 1924 y 1927. La primera edición fue publicada en *Revista de Occidente* (Madrid, 1928).

español. Con estas tres obras, Falla consigue una nueva dimensión de lo hispano, enriquecida con la vestidura de gala de la mejor técnica, del más depurado oficio y de la más noble factura orquestal.

Después proseguirá un camino de perfección por la doble vía de la renuncia de medios y la profundización en lo español, a través de sus dos obras más meritorias: *El Retablo* y *el Concerto*. En *El Retablo* hay ya una renuncia a los medios tímbricos y expresivos de la gran orquesta sinfónica, y una mayor profundización en el sentir hispano, en toda su amplitud geográfica, en conexión con el universalismo de Miguel de Cervantes. En el *Concerto*, estos postulados llegan a la cumbre, casi hasta el límite, en todos los aspectos: modernidad de léxico y enraizamiento en lo hispano; ascetismo estético y artesanía depurada y noble de la escritura musical. Afirma a este respecto Roland Manuel: "Arte que se purifica lentamente por una serie de sacrificios obstinados y se eleva al fin de lo racional a lo espiritual, sin perjuicio para la delectación sensible. Manuel de Falla se ha elevado a la maestría por un camino que cada vez se acerca más al camino de perfección de los místicos castellanos. Cada obra testimonia un nuevo sacrificio".(7)

En la estética de Falla hay una doble faceta a que atender: el *entrañamiento* con el alma hispana y el *despojamiento* de lo accesorio, en constante aspiración por una "substancia pura musical". Una trayectoria ascético-estética no desvinculada de su propia vida y costumbres, como es sabido. Ascetismo —y no misticismo— que termina siendo trágico para la música, pues condiciona y provoca el silencio lacerante de su última esterilidad creadora.

Mas no nos detengamos en este triste pensamiento. Lo que interesa subrayar es la situación privilegiada que ocupa el *Concerto* en el conjunto de la producción de Falla. Es ésta la obra que resume y compendia la madurez estética del pensamiento de Falla. Obra que no es popular: todavía son muchos los aficionados que se sienten incómodos al escuchar esta música. Sin embargo, está compuesta de cara a la más exquisita "delectación sensible". Es, por un lado, una obra descarnada, desprovista de lo accesorio hasta límites pocas veces conseguidos, pero en la que la estética más pura, la elegancia, la nobleza del lenguaje musical y hasta el virtuosismo interpretativo desempeñan una función esencial para la obtención de un

(7) Roland-Manuel. *Musique*, París 15 de septiembre de 1929. Ver en S. Demarquez. *Manuel de Falla*. Barcelona, 1968, pág. 182.

resultado estético. Obra maestra, en el más preclaro significado del término, del más alto valor artístico en relación con su tiempo. Por último, es una obra que, después de cincuenta años, aún permanece lozana, y aún puede ser punto de partida para nuevos caminos en la evolución del lenguaje musical español.

2. El "Concerto", dentro de las corrientes musicales de su tiempo

La fecha de composición del *Concerto* está precisada por el propio Falla al final de la partitura: "Granada, octubre 1923-26". Centremos nuestra atención en esta época.

Prácticamente, hasta la contienda europea de 1914 la evolución estética permanece ligada a los postulados del romanticismo. Semejante afirmación puede extrañar a muchos. No me interesa, sin embargo, detenerme en este punto. Sí me interesa advertir que, con anterioridad a esta fecha (1914), aparecieron dos obras que considero decisivas para el giro que iba a dar la música de ahí en adelante; me refiero a *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, y *La consagración de la Primavera*, de Igor Stravinsky, polos catalizadores de dos tendencias en litigio, cuyos últimos ramalazos llegan hasta nuestros días, en muchos aspectos.

Terminada la guerra europea, una nueva era se abre para la música, cuyo objetivo primordial es desembarazarse de los últimos residuos de la tendencia romántica y abrir cauce a una nueva estética. Los postulados de esta nueva etapa podríamos resumirlos en:

—Renuncia a la gran masa de la orquesta romántica. Bien expresivas son, en este sentido, *La historia del soldado*, o *Renard*, de Stravinsky, así como *Serenata* (op. 24), de Schoenberg, o *El Retablo*, de Falla.

—Conexión con la música anterior al romanticismo. Concretamente, con la música barroca. Estamos en la época de "los retornos", así en el aspecto formal como en el estilístico.

—Emancipación de la disonancia, aspiración por una nueva "objetividad sonora", y ampliación del concepto tradicional de tonalidad, ya sea girando hacia el atonalismo, dodecafónico o serial, o hacia el politonalismo, o simplemente propugnando una dilatación del concepto de tonalidad.

No pretendo —ni puedo— ser exhaustivo. Pero, en el análisis que haremos del *Concerto* tendremos ocasión de observar cómo estas tres tendencias están plenamente reflejadas en Falla de manera arquetípica.

Podemos preguntarnos: ¿Cómo llega Falla a esta perfecta sincronía con su momento musical?

Cuando, en 1927, Stravinsky escucha *El Retablo* y el *Concerto* en Londres, queda gratamente impresionado. Escribe así en *Crónicas de mi vida*: "En junio, pasé una quincena en Londres... Durante mi estancia allí tuve la suerte de asistir a un concierto muy bueno consagrado a la obra de M. de Falla. Dirigió él mismo, con una precisión y limpieza dignas de todo elogio, su notable "Retablo de Maese Pedro"... Escuché también con intenso placer su *Concerto* para clave o piano "ad libitum", que el mismo Falla ejecutó en este último instrumento. Para mí, estas dos obras marcan un progreso indiscutible en el desarrollo de su gran talento, que se ha liberado aquí resueltamente de la tendencia folklorista bajo la cual corría el riesgo de empequeñecerse".(8)

En efecto, por más que admiremos la garra y personalidad de *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* o de *Noches en los jardines de España*, por más que estas obras vinieran a llenar un vacío en la música española de su época, eran obras concebidas y llegadas con cierto retraso en relación con la música europea. Es lógico que un artista del empuje de Stravinsky manifestara sus temores por el estancamiento de un compositor, a quien considera de "gran talento", en la "tendencia folklorista bajo la cual corría el riesgo de empequeñecerse".

Si revisamos los escritos de Falla, encontramos en ellos la evolución de su pensamiento musical. Vamos a entresacar algunas citas que nos muestran esta evolución.

En el "prólogo" a la "Enciclopedia abreviada de música", de Joaquín Turina, leemos: "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". Y prosigue: "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,

(8) Igor Stravinsky. *Nuevas crónicas de mi vida*. Buenos Aires, 1936, págs. 83-84.

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..."(9)

Para enjuiciar estas palabras hay que tener presente el público al que iban destinadas: los estudiantes del Conservatorio de Madrid, fundamentalmente, donde aún imperaba un dogmatismo academicista, herencia del siglo XIX, contra el que se debatía ferozmente el Falla retornado de París. Pero, en su conjunto, estas palabras propugnan una tendencia estética en estrecha dependencia aún con los últimos postulados románticos: la defensa a ultranza de la libertad, la supervalorización del "instinto", la alegría y la "diversión" como objetivos artísticos... Lo que, con otras palabras, podríamos decir "la expresividad ante todo".

En la conferencia publicada por la "Revista Musical Hispanoamericana" (Madrid, 1916), bajo el título "Introducción a la música nueva", Falla se declara en oposición a la escuela vienesa, aún aceptando la figura de Schoenberg como uno de los músicos de mayor cuantía de su tiempo, junto con Debussy, Dukas, Satie, Ravel, Albéniz, Bartok o Stravinsky. Pero, en resumidas cuentas, opina que la tendencia atonal protagonizada por Schoenberg es "un gravísimo error"(10).

En un artículo publicado en "La Tribuna" (Madrid, 1916), con ocasión de la visita a España de Stravinsky, acompañando a S. Diaghilev y sus ballets rusos, Falla manifiesta su devoción por el joven compositor ruso, a quien presenta como "el gran músico de nuestro tiempo". La lectura de este artículo permite suponer que ha habido un detenido cambio de impresiones entre Stravinsky y Falla, de quien recibe, sin duda, una fuerte influencia o, cuando menos, un apoyo en la confluencia de objetivos musicales. Digo esto porque en dicho artículo Falla hace observaciones sobre obras en las que por entonces trabajaba Stravinsky. Y hasta podemos suponer que leyó las partituras, o los apuntes de estas obras. Así, después de citar los grandes ballets de Stravinsky, pasa a hablar de su producción aún no concluida ni estrenada. Dice: "El gran compositor se retiró entonces a Suiza, donde reside habitualmente, y allí ha trabajado hasta ahora en diferentes obras, entre las que se encuentran dos teatrales: "Le coq et le renard" (que escribe

(9) Joaquín Turina. *Enciclopedia abreviada de música*. Madrid, 1917, pág. 9. Edición Facstmil de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1987.

(10) Manuel de Falla. *Introducción a la música nueva*. Revista musical hispanoamericana. Madrid, diciembre de 1916. Ver en *Escritos...*, pág. 44.

para el teatro de marionetas de madame de Polignac) y "Noces villageoises" (ballet para gran música de cámara, ocho voces y dos coros). La orquesta de estas obras —muy reducida en la primera e importantísima en la segunda— está constituida en forma absolutamente inédita. En ella conserva cada instrumento todo su valor sonoro y expresivo y los mismos de cuerda sólo se usan como timbres autónomos y nunca en masas. La fuerza dinámica queda reservada a aquellos instrumentos que la poseen por sí mismos: las trompetas, los trombones y los timbales, por ejemplo. Los demás forman un tejido de puras líneas melódicas que se producen sin reclamar el auxilio de los otros timbres.

¿Se realizará con esto el verdadero ideal de la hasta ahora mal llamada música pura?"(11)

Estas observaciones sobre la orquestación de Stravinsky en sus últimas obras, aún en elaboración, tendrán mucho que ver con el giro que el propio Falla lleva a cabo en *El Retablo* y el *Concerto*.

Resumiendo el pensamiento estético musical de Falla por estos años de la contienda europea, podríamos decir que está fuertemente influenciado por la escuela parisina y por la tendencia stravinskiana, dentro de un ambiente nacionalista (herencia del magisterio de Pedrell) penetrado e impregnado de una gran dosis de romanticismo... Pero, más adelante, aquella postura de una estética libre y alegre se desvanece y da paso a una postura mucho más compleja y preocupada. El trabajo de creación ya no es una diversión, sino algo lacerante, como un parto difícil y lento; hay que hacerlo "estrujándose" —son sus palabras—: "Es una substancia a extraer y algunas veces con trabajo enorme, con sufrimiento... y luego ocultar el esfuerzo, como si fuese una improvisación muy equilibrada, con los medios más simples".(12)

De por este tiempo son aquellos reveladores pensamientos que transcribe Adolfo Salazar en "Sinfonía y Ballet". Vale la pena la cita, aunque algo extensa:

"La música únicamente puede ser la expresión de una individualidad. Ninguna "escuela" puede componer música, pero puede, en cambio, con la

(11) Manuel de Falla. *El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky*. "La Tribuna". Madrid, junio de 1916. Ver en *Escritos...*, págs. 28-29.

(12) Manuel de Falla. *Revue Musicale*. París, julio de 1925. Ver en *Escritos...*, pág. 10.

mayor facilidad, frustrar la individualidad de los jóvenes artistas. ¡Oh, jóvenes compositores! Tengo ya, 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 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 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 notación actual tendrá que ser abandonada por otra más capaz de responder a nuestras necesidades”.(13)

(13) Citado por Federico Sopeña. *Escritos...*, págs. 101-103.

Al leer estos pensamientos, tan escuetamente expuestos, sin asomo alguno de rivalidad o de litigio, no puede uno sino deducir que el pensamiento musical de Falla estaba en la delantera de su tiempo, que había superado las tendencias en pugna entre París y Viena, y que, por otro lado, estaba liberado de la adscripción a cualquier grupo o tendencia. Era ya un solitario. Incluso su oposición a Schoenberg y su "escuela" ha cambiado de signo. Ya no afirmaría, como en 1916, que era el resultado de "un lamentable error". En la respuesta a la encuesta abierta llevada a cabo por la revista "Musique" de París, en 1929, dice: "Polos de atracción: una pura substancia musical. Una música en la que las leyes eternas del ritmo y 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 de forma contraria. Creo, al contrario, que el progreso en la técnica de un arte, así como en 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".(14)

Falla está abierto a toda evolución "noble". Si habla del ritmo y la tonalidad como leyes eternas del lenguaje musical, no pensemos que es consecuencia de mantener una postura estática o anquilosada. Para Falla la tonalidad no es el resultado de una ordenación inmutable y preestablecida de los sonidos. Su concepto de tonalidad evolucionó constantemente. Todos sabemos la evolución inicial a que dio lugar en su pensamiento la lectura de "L'acoustique nouvelle" de Louis Lucas. Pero esto fue sólo el comienzo. Es muy revelador el concepto de tonalidad que Falla expone en la nota final de su ensayo sobre Ricardo Wagner (1933). Dice: "Tonalidad. Pienso que podríamos definirla de este modo: Forma melódica (serie de sonidos sucesivos conjuntos o disjuntos) que, basada en una escala acústica, integra un concepto musical. A esta misma forma o tonalidad inicial se han de someter las nuevas que, por medio de alteraciones modulantes, o por la trasposición de aquélla a uno o más grados de elevación o descenso, integran igualmente toda composición sonora".(15) Para el Falla de 1933 —permítaseme desnudar un poco su definición— tonalidad es "una serie de sonidos que, basados en una escala acústica, integran un concepto musical". Me pregunto si la ordenación serial de Schoenberg queda fuera de esta definición... Todo lo

(14) *Escritos...*, pág. 108.

(15) Manuel de Falla. *Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte*. Revista "Cruz y Raya". Madrid, septiembre de 1933. Ver en *Escritos...*, pág. 124.

más que Falla podría responder es que la serie de Schoenberg es una ordenación *arbitraria*. Lo que únicamente queda excluido de este concepto es la utilización arbitraria de los sonidos, o la carencia total de orden en ellos. En consecuencia, hemos de concluir que el pensamiento musical de Falla se mantiene dentro de la tendencia más aperturista de su tiempo. ¡Lástima que muchos de sus pensamientos no llegasen a cristalizar en obra musical! Porque hubiera sido algo sumamente útil para los caminos musicales de la segunda mitad de nuestro siglo. En mi opinión, Falla es, junto con Bartok, el músico de su época más profundamente compenetrado con la tradición. Y, en Arte, romper con la tradición equivale a perder la orientación, porque, al no querer saber de dónde venimos, tampoco sabemos a dónde vamos. Posiblemente aquí está la clave para explicar la confusión estética de nuestro tiempo.

3. Comentario musical al "Concerto"

Ya es hora de abordar la parte final de esta charla. No voy, a hacer un análisis musical del *Concerto* al estilo de como se hace en las aulas de los Conservatorios. Dicho análisis tiene muchas analogías con las prácticas de anatomía que se llevan a cabo sobre un cadáver. Y este análisis de *disección* pienso que puede ser útil para el compositor, a fin de aprender su *oficio*; pero puede ser incluso perjudicial para el oyente, que debe acercarse a la música como quien admira la belleza de un ser vivo.

Falla inicia la composición del *Concerto* en 1923, en el mes de octubre, y trabaja en él hasta octubre de 1926. En el mes de noviembre de este año, el día 5, se estrena en Barcelona. Por tanto, tres años de trabajo invertidos en una obra que apenas alcanza los catorce minutos de duración. Este dato nos da ya una idea de la lentitud y meticulosidad con que está elaborada, y de la *densidad* que debe tener esta música. El *Concerto* está dedicado a Wanda Landowska, la genial clavecinista polaca, quien, en diversas ocasiones, había solicitado a Falla una obra para su instrumento. Se trata de un concierto para instrumentos solistas, entre los que el clave desempeña el papel de protagonista principal. El resto de los instrumentos son: flauta, oboe y clarinete en La (sólo en algún pasaje utiliza el de Si bemol), violín y violonchelo. Durante bastante tiempo estuvo pensando Falla incluir el corno inglés, al que decisivamente renunció a última hora.(16)

(16) Apuntes originales del *Concerto* y de *Psyché*. Archivo de V. Ruiz-Aznar (Granada). Propiedad de los herederos del músico.

En nota introductoria relativa a la interpretación advierte el compositor: "El clave debe ser lo más sonoro posible. Ha de situarse en primer plano, mientras los grupos de *viento* y de *cuerda* deberán ocupar un segundo o tercer plano. Los seis solistas deben quedar a la vista del público". "Los matices indicados sobre las partes de los instrumentos de *viento* y de *cuerda* estarán en relación con la sonoridad del *clave*, de manera que no oscurezcan su sonido; pero —entiéndase bien— observando siempre las intenciones sonoras expresivas de los matices señalados. El clavecinista deberá, por el contrario, exagerar el valor de los matices, haciendo uso, en la mayor parte de la obra, de la plena sonoridad del instrumento".

"En las interpretaciones con *piano*, será suficiente seguir exactamente las indicaciones dinámicas. El *pianista*, sin embargo, deberá conseguir una calidad sonora equivalente —en la medida de lo posible— a la del *clave*, instrumento para el que la obra ha sido concebida".

"Los instrumentos de *cuerda* son siempre solistas. En ningún caso su número debe ser aumentado".(17)

Según esta nota, la idea de conseguir cualquier efecto por acumulación de instrumentos queda completamente descartada. También se desprende de lo dicho que la interpretación del *Concerto con piano* es una transigencia, debida lo más seguro al escaso número de clavecines disponibles en las salas de concierto por aquellos años, así como de intérpretes de dicho instrumento. Hoy, la versión con *piano* queda descartada.

Para el programa del estreno —que, por cierto, fue un fracaso de interpretación— Falla redactó una nota que decía: "En esta obra, el compositor no ha tratado de ajustarse a la forma clásica del *Concerto* para un instrumento solo con acompañamiento de orquesta. Su objeto ha sido rodear el instrumento principal de varios otros, cada uno de los cuales es tratado como solista. Tanto por su estilo como por su carácter, la música se deriva de antiguas melodías españolas, religiosas, cortesanas y populares".(18)

No se trata, por tanto, de un concierto al estilo romántico, ni por la *forma* musical ni por la concepción estética. Más bien está vinculado al *concerto barroco*, época a que nos lleva inconscientemente el mismo timbre

(17) Redacción original, en francés. Traducción, del autor de esta conferencia.

(18) Ver en S. Demarquez. *Manuel de Falla*. Barcelona, 1968. pág. 173.

del *clave*. Se trata, en cierto modo, de una obra enmarcada en la tendencia de "los retornos", tan característica de la época; sin embargo, estilísticamente es completamente moderna. Por una parte, hace uso de una escritura tan excesivamente matizada que guarda un estrecho parangón con el *plateresco* español, y/o con el *gótico florido* (llamado también "isabelino"); por otra, utiliza un lenguaje musical tan de su día como, por ejemplo, la superposición de tonalidades, cánones a la segunda y un ambiente general de "emancipación de la disonancia". Es la doble vertiente del *concerto*: la amalgama de lo antiguo y lo moderno, la tradición histórica y el momento presente. Los elementos utilizados (ritmos, temas, carácter, estilo, tímbrica) crean un ambiente de evocación histórica (las costumbres, sentimientos y creencias del alma hispana); pero el *modo* como estos elementos son utilizados es totalmente inédito, personal y moderno.

Los tres movimientos de que consta siguen el esquema del concierto barroco: Allegro-Adagio-Allegro; en este caso, Allegro-Lento-Vivace. Sabemos que fueron compuestos por este orden: en primer lugar el Vivace final; en segundo, el Allegro primero; por último, el Lento.

Consideremos cada una de estas partes.

El *primer movimiento* está elaborado todo él sobre una melodía popular española del siglo XV, que llegó a tener mucha difusión durante el siglo XVI, cuya letra dice así:

*"De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los mena el aire.
De los álamos de Sevilla,
de ver a mi linda amiga".*

El primer músico culto, que sepamos, que recoge esta melodía es el polifonista Juan Vásquez, en su obra "Villancicos y canciones castellanas a quatro voces", publicada en Sevilla en 1560, en cuya colección ocupa el número 13. Pero esta edición, transcrita y publicada por Higinio Anglés en 1946, no es fácil que la conociera Falla. De donde él tomó la canción fue del "Cancionero musical popular español" de Felipe Pedrell, obra muy manejada y querida por el compositor. En el tomo tercero de este cancionero aparece "De los álamos vengo", recogida del "Libro de música para Vihuela, intitulado Orphénica Lyra" de Miguel de Fuenllana, quien hace una transcripción para Vihuela de la melodía recogida y puesta en polifonía por Juan

Vásquez.(19) Otra fuente de información sobre Juan Vásquez, y probablemente también sobre esta canción, la pudo tener Falla por conducto de su amigo J.B. Trend, profesor de la Universidad de Cambridge, musicólogo e hispanista eminente. Sus investigaciones en la Biblioteca Medinaceli dieron como resultado diversas publicaciones contemporáneas al trabajo de Falla en el *Concerto*, investigaciones que es muy razonable suponer que Falla tuviera conocimiento de ellas antes incluso de su publicación, supuesta la amistad y la relación frecuentísima que existía entre ellos.(20)

La primera frase de esta canción viene a ser el único elemento constructivo de todo el primer movimiento del *Concerto*, junto con un preludio, interludio y postludio, de carácter eminentemente rítmico, que producen una atmósfera adecuada para la aparición o canto de la melodía-tema. Digamos que el tema aparece, o se escucha, diez veces en el transcurso del primer movimiento, pero sólo dos de estas veces se escucha en sus valores originales. Falla expone la melodía en tres valores métricos distintos: en valor de *negra* (versión original), de *corchea* (cinco veces) y de *semicorchea* (que aparece tres veces, como de adorno), y siempre entonada por distintos instrumentos o grupos de ellos.

Casi no es preciso decir más para contemplar, valorar y escuchar con atención esta primera parte del *Concerto*. La intención de Falla es crear un ámbito sonoro que sea propicio para suscitar en el oyente un cierto *aire* característico del renacimiento español. Al oyente no especializado le son suficientes los datos expuestos para degustar y valorar correctamente esta música.

El *segundo movimiento* —Lento (giubiloso ed energético)— tiene un marcado acento religioso, que se supo adivinar desde su estreno,(21) desde el bellísimo arpeggio en La mayor, con que inicia, hasta la jubilosa cadencia final, que reproduce un *floreo-retardo* cadencial utilizado secularmente en la

Nota 1

(19) Felipe Pedrell. *Cancionero musical popular español*. Barcelona, 1958. Tomo III, pág. 154-159

(20) Cualquier biografía de Falla subraya esta amistad. Los trabajos de investigación de J.B. Trend sobre el tema publicados por estos años son: *Spanish madrigals* (Londres, 1926), *The Music of Spanish History to 1600* (Oxford, 1926) y *Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli, Madrid* (Revue Hispanique, 1927). Ver en Higinio Anglés. *JUAN VASQUEZ recopilación de sonetos y villancicos a cuatro y a cinco*. Barcelona, 1946, págs. 13-14.

(21) Juan M^o Thomas. *Manuel de Falla en la Isla*. Palma de Mallorca, 1947, pág. 36. Recopilación de juicios críticos: Rodolfo Arraizaga. *Manuel de Falla*. Buenos Aires, 1961, págs. 118-120.

polifonía religiosa y en la literatura organística española.(22) Orienta mucho, en este sentido, la anotación que pone Falla al pie de este movimiento en la partitura: "(A. Dom. MCMXXVI. In Festo Corporis Christi)". Es decir: "Año del Señor 1926. En la Fiesta del Corpus Christi". No se trata simplemente de una nota cronológica, sino fundamentalmente de una advertencia indicadora del carácter de este *Lento*, no sólo de manifiesta intencionalidad religiosa, sino, más concretamente, *eucarística*. El propio Falla advierte en las notas al programa del estreno del *Concerto* que "la música se deriva de antiguas melodías españolas, religiosas, cortesanas y populares". Si en algún lugar de esta obra tiene cabida la utilización de *melodías religiosas*, es en este *Lento*. De ahí que me resulte punto menos que incomprensible que los comentaristas no hayan advertido (al menos, yo no lo he visto reflejado en ninguno) que el arranque del tema primero es la entonación del *Tantum ergo*, *more hispano*, o *mozárabe*, posiblemente la melodía religiosa más popularizada del siglo XVI español (en su versión mensurada), hasta el punto de ser raro el polifonista u organista que no la utiliza como tema de contrapunto, desde Cabezón a Victoria o el hispanizado Juan de Urreda.(23)

Falla hace una curiosa yuxtaposición de la entonación del *Tantum ergo* con una cadencia propia del segundo tono de la salmodia gregoriana, o al menos afín a ella, y concluye esta frase-tema con una cadencia en la que es fácil percibir cierto halo de misterio religioso, a la par que un característico sabor a cadencia andaluza.

No me resigno a dejar de mencionar una anécdota que puede ser ilustrativa. Mi predecesor en el órgano de la Catedral, Antonio Mateo Pereda, me refirió en cierta ocasión que, un día del Corpus, diviso desde la plataforma del órgano a don Manuel de Falla entre el público que llenaba la Catedral, y me confesó cómo le impresionó ver la diminuta figura del

(22) La cadencia final del *Lento*, simplificada al máximo, es así:



(23) Durante los años en que V. Ruiz-Aznar fue Maestro de Capilla de la Catedral de Granada (1927-1972), era costumbre interpretar en esta Fiesta el *Tantum ergo* de T.L. de Victoria sobre la melodía mozárabe. Puede que la costumbre viniese de atrás. De todas formas, esta melodía era usual cantarla también a una voz, en su versión mensurada, que es la que recoge Falla, o bien en ritmo gregoriano. El mismo Falla utiliza este *Tantum ergo* para la apoteosis final de "El gran teatro del mundo", en 1927.

gran músico arrodillado al pie de una de las colosales columnas de la Catedral de Granada. Siempre que recuerdo esta anécdota me pregunto: ¿No pudo ser entonces cuando Falla concibiera la primera idea de este *Lento*? Porque todo él puede estar ubicado imaginariamente en la salida de la procesión del Corpus granadino de su templo catedralicio. Y enlazo este recuerdo con unas palabras que Falla anotó en lo que muy bien pudiera ser el primer apunte del *Lento*: "Campanas, rumores, etc." Están escritas estas palabras sobre unos diseños sueltos que terminarían siendo la cadencia de los compases 5 y 6 de la partitura definitiva.(24)

Enlaza esta cadencia con un *canon* a la segunda y, más adelante, a la cuarta, elaborado sobre un giro melódico sacado también del citado *Tantum ergo*, cuando canta el texto "Et Antiquum Documentum / Novo cedat Ritui". Sobre este mismo diseño melódico se construyen los ritmos procesionales con tonalidades superpuestas: Do mayor sobre Mi mayor y Fa mayor sobre La mayor (compases 25-34 y 43-53).

Este *Lento* (que me atrevería denominar con el añejo título de "Diferencias sobre el *Tantum ergo* mozárabe"), no obstante su intenso matiz religioso, da la impresión de ser la parte más espontánea del *Concerto*, a la vez que la más atrevida: hay un momento en que el oído percibe en el Clave la formación de un "cluster" (compás 34) pulsado con las palmas. Tal es el efecto sonoro.

El *tercer movimiento* (Vivace) tiene un carácter marcadamente popular. Refleja, posiblemente, un tiempo más cercano: el de la tonadilla dieciochesca y la música de D. Scarlatti. Pertenece, según anota J. Pahissa, a esa época en que "la música se hacía en ritmo de danza, siguiendo el movimiento de los pies de los bailarines".(25)

La unidad de medida es la corchea; pero la combinación libre de ritmos binarios y ternarios (según que sea compás de tres por cuatro o seis por ocho) comunica una tensión muy propia de la música española.

(24) No es frecuente que en estos *Apuntes* aparezcan frases extramusicales. Una frase de análogo sentido se encuentra en uno de los múltiples apuntes del primer movimiento, que dice: "Pasajes de historias viejas henchidas de fragancias". Entiendo que un estudio detenido sobre estos *Apuntes* sería de gran interés musicológico.

(25) Jaime Pahissa. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, 1961, pág. 149.

Aquí, más que de temas (que los hay), hemos de hablar de estructura, y atender especialmente a ella. Según S. Demarquez, ésta sería la estructura:

- A - A' : Exposición y contraexposición.
- B : Desarrollo.
- C - C' : Reexposición y contraexposición.
- D : Cadencia.(26)

En cuanto a la temática empleada, de la que no aparece reseña alguna en la bibliografía por mí manejada, he podido comprobar que aparecen giros y ritmos similares a los que Falla utiliza, en el Tomo IV del *Cancionero* de Pedrell, en especial en los números 103 ("Tonada" de Sebastián Durón), 117 ("Los novios y la maja" de Pablo Esteve) y 121 ("El Desvalido" (Tonadilla) también de Pablo Esteve).(27)

Debo concluir, porque aún nos queda lo principal de esta reunión: escuchar la interpretación del *Concerto*. Añadiré tan sólo que, tras de su estreno en Barcelona (noviembre de 1926), fue interpretado en la Sala Pleyel de París (mayo de 1927), en Londres (junio de 1927) y Madrid (noviembre de 1927). Los juicios de la crítica fueron de unánime aplauso, coincidiendo en que se trataba de música *nueva*, desligada de influencias extrañas al compositor y evocadora de la más entrañable historia hispana. La obra fue seleccionada para figurar en el Festival Internacional de Música Contemporánea celebrado en Siena, en septiembre de 1928.

Mauricio Ravel, al escuchar esta obra en París, la elogió con las mejores frases. Concretamente, del segundo movimiento (Lento), afirmó: "Es la obra maestra de la música de cámara contemporánea y la página maestra de Falla".(28)

(26) Suzanne Demarquez. *Manuel de Falla*. Barcelona, 1968. pág. 179.

(27) Felipe Pedrell. *Cancionero...* Tomo IV, págs. 59 ss, 102 ss y 118 ss.

(28) Ver en Angel Sagardía. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, 1967, pág. 102.

FALLA, COMPOSITOR

Hace algunos años, la revista "Litoral" tuvo el acierto, hermosamente logrado, de consagrar uno de sus números a la memoria de Manuel de Falla. Con este motivo escribí un breve artículo en el que, bajo el enunciado "Calidad y cantidad en la obra de Falla", terminaba insinuando un pensamiento que me inquieta desde tiempo acá: la obra de nuestro músico no es sólo escasa en número, es además fruto de un corto lapso de su vida. Aparte "La vida breve", "Cuatro piezas españolas" y "Siete canciones populares españolas", el resto de la producción más notoria e importante de Falla es consecuencia del trabajo desplegado entre 1915 y 1926: once años de los setenta que vivió el compositor. Porque en estos años es cuando da forma definitiva a "Noches en los jardines de España", cuando escribe "El amor brujo" y "El sombrero de tres picos", "Fantasía bética", "El retablo de Maese Pedro", "Psyché" y el "Concerto", además de algunas otras obras de menor entidad y buena parte de sus escritos literarios. Y es de advertir que desde "El amor brujo" al "Concerto", aparte la perfección y originalidad de cada una de las obras, hay una evolución tan coherente, progresiva y personal que con dificultad se hallará caso análogo entre sus contemporáneos e incluso en el resto de la historia musical. La afirmación, que puede parecer desmesurada, la hago con plena convicción y sin apasionamiento consciente.

No voy a repetir una vez más lo sabido por todos: Falla es nuestro músico por excelencia, el que por sí solo consiguió lo que antes de él —hagamos una respetuosa salvedad con el último Albéniz— era pura utopía: que la música española, en el más preclaro sentido, ocupara un honroso lugar en el concierto de la música universal de nuestro tiempo. Y, cosa aún más difícil quizá, logró también interesar por la música, a través de su persona y su obra, a los propios intelectuales españoles, haciéndoles abandonar su secular indiferencia por el arte de los sonidos.

Paradójicamente, voy a dedicar estas líneas a exponer con toda honradez y respeto lo que podría denominar "desvanecimiento creativo de Falla".

A partir del "Concerto", se puede observar en el músico-místico habitante de la Antequeruela Alta una pérdida de aliento, como si un cierto maleficio —¿"El veneno de la Alhambra"?— le impidiera proseguir su noble trayectoria precedente. Además, su producción viene a ser escasísima. Después de 1926, trabaja fundamentalmente en "Atlántida" que no consigue concluir. Cuando muere el compositor, de "Atlántida" sólo nos deja unas cuantas páginas definitivas y una porción de apuntes sueltos, sin ilación ni orquestación en muchos casos; en definitiva, sin carácter de obra. Aparte de esto, en sus últimos veinte años, Falla da a luz, con notoria dificultad, un reducido ramillete de obras circunstanciales en las que no admiramos aquella clarividente línea evolutiva de sus predecesoras: "Soneto a Córdoba" (1927), escrito con ocasión del tricentenario de Góngora y solicitado a Falla por Gerardo Diego y García Lorca; "Fanfarria sobre el nombre de E.F. Arbós" (1933), solicitada por la comisión organizadora del homenaje nacional dedicado al ilustre director con motivo de su septuagésimo aniversario; "Homenaje a P. Dukás" (1935), escrito con ocasión del fallecimiento del compositor francés a quien tanto debía, y "Pedrelliana" (1938), compuesta con la intención de dar cabida a Pedrell en la "Suite Homenajes", ya en la perspectiva de su viaje a Argentina. ¿Algo más? Deberemos añadir "Balada de Mallorca", sobre música de Chopin y texto de Verdaguer, "Canto de marcha" sobre música de Pedrell y texto de Pemán y esas adaptaciones musicales para "La vuelta de Egipto", de Lope de Vega o para "El gran teatro del mundo", de Calderón. Pero, ¿podemos llamar a estos números, con honradez, obra de Falla?

En resolución reconozcamos que, a partir de 1926, se produce en nuestro querido don Manuel un debilitamiento del numen creador. ¿Cómo explicarlo? Es un punto delicado, ciertamente. Cuando se trata el caso —y no es frecuente que se haga—, se abunda en razones periféricas y extramusicales: sus enfermedades y achaques casi ininterrumpidos y en lógico aumento, sus períodos depresivos y crisis nerviosas, su neurosis hipcondríaca... Se recurre inclusive a los ruidos de altavoces, gramófonos y clarines (hasta el de las campanas!...) que le impedían la concentración necesaria para su trabajo, así como la repercusión en su ánimo de los trastornos políticos durante la república y la guerra civil. Y es cierto que el propio Falla esgrime muchas de estas razones para justificar ante los amigos su esterilidad. Mas pienso que no son razones del todo valederas. Ahí está la historia: Beethoven, con su sordera a cuestas y el derrumbamiento físico y moral de última hora, compone los últimos cuartetos (!); Smetana, también sordo y ya minado por la locura que le llevaría a la total pérdida de la razón, escribe su segundo cuarteto...¿A qué seguir? Goya, Chopin,

Mozart... y hasta Bach —¡el soberano Bach!— enredado en constantes conflictos y desavenencias con el cabildo de Santo Tomás. Con frecuencia, las circunstancias adversas acucian la sensibilidad y la necesidad creadoras; cosa lógica, pues la creación artística es la más sana evasión psicológica.

Se aduce otra razón más consistente: la falta de tino a la hora de elegir una obra como "Atlántida", de la que se ha dicho con razón que tiene "ribetes wagnerianos" y, en este sentido, no se avenía con el ascetismo estético de Falla, por más que la obra ejerciera sobre él un fuerte hechizo a causa de su profundo hispanismo y contenido religioso, junto con lo que poseía de evocador: "La Atlántida existe en mí desde mi infancia". Cuando leemos el apunte escenográfico de la obra, que envía el compositor a José María Sert en 1928, no puede uno sino deducir que Falla estaba envuelto en una red tan compleja y laberíntica que le sería muy difícil salir de ella airoso. Tres días le costó escribir esta carta, y no sería suficiente el resto de sus años para llevar la obra a feliz término.

Pero debemos pensar en una razón intrínseca a su misma persona. Posiblemente haya mucho que reflexionar al respecto y sea osado por mi parte poner sobre el tapete esta opinión: en Falla se produce una desconexión entre su pensamiento y su "praxis" musical; entre el "logos" y el "fonema", por decirlo de alguna forma. Me explico: las ideas musicales de Falla iban muy por delante de su palabra musical. Así, se produjo en él como una doble personalidad de trágicos resultados: "logos" y "fonema" se destruían mutuamente. Quedo profundamente impresionado siempre que recuerdo estas palabras de Falla que cita literalmente Adolfo Salazar en "Sinfonía y Ballet": "¡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 notación actual tendrá que ser abandonada por otra más capaz de responder a nuestras necesidades". Sin embargo, ese feliz momento nunca llegó: ni utilizó los ilusionantes cuartos de tono, ni abandonó la tradicional notación musical más preciosista y quedó reducida la superposición de acordes de una tonalidad sobre los de la otra a los esperanzadores ritmos procesionales del "Concerto". Más aún: me aventuro a afirmar que su música posterior al "Concerto" estéticamente supone un retroceso.

Ahí dejo, temblando sobre una hipótesis, estas ideas. Que alguien más competente y con más detenimiento las prosiga o las rechace.

Debo advertir sobre un posible error al que puede inducir lo anteriormente expuesto. Es doloroso que Falla no dedicara sus dos últimas décadas a obras que hubiera podido dominar y concluir: una "Misa", a la que aludió en diversas ocasiones, un "Cuarteto" o una "Atlántida" más ágil y breve, como parece que proyectaba en un principio el compositor. Pero no se piense que rechazo de plano o menosprecio la producción de Falla en su etapa final. Quiero concluir afirmando mi singular aprecio por el "Homenaje a P. Dukás", así como por el "Preludio" orquestal de "Atlántida" y "La Salve en el mar", verdadera joya polifónica del más profundo acento y secreto sentido.

SENTIR RELIGIOSO DE MANUEL DE FALLA*

"En el Santo Nombre de Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo, declaro mi voluntad de que sea conducido mi cadáver a lugar sagrado y en él sepultado, todo ello según el rito católico-romano, a cuya Santa Iglesia tengo la gloria de pertenecer.

Es también mi expresa voluntad que la Cruz redentora presida mi sepultura".

Con estas solemnes palabras inicia Manuel de Falla la primera parte de su última voluntad, fechada en *Granada, febrero de 1932*. Esta conmovedora expresión de Fe cristiana, escrita en una simple cuartilla, destinada a ser portada por el propio compositor junto a sus documentos personales, va encabezada por una Cruz con las iniciales griegas del nombre de Cristo incorporadas, al estilo de los primeros cristianos.

A esta última voluntad añade, el 9 de agosto de 1935 y el 4 de agosto de 1936, otras disposiciones, en las que deja entrever claramente su personalidad cristiana. De ellas me interesa destacar la mención del sacerdote gaditano Francisco de Paula Fedriani. Va enumerando Falla las Misas que desea se ofrezcan anualmente por sus familiares difuntos, y prosigue: "... a los que se añadirán otros (sufragios) por el alma del sacerdote de Cristo don Francisco de Paula Fedriani mi primer confesor y director espiritual y a quien debo los más santos y eficaces consejos e instrucciones para afianzar mi religión y para procurar cumplir las obligaciones que ella impone a todo humilde discípulo de Nuestro Señor Jesucristo".

Esta alusión testamentaria de su *primer confesor* resulta más que interesante a la hora de perfilar su personalidad religiosa. No me es posible, de

(*) Artículo publicado en el Diario IDEAL, de Granada, el día 10 de junio de 1978. Reelaborado con ocasión de esta edición.

momento, descifrar el enfoque evangélico y la práctica cristiana que el Padre Fedriani inculcaba a los jóvenes que componían el grupo de *La Santa Cueva* a fines del siglo pasado. Lo cierto es que Falla reconoce en las postrimerías de su vida haber recibido de él *los más santos y eficaces consejos*. Consta que mantuvo contacto epistolar con este sacerdote, por lo menos, hasta 1905, años después de su salida de Cádiz. En la misma nota testamentaria hace mención también *de quienes fueron mis demás confesores*.

Manuel de Falla es prototipo indiscutible de *vir religiosus*, de cristiano cabal y consecuente. Diría más: su personalidad religiosa es vigente; su actitud cristiana tiene fuerza de ejemplaridad para el cristiano de hoy. (Las palabras de Igor Stravinsky, que decía de Falla que era "despiadadamente religioso", ¿se han de entender como una crítica, como un simple juego de palabras, o como una confirmación de lo antes dicho?)

No pretendo aportar aquí ni un granito nuevo a lo mucho y acertadamente escrito sobre el tema. Puede, sin embargo, que este conjunto de citas y reflexiones, o la síntesis de ellas, dé como resultado un cierto carácter de novedad. De cualquier forma, insistir en el tema no está de más, supuesta la relativa frecuencia con que se malinterpreta el talante religioso de Falla. Para unos, su religiosidad viene a ser la expresión de un espíritu aprisionado, férreamente constreñido por apriorismos hereditarios y preestablecidos, o coaccionado por limitaciones, dolencias y torturas de orden psíquico. En otros casos, se deja entrever la sospecha de interpretar su religiosidad de la forma más grosera imaginable, dentro de los confines de lo maniático, la beatería o el fetichismo. Me han llegado a herir profundamente ciertas expresiones insinuantes dichas con una leve sonrisa maliciosa. Para ser sincero, también se ha exagerado desde el otro extremo: se han emitido apresurados y fervorosos juicios canonizadores y se han enarbolado con demasiada ingenuidad, como bandera definitoria, las palabras de Pío XII: "...hijo predilecto de la Iglesia".

Lo he dicho ya: entiendo que Falla fue un cristiano cabal. Fue la suya una Fe culta y madura; no, ciertamente, *la fe del carbonero*, contra la que tan violenta como justificadamente se alzó la voz de Unamuno. Valentín Ruiz-Aznar y Juan María Thomas, sacerdotes que lo trataron muy de cerca, coinciden en definir el perfil religioso de Falla como de cristiano *en espíritu y en verdad*, en oposición a cuantos entienden y practican la religión *a lo fariseo o a lo publicano*. Mas no confundamos esta actitud con una aceptación cándida o despersionalizada de las costumbres e ideologías imperantes en la Iglesia y los cristianos de su tiempo, sino como una actitud de total

honradez y de fino juicio crítico. Resultaría sumamente aleccionador hacer un análisis detenido sobre las anotaciones, connotaciones e interrogantes con que Falla apostilló el *Catecismo del Santo Concilio de Trento*, tan leído y meditado por él durante sus últimos años granadinos. Falla admiraba y aconsejaba este Catecismo; nos consta por una carta a Segismundo Romero: "Me alegró mucho su carta y lo que me decía sobre el admirable Catecismo de Trento. Como habrá visto, en el libro que le acompañaba están los textos de todas las Misas de domingos y fiestas". (1. XI. 1937)

Se confesó siempre cristiano católico-romano. Pero no sólo de palabra, sino con la verdad de sus obras. Cristalizó su Fe en un modo personal de sentir cristianamente y de vivir evangélicamente.

Llegando a este punto, necesito advertir que es frecuente quedar anclado en la superficialidad del dato o en el tópico de la anécdota. Es cierto lo que se dice sobre su figura monacal y su vivienda ermitaña; sobre su austeridad de vida, su ascetismo de espíritu y su rigurosa meticulosidad de costumbres; sobre su preocupación por la limosna y su incondicional aportación de ayuda ante cualquier necesidad ajena. Todo esto es rigurosamente cierto. Pero si nos quedamos sólo con el dato escueto, sin ahondar hasta la raíz que lo motiva y le da sentido, corremos el riesgo de caer en el vacío ridículo de la caricatura. Falla, lo repito, supo encontrar su propia personalidad religiosa, su específico modo de vivir el Evangelio de Cristo. Y no lo hizo por el camino corriente, a la manera habitual de su entorno. En su vida, que yo sepa, nada hay de novenas, tríduos u otros ejercicios piadosos a la moda, ni primeros viernes de mes, ni devociones más o menos ingenuas a determinados Santos, ni la adscripción a esta o aquella cofradía o hermandad. Tampoco fue un cristiano de *sacristía*, por decirlo de alguna manera, ni consumió más tiempo de cura del que le correspondía. (Digo esto recordando el pensamiento de un amigo: "Beato es el que consume más tiempo de cura del que proporcionalmente le corresponde".) Resulta curioso, por ejemplo, comprobar cómo Falla se opone tajantemente a la costumbre, generalizada en su tiempo, de simultanear la Misa con otros ejercicios piadosos; costumbre que, años más tarde, quedó definitivamente descartada por el Vaticano II. Asistía a la Misa dominical con su pequeño misalito, donde seguía las lecturas y demás oraciones y ritos de la celebración. Y, en el terreno artístico, cómo se rebela contra aquella insulsa imaginaria religiosa, carente de los más elementales valores, o contra el adorno antiestético de altares y retablos... Y no rocemos siquiera el campo de la práctica musical en las iglesias de su tiempo, y cómo se lamenta de tanta vileza... ¿Qué diría hoy...?

Su talante religioso, su carisma particular, era eminentemente franciscano: el gozo de la belleza, de la sencillez y de la pobreza, como ideales supremos religiosos, con una repercusión directa en lo social, que diríamos hoy, o en el amor de caridad, que decía él. Así escribió en tiempos de la República, tras de soslayar ciertos homenajes proyectados a su persona: "Los cristianos de España atravesamos momentos de amargura y duelo profundos; pero yo entiendo que no debemos jamás servirnos de la Religión como arma política, ni tampoco emplear el ataque personal, ni nada parecido, para defenderla, contraviniendo con ello el verdadero espíritu cristiano. A mi juicio, debe ser reconocido el verdadero católico por su "hambre y sed" de justicia y por su amor de caridad". ¿Acaso no hay dentro de estas palabras un profundo espíritu franciscano?. Llevaba este carisma muy dentro de sí. No me resisto a reproducir aquí parte de un artículo del granadino Melchor Almagro Sanmartín, publicado en ABC el 6 de agosto de 1944, en el que nos ofrece una bellísima imagen del Falla pobre, escaso y, en ocasiones, hambriento, de los años parisinos. Dos advertencias: la primera, que el artículo se publica en vida del compositor, y hasta es presumible que tuviera conocimiento de él. La segunda, que en él se relatan hechos sucedidos *treinta y dos años* antes; nos retrotrae, por tanto, al invierno de 1912, cuando el compositor tenía 35 años. Describe el articulista con precisión el porte exterior de Falla: "De esmirriado tipo, con dos dientes rotos, y en toda ocasión un muy usado, aunque pulcrísimo traje negro, que completaba una corbata negra también". No tenía "el menor signo externo de persona extraordinaria; parecía más bien un fámulo recadero o sacristán de monjas". Por otro lado, *hablaba poco y de cosas carentes de interés*. "Entre pausa y pausa, me dijo, sin ningún entusiasmo aparente, su preferencia por los músicos franceses". Falla había invitado a su interlocutor a almorzar en un restaurante cercano a su vivienda: —"Yo como aquí cerca, en un restaurante, Chartier. Es un sitio muy modesto". Llegados a él, ocuparon una mesa "cerca de una ventana que daba sobre la Avenida de la Grande Armée, sobre cuyos árboles, en esqueleto invernal, se divisaban racimos de gorriones que se esponjaban en bolas para precaverse del frío. Falla, compasivo, a pesar de que él temblaba también bajo su gabancillo de entretiempo, transido por la frígida temperatura, salió a la intemperie para regalarles algunas migajas, sustraídas a la propia pitanza". Durante la comida le "comunicó su deseo, que decía ardiente, aunque lo expresaba con palabras frías, de residir hasta el resto de sus días en algún carmen de Granada". Terminado el *sucinto yantar*, salieron. "El maestro distribuyó el pan que le quedaba entre sus amigos los gorriones de la avenida. Hubo un loco revoloteo alrededor de Falla, en cuyo rostro hasta ese momento de manera inexpressiva, se dibujó una sonrisa seráfica que irradió luz inefable... Falla

en aquel instante reflejaba en su semblante la misma dulzura que había yo contemplado antes en ciertos santos del divino Fra Angélico. Hubiérase dicho "el poverino de Asís", con un traje seglar, demasiado largo y excesivamente ancho".

Este relato nos da la imagen plástica de su talante franciscano. Completa esta deliciosa descripción lo escrito por Falla de su puño y letra en carta a Segismundo Romero veinte años después: "Acuérdese usted de lo que hablamos en el jardín, al admirar aquella maravilla de los árboles floridos. Esta obediencia del *hermano árbol* a la Ley divina es la que, de ser observada por su hermano el hombre -imagen de Dios-, completaría espléndidamente la armonía de la Naturaleza creada, en vez de destruirla. Y esto es lo que sólo el Cristianismo puede conseguir, y para eso -y para sus consecuencias en el Tiempo y en la Eternidad-, el Verbo de Dios se hizo Hombre. Y ésta es la fuerza única y constante por la cual el ser humano puede respetar, favorecer y amar a sus semejantes (y éstos, a su vez, recibir con amor ese respeto y ese beneficio) aun en las circunstancias más aparentemente contrarias a la práctica eficaz de aquellos sentimientos exigidos por la Ley divina. Sólo así la Humanidad puede *transfigurarse*, purificándose de esa *voluntaria* y *grosera ferocidad* (tan frecuente hasta en sus sectores más opuestos), que la hacen tan poco... atractiva". (3. IV. 1932)

De nuevo aparece aquí su carisma franciscano ante el *hermano árbol*, embellecido por la floración primaveral, y su *hermano el hombre*, afeado y envilecido entonces por una *voluntaria* y *grosera ferocidad*. ¿Habrá que recordar que son los días de mayor efervescencia de los desmanes de la República? En la misma carta se dice más adelante: "En este momento estalla la quinta bomba, ¡o lo que sea!"

En otra carta, ésta no a Segismundo, encontramos una más completa, si cabe, exposición de su religiosidad. Se dirige a sus amigos cubanos Antonio y María Muñoz de Quevedo, que tenían a su cargo un Conservatorio y un Coro juvenil. Les dice: "Eso de que se quiera sustituir la Religión por el Arte me ha parecido *siempre* una de las fantasías más tristes con que la humanidad pretende engañarse". Y prosigue: "Mi gran afecto hacia ustedes y el que, aún sin conocerlos, profeso a esos simpáticos muchachos que ustedes dirigen, me impulsa a hablarles así, con el vehemente deseo de que todos sepan participar de los beneficios (¡inmensos!) que a la Religión debo en la Vida y en el Arte. Ahora, por ejemplo, ¿cómo sin ella podría conservar, no sólo el buen ánimo, sino hasta el entusiasmo en el trabajo, a pesar de hallarme enfermo desde hace más de dos años, y las serias intervencio-

nes quirúrgicas que he debido sufrir? Y a mi convicción religiosa (católica, claro está) debo, sobre todo, la visión *infinita* de la vida, que en nada humano podemos hallar. Pues no basta con sentir, pensar y expresar la Belleza en la vida y en la muerte, sino que necesitamos vivir *eternamente* en Belleza. Sin este ardiente anhelo y sin esa cristiana esperanza que lo sostiene, ¿cómo sobreponernos a tanta fealdad y a tanta miseria con que frecuentemente tropezamos? Hay que dejarse de fantasías: sólo en Dios y por su Evangelio podemos vencer al egoísmo, al dolor y a la muerte, y quienes así no lo vean no saben lo que pierden... Ahora bien, después de la verdad de Dios, lo primero es el Arte, pero iluminado y sostenido por *esa eterna y escondida fuente, que bien sabemos do tiene su manida, aunque es de noche*". (9. VI. 1938)

El recuerdo y la cita de San Juan de la Cruz pone broche de singular belleza a los pensamientos del párrafo anterior, en que encontramos, posiblemente, el paso postrero de su carisma franciscano: *vivir eternamente en Belleza y sobreponerse a la fealdad*, sabiendo que *sólo en Dios se puede vencer al egoísmo*. Verdaderamente, las circunstancias de su última etapa fueron para él singularmente hostiles y constituyeron una prueba, a la vez que una catarsis, difícil de superar. Gracias a ello, su convicción salió acrisolada. Impresiona y satisface comprobar, entre los libros que Falla adquiere en Argentina, aquél de las *Oraciones de San Francisco de Asís*. ¡Qué armoniosa concordancia de espíritu, cuando recitara, en el aislamiento de su blanca ermita de Alta Gracia, la *Preghiera semplice di Sto. Francescol*

No se suponga, sin embargo, que Falla se considerara *apóstol laico* entre los *laicos*. Que sepamos, nunca le asaltó la duda de una posible vocación al sacerdocio, como fue el caso de Unamuno. Si aparece en sus cartas exposición tan precisa y preciosa de su pensamiento religioso, lo hizo siempre acuciado por las circunstancias o al hilo de ellas. Quizá sea en su correspondencia con Segismundo Romero donde aflora con mayor espontaneidad el tema religioso. En estas cartas, por ejemplo, aparecen tan machacona y reiteradamente las expresiones *si Dios quiere* o *Dios mediante*, que se podría sospechar si no había en su pensamiento algo de *fatalismo* religioso. He aquí algunas citas que podrían corroborar esta impresión: "Cuando Dios lo dispone así, es porque *así* tiene que ser, y ÉL me libre de quejarme" (2. II. 1927) "Dios quiera darme salud para realizar todos mis planes. De todos modos, ÉL dispondrá lo que más nos convenga. De esto estoy tan seguro como de que existo". (23. X. 1924) "Será lo que deba ser, como Dios lo dispone y lo permite. Vivimos en un constante misterio que sólo terminará con la vida misma, y no hay más que *dejarse conducir*..." (16. II. 1934) Estas

frases, y todavía más sacadas de su contexto, podrían inducir a pensar en un replegamiento fatalista ante las circunstancias que *Dios dispone y permite*, ante las que *no hay más que dejarse conducir*. Sin embargo nos consta sobradamente que Falla fue un gran luchador. Más bien se trata de una confianza evangélica en Dios-Padre. He aquí otras citas, en las que su pensamiento se dilata algo más: "Confíe usted en Dios para todo y en la seguridad más absoluta de que, cuando nosotros cumplimos como debemos, ÉL se encarga de conducir las cosas de la única manera conveniente. ¡Cuántas veces he comprobado esto durante mi vida! A veces la comprobación se hace esperar largo tiempo, pero más pronto o más tarde, jamás me ha fallado. Se lo aseguro con toda la verdad de mi corazón". (5. I. 1928) "Dios quiera que la situación empiece a clarearse, como de corazón deseo. Pero siga usted confiando en ÉL y no tema nada, aunque le parezca a usted que el mundo se le viene encima... Crea usted que éstas *no son palabras*, sino la consecuencia exacta de lo que la vida me ha enseñado". (15. II. 1928) "Dios lo quiera. ÉL hará, como siempre, lo que más nos convenga, aunque no siempre sepamos apreciarlo..., al menos de momento. Y esto sin contar con lo que depende de nuestra propia voluntad". (1. I. 1929) En realidad, se trata de una absoluta confianza en Dios-Padre, al estilo de los grandes ejemplos que encontramos en la Sagrada Escritura y en la vida de los Santos. Falla se sabía inmerso en un *medio divino* ("vivimos constantemente en el misterio"), y se manifiesta, por ende, como un consumado *providencialista*. Había asimilado la sublime doctrina del Maestro en el *Sermón de la montaña*. Aquel Maestro, de quien él se consideraba *humilde discípulo*, que nos enseñó la escondida sabiduría de las *Bienaventuranzas* y nos dijo aquello de "Mirad las aves del cielo: no siembran, no cosechan, ni recogen en graneros; y vuestro Padre celestial las alimenta... Observad cómo crecen los lirios del campo; no se fatigan, ni hilan. Y yo os digo que ni Salomón, en toda su gloria, se vistió como uno de ellos... Buscad primero que reine su justicia, y todo eso se os dará por añadidura". (Mt 6,25-34) También en esto Manuel de Falla demostró un profundo y acrisolado espíritu franciscano.

Nota final. No debo concluir estas reflexiones sobre el sentir religioso de Manuel de Falla sin añadir algunas advertencias. La primera, que de parecida manera a como he enfocado la religiosidad de Falla desde una *óptica franciscana*, lo hubiera podido hacer igualmente desde una *óptica carmelitana*, porque, en realidad, no son concepciones opuestas, sino complementarias. Por testimonio de su hermano Germán, sabemos que Manuel de Falla era "hermano del Carmen" (Jorge de Persia. *Los últimos años de Manuel de Falla*. Madrid, 1989, pág. 221). Su vinculación religiosa con Santa Teresa de

Jesús y San Juan de la Cruz (que debió verse reforzada al habitar en Granada junto al Carmen de los Mártires, del que San Juan de la Cruz fuera Prior) podría ser razón más que sobrada para enfocar su religiosidad carmelitanamente.

La segunda advertencia es que debo pedir disculpas por haber centrado la atención, casi con exclusividad, en el epistolario de Segismundo Romero. Ello es debido, sin duda, a que, desde su publicación en 1976, he manejado intensamente este epistolario, por el que siento especial afecto. Debería quizá, haber utilizado también otros, como los ya publicados de Gerardo Diego, Ignacio Zuloaga, José María Pemán..., de los que se podrían entresacar citas similares a las utilizadas del epistolario a *Segis*. En este sentido, sin embargo, me quiero librar ahora de la omisión de dos cartas que, yuxtapuestas, tienen particular valor y significado. Me refiero a las dirigidas a Manuel Azaña y a Ramiro de Maeztu, en 1936, tal y como lo hace Federico Sopena en *Vida y obra de Falla* (págs. 166-168). Y qué duda cabe de que las cartas a J. Maritain tienen un especialísimo interés...

La tercera advertencia es que *ex profeso* he querido prescindir de lo anecdótico, por estimar que se puede prestar al abuso y, sobre todo, que cada anécdota puede tener diversas interpretaciones. Pero no quiero omitir una que, a mi juicio, puede revestir especial sentido. Nos la relata José Ignacio Ramos, que era delegado de la SGAE en Argentina. Dice: "En una de mis visitas (a los Espinillos), llegué un sábado y le prometí pasar el domingo a despedirme, doña Carmen me citó a las once. Pasé a esa hora y ella abundó en explicaciones de que, por el estado de salud de su hermano, hacía muchas semanas que él no asistía a misa, pero que leía los Evangelios. "Como usted es de confianza -me dijo-, si no le importa, quédese con nosotros y rezaremos juntos". Le agradecí aquella distinción y así se dio comienzo a una curiosa ceremonia religiosa: se procedió a librar una amplia cómoda de los objetos que la adornaban, se extendió un lienzo blanco sobre el que se apoyó un crucifijo flanqueado por dos velas que doña Carmen encendió, y, finalmente, se puso sobre la cómoda una especie de facistol sobre el que se apoyaban los Evangelios. Don Manuel avanzó sereno, hizo la señal de la cruz y comenzó a leer en voz alta y pausada el Evangelio del día. De vez en cuando se volvía hacia su hermana y hacia mí, quienes sentados, asistíamos respetuosos a la original celebración. Al final, volviéndose don Manuel hacia el crucifijo, se arrodilló ante él, muy dificultosamente; luego se levantó, se volvió hacia nosotros y nos dio la mano, con cierta solemnidad. Fue, en realidad, una misa de urgencia cele-

brada por don Manuel de Falla. No creo que exista otra persona que haya disfrutado de tan raro privilegio". (*Manuel de Falla en Argentina, 1939-1946*. Madrid, 1989) Lo que José Ignacio Ramos denomina *misa de urgencia*, es lo que en la terminología litúrgica del Vaticano II se llama *liturgia de la Palabra de Dios*.

Para concluir, permítaseme una nueva y terminante cita del epistolario Falla-Zuloaga. Escribe el pintor el 21 de noviembre de 1934: "He trabajado mucho; y he sufrido mucho; pues a los 65 años he llegado a saber *que no sé nada*. ¿Qué es el arte? ¿Dónde está el arte?..." A lo que Falla contesta el 26 de diciembre de 1934: "Sobre sus interrogantes sobre lo que es y lo que deba ser el arte, estamos perfectamente de acuerdo. Para mí, cada día que pasa, entiendo menos de arte ni de nada. Lo único que para mí se afirma, también cada día y con fuerza indestructible, ya sabe usted qué es. No encuentro más verdad -~~absoluta~~ verdad- en lo humano y en lo divino, en la vida y en la muerte, que el cristianismo puro, universal y eterno. Todo lo demás son "ganas de pasar el rato" y de dar palos de ciego. ¿No piensa usted lo mismo, querido don Ignacio?"

STRAVINSKY-FALLA,

—Convergencias y divergencias— (*)

El "carmen" de la Antequeruela

Considero una gran suerte, por mi parte, haber sido invitado a pronunciar esta conferencia ante este auditorio y en este lugar. Porque aquí transcurrieron los años más densos de la vida de don Manuel de Falla. Habité esta *casita* desde 1921 hasta 1939. Aquí dejó muestra palpable y objetiva de aquel ideal de austeridad, aislamiento y elementalidad —renuncia— que fue cobrando fuerza y densidad en su persona y en su obra al curso de los años.

Aquí concluyó —mejor cabría decir que *tomó cuerpo*— "El Retablo de Maese Pedro", obra en la que trabajó de 1919 a 1922. Aquí nació "Psyché", esa canción tan primorosamente editada por Chester, aunque tan pocas veces escuchada. Aquí, sobre todo, trabajó y dio a luz el "Concerto", entre 1923-1926, obra que no dudo en afirmar que ocupa un lugar único hasta el momento entre toda la producción española de nuestro siglo. En fin, aquí nacieron también el "Soneto a Córdoba", en 1927, el "Homenaje a P. Dukás", en 1935 (última obra para piano), la "Fanfarria sobre el nombre de E. F. Arbós", en 1933-1934, y la "Pedrelliana" (1938). Finalmente, aquí preparó —¡con cuánto esfuerzo y precipitación!— la orquestación de los números que forman la suite "Homenajes". Y aquí trabajó —con ánimos, en un principio; con desaliento, después— en "Atlántida" desde 1927.

Pero no es sólo esto. De esta *casita* —diminuto convento, como la vio Paco Aguilar— salieron preparadas para la edición casi todas las obras de

(*) Conferencia pronunciada en la Casa-Museo "Manuel de Falla", de Granada, con ocasión del IV Curso Internacional de Música, organizado en dicha ciudad por la Comisaría de la Música en 1973. Fue publicada en la revista *Tesoro Sacro Musical* (Madrid, 1973, 99-103).

Falla. Lo que supone que aquí recibieron los *toques* finales de su pulcra, casi escrupulosa, mano. Así, las "Siete canciones populares españolas", editadas en 1922; "El amor brujo", en 1924; "Noches en los jardines de España", en 1922; "El sombrero de tres picos" (primera suite), en 1921, y la "Fantasía baética", en 1922.

Pensemos ahora en los escritos. Aquí escribe Falla el ensayo sobre "Felipe Pedrell" (1923) y "Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte" (1933). Y "Notas sobre Ravel" (1939), la prosa más delicada y emotiva que saliera de la pluma de Manuel de Falla.

Recordemos el estudio sobre "El cante jondo", que, aunque todos sabemos no fue escrito por Falla, contiene su doctrina.

Juan Ramón Jiménez, que visitó a don Manuel en esta casa en el verano de 1924, lo dejó dicho con frase feliz: "Se fue a Granada por silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad".

Aquí transcurrió lo más denso e importante de la vida de Falla. Pero, también lo debemos pensar, aquí pasó días tristes y amargos: la angustia y el sobresalto de la guerra civil, la muerte de amigos (¿cómo no recordar a Federico García Lorca, que tantas veces fue aquí animador de charlas y veladas!), la separación de amigos huidos, como Salazar... Y aquí comenzó a sentir el quebrantamiento de su salud y el desequilibrio de su sistema nervioso, que apenas le permitió trabajar (al menos a pleno rendimiento) durante sus últimos veinte años.

Stravinsky-Falla

El tema elegido para esta conferencia, "Stravinsky-Falla", puede parecer extraño a primera vista; sin embargo, puede no parecer así cuando se reflexiona sosegadamente. Existen en la vida y obra de estos dos músicos —también en su estética— analogías y divergencias más que curiosas, que suelen despertar el espíritu crítico. Estos dos extremo-europeos, nacidos a seis años escasos de distancia (noviembre de 1876-junio de 1882), vienen a coronar las *aspiraciones nacionalistas* de sus respectivos países, y consiguen la *universalidad* (último eslabón del nacionalismo) más y mejor que ninguno de sus contemporáneos. Los dos vienen a conocerse y a darse a conocer en París, aquel París ideal de comienzos de siglo. Los dos van a terminar sus vidas al otro lado del Atlántico: Stravinsky, hecho ciudadano norteamericano, se instala en Hollywood, el centro artístico más mercantilizado del

mundo. Falla, permaneciendo ciudadano español en el más pleno sentido, se recluye en la Serranía de Córdoba (Argentina), en Alta Gracia, en el retiro —de nuevo la soledad— de "Los Espinillos". Los dos retornan a Europa después de la muerte: Stravinsky a Venecia, su ciudad escogida; Falla a Cádiz, su ciudad natal.

Ya nos hemos encontrado con unos puntos de coincidencia y unas líneas divergentes. Cuando llega la primera Guerra Europea, en 1914, Falla regresa a España, a Madrid; Stravinsky no vuelve a Rusia: se refugia en Suiza y se sentirá toda la vida como un *despatriado* errante. No cabe duda que este hecho influye directa y decisivamente en la obra musical. Como Falla afirma, "los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos", pero como dato vivo ("las fuentes naturales vivas"). Por eso *lo ruso* en la música de Stravinsky fue palideciendo hasta desvanecerse; *¿lo sumo*, queda reducido a *lo anecdótico*... Mientras que Falla sigue enraizado en lo *español* hasta el final, y cada vez más profundamente.

Vinculación personal

Antes de pasar a lo estrictamente musical, fijémonos en su mutua relación personal. Se conocen en París, en 1910, con motivo del estreno de "El pájaro de fuego." A Stravinsky no le pasa inadvertida la menuda figura "neta y negra" del español ("tecla negra de pie", que dijo de él Juan Ramón, o "le petit espagnol tout noir", como decía de él Debussy).

En sus *Crónicas* dice Stravinsky: "Mi estancia en París me brindó la ocasión de conocer a varias personalidades del mundo musical, tales como Debussy, Ravel, Florent Schmit y Manuel de Falla, que entonces se encontraba allí".

Vuelve a recordar Stravinsky a Falla en sus *Crónicas* con motivo del escandaloso estreno de "La consagración de la primavera" (1913). El músico cayó enfermo a continuación del estreno de esa obra con unas fiebres tifoideas. Y escribe: "Durante las largas semanas de mi enfermedad fui objeto de la más viva y emocionante solicitud por parte de mis amigos. Debussy, de Falla, Ravel, Florent Schmit, Casella, venían a verme frecuentemente".

Tan sólo una cita más, quizá la más interesante por cuanto hay una referencia directa a la música. Era el año 1927. Y dice Stravinsky: "En junio pasé un quincena en Londres. Durante mi estancia allí tuve la suerte de asistir a un concierto muy bueno consagrado a la obra de M. de Falla.

Dirigió él mismo, con una precisión y limpieza dignas de todo elogio, su notable "Retablo de Maese Pedro"... Escuché también con intenso placer su "Concerto" para clave o piano "ad libitum", que el mismo Falla ejecutó en este último instrumento... Para mí, estas obras marcan un progreso indiscutible en el desarrollo de su gran talento, que se ha liberado aquí resueltamente de la tendencia folclorista bajo la cual corría el riesgo de empequeñecerse".

No creo que exista en todas las *Crónicas* de Stravinsky otra cita tan elogiada para un compositor contemporáneo. Después tendremos ocasión de fijarnos en estas dos obras que tan grata impresión produjeron a Stravinsky y que marcan el punto de mayor proximidad estética y estilística entre ellos.

Existe un testimonio más —y quizá el más elocuente— que nos descubre la vinculación afectiva entre los dos músicos. Se trata de un retrato —conservado en esta casa— que el ruso dedica a Falla. Un delicioso retrato de Stravinsky niño, vestido a la etiqueta rusa, con una encantadora expresión de niño soñador en los ojos. La dedicatoria, fechada en París el 17 de mayo de 1930, dice: "A Manuel de Falla que cet enfant adore de tout coeur". Ciertamente no eran frecuentes estas manifestaciones emotivas en el esquivo Stravinsky.

Por su parte, Falla demostró ampliamente la admiración y estima por su colega ruso. En 1916, con motivo de la primera visita que realiza Stravinsky a España, escribe Falla un artículo en "La Tribuna" de Madrid, que titula: "El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky". El enunciado es más que elocuente, habida cuenta de la mesura de juicio y de palabra habitual en Falla. En este artículo habla de los tres grandes ballets de Stravinsky: "El pájaro de fuego", "Petrouchka" y "La consagración de la primavera"; de la ópera "El ruiseñor", de "Renard" y de "Bodas aldeanas", obras estas dos últimas que sólo debía conocer por apuntes que le mostrara Stravinsky y por conversaciones mantenidas con él.

Existe una anécdota sumamente reveladora en este sentido: en 1922, cuando se organiza en Granada el primer concurso de cante jondo, Falla propone y suplica al Ayuntamiento que invite a Ravel y Stravinsky para que asistan a las jornadas de este concurso, considerando que eran los compositores más destacados del momento. La propuesta no fue atendida por el Municipio, pero ahí queda el dato como muestra del aprecio de Falla por el músico ruso y por su gran amigo Maurice Ravel.

A este respecto podemos recordar las representaciones escénicas de teatro de muñecos organizadas por el joven García Lorca, en las que Falla

aportaba la parte musical, interpretando algunos números de "La historia del soldado".

Yo he oído comentar a los que tuvieron trato directo con don Manuel la admiración y respeto con que siempre hablaba de Stravinsky. Y he visto entre los apuntes de Falla, en poder de don Valentín Ruiz-Aznar, citas y análisis de ciertos pasajes de "El pájaro de fuego" y de "La consagración de la primavera".

Herederos de una tradición

Pasemos ya a lo estrictamente musical. La obra de Stravinsky y la de Falla comienzan bajo un mismo signo: son los herederos de una aspiración colectiva de música nacionalista. Esta aspiración había tenido en Rusia una trayectoria más larga y más digna que en España. Desde Glinka, nacido en 1804, la semilla del nacionalismo ruso venía proliferando. En España la reacción comienza algo más tarde y todas la energías se consumen en la zarzuela, considerada como la suma aspiración del género lírico nacional. El mismo Falla hace zarzuela durante sus primeros años en Madrid. Pero nadie comprendió como él que "este género, mezcla de tonadilla española y de ópera italiana no pasaba de ser un producto artístico de consumo nacional, cuando no puramente local. Tanto su substancia musical como su estructura tenían que ser fatalmente modestas en la mayoría de los casos, siendo obras por lo común escritas con insuficiente preparación técnica y en brevísimo espacio de tiempo. Sus autores apenas perseguían otros fines artísticos que su pronta interpretación y su no menos fácil comprensión por parte del público, y cuando alguna vez (en la zarzuela llamada grande, en la ópera y aun en la música religiosa) los compositores pretendían elevarse a planos artísticos superiores, caían, salvo raras e ilustres excepciones, en un pueril remedo de ese estilo italiano que marca el principio del período decadente de aquel gran pueblo musical" (M. de Falla: *Felipe Pedrell*, "Revue Musicale", París, Febrero de 1923).

El propio Falla se apresura a incluir en ese islote de "raras e ilustres excepciones" a Barbieri, en quien encuentra la primera semilla del resurgir musical español. De todas formas, los compositores españoles carecían de tradición sinfónica y de preparación técnica. Por más que Falla quiera mostrar su gratitud hacia Pedrell por las orientaciones y consejos sobre orquestación de él recibidos, no cabe duda que fue muy poco lo que el venerable maestro catalán pudo enseñar al joven discípulo andaluz, aparte de comunicarle su entusiasmo y altos ideales nacionalistas. ¡Qué diferente

el caso de Stravinsky con Rimsky-Korsakov! Ahí está para aclarar cualquier duda la brillante concepción orquestal de "Fuegos de artificio", el Opus 4 de Stravinsky.

La propia trayectoria

Después vienen los tres grandes ballets rusos de Stravinsky, estrenados en París por obra y gracia de Diaghilev. ¡Qué a tiempo llega Diaghilev a la vida de Stravinsky y qué tarde a la de Falla! En verdad, todo fue fácil para el ruso, mientras el español tuvo que aguardar ocho largos años hasta conseguir poner en escena "La vida breve". Era mucha la ventaja que Stravinsky había tomado a Falla. Pero éste llega a alcanzarlo. Posiblemente ninguna página de Stravinsky tenga la pulcritud técnica, constructiva y orquestal de "Noches en los jardines de España".

Pienso que de no ser por el retraso —beneficioso sólo en un sentido: el de una más perfecta elaboración orquestal de la obra— con que llega a estrenarse "La vida breve", tanto esta obra como "El amor brujo" y "El sombrero de tres picos" podían haber sido estrictamente contemporáneas de "El pájaro de fuego", "Petruchka" y "La consagración de la primavera". Con lo que serían obras gemelas —ya los son— en todo el sentido de la palabra.

Es muy posible que el propio Falla advierta el retraso con que llegaban estas obras a la música española de cara a Europa. Pero sin este paso era imposible dar los siguientes. Y esto cobra mayor relieve si tenemos en cuenta el ambiente musical anquilosado y academicista (en el más grosero sentido de la palabra) con que Falla tropieza en Madrid, al regreso de París.

Después de "La consagración de la primavera" Stravinsky cambia de rumbo en su estética. El máximo exponente de este cambio queda plasmado en dos obras de decisiva importancia para la música europea: "La historia del soldado" y "Bodas" (quizá sus obras más geniales junto a "La consagración de la primavera" y "Sinfonía de los salmos"). "La historia del soldado" es de 1918. En "Bodas" trabaja desde 1917 hasta 1923. "Es una música depurada de toda retórica tradicional, un modelo de purismo rítmico e instrumental y un ensayo plenamente logrado de objetivismo sonoro. En este sentido se puede afirmar que "La historia del soldado" es la primera obra genuinamente personal de Stravinsky, su primera manifestación propia, depurada al máximo de la posibilidad, descarnada a fuerza de sintética: esqueleto o armazón sonora que se atiene en absoluto a lo imprescindible,

a aquello de lo que ya no sería posible despojarse, por cuanto ello significaría en rigor la ausencia de sonido, y, por tanto, de música efectiva. ("La historia del soldado" no solamente es la primera obra genuinamente personal de Stravinsky, sino la primera composición del siglo liberada totalmente de la influencia de Wagner") (Juan Carlos Paz: *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1971, pág. 296 y nota 43).

El paralelo a estas obras en Falla lo tenemos en "El Retablo de Maese Pedro" (1919-1922) y en el "Concerto" para clave y cinco instrumentos solistas (1923-1926). A mi juicio, es en estas obras donde más se aproximan los caminos de uno y otro compositor. Lo que acabamos de decir sobre "La historia del soldado" es plenamente valedero para "El Retablo" y el "Concerto". Es más, en el "Concerto" me atrevería a decir que se llega aún más lejos: se alcanzan las últimas consecuencias de esta trayectoria (sobre todo en el segundo tiempo). En definitiva, lo propuesto y conseguido en estas obras es: restricción de medios sonoros, renunciando a las posibilidades tímbricas y dinámicas de la gran orquesta romántica y oposición o liberación de los últimos residuos de la dominación wagneriana, por un lado; por otro, toma de posiciones contra cualquier influjo procedente de la escuela vienesa de Schönberg. Tanto Falla como Stravinsky se instalan sobre la tonalidad y el ritmo ("las leyes eternas del ritmo y la tonalidad", de que habla Falla). Recordemos cómo agradó sobremanera a Stravinsky comprobar el giro dado por Falla en estas obras.

¿Hubo influencia del ruso en el español? Posiblemente sí. Falla conocía "La historia del soldado" desde antes de venir a Granada. Y conocía el proyecto de "Bodas" desde 1916. En el artículo a que antes me he referido, "El gran músico de nuestro tiempo: Igor Stravinsky", Falla observa que "la orquesta de estas obras (se refiere a "Renard" y "Bodas") —muy reducida en la primera e importantísima en la segunda— está constituida en forma absolutamente inédita. En ella conserva cada instrumento todo su valor sonoro y expresivo y los mismos de cuerda sólo se usan como timbres autónomos y nunca en masas. La fuerza dinámica queda reservada a aquellos instrumentos que la poseen en sí mismos: las trompetas, los trombones y los timbales, por ejemplo. Los demás forman un tejido de puras líneas melódicas que se producen sin reclamar el auxilio de los otros timbres". Debemos tener en cuenta que las inexactitudes de Falla en estas palabras se deben a que sólo conocía las obras o por proyectos o por referencias directas del propio Stravinsky. La orquestación de "Bodas" no quedó concluida hasta 1923, el 6 de abril, en Mónaco, como consta en la partitura. Y fue estrenada en París a la par que el "Concerto".

En el manifiesto sobre la orquesta moderna escrito por Falla con motivo de la formación de la "Orquesta Bética de Cámara", insiste en esta misma mentalidad. Pero aún admitiendo en la evolución de Falla —sobre todo en la elección y tratamiento del medio sonoro— cierta dependencia de Stravinsky, esto nada quita a la originalidad, todavía flamante, de estas obras. De forma que podemos afirmar que "El Retablo" y el "Concerto" son las únicas obras con las que España ha aportado algo inédito a la música europea del siglo XX.

Los retornos

Los *retornos* llenan casi toda la producción de Stravinsky a partir de "Pulcinella" (1919). El hecho de los *retornos* ha dado ocasión a opiniones encontradas. Hay quien ve en ello una especie de cansancio mental o de "incapacidad para escribir música nueva". Hay quien ve una detención cómoda de artesano. Y quien opina que fue una necesidad. ¡Cuántas veces se ha recordado, después de la segunda guerra europea, el pensamiento de Verdi: "Ritorniamo all'antico e sarà una novità"! Pensemos en un artista como Stravinsky con necesidad casi física de componer, según él mismo confiesa, que choca contra el muro de la duda o del agotamiento de originalidad. Aquí podemos encontrar la explicación de los *retornos*. Retorno a Pergolese, a Bach, a Beethoven, a Chopin, a Tchaikowsky, a Rossini, a la música medieval, renacentista, barroca... ¡Hasta la *conversión* final a un cierto serialismo schönbergiano!... Retorno a las *formas*: sinfonía, cantata, concierto, ópera, misa septeto, octeto...

Precisamente aquí comienzan a separarse los caminos de Falla y de Stravinsky. Aunque no del todo. Es curioso pensar que los temas de Pergolese con que Stravinsky elaboró "Pulcinella" fueron ofrecidos primero por Diaghilev a Falla (lo que posiblemente nunca supo el músico ruso). Pero Falla declinó la oferta. ¿Por qué? Se da como única razón que estaba por entonces trabajando intensamente en "El fuego fatuo", la desdichada ópera sobre la vida de Chopin, y sobre la música del compositor polaco. ¿No es ya esto un retorno? Sin duda que también hay *retornos* en la obra final de Falla: retornos a las formas clásicas (concierto, cantata), a la gran orquesta (suite "Homenajes"), al siglo XVIII español (Scarlatti, sobre todo), a los polifonistas del XVI (¿Cuánto hay de esto en "Atlántida"!); Retorno al clavicén... Pero de todas formas, los retornos de Falla tienen un matiz muy distinto a los del músico ruso.

Dos estéticas en contradicción

Donde más se bifurcan sus caminos —hasta llegar a ser opuestos— es en la postura estética. Falla es un artista puro, hasta *puritano*. Stravinsky es un *artesano*. De ahí que la obra de Falla sea *antológica* y la de Stravinsky *enciclopédica*. Falla es un compositor caliente, *órfico*, intuitivo, meridional al fin. Stravinsky se vuelve progresivamente cerebral, frío, aunque haciendo gala siempre de su buen *oficio*, que le libra en todo momento de la mediocridad o la vulgaridad. Con el paso de los años, Stravinsky va creando una y otra obra, que nada nuevo aportan a su significación histórica. Falla va cayendo, año tras año, en el silencio —aquella *secreta necesidad de negación* de que con tanto acierto habla Juan-Eduardo Cirlot— condicionado, ciertamente, por su enfermedad, pero no en menor medida por su misma postura estética.

INFLUENCIA ESPAÑOLA EN LA OBRA DE MAURICIO RAVEL*

1. INTRODUCCION

"Arte audaz, de distinción suprema y rara perfección". Con estas palabras quiso definir nuestro Manuel de Falla la música de Mauricio Ravel en un precioso artículo, escrito bajo la impresión y el dolor de la muerte del músico francés, con quien le unía una entrañable amistad ("Notas sobre Ravel". En "Escritos sobre música y músicos", Col. Austral, núm. 950, pág. 113).

Desde nuestro momento, cuando conmemoramos el centenario de su nacimiento, después de tanto zarandeo y fluctuación en las directrices del arte en lo que va de siglo, la obra de Ravel se nos muestra, cada vez más, como una isla solitaria con vida propia y consistencia en sí misma. El propio Ravel parece ser consciente de ello cuando declara hacia el final de su vida:

"Aunque siempre fui partidario de ideas nuevas, jamás he tratado de derribar las leyes vigentes en materia de armonía y composición. Al contrario, siempre he derivado mi inspiración hacia los antiguos maestros (¡jamás he sido remiso en mis estudios sobre Mozart!) y mi música está basada, en su mayor parte, en las tradiciones del pasado, como si hubiera nacido de ellas. No soy un "compositor moderno" que tenga el afán de escribir armonías radicales ni contrapunto fragmentado, porque nunca fui esclavo de determinado estilo de composición; tampoco me he unido jamás a una escuela peculiar. Siempre he tenido la idea de que un compositor debe escribir lo que siente y como lo siente, sin prestar atención al estilo de composición que esté de moda. La música grande debe salir del corazón. Música que sólo nazca de la técnica y de la inteligencia no vale el papel

(*) TESORO SACRO MUSICAL. Madrid, 1975, 67-71.

sobre el cual está escrita". (Declaraciones de Ravel a David Ewen. Citado por Josef Rufer en "Músicos sobre música", EUDEBA, 1964, pág. 128).

Hay mucho que leer entre líneas en estas declaraciones... Durante su época, Ravel ve nacer y difundirse tendencias musicales tan importantes y contrapuestas como el impresionismo debussysta, el expresionismo schöenbergiano, así como el personal estilo y acento de Stravinsky o Bartók. Y todo esto pasa por delante de él como si lo ignorase. No lo ignora, claro está. Tampoco lo desprecia. Bueno es recordar el interés con que asiste al estreno del "Preludio a la siesta de un fauno" y "Pelleas", de Debussy, "La Consagración de la Primavera", de Stravinsky, o el "Concerto", de Falla; o la impresión que le produce la lectura de "Pierrot lunaire", de Schoenberg. Pero él sigue su propio camino, su singular estilo, sin dejarse ganar por una tendencia concreta, con la única excepción de la influencia debussysta en algunas obras de primera época.

Conviene advertir, a este propósito, que es frecuente colocar la obra de Ravel al amparo de su inmediato predecesor, Claudio Aquiles Debussy, considerándolo como un epígono de su estela renovadora. Posiblemente, Ravel hubiera sido exactamente lo que fue de no haber existido antes que él Debussy. Quiero decir que es bastante poco lo que debe al autor de "El martirio de San Sebastián". Son dos personalidades tan acusadamente distintas que hasta pueden resultar contradictorias; como opuestos eran, en su porte externo, el abandono bohemio de Debussy y la elegancia, casi dandysta, de Ravel. Así mientras la música de uno es atmósfera, vaguedad, pura masa de color difuminado en una niebla armónica, la del otro es preciosismo plateresco, dibujo perfilado, concreción armónica, todo ello enmarcado en una perfección formal y estilística que, con frecuencia, nos trae el recuerdo del gran genio de Salzburgo, a quien tanto quería. Debussy fue un renovador; Ravel, un clasicista. ¿Cómo es posible conciliar bajo una misma tendencia posturas tan contrastadas? Sería como intentar aunar estéticamente a Falla con Turina, a Picasso con Sorolla o a Juan Ramón con García Lorca. No niego que "hay muchas influencias en la música de Ravel, sin las cuales es absolutamente imposible comprender su obra, entre las cuales ocupa un lugar no despreciable la figura de Debussy. Pero su música camina independiente y con una personalidad tan inconfundible que nunca podría tacharse de plagiarlo y difícilmente de impresionista, tendencia a la que viene adscribiéndose con bastante regularidad en las historias de la música". ("La estética de Ravel", de Mariano Pérez Gutiérrez, en fascículo publicado por el Conservatorio de Sevilla con ocasión del centenario del músico).

Por un lado, Ravel es un artesano: su arte tiene la perfección técnica y precisa de una máquina de relojería. Roland Manuel, en un artículo titulado "Maurice Ravel ou l'esthétique de l'imposture", afirma: "No es preciso 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". ("Revue musicale"; abril de 1925. Citado por F. Sopeña en "Escritos sobre música y músicos", Col. Austral, núm. 950, pág. 111) También Juan Carlos Paz califica a Ravel como "músico racionalista", en oposición a Debussy, "músico instintivo". ("Introducción a la música de nuestro tiempo", Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971, pág. 60). Pero esto es sólo parte de la verdad. Por otro lado, Ravel es un músico temperamental, también instintivo y emotivo en alto grado. Manuel de Falla, en manifiesta oposición a Roland-Manuel, afirma que la música de Ravel "no es 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". Más adelante insiste Falla en que "el arte de Ravel, muy lejos de ser sólo de agudeza e ingenio, según la expresión de nuestro Gracián, y como todavía algunos pretenden afirmar, revela, en cambio, la fuerza oculta que lo impulsa..., la fina sensibilidad de "niño prodigioso"... y el alma buena y sencilla de Ravel". (Art. cit. pág. 113).

Como se observa, los juicios están en manifiesta oposición. Bien podemos afirmar que aún no ha terminado la confusión a que dio lugar Ravel desde los mismos comienzos de su actividad creadora. Lo sintetiza muy bien Mariano Pérez cuando dice:

"A los ojos de sus contemporáneos, Ravel aparece como el hombre de los escándalos: escándalo, al negársele el Premio Roma, después de cuatro tentativas, lo que le costó a Dubois su puesto de Director del Conservatorio de París; escándalo, al estrenarse en 1907 sus "Histoires Naturelles", que provocaron las consabidas polémicas que le tacharon de plagario; escándalo, al rechazar la Legión de Honor en 1920 y en cambio aceptar la distinción de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oxford; escándalo, al rechazar toda distinción y cargo público en Francia; escándalo, por fin, ante el estreno de las "Chansons Madécasses" (1926), por zaherir el honor nacional durante la guerra entre Marruecos y Francia" (Art. Cit.).

Fue admirador de Chabrier, Saint-Saëns, Erik Satie y Gabriel Fauré, su maestro. Como manifiesta su admiración por Debussy y Stravinsky. Como declara que siente "muchísima simpatía por la escuela de Schönberg: son a la vez románticos y severos. Románticos, porque quieren siempre romper las viejas reglas; severos, por las nuevas leyes que imponen y porque saben desconfiar de la diosa sinceridad, madre de las obras locuaces e imperfectas". ("Revue musicale", París, marzo de 1931. Citado por Claude Samuel en "Panorama de la música contemporánea". Ed. Guadarrama, Madrid, 1965, pág. 307).

¿No hay en todo esto una cierta contradicción? ¿O es que Ravel está colocado por encima de cualquier tendencia artística de su época y entorno?

No resulta fácil definir su postura estética. Y menos fácil aún asignarle el puesto que le corresponde en la música de nuestro siglo. Los que juzgan la valía de un artista sólo por los elementos renovadores o vanguardistas de su obra lo califican de *retrogrado*. "Todo cuanto éste (Debussy) inventó, descubrió y puso en práctica en el orden armónico y formal, fue recreado, ampliado o retrogradado por Ravel al someterlo a su propio rigor clasicista", afirma Juan Carlos Paz. (Obra citada, pág. 60) Pero el lado renovador que tampoco está ausente en la obra de Ravel, no es el único índice para enjuiciar los valores artísticos y estéticos de un compositor. Roland-Manuel nos refiere unas palabras de Ravel, iluminadoras a este respecto. Después de escuchar una obra de cierto autor contemporáneo, dijo: "El se puede tomar libertades que yo no me permitiría, porque es menos músico que yo..." ("Ravel" Ricordi Americana. Buenos Aires, 1952, pág. 161). Lejos de ser una ironía, por más que lo parezca, la frase encierra una gran verdad. Y puede ponernos en la pista para enjuiciar debidamente su personalidad. Ravel no fue un músico moderno, en el sentido vigente del término: no fue un renovador, por más que haga uso, con relativa frecuencia de medios más o menos renovadores —recordemos la utilización de ciertos elementos tomados del "Jazz", por ejemplo—. Fue un músico academicista, clasicista, conservador —en el más noble sentido del término—. En ocasiones, artificial y frío en su capa externa. Pero por encima de todo fue un músico libre, espontáneo y original en alto grado.

En estos tiempos en que la originalidad suele confundirse con la audacia, la osadía o la pura capacidad de inventiva para lo inusitado, puede parecer inadecuado, y hasta inexacto, aplicar el término a la música de Ravel. Pero la originalidad, así lo entiendo yo, es una cualidad inherente a la persona, radica no en los *medios* sino en el *modo*, y depende exclusivamente de la más íntima manera de sentir y de expresar.

Quizá más que para ningún otro músico, para él la composición era un juego, un maravilloso juego, en el que disfrutaba demostrando su habilidad en el cumplimiento de las reglas y llevando hasta el límite de lo posible la maleabilidad de los cánones más estrictos, a los que nunca quiso renunciar; porque todo juego exige, para serlo, sus leyes. Y por aquí podemos penetrar hasta la misma entraña de la personalidad de Ravel: su *prodigiosa* niñez permanente. Toda su vida conservó el gusto por las pequeñas cosas sin importancia, desprovistas de valor entitativo, pero en las que vertía su cordial afecto y ternura, en las que podía guardar, al amparo de cualquier sospecha, el más bello recuerdo. Gustaba de los detalles mínimos, de las sorpresas más inesperadas. Aquella sencillez y modestia con que confesaba a unos amigos: "Es una suerte que yo haya logrado hacer música, porque creo que jamás hubiera *servido* para hacer otra cosa..." (R. Manuel *Obra cit.*, pág. 161) Ninguna extravagancia en su vida —rarezas sí, pero no extravagancias— ni en sus costumbres, ni en su persona. Desconcerta saber la ingenuidad con que él, que ha sido uno de los más geniales orquestadores, necesitaba tener sobre su mesa de trabajo, al alcance de la mano, la "Técnica de la orquesta moderna", de Ch. M. Widor, tratado al que recurría una y otra vez para resolver dudas y justificar procedimientos. Amante de los niños, de los animales y hasta de los muñecos, fue un solitario, un introvertido, un tímido. Vivió siempre al amparo de su mundo de ilusión y fantasía, sin asaltarle jamás la preocupación de si las cosas eran como él las soñaba.

Su música es un juego, a veces irónico, a veces travieso y bullicioso; siempre delicado. En ocasiones, melancólico, evocador, hasta profundo; siempre *ausente de vanidad* y rebosante de elocuencia. Por eso sus obras gozan, y seguirán gozando, de una vitalidad lozana y ágil que otras, muy posteriores, ya han perdido para siempre.

2. LA OBRA "ESPAÑOLA" DE RAVEL

Algo extensa ha resultado la introducción que precede; mas bueno es reflexionar detenidamente sobre un artista de personalidad tan relevante y que tanto se aproximó a nosotros.

La obra "española" de Ravel es de tal forma abundante que abarca prácticamente las diversas facetas de su estilo (si es que en su obra cabe hablar de facetas, sino más bien de una evolución tan natural y espontánea como la vida misma). Desde la "Habanera", para dos pianos, de 1895, una de sus obras primeras, escrita cuando aún era alumno en el Conservatorio de París, hasta las tres canciones de "Don Quijote a Dulcinea", para canto

y piano (orquestradas posteriormente), de 1932, su última obra concluida, ya que el ballet "Morgiane", en el que trabajó penosamente desde 1934, quedó inacabado, casi en puro esbozo; la producción de Ravel, digo, está plagada de referencias explícitas o implícitas a España y lo español. La enumeración puede parecer excesiva; mas es necesaria. Y el detalle de la orquestación posterior de muchas de estas obras es buena prueba para mostrar su predilección por ellas. Recordemos la "Rapsodia española", para orquesta, de 1907; "La hora española", comedia lírica en un acto, también de 1907; la "Vocalización en forma de habanera", para canto y piano, también de 1907 —no en vano se le ha llamado "el año español" de su producción, que coincide, curiosamente, con el comienzo de la amistad con Falla—. Recordemos la "Alborada del Gracioso", para piano (una de las cinco piezas de "Miroirs"), de 1905, orquestrada en 1912, la "Canción española", primero de los "Cantos populares", de 1910; por fin, el célebre "Bolero" poema coreográfico, de 1928.

Aparte de éstas, pensemos en aquellas otras obras de referencia española en la mente del compositor, como puede ser la "Pavana para una infanta difunta", para piano, de 1899, orquestrada en 1910 o la "Pavana de la Bella durmiente del bosque", primera de las cinco piezas infantiles que llevan por título "Mi madre la Oca", para piano a cuatro manos de 1908, orquestradas y adaptadas para ballet en 1912.

¿Por qué afirmo que estas obras tienen relación con España? Porque para Ravel, como consecuencia de una concepción generalizada en su época, la *pavana* era una danza de origen y evocación netamente españoles. Cuando Gabriel Fauré —no olvidemos que fue maestro de Ravel— concibe la idea de su hermosa "Pavana" para orquesta, escribe a su esposa: "Mientras pensaba en un montón de cosas sin importancia, una especie de tema rítmico, al estilo de una danza española, fue tomando forma en mi mente" (Citado por David Simmons en "The Impressionists", DECCA, PFS 4224). Y el propio Ravel, al advertir sobre una falsa interpretación, generalizada en su época, de la "Pavana para una infanta difunta", dice: "No se dejen suggestionar demasiado por el título. No estamos en el duelo por una infanta recién fallecida, sino que evocamos la *Pavana* tal y como una Princesita la hubiera bailado en las antiguas cortes de España" (Citado por Harry Halbreich, DECCA, PFS 4226).

No se agotan aquí las referencias a lo español en la música de Ravel. Hay en su obra algo impalpable, pero real, que puede inducirnos, desde diversos puntos de vista, a pensar que por la mente del compositor ha pasado la evocación o el recuerdo ideal de España: cuando su música

adquiere determinado nervio rítmico, colorido modal o luminosidad armónica; como puede apreciarse en el "Trío", para piano, violín y celo, de 1914, en "Le Tombeau de Couperin", de 1917 (donde hay una evocación del españolizado Domenico Scarlatti), en tantas otras obras.

Aparte de esto, pensemos en el proyecto de hacer una ópera sobre "Don Quijote" (Historia general de la música, dirigida por A. Robertson y D. Stevens. Ed. "ISTMO". Madrid, 1972, tomo III, pág. 234) y la ilusión que tenía de orquestar y adaptar para ballet —para Ida Rubinstein— la "Suite Iberia", de Albéniz, allá por 1928.

Todo esto nos lleva a pensar que la influencia de España y lo español en Ravel no es algo anecdótico y superficial, sino que está enraizado en su propia personalidad. "Ravel está tan apegado a España, afirma R. Manuel, que se pone a veces a componer "en español" en el curso de una página de música pura cuyo asunto no le impone nada" (*Obra citada*, pág. 146).

3. ORIGEN DE SU ESPAÑOLISMO

La pregunta surge necesariamente: —¿De dónde arranca el españolismo de Ravel?

No procede, ciertamente, de un conocimiento y contacto directo con el pueblo español. Ravel no pisa nuestro suelo hasta muy tarde, cuando la mayor parte de su obra española estaba hecha; es más: cuando su lenguaje musical estaba dejándose influir notoriamente por el "Jazz" y los ritmos americanos, como consecuencia del viaje efectuado a Estados Unidos y Canadá el año 1928. Que yo sepa, no visita España hasta 1928, con ocasión de una gira artística, en la que él actúa como pianista en un programa que incluía las "Cinco melodías griegas", la "Sonatina", para piano, y la "Sonata para piano y violín". Al final de su vida "se queja de no conocer mejor a su querida España, segunda patria de su alma", según refiere R. Manuel. Será ésta la causa de dos nuevas visitas en 1935: la primera, en el mes de febrero, de paso para Marruecos, deteniéndose en Madrid, El Escorial y Aranjuez; a la vuelta, en Sevilla y Córdoba. La segunda, en el mes de agosto, que visita la costa cantábrica, Bilbao, Burgos, Pamplona y Roncesvalles.

Para explicar su españolismo se ha recurrido al tópico de su origen vasco. Pero la música de Ravel no es vasca, sino española. Difícilmente se hallará una clara influencia del folklore éuscaro en su obra.

La explicación hemos de buscarla por otro camino más congruente y poderoso: en su infancia. "La España de Ravel, era una España idealmente sentida a través de su madre", afirma Manuel de Falla (Artículo citado, pág. 115).

Joseph Ravel, padre del músico, era ingeniero. Había nacido en la Alta Saboya, incorporada al cantón de Ginebra desde 1815. Era un profesional destacado en su especialidad, en la que dio abundantes muestras de verdadero ingenio y gusto por la investigación y renovación técnica de su trabajo. En 1870, Joseph Ravel viene a Madrid, solicitado para la construcción y trazado de unas vías ferreas. No estará de más saber que nuestro ingeniero sentía una manifiesta afición artística: de joven había asistido al Conservatorio de Ginebra, donde consiguió el título de armonía musical; y mantuvo durante toda su vida un contacto, nada frecuente entre sus colegas, con el *mundillo* artístico: pintores, poetas y músicos.

En Madrid conoce a la que había de ser su esposa. María Delouart era una deliciosa joven nacida en los Bajos Pirineos vasco-franceses. Había pasado en Madrid los mejores años de su juventud, en aquel Madrid castizo y alegre del último tercio del siglo XIX. Y en Madrid le llega la hora del amor. A Ravel le hacía ilusión situar el primer encuentro de sus padres en los jardines de los Palacios de Aranjuez...

Joseph Ravel y María Delouart contrajeron matrimonio en 1874 y residieron durante algún tiempo en Ciboure, puerto de San Juan de Luz. Allí vino a nacer Mauricio, su primer hijo, el 7 de marzo de 1875. Tres meses después, la familia Ravel se traslada a París, donde había de transcurrir la vida entera de Mauricio.

El matrimonio Ravel-Delouart fue un preclaro ejemplo de buen entendimiento y de cordialidad creciente. Ni conoció el sinsabor de la frialdad amorosa ni los inconvenientes de las estrecheces económicas. Mauricio y Eduardo, únicos hijos del matrimonio, gozaron de un ambiente familiar amable y fueron en verdad unos niños mimados por la vida y por la bondad de sus padres.

Lo que más interesa reseñar aquí es cómo en aquel hogar ideal ocupó un puesto de honor la música española: las habaneras, boleros, danzas y canciones andaluzas que constituían el recuerdo sonoro y gráfico de aquel Madrid que palpité siempre en el corazón de María Delouart. Sin duda, el españolismo de Ravel arranca de aquí.

Cuando treinta años más tarde, en 1907, Manuel de Falla frecuenta la casa Ravel, puede comprobar con fruición la "exquisita conversación, siempre en claro español —de la señora Ravel—, evocando sus años de juventud, pasados en Madrid". Y concluye: "Entonces comprendí con qué fascinación oíría 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 la tertulias de aquellos viejos tiempos" (Artículo citado, pág. 116)

Pero me interesa mucho insistir en que el españolismo de Ravel es de un doble carácter: unas veces es folklórico, cuando se sirve de ritmos y cantos populares españoles; otras veces es puramente intencional o emotivo: cuando la obra surge en él al amparo del recuerdo ideal de España.

Para concluir, pensemos que en la obra de Ravel hay referencias a Viena ("La Valse", "Valses nobles y sentimentales"), a la exótica y legendaria Asia ("Shéhérezade"), a la música griega y hebrea ("Cinco melodías griegas", "Dos melodías hebraicas"), a la música húngara (la rapsodia "Tzigane") y una influencia manifiesta del "Jazz" y de los ritmos americanos. Pero no se puede afirmar que su música sea vienesa, judía, griega, húngara o americana. Sin embargo, sí afirmamos su españolismo en el más bello sentido musical. Por eso no resulta extraño leer en una de sus cartas de 1920 que soñaba con un maravilloso "convento de España" para en él instalar su mesa de trabajo.

VALENTIN RUIZ-AZNAR

Apuntes biográficos*

Siempre resulta gravoso y arriesgado el intento de condensar en unas líneas toda una vida. Pero el riesgo es mayor cuando se trata de una vida abierta hacia adentro, hacia las profundidades del alma y del sentido, como lo es, en esencia, la vida del *artista puro*.

Debo confesar que me domina un respetuoso temor, como el que nos embarga cuando tenemos entre las manos una valiosa obra de arte: temor a no saber dar la justa medida, la exacta dimensión de un hombre. La prolongada convivencia, la interior proximidad afectiva, el natural instinto de gratitud —son ya veintidós años los vividos junto al maestro—, pueden dar lugar, quizá a una visión incompleta, parcial, exaltada. Los árboles nos impiden ver el bosque. La vida humana es como un hermoso paisaje, y para gozar su belleza es necesario que el espectador se sitúe a cierta distancia, en un determinado ángulo de visión. Quizá yo, tan próximo a don Valentín Ruiz-Aznar, tan dentro de su campo, no acierte a dar un panorama completo y justo de su vida y su personalidad artística.

INFANTICO EN ZARAGOZA

Nace Valentín Ruiz-Aznar el año 1902 en Borja (Zaragoza), ciudad de conocido abolengo histórico. Desde los primeros años se descubrieron en él cualidades excepcionales para el canto; por lo que sus padres decidieron llevarlo a Zaragoza, y allí quedó internado en el colegio del los niños cantores de la Seo. Era el año 1910.

Por aquel entonces, y aún hoy, ser *infantico* era algo muy codiciado: los niños recibían una esmerada formación humanística, aparte de la edu-

(*) TESORO SACRO MUSICAL (Madrid, Septiembre-Octubre de 1967).

cación de la voz y la enseñanza musical. Durante los siete años que permaneció de *infantero* en Zaragoza, fueron sus maestros de música los señores Arnaudus y Cuartero, maestros de capilla del Pilar y de la Seo, respectivamente.

Poco es lo que podemos destacar de este primer período de su vida; sólo la curiosa habilidad de hacer diminutas caricaturas en cera de los venerables y arrogantes canónigos del Pilar y de la Seo, durante las prolongadas ceremonias corales a las que se veía obligado asistir. Quién sabe si su posterior gusto por las artes plásticas tuvo su origen en aquel picaresco ejercicio infantil de modelado en cera...

En 1917 abandona Zaragoza para ingresar en el seminario de Comillas, donde realizó los estudios eclesiásticos. Su formación musical estaba ya bien encauzada: dominaba perfectamente el solfeo, los primeros cursos de piano y los primeros conocimientos de armonía.

SEMINARISTA EN COMILLAS

Se cuenta que el P. Otaño, estando ya en su última enfermedad, al volver los ojos hacia los prolongados años de su vida, afirmaba que lo mejor de su obra, el mejor fruto a su trabajo, lo había conseguido durante sus años juveniles en Comillas. Fue destinado a Comillas el año 1910, recién ordenado sacerdote. Comprendió desde el primer momento que aquél era el lugar más idóneo para influir eficazmente en la renovación de la música religiosa española, conforme a los deseos de S. Pio X. En efecto, al seminario interdiocesano de Comillas acudían jóvenes de todos los puntos de la Península y de allí salían para ocupar puestos de importancia en sus respectivas diócesis. Nada mejor para difundir por toda España la semilla de la renovación musical. Nos podemos figurar los bríos y el empeño con que aquel gran hombre se puso manos a la obra.

Quando en 1917 hace su aparición en Comillas el joven Ruiz-Aznar, el P. Otaño ha realizado, en siete años de trabajo, la meta de sus aspiraciones. Ha formado una gran *Schola cantorum*, de 130 a 150 voces mixtas; tiene por colaboradores hombres de gran talento que, pasando el tiempo, conseguirán destacar en sus diversas dedicaciones: el P. Bidagor, el P. Larrañaga, monseñor Sagarminaga, don José Artero, don Norberto Almandoz..., dirige la revista *MUSICA SACRO HISPANA* en la que colaboran los mejores compositores de la época: Usandizaga, Guridi, Turina, Goicoechea, Torres, Martín Rodríguez, Valdés, Urteaga, Thomas, Massana, Iruarrizaga, Beobide,

Lambert, Donostia...; está relacionado con las más importantes figuras de España y del extranjero: Pedrell, Granados, Perosi, Casimiri, Raimondi, Griesbacher, Widor... En su trabajo personal como compositor, es éste uno de los períodos más importantes de su vida: es la época de las grandes obras polifónico-religiosas, como el *Venite populi* o el *Miserere* a cinco v.m., y de los grandes poemas corales, como la *Suite Vasca* o *La Molinera*... Los ecos musicales de la Universidad Pontificia de Comillas traspasan las altas cumbres de los Pirineos y resuenan por toda Europa. Es un período de gloria para la música religiosa española, comparable tan sólo con aquel otro del siglo XVI, cuando convivían en nuestro suelo Victoria, Morales, Cabezón, Guerrero, Salinas...

Disculpe y comprenda el lector la digresión hacia la persona y la obra de P. Otaño: era necesario hacerlo así para conocer el ambiente musical del seminario de Comillas por aquellos años. Porque la formación de una personalidad depende, en su mayor parte, de sus cualidades y trabajo personal; pero también depende, y muy principalmente, de la coyuntura histórica en que se desarrolla su vida. Y en esta coyuntura, realmente envidiable, hace su aparición en Comillas Valentín Ruiz-Aznar. Allí escucha y canta desde el mejor repertorio de *los grandes* de la polifonía renacentista hasta trozos antológicos de las óperas de Wagner, los oratorios de Franck o las pasiones de Bach, junto con la nueva polifonía religiosa de Goicoechea, Otaño o Iruarrizaga. Era la primera gran siembra de formación en su alma juvenil. Los frutos se irán cosechando después poco a poco. En muchas ocasiones me ha confesado don Valentín la gran impresión que le produjo el contacto de este nuevo mundo sonoro, tan distinto de lo que había conocido en Zaragoza; como me ha ponderado la seriedad con que se trabajaba en los ensayos, ensayos que eran magistrales clases de dirección, de historia, de estética y hasta de espiritualidad...; la solemnidad y el arte con que se celebraban las fiestas litúrgicas, en especial la Semana Santa, donde, junto a la salmodia y las antífonas gregorianas, resonaban los responsorios, las pasiones y las misas de Victoria o Palestrina, el *Christus factus*, las *Lamentaciones* y el *Miserere* de Goicoechea o de Otaño.

¡Vaya como anécdota! En varias ocasiones la he oído, pero nunca de testigos presenciales y siempre con la imprecisión con que la relato. Era uno de los primeros ensayos del P. Otaño al que asistía el nuevo tiple recién llegado de Zaragoza: porque don Valentín cantaba todavía de tiple, a pesar de sus quince años. Le habían encomendado el solo de la obra. Llegado el momento de su actuación, el P. Otaño, notoriamente impresionado, fue disminuyendo poco a poco los gestos de la dirección hasta dejar en libertad

al niño cantor, como si fuese un solista profesional. Al terminar, dicen que dijo el P. Otaño: "Señores, hemos encontrado todo un artista". No sabemos con exactitud la veracidad del relato, pero sí es cierto que en la ciudad de Comillas llegó a ser muy conocido, se le llamaba con el cariñoso nombre de "el *tiplín*", y eran muchos los que asistían a las solemnidades religiosas del seminario, o a la sala de conciertos, cuando sabían que él cantaba, por el gusto de escucharlo. Como sabemos también que el P. Otaño lo retenía a su lado incluso durante las vacaciones de verano, porque le era de mucha utilidad. Nos podemos imaginar cuánto aprendió y cuánto asimiló Ruiz-Aznar durante los años que estuvo bajo el magisterio de aquel hombre realmente grande, de aquel artista realmente excepcional.

El año 1919 sale el P. Otaño de Comillas, hecho incomprensible en su tiempo y aún hoy, a distancia ya de medio siglo. Pero el contacto entre maestro y discípulo no se cortó; con el paso de los años fue madurando hasta convertirse en una gran amistad, prolongada hasta la muerte del P. Otaño en 1957. Ya en sus años de madurez, Ruiz-Aznar dedicó a su maestro una de sus mejores obras: *DEUS, DEUS MEUS*, para cuatro v. gr. y acompañamiento de órgano, que no dudamos en calificar como uno de los motetes más importantes de la música religiosa española de nuestro siglo.

Durante los años que permaneció en Comillas fue alternativamente organista y director de la *Schola cantorum*. Siendo aún estudiante de teología, compuso el *Himno a Santo Tomás de Aquino* con el que mereció el primer premio en concurso organizado por la Universidad Teológica de Comillas. Un himno brillante, de expresividad y ardor juvenil, en el que se advierte ya un gran dominio de la composición. *Ex ungue cognoscitur leo*. Poco después pudo escribir el P. Iruarrizaga: "El señor Ruiz-Aznar es otra de las esperanzas de la joven y ardorosa generación de compositores actuales. Sus no escasos conocimientos técnicos y su fluida inspiración artística han producido ya frutos preciosos que se multiplicarán, sin duda, al correr de los años".

SACERDOTE EN GRANADA

Y por fin, Ruiz-Aznar viene a dar en Granada, donde tuvo la fortuna de intimar con Falla y verle analizar las obras ajenas y pulir y aquilatar las propias, aprendizaje el más formador que imaginarse puede". Así escribió don José Artero en el prólogo, tan aquilatadamente bueno, a las *CANCIONES ESPAÑOLAS*, armonizadas para piano por Ruiz-Aznar y editadas por la Universidad de Granada el año 1944.

Efectivamente, si fue una fortuna para el joven seminarista encontrar en Comillas al P. Otaño, no fue menos para el joven sacerdote convivir e intimar en Granada con una de las más grandes figuras del arte musical de nuestro tiempo.

"Manuel de Falla, nos cuenta el pintor Vázquez Díaz, no trabajaba a gusto en Madrid y lo veía inquieto y contrariado. Sus nervios no podían resistir los ruidos de tantas gramolas, pianolas, bocinas de "autos"...Decide, al fin trasladarse a Granada, a la busca de un pequeño rincón donde encontrar silencio..." Y lo encontró en su *carmen* de la Antequeruela Alta, muy próximo a la Alhambra, abierto al espléndido panorama crepuscular de la Vega granadina, a la sombra de los *Jardines de los Mártires* y al amparo del recuerdo de San Juan de la Cruz. Aquí vivió don Manuel desde 1919 a 1939. Concisa y bellamente escribió de él Juan Ramón Jiménez: "Se fue a Granada por silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad". Ciertamente, la época granadina marca el culmen de arte y perfección en la obra de Manuel de Falla. Aquí perfila la orquestación de *El sombrero de tres picos* y escribe *El Retablo de Maese Pedro*, su obra más personal y depurada, por la que fue merecido los mejores elogios y la mayor admiración, por la que se constituyó en "eje de la escuela contemporánea", según palabras de Paul Dambly. Y después, aquí escribe el *Concierto para clavicémbalo*, la suite *Homenajes* y el arranque brioso y solemne de *Atlántida*.

Cuando Ruiz-Aznar hace oposiciones para maestro de capilla de la Metropolitana de Granada, en agosto de 1927, aún antes de terminar los estudios eclesiásticos, se apresura por visitar y conocer a don Manuel. Entre los dos se estableció desde el primer momento una corriente de mutuo afecto y simpatía. Y no podía ser de otra forma supuesta la afinidad de caracteres y la conocida piedad y espíritu religioso de don Manuel. Federico Sopeña, refiriéndose a esta amistad, habla de "Valentín Ruiz-Aznar, íntimo de don Manuel".

Aunque no podemos decir que Ruiz-Aznar sea discípulo de Falla, en el sentido que recibiera de él un directo magisterio, sí podemos afirmar que la proximidad vital y afectiva que hubo entre los dos, prolongada durante doce años, es la etapa que completa la formación de su personalidad musical. La influencia es manifiesta si analizamos sus obras, en especial las armonías con que Ruiz-Aznar reviste la canción popular en sus *lieder* para canto y piano. La pulcritud y distinción en la escritura, el cuidado por los menores detalles rítmicos y expresivos, la total ausencia de vulgaridad, el sometimiento de las obras a una depuración esmeradísima hasta conseguir

que nada sobre y nada falte (¡difícil sencillez!), son notas características de la música de Ruiz-Aznar en dependencia directa con la estética de Falla.

Fernández-Cid, en su libro LA MÚSICA Y LOS MÚSICOS ESPAÑOLES EN EL SIGLO XX, nos dice: "Otro nombre ilustre, que lleva las enseñanzas de Falla hasta sus tareas de creación e interpretación desarrolladas en Granada: el de Valentín Ruiz-Aznar, sacerdote y músico que hizo un culto de la amistad con don Manuel".

No se hace necesario añadir que don Valentín es un gran conocedor de la obra de Falla. Tiene sus partituras minuciosamente estudiadas, y en alguna ocasión ha dirigido algunas de ellas a la Filarmónica de Madrid.

Tres son las dedicaciones que polarizan la actividad de don Valentín durante los cuarenta años de permanencia en Granada: la Catedral, el Seminario y el Conservatorio. Y es en el Seminario donde con más cariño y dedicación ha trabajado.

Aparte de sus trabajos, don Valentín ha estado siempre muy atento a sus *adentros*, ha cultivado con esmero su vida privada: hombre concentrado en su quehacer personal, en sus lecturas y en sus pensamientos. Aunque no es hombre de calle ni dado a la vida social y externa, de ninguna manera podemos calificar su vida de hermética. Sus amistades, aparte de las personas con que a diario ha convivido, no han sido muchas. Debemos referirnos aquí a su gran amistad con Germán Falla, hermano de don Manuel. Muestra muy expresiva de esta amistad la tenemos en que, a la muerte de Falla, don Germán pone confiadamente en manos de don Valentín todos los manuscritos de su hermano para saber qué había en realidad de *Atlántida*; y es él quien ordena y clasifica inicialmente los manuscritos de Falla. También Ruiz-Aznar quiso expresar esta amistad al ofrecer su exquisito TRIPTICO DE NAVIDAD a la familia Falla: María del Carmen, Germán y Manuel.

Conviene destacar igualmente la amistad que tuvo con el gran músico mallorquín, Mosén Juan María Thomas. En varias ocasiones le invitó a visitar Granada con su *Capella Clásica*. Para dicha agrupación compuso, entre otras obras, el delicadísimo madrigal OJOS CLAROS, SERENOS que tantas veces y tan perfectamente interpretó la *Capella Clásica*. El último contacto que hubo entre los dos fue una tarjeta postal, casi ilegible a causa de su enfermedad, en la que Mosén Thomas felicita a don Valentín por su obra "SPES VITAE", poema coral con texto de Juan Ramón.

En mis años de seminarista, cuando se despertó en mí el deseo de conocer las figuras más representativas de la música religiosa española, tuve la oportunidad de constatar la gran estima que de mi maestro tenían nuestros mejores músicos y la atención que prestaban a sus publicaciones. Recuerdo muy bien las frases de elogio que tuvieron para él el P. Donostia, don Julio Valdés, el P. Massana, don Norberto Almandoz o el P. Pérez-Jorge. El P. Samuel Rubio me confesó la impresión que le produjo, por su acertada modernidad, la "*Passio sec. Mathaeum*", publicada poco antes en TESORO SACRO-MUSICAL. Don Luis Urteaga (con quien después llegué a tener gran amistad) me escribía en la primera carta que se cruzó entre nosotros, con motivo de enviarme yo algunas obras de órgano pidiéndome sus consejos: "Claro está que no soy yo quién para dar juicios ni orientaciones a un tal aplicadísimo harrmonista, que hace honor a su profesor notable, el señor Ruiz-Aznar, distinguidísimo compositor y querido amigo mío" Reconozco que es inmodestia por mi parte traer aquí esta cita; lo hago para hacer constar el alto concepto que tenía de mi maestro y para poner de relieve, una vez más, la sincera humildad de don Luis, tan gran maestro y compositor.

En Granada, don Valentín es querido y estimado por todos los que le han tratado de cerca. Entre los sacerdotes, sobre todo los que han pasado por sus manos en el seminario, goza de especial cariño y veneración. El año 1960 fue nombrado canónigo de la Catedral, reconociéndose así su trabajo de tantos años. Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, máxima agrupación artística de la ciudad; dicha agrupación le honró en 1962 publicándole CINCO CANCIONES PARA SOPRANO Y ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO, canciones que fueron galardonadas en el concurso nacional de Bellas Artes de 1960. También forma parte de la comisión organizadora del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

"A la buena gente se la conoce en que resulta mejor cuando se la conoce". Así comienza Bertolt Brecht su "Canción de la buena gente". La frase puede parecer ingeniosa, pero encierra una gran verdad. Cuando la escuché por vez primera, pensé en mi maestro. Al paso de los años, en la medida que ha aumentado el afecto y la cercanía, ha crecido también la estima y la admiración. Don Valentín es, como dije al principio, *artista puro*, hombre sensible en todo, delicado hasta el extremo, correcto siempre. A su lado, siempre se aprende algo nuevo.

Recluído en su casa de la Carrera de Darro (uno de los barrios más típicos de Granada, que conserva aún intacto el sabor de la historia), a la

sombra de la Torre de la Vela, don Valentín Ruiz-Aznar vive desde que se jubiló el año pasado, retirado, a solas consigo mismo, absorto en meditación y en lecturas continuas. Su vida ha sido y es ejemplar para todos. Dios lo conserve muchos años a nuestro lado.

Nota. Me resulta especialmente grato incluir estos "apuntes biográficos" en esta selección de artículos y conferencias. He sentido, sin embargo, la tentación de excluirlo, pensando que ya hay una síntesis biográfica de mi maestro en el estudio "Manuel de Falla y la música eclesíástica". Por otro lado, en 1982 escribí y publiqué una amplia biografía, utilizando todo el epistolario conservado por él y sus cartas a Otaño y a los hermanos Falla: "Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972). Semblanza biográfica, Estudio estético y Catálogo cronológico" (Granada, 1982, Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes "Ntra. Sra. de las Angustias"). Aún así, estos "apuntes biográficos" tienen para mí el matiz emotivo de haberlos escrito y publicado en vida de mi de maestro, al cumplirse el cuarenta cumpleaños de su sacerdocio. Posiblemente deba pedir disculpas a quienes contemplan este conjunto de escritos con objetividad desnuda y fría.

BAJO EL SIGNO DE ARNOLD SCHOENBERG

—Reflexiones monocordes—*

Un centenario es ocasión obligada para la reflexión serena en torno a la significación de un artista tan en la encrucijada de la música moderna como Arnold Schoenberg. Hoy, nadie medianamente culto y sensible niega al músico vienés el título de "padre de la música contemporánea", nadie ignora que la música de estos últimos treinta años prosigue el camino trazado por él. Sin embargo su obra sigue siendo impopular.

Sería interesante hacer una relación de las orquestas sinfónicas representativas de nuestro momento que han *montado* un programa-Schoenberg en su centenario. El resultado del escrutinio sería deprimente, pero aleccionador. Es probable que fuera distinto si nos fijáramos en las agrupaciones de cámara o en los intérpretes solistas, por ser muchos más en número, por haber entre ellos personas más inquietas y con deseos de *educar* al público y también por ir destinadas sus interpretaciones a grupos más selectos. Que yo sepa, hasta el momento, ninguna de nuestras agrupaciones sinfónicas nacionales ha conmemorado la efemérides. (Está ocurriendo lo mismo con el cincuentenario de Gabriel Fauré...)

Así las cosas, me considero un privilegiado ya que, durante el presente año, he tenido la oportunidad de asistir a dos conciertos dedicados al músico vienés. El primero, allá por el mes de febrero, fue un concierto de piano organizado por la Cátedra "Manuel de Falla", de la Universidad de Granada, en el que Pedro Espinosa dio a conocer, de manera impecable, la obra pianística de Schoenberg, Webern y Berg. Interesante concierto pero *duro*: por la extensión (algo más de dos horas de música) y por la entidad sonora en sí misma. El salón estaba lleno de jóvenes universitarios que

(*) Publicado en TESORO SACRO MUSICAL. Madrid, 1974 (118-121).

resistieron ejemplarmente hasta el final. (Es admirable la capacidad de aguantar de la juventud interesada seriamente por algo que vale la pena, como es la aproximación al arte de nuestro tiempo). El segundo, más reciente, ha sido durante el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en el que, con buen criterio, se ha dedicado una sesión a Schoenberg en su centenario. La agrupación "Ensemble Contraste de Viena", dirigida por Günther Theuring, interpretó diversos *lieder* y obras corales de Schoenberg. Un programa inteligentemente elegido y distribuido, con obras que iban desde el Opus 2 al Opus 50a ("Tres veces mil") y 50b (el sobrecogedor "De profundis", salmo 130), con el que se cierra la producción de este compositor, ya que el Opus 50c ("Salmo moderno") quedó inconcluso. El público (reducido, como es lógico) supo estar y entender, y correspondió con acierto a las interpretaciones.

Es para pensar si será que la música de Schoenberg es impopular sencillamente porque el público la desconoce. Existe un prejuicio generalizado en torno a Schoenberg, que únicamente se puede salvar escuchando su obra. Me imagino el asombro de muchos si pudieran asistir a un concierto en el que se les interpretaran los "GURRELIEDER", obra que resume la estética de Wagner y Mahler, con un despliegue desbordante de fantasía y una utilización descomunal de medios expresivos, de lo que tanto disfruta el aficionado que suele llenar las salas de concierto.

Considero que es urgente reconciliar al público con Schoenberg pues, desde un punto de vista histórico y estético, en él está la clave para comprender gran parte de la música posterior.

Autodidacta y maestro

No deja de ser interesante advertir que Schoenberg, autodidacta en todos sus caminos (no sólo en el musical, también en el literario —él mismo escribió el texto de muchos de sus *lieder* y óperas— y en el pictórico, donde más que de autodidactismo cabe hablar de una *espontaneidad* de insospechadas posibilidades), termina siendo, apenas se pone en *rodaje*, el maestro indiscutible de la más importante escuela de música contemporánea. Es cierto que estudió contrapunto durante algunos meses bajo la mirada de Alexander von Zemlinsky (con quien emparentaría más tarde), pero de manera tan privada y amistosa que no es posible pensar en un estricto magisterio. El mismo Schoenberg le llama *amigo*, y no *maestro*. Sus verdaderos maestros fueron Wagner y Mahler, en un principio; más perdurablemente, Brahms y, sobre todo, Juan Sebastián Bach. Sin embargo, el que con

la fatiga del solitario logró conquistar la cima de la profesionalidad, sin advertirse en él los *baches* propios del autodidacta, sintió después como ninguno de sus contemporáneos la responsabilidad del magisterio. A su sombra surgió la "Escuela Vienesa", sin la cual su obra musical no tendría la significación y trascendencia que hoy tiene.

El entusiasmo por la enseñanza fue tan grande en él que, en cierto sentido, condiciona y limita su producción musical. Pensemos que éste es uno de los datos a tener en cuenta a la hora de explicar debidamente la inactividad creadora de los años 1915 a 1923. Que en la médula de su *Método* está presente, motivándolo, la actitud psicológica del pedagogo. Y, cómo no, también el empleo casi sistemático de la música de cámara, destinada a un grupo reducido de intérpretes y dirigida a un círculo muy peculiar de oyentes, en los que se supone una determinada actitud, casi devocional, hacia la música.

Las asociaciones para interpretaciones privadas de música

Consideramos que su magisterio no se redujo tan sólo a los discípulos de sus clases de composición, sino que miraba hacia un círculo mucho más amplio y heterogéneo (aunque con estricto carácter de grupo): el de las "Asociaciones Schoenberg" para interpretaciones musicales privadas. La intención pedagógica preside las bases de la primera de estas *sociedades* —la de Viena, en 1918—, redactadas por Alban Berg, pero alentadas por el *maestro*:

- Preparación cuidada y fidelidad absoluta de las interpretaciones.
- Audición repetida de las obras.
- Sustracción de los conciertos a la influencia corruptiva de la vida musical oficial.
- Negativa de la competencia comercial.
- Indiferencia ante cualquier forma de fracaso o de éxito.

La *reglamentación* era tan estricta en estas *sociedades* que se determina:

- No se admitirán en las sesiones personas ajenas a la Sociedad, con excepción de los extranjeros.

— No se dará a conocer el programa de los conciertos hasta el momento de la celebración.

—La única aspiración de los intérpretes será la de hacer comprender la obra y las intenciones del compositor, pero no el lucimiento propio.

— No se admitirán críticos, ni representante alguno de la Prensa.

—El público asistente se abstendrá de manifestar su opinión sobre las obras interpretadas.

(Cfr. "Panorama de la música contemporánea", de Claude Samuel. Ediciones Guadarrama, Madrid-1965, pág. 177. "La música del siglo XX", de Friedrich Herfeld. Editorial Labor, Barcelona 1964, pág. 66).

Podría pensarse que esta reglamentación iba destinada a promover la música de un círculo *aprimado*, como era por aquel tiempo el de Schoenberg y sus discípulos Alban Berg y Anton Webern. Sin embargo no era del todo así: en los programas de las "Asociaciones Schoenberg" figuraban también obras de Max Reger, Richard Strauss, Gustav Mahler, Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Josef Suk, Hans Pfitzner... Pero sí queda bien patente la actitud resentida —incluso patológica— de Schoenberg *frente* al público habitual de los conciertos vieneses. Es el gesto que queda plásticamente objetivado en el "autorretrato", donde el músico se pinta de espaldas al espectador y distanciándose de él... No hay que hacer alarde de profundos conocimientos psicológicos para adivinar las motivaciones de tal postura... Y algo o mucho tiene que ver todo esto con su impopularidad.

Su lado conservador

Que Schoenberg poseía excepcionales dotes pedagógicas, que sabía comunicar entusiasmo y devoción con su enseñanza, es cosa bien sabida. Desde un principio los discípulos forman como un clan en torno a él, una especie de *secta* en la que la lealtad incondicional hacia el maestro viene a ser principio básico. Podría sospecharse que sus clases eran como una conflagración secreta, una autodefensa a ultranza o unas *variaciones* ególatras. Mas no era así. Lo que fundamentalmente se hacía en ellas era un estudio concienzudo, un análisis detallado y profundo (lenguaje musical, forma, armonía, estética...) de las grandes obras de la música occidental, desde J. S. Bach hasta J. Brahms, pasando por Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner... (Cfr. "Arnold Schoenberg", de H. H. Stuckenschmidt. Rialp, Madrid-1964,

pág. 101). Una muestra del enfoque que daba a su enseñanza lo podemos encontrar en su ensayo *Brahms, el progresivo*, que originariamente fue una conferencia, es decir una lección (Cfr. "El estilo y la idea", de A. Schoenberg. Taurus, Madrid-1963, págs. 85 y ss). Este es el sistema que siempre utilizó. Aparece aquí esa faceta, tan peculiar y paradójica en Schoenberg, de apego a las formas clásicas, como si se sintiera desamparado o inválido sin ellas. Era su lado conservador. Podemos ver en ello una herencia de la estética hegeliana, de tanto peso en su pensamiento.

Para Schoenberg, la tradición clásica de la *forma* constituye un principio inalterable y universal, en contraste con la relación tonal de los sonidos, que constituye el elemento evolutivo. Casi lo contrario de lo que opinaba Manuel de Falla.

Desde diversos ángulos de su personalidad, observo en Schoenberg puntos de contacto con J. S. Bach. Y éste es uno de ellos. Por un lado tenemos la veneración creciente del Cantor de Leipzig por las formas de contrapunto tradicional —piénsese en sus últimas obras: "La ofrenda musical", "El Arte de la Fuga"—, en flagrante oposición a la corriente, ya iniciada en su tiempo, de predominio de la verticalidad en la música *galante*. Por otro, la curiosa y hasta excitante utilización de los doce sonidos cromáticos temperados: tanto en la "Fantasía cromática", como en el "Laberinto armónico" y en otras obras, o partes de ellas, la concepción tonal de J. S. Bach está tan sólo a un paso del cromatismo wagneriano. De no haberse producido en el Rococó el abandono de las *formas* barrocas, de no haber cambiado tan radicalmente el signo de la arquitectura musical con el empleo sistemático de la *forma Sonata* y de la melodía acompañada que caracteriza el Clasicismo Vienés, J. S. Bach estaría mucho más próximo a Schoenberg y podríamos ver más palpablemente el interno nexo que los une. Día llegará en que esto lo advierta el oído, no sólo el intelecto. Pero aún estamos a mucha distancia de conseguirlo.

Schoenberg y Stravinsky

Se cuenta que, en 1933, cuando Schoenberg toma tierra en los Estados Unidos, algunos periodistas le acosan. Entre muchas preguntas sueltas, surgió la que tanto disfrutaban hacer ciertos periodistas de público frívolo:

—¿Qué piensa usted sobre Stravinsky?

Dicen que Schoenberg contestó:

—¿Stravinsky?... No sabía que existiera un compositor con ese nombre.

Lo más probable es que la anécdota sea falsa. Pero, de ser cierta, Schoenberg no fue justo declinando la repuesta de esta forma. Más honrado se manifiesta Stravinsky, quien dijo años más tarde de su colega vienés:

"Cualquiera que sea la opinión que se tenga sobre la música de Arnold Schoenberg (para citar el ejemplo de un compositor que evoluciona sobre un plan esencialmente distinto al mío, tanto por la estética como por la técnica), cuyas obras han provocado a menudo violentas reacciones o sonrisas irónicas, es imposible que un espíritu honrado y provisto de una real cultura musical deje de notar que el autor de "Pierrot lunaire" es cabalmente consciente de lo que hace y que no engaña a nadie. Ha creado el sistema musical que le convenía, y en ese sistema es perfectamente lógico consigo mismo y perfectamente coherente. No se puede llamar cacofonía a una música por el solo hecho de que no agrada" (Cfr. "Poética musical", serie de conferencias pronunciadas por el compositor en la Universidad de Harvard en 1939. EMECE, Buenos Aires-1964, pág. 34).

Schoenberg y Stravinsky fueron los músicos de evolución más notoria e influyente de su época. El austríaco va por delante del ruso en muchos aspectos —no sólo en cuanto al tiempo—. Pero el ruso termina imponiendo su música y conquistando al público en su favor, mientras Schoenberg avanza estoicamente por el arduo camino de la soledad y el repudio.

¿Será verdad la afirmación de Eric Salzman? Dice: "La música de Schoenberg nunca ha sido popular y probablemente no lo será jamás" (Cfr. "La música del siglo XX". Editorial Víctor Lerú, Buenos Aires-1972, pág. 167). Yo no sería capaz de afirmarlo. Me pregunto por qué "El Pájaro de fuego" y "Petruchka" son más populares que "Noche transfigurada" o "Pelleas y Melisande". Por qué "La historia del soldado" y "Bodas" son degustadas por el público, mientras "La mano feliz" y "Pierrot lunaire" son todavía casi desconocidas.

Recuerdo un precioso concierto, celebrado en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra, en el que el grupo "Diabolus in musica", que dirige Joan Guinjoan, nos ofreció "Pierrot lunaire" —¡qué bien cantó Esperanza Abad!— y "La historia del soldado", obras perfectamente acopladas en estética y sonido.

Me pregunto por qué no se ha dado a conocer la primera época de Schoenberg aprovechando el entusiasmo del discófilo por Mahler.

La *conversión* final de Stravinsky a un cierto *serialismo* schoenbergiano —acomodado a su temperamento— sorprendió a muchos. En verdad, no es sino una nueva modalidad de sus "retornos", una muestra más de la búsqueda, si no angustiada, insatisfecha por la que transcurre buena parte de la obra del autor de "Le Sacré". Con esta *rendición* amistosa y voluntaria se unifican al fin las dos tendencias más en pugna de las primeras décadas de nuestro siglo: París y Viena=Impresionismo y Expresionismo; lo que ha contribuido, no cabe duda, a la unificación estética de la música posterior. Pero esta reconciliación aún no ha llegado a las salas de concierto.

Epílogo

Lo que he pretendido decir en estas reflexiones es que, a distancia de un siglo de su nacimiento, Schoenberg sigue siendo desconocido por la mayor parte del público musical, o lo que es igual, que su obra sigue estando marginada de las salas de concierto. Ocurre con Schoenberg el dato curioso, y único, de que es más conocido por las *letras* que por las *notas*; es decir: cualquier aficionado sabe más de él por lo leído que por lo oído. Y, si la curiosidad le impulsa a descubrir por su cuenta y riesgo la obra del compositor vienés, se encontrará con la sorpresa de que es tan escasa la discografía existente sobre todo en nuestro mercado, que apenas si conseguirá tener una información sonora de su producción.

El prejuicio de considerarlo "músico cerebral" —lo que equivale a insensible, duro y falto de corazón— y su forma un tanto arisca de comportarse con el público pesan todavía sobre él de manera implacable. ¿Hasta cuándo?

EN TORNO A PABLO CASALS*

El 22 de octubre de 1973 moría en San Juan de Puerto Rico, tras una luminosa vida de intensa actividad, Pablo Casals Defilló. Con su muerte hemos perdido una de nuestras más ricas personalidades musicales y se ha cerrado un capítulo importante de la historia.

No dudo afirmar que Casals y Falla —aunque por caminos muy diversos— han sido las aportaciones más significativas y universales de España al firmamento musical de nuestro tiempo. Además conviene resaltarlo, Casals era un *documento vivo* de excepcional importancia histórica: intimó con personas que habían trabajado con Brahms, Wagner y Glinka; trató personalmente a Rimsky-Korsakov, Rachmaninov, C. Cui, Glazunov; a Grieg, Enescu y R. Strauss, a Béla Bartók y Kodaly; a Schoenberg, Webern y Berg; a Fauré, Saint-Saens, Debussy, Ravel, Dukas, Stravinsky y Honegger; a Pedrell, Abéniz, Granados, Falla y R. Gerhard... Aparte, intérpretes, directores y personalidades del máximo relieve en el arte, la ciencia, el pensamiento, la política... Debo pedir disculpas, ciertamente, por tan larga relación —aunque incompleta— de hombres ilustres, pero era necesario hacerlo para poner de manifiesto la significación de Casals como hombre-puente con tan importante legado histórico y testigo de valor excepcional. En este sentido, pienso que sólo Liszt se le puede comparar y anteponer. Y quizá por este paralelismo lleguemos a explicarnos, mejor incluso que por el aprecio de su talento artístico, la admiración que Casals profesó siempre al músico de Weimar.

Pablo Casals había nacido en Vendrell (Tarragona) el 29 de diciembre de 1876, hijo de Pilar Defilló, portorriqueña de origen catalán, y de Carles Casals, modesto músico de Vendrell, donde ganaba el pan de cada día como organista parroquial, como músico de café y para redondear la

(*) Publicado en TESORO SACRO MUSICAL: Madrid, 1974 (21-23).

economía familiar, como profesor particular de solfeo y piano. La inclinación y dotes musicales le venían, pues, del padre, de quien recibió, además, las primeras enseñanzas y orientaciones. Pero fue la entereza de la madre quien decidiría su porvenir, poniendo en juego su firme voluntad para superar inconvenientes de todo tipo, arriesgando en la empresa hasta el límite de lo insospechado. De aquí que la imagen de la madre quedara grabada para siempre en el hijo como una de las luces más luminosas y condicionantes de su vida. ¿Cómo explicar de otro modo su boda, a los ochenta y un años con la joven portorriqueña *Martita Montañez*?

La entereza de carácter de Pablo Casals le venía, ciertamente, por línea materna: su tozudez, su falta de flexibilidad, aquella terquedad intransigente con que mantenía decisiones y posturas; quizá también su habitual modestia, junto con una especial debilidad por el trato con la nobleza y alta sociedad —a lo Beethoven, podríamos decir—, su generosidad magnánima y su amor por la Naturaleza. Pero la enorme capacidad de aislamiento, de soledad y de renuncia —se le llamaría “el ermitaño de Prades”—, la seriedad y honradez en el trabajo diario, aquella candorosa sencillez en el trato íntimo, rayana a veces en la ingenuidad, su bondad integral, su profunda y llana religiosidad, todo esto y más puede constituir la herencia de aquel hombre tímido y bueno que fue el organista de Vendrell.

La personalidad de Pablo Casals nos desborda con sólo acercarnos y rozar su vida. Como músico no ha sido sólo uno de los más geniales violoncelistas de todos los tiempos; ha sido también un *innovador* de la técnica de su instrumento y un *reformador* de la interpretación musical. Pensemos que cuando Pablo Casals inicia su trayectoria artística (su primera actuación pública importante tuvo lugar en el Teatro Novedades de Barcelona el día 2 de enero de 1891) aún está en pleno auge aquel virtuosismo exhibicionista y espectacular que caracteriza el último período romántico. Casals reaccionó contra esta tendencia, purificando la interpretación de todo amaneramiento, sin abandonar lo poético, lo seriamente expresivo y musical. Sus actuaciones impresionaron desde un principio por la sencillez, la seriedad y una “rara perfección”. Es verdad que, durante su larga vida de concertista, mantuvo un hermetismo un tanto hierático, en nada benéfico para su arte, y que sus versiones de Bach —¡cuánto se ha opinado, en uno y otro sentido, sobre “su versión” de las suites para violonchelo solo!— no dejan de tener cierto “lastre” romántico, cuando ya el estudio sobre la música barroca había recorrido un largo camino de investigación interpretativa que él no tenía derecho a ignorar o a dar de lado. Pero esto nada quita, creo yo, para considerarlo como uno de los primeros intérpretes que

combatieron el falso romanticismo e incluso —en cierto sentido— uno de los iniciadores de la actual técnica interpretativa. El prestigio que constantemente le acompañó es la máxima garantía de su robusta personalidad.

Pero Casals no se agota en su instrumento. Practicó también la dirección de orquesta y la composición. Para un gran intérprete —no sólo un gran instrumentista—, la orquesta ejerce un poderoso atractivo, en el que con frecuencia muchos naufragan. No fue éste el caso de Casals, ciertamente. Ya en 1908 confesaba a Julius Röntgen: "¡Cuán feliz seré cuando posea el mayor instrumento, la orquesta!" Por fortuna, su formación musical era lo suficientemente sólida como para tomar la batuta sin riesgo alguno. Fue en 1920 cuando, al fin, nace en Barcelona una orquesta agrupada por él, formada por él, costeada por él —¡más de dos millones de pesetas, en aquellos años!— y dirigida por él. Lógico que llevara su nombre... La orquesta "Pau Casals" fue para él una prolongación de su instrumento, una necesidad de su espíritu interpretativo; pero no en menor grado fue también muestra de su magnanimidad —¡cuántos grandes hombres ocuparon el *podium!*— y de un deseo nobilísimo por conseguir para su patria una agrupación sinfónica de dignidad y altura y "crear, así, un ambiente de fervor artístico", según palabras del propio Casals. Es la misma idea que le lleva a crear, en 1928, la "Asociación obrera de conciertos". Su actividad como director de su propia orquesta queda supendida en julio de 1936, año y mes en que se disuelve la orquesta "Pau Casals" para nunca más agruparse. Después proseguirá su labor, a partir de 1950, en los festivales de Prades y de San Juan de Puerto Rico, así como aquella su "peregrinación para la paz" que inicia a raíz de la alocución-concierto en la sede de las Naciones Unidas, el 24 de octubre de 1958.

Digamos que, como director, Casals consiguió transmitir a la orquesta sus sentimientos con una rara habilidad. Aquel "gran respeto" que él supo imponer con su violoncelo, lo supo imponer a cada uno de los músicos que actuaban bajo su batuta. Aquella exigencia de perfección —el estudio "nota a nota"— a que él se sometía en su trabajo personal, lo reclamaba de la orquesta, consiguiendo versiones de notable seriedad y perfección.

Habrà observado el lector que la palabra "seriedad" aparece con machacona insistencia. No debe extrañar: es palabra clave a la hora de calificar la personalidad musical de Casals. Seriedad que viene a ser denominador común en el documento gráfico sobre el músico. No entendía Casals la música como un pasatiempo o entretenimiento estético. Hay en su postura musical hasta una cierta actitud religiosa —para muchos algo repelente—

que vino a tener su manifestación en los festivales de Prades: los conciertos en la iglesia de San Pedro, precedidos por el ritual toque de campanilla a cargo del monaguillo revestido de sotana y roquete. ¡Todo un símbolo delicioso, con ribetes de liturgia anti-vaticana!

Al emitir un juicio sobre su faceta de compositor, no cabe decir otra palabra: seriedad. Su obra es reducida y ocasional. Es decir: no fue compositor por vocación. Practicó la composición intermitentemente, cuando se lo pedía su espíritu (en las soledades de Prades, donde tomó cuerpo "El pesebre") o las circunstancias (cuando U Thant le solicita el "Himno para la paz" de la ONU). Pero supo imprimir a su música una seria dignidad, fruto de su sólida formación y gran talento. "El pesebre", "La visión de fray Martín", la "Sardana para violoncelos", la "Sonata para violín y piano" aquel juvenil, "Cuarteto para cuerda" que hacía las delicias de la Reina María Cristina, la versión de "El Cant dels Ocells", remate glorioso de tantos conciertos, y sobre todo —subrayo este "sobre todo", por extraño que pueda parecer— sus obras religiosas, sus "pequeñas" obras religiosas como el responso "O vos omnes", los "Pater noster" y "Ave, María", el motete "Tota pulchra", las canciones eucarísticas y marianas... Sin duda, no se trata de un compositor notable. Ni es original, ni representativo; ni se puede decir que consintiera con las corrientes estéticas de su momento. Nada aportó ni a lo nuevo ni a lo viejo. Pero su obra es digna y en absoluto desdice o desdora su gran personalidad musical, sino que la complementa y enriquece.

¡Cabría decir tantas cosas sobre su personalidad y actividad humana y humanitaria!... Prefiero concluir con dos testimonios de alta significación. Cuando, en 1945, el Gobierno provisional de la República Francesa le concede la cruz de "Grand Officier" de la Legión de Honor, Georges Bidault, en nombre del General De Gaulle, le hace entrega de dicha condecoración con estas palabras: "Es usted una de las conciencias de nuestro tiempo". Y Thomas Man dijo de él: "La frágil humanidad siempre ha necesitado a hombres que salvaran su honor. Este artista es uno de ellos, de los que salvan el honor del género humano. Reconozco con alegría que para mí, como para miles de personas, su existencia constituye un gran consuelo".

LOS "TRILUDIOS" DE LUIS IRUARRIZAGA

—Reflexiones en el cincuentenario de su muerte—

PROEMIO

El Padre Luis Iruarrizaga, C.M.F., fallece en Madrid el 13 de abril de 1928. Había nacido en Yurre (Vizcaya), el 25 de agosto de 1891. Su prematura muerte, cuando el numen creador que alentaba en él se hallaba en plena evolución parabólica apuntando hacia un insospechado cénit —¡cómo imaginar los frutos que hubiera dado aquel hombre magnánimo de haber permanecido entre nosotros hasta una cumplida madurez!—, se puede considerar razonablemente la más grande pérdida para la música eclesiástica española en la primera mitad de esta centuria. (La otra gran desgracia, en mi opinión, se ha producido como consecuencia de la orientación que se ha dado "de facto" a la reforma litúrgica del Vaticano II, cuyas repercusiones en el arte musical han sido, al menos entre nosotros, más que funestas: hoy por hoy no se puede afirmar con propiedad la existencia de un arte musical eclesiástico).

El presente estudio, escrito como homenaje a la memoria del impulsor de esta revista y en señal de gratitud al músico de quien tanto he aprendido desde mis primeros pasos de aproximación al maravilloso mundo de los sonidos, no pretende mostrar la robusta —hercúlea— y polifacética personalidad de Luis Iruarrizaga, ni intenta aportar datos a su biografía. Me propongo tan sólo mostrar someramente los pasos evolutivos de su obra de creación musical, deteniéndome a realizar un análisis parcial sobre aquellas obras de su última época que juzgo de mayor interés: los "Triludios".

(*) TESORO SACRO MUSICAL. MADRID, 1978 (111-122).

LA GENERACION DEL "MOTU PROPRIO"

Luis Iruarrizaga pertenece a una *generación* o grupo de músicos eclesiásticos que surge con insospechada fuerza en la España de comienzos del siglo. El ideal que conglutina los esfuerzos de todos ellos es el de llevar a la práctica los impulsos renovadores del "Motu proprio" de San Pío X sobre música sagrada (1903). Al socaire de este documento pontificio, surge en España una *generación* de compositores cuya valía y significado, tanto a nivel personal como de grupo, no han sido justamente reconocidos hasta el momento. Diría más: su aportación a la cultura musical española ha sido y sigue siendo ignorada (o cuando menos, *silenciada*) por todos aquellos que han intentado escribir la historia de la música española de nuestro siglo. Como figuras más significativas de este grupo debemos recordar a Vicente Goicoechea, Martín Rodríguez, Eduardo Torres, Luis Villalba, Julio Valdés, Nemesio Otaño, Luis Urteaga, José María Beobide, Juan Bautista Lambert, Jesús Guridi, José Antonio Donostia, Gregorio Arciniega, Antonio Massana, Norberto Almandoz, Juan María Thomas, Valentín Ruiz-Aznar..., por citar tan sólo a los más destacados de entre ellos y que ya nos han abandonado.

Luis Iruarrizaga destaca con poderoso señorío dentro de este grupo. No me atrevería a decir como el mejor, pues en el terreno artístico una medida milimétrica se hace imposible; todavía más tratándose de un grupo eminentemente heterogéneo y de tendencias estéticas tan dispares como puedan ser las de Urteaga y Torres, Otaño y Donostia, Almandoz y Ruiz Aznar.

¿Qué distingue y caracteriza a Luis Iruarrizaga? Sería difícil concretar la respuesta. Su poderosa personalidad musical es consecuencia, por un lado, de su condición de autodidacta independiente; por otro, de una constante aspiración progresista y esfuerzo renovador que produjo los mejores y más insospechados frutos durante su corta y truncada vida de compositor.

AUTODIDACTA INDEPENDIENTE

En la formación de Luis Iruarrizaga como compositor encontramos un vacío absoluto de magisterio. No ignoro que en su pueblo natal tuvo la fortuna de contar con un excelente profesor de sòlfeo en la persona del sacerdote don Ramiro Urrecha. Pero por aquellos años nuestro músico no daba aún muestras de sus excepcionales dotes musicales y pasó por las clases de don Ramiro como uno de tantos, si bien es cierto que destacó por su excelente voz de tiple. El Padre Nemesio Manzárraga, a quien tuve la suerte de tratar durante sus últimos años en Granada, me decía en tono

confidencial, acompañado de aquella su deliciosa sonrisa: "Yo era más listo que él". Fue más tarde, en los años de postulantado en Valmaseda (1904-1907) y más aún en los de noviciado y filosofado en Segovia y Beire (1907-1911), cuando de forma espontánea y progresiva se fueron desvelando en él las cualidades musicales y su habilidad extraordinaria para la composición. Insisto en que esto sucedió de forma espontánea: sin que mediaran estudios académicos ni ejercicios escolásticos. Fue autodidacta en el más pleno sentido. Aprendió a componer a impulsos de su propio instinto creador.

Se dice que, en un principio, le sedujo el arte sonoro de las obras de Michael Haller y de otros compositores de la Escuela de Música Sagrada de Ratisbona. Hasta es posible, según afirma José Artero que estudiara el "Tratado de Composición" de Haller ("El Padre Luis Iruarrizaga, compositor". En "Homenaje al Padre Luis Iruarrizaga". Editorial Coculsa. Madrid, 1953, pág. 20). Lo cierto es que sus primeros balbuceos en composición se mantienen bajo el radio de acción más o menos directo de la escuela cecilianiana de Ratisbona. Pero bien pronto, al familiarizarse con los maestros de la edad de oro de la polifonía, se propone como supremos modelos a Palestrina, Victoria y Morales, en cuyas obras estudia atentamente el contrapunto que intenta después reproducir en sus composiciones.

El Padre Juan Echevarría en un emotivo artículo escrito a raíz de su muerte, ha dejado constancia de una aleccionadora anécdota. Nos cuenta que, ante el desbordado entusiasmo del joven estudiante por los polifonistas del Renacimiento y la aminorada pasión por los maestros cecilianos, sus profesores y compañeros le preguntaron:

—¿Y qué ha hecho de Haller? ¿Por qué no le entusiasma como antes?

Y él respondió rápidamente con un gesto de jactancia infantil:

—¡Ah! ¿No ven que he crecido mucho?... ¡Haller queda ya debajo de mis piernas!...

—Y de Perosi, ¿qué juzga? —le replicaron—. Porque no dirá que vale poco, porque es el músico oficial del Vaticano.

Y él, transponiendo ingeniosamente las sílabas del nombre, contestó:

—¡Perosil... ¡Ah!... Sí... pero... no es puro del todo: varía mucho: no tiene fijeza de orientaciones ni de técnica" (O. c., pág. 8).

La anécdota, de ser verídica —y no hay razones serias para dudar de su autenticidad—, es sumamente reveladora, sobre todo tratándose de un estudiante de dieciocho o diecinueve años. Refleja una personalidad inquieta y evolutiva, un agudo instinto para detectar los valores más auténticos y permanentes, además de acusar un fino juicio crítico nada común. Confieso que, pasados tantos años, no acertaría a expresar con más exactitud mi personal opinión sobre Lorenzo Perosi.

Conocemos algunas obras de Luis Iruarrizaga compuestas por estos años. En la Semana Santa de su segundo curso de filosofía (1910), el Orfeón de Segovia estrenó tres obras suyas: *Stabat Mater dolorosa, O vos omnes y O Gloriosa virginum*, todas ellas para cuatro voces de hombre. (Las dos primeras se pueden ver en sus "Obras Completas". Ed. Coculsa. Madrid, 1949, tomo I, págs. 245 y 231. El *O gloriosa virginum* de esta época no aparece en dicha edición. En adelante cito esta publicación con las siglas OC, el número romano del tomo a que haga referencia y la página). En estas obras se puede observar un estilo que apunta a T.L. de Victoria. Ciertamente, se trata de obras inmaduras, con frecuentes incorrecciones armónicas y contrapuntísticas, en especial el *Stabat Mater dolorosa* (véanse los compases 18-19 y 20-22); mas se detecta en ellas un clima característico de la polifonía de Victoria y hasta es frecuente hallar enlaces armónicos y procesos cadenciales muy propios del compositor abulense (véanse los compases 10 y 11 del responsorio *O vos omnes*).

Un año más tarde escribe el tan celebrado *Tota pulchra* (OC, II, 229), "Motetum vocibus octo inaequalibus concinendum" que dice él (más exacto sería decir "Motete para dos coros concertantes de cuatro voces mixtas"), que juzgo su primera obra plenamente lograda, aunque sin tanto entusiasmo como según se dice, mostró por ella el "áspero y despiadado" Francisco Pérez Viñaspre. Se trata, es cierto, de una obra benemérita en la que su autor demuestra buen dominio del contrapunto, mas confieso que detecto en ella cierto desaliento poético. No se puede afirmar carencia de fantasía ni de imaginación, pero sí que el lirismo y la expresión están como atenuados por el aparatoso complejo contrapuntístico. Me atrevería a decir más: hay algo *ficicio* en esta obra: aparenta un contrapunto inexistente a ocho partes. Mucho más me agrada el *Assumpta est María* (OC, II, 213) para cinco voces mixtas (1912), por su sereno y *efectivo* contrapunto y expresión contenida, en contraste con el explosivo *Alleluia* final; o el motete *Dominus Iesus* (OC, I, 84), también para cinco voces mixtas, obra que debe pertenecer a estos mismos años (1912-1913). Y nos encontramos ya con el primer *milagro* musical de Iruarrizaga: la canción mariana *Estrella del mar* (OC, II, 117),

para una voz y acompañamiento, fechada en 1912. Esta bellísima canción es un portento de finura, delicadeza, gracia, ambiente poético y espontaneidad lograda. Inútil sería buscar dependencia con otros autores. Sólo cabría establecer un *paralelismo* con *Estrella hermosa*, de Nemesio Otaño, compuesta en 1909. Pero esta prioridad temporal no debe hacernos sospechar ningún tipo de influencia.

El resultado a que llegamos es éste: Luis Iruarrizaga, sin magisterio alguno, caminando en solitario, con una gran capacidad de asimilación y una tenacidad y constancia sin par, consigue en unos cuantos años dar pasos de gigante y frutos definitivos de inequívoca madurez y personalidad. Con lo dicho no pretendo insinuar que mantuviera una postura hermética para con los demás músicos. Todo lo contrario: el contacto con Martín Rodríguez, durante los años de Valmaseda, con Luis Azcona o con Gregorio Arciniega, durante su permanencia en Segovia y en Santo Domingo de la Calzada, contribuyó de forma decisiva al logro de su propia madurez. Otro tanto cabe decir de sus contactos epistolares con el ya mencionado Viñaspre y con Nemesio Otaño, en cuya revista "Música Sacro-Hispana" colaboró y a quien visitó durante la Semana Santa de 1916. El contacto con Otaño, su obra y sus actividades en la Universidad Pontificia de Comillas, produjo gran impacto en nuestro músico, como bien se deduce del artículo que escribió dos años más tarde en *Ilustración del Clero*: "No puedo por menos de llamar la atención de nuestros compositores sobre esta nueva obra del Padre Otaño (se trata del "Miserere" para cinco voces mixtas), que en mi opinión supone un avance gigantesco en el empleo de fórmulas y procedimientos absolutamente desusados hasta hoy en la música religiosa..." (Citado por V. Larrañaga en el "Prólogo a las Obras Completas del Padre Otaño". Ed. Hechos y Dichos. Zaragoza, 1956, pág. VIII.)

Cuando es ordenado sacerdote, en 1916, podemos afirmar que Luis Iruarrizaga ha alcanzado ya la mayoría de edad como compositor: es un músico perfectamente formado, con un estilo personal y una visión muy definida de su propia trayectoria. Así lo testimonian las obras que para esta fecha había escrito, como GRADUALE *pro festo Assumptionis Btæ. Mariæ Virginis* (OC, II, 216), para cuatro voces mixtas y órgano (1914) o sus pequeñas piezas para órgano: *Dos Interludios* (OC, III, 135 y 136), *Comunión* (OC, III, 147) y *Meditación* (OC, III, 145), compuestas en 1912, 1913 y 1914, respectivamente. Intuyo que fueron también compuestas por estos años otras obras como *Viderunt omnes fines terræ* (OC, I, 30), para cuatro voces graves y órgano, *Quem vidisti, pastores?* (OC, I, 37), para tres voces mixtas y órgano, y *O magnum mysterium* (OC, I, 44), para tres voces mixtas y órgano, entre otras muchas.

ASPIRACION PROGRESISTA

Todo artista se caracteriza y, en buena parte, se valora por un acuciante esfuerzo que le lleva a estar en constante evolución de procedimientos y renovación de ideas. El estancamiento es señal inequívoca de desaliento artístico o debilitamiento mental. En el caso concreto de Luis Iruarrizaga, este esfuerzo renovador produjo óptimos frutos en especial a partir de 1919. Y con esto entramos de lleno en el tema central del presente estudio.

Luis Iruarrizaga era un compositor intuitivo: realizaba sus obras a impulsos de una innata espontaneidad, dominado el ánimo por la emotividad que los textos elegidos despertaban en su sensibilidad creadora. Era un artista de temperamento *órfico*. Mas esto no fue obstáculo para que se enfrentara también a su tarea de composición desde un punto de vista reflexivo, como se verá inmediatamente.

Estoy por afirmar que, en su última época (1919-1928), Luis Iruarrizaga fue el compositor eclesiástico español más innovador de su tiempo. Tengo a la vista una carta escrita por él a Valentín Ruiz-Aznar, el 16 de septiembre de 1926, que constituye un testimonio inequívoco de su inquietud renovadora. En ella se refiere a Alexander Scriabin y a los procedimientos que utiliza en el *Poema del Extasis* o en *Prometeo*, y afirma cómo muchos de estos procedimientos son aprovechables para la música eclesiástica. Habla de una "sana politonía", aunque advierte que "dentro del diatonismo hay margen para realizar verdaderas obras modernas mucho más originales que las que pueda realizar el más rabioso cromatista". Confiesa que observa en los compositores eclesiásticos un excesivo retraimiento, razón por la cual "tienen tanto reparo para lanzarse decididamente al campo de los sonidos inexplorados y de formas aún no legalizadas". ¿Cuántos compositores eclesiásticos —y no eclesiásticos— estaban en posibilidad de emitir estos juicios? ¿Cuántos juzgarían *prudente* hablar de esta forma, dar estos consejos, a un joven estudiante que por aquellos años daba sus primeros pasos como compositor? Sospecho que ningún otro...

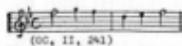
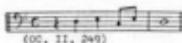
LOS "TRILUDIOS"

No sé de ningún otro autor que haya empleado el término *triludio*. (La palabra debe ser invención del propio compositor, ya que resulta vano el intento de hallarla en los diccionarios, incluso en los más especializados). Lo habitual en esos casos es utilizar las palabras *tríplico* o *trilogía*. Estos términos, tomados de su habitual aplicación a las artes plásticas (tríptico)

o dramáticas (trilogía), al aplicarse a obras musicales vienen a tener un significado impreciso. Piénsese en *Il tritico*, de Giacomo Puccini (conjunto de tres óperas en un acto), o en la *Trilogía sacra*, de Lorenzo Perosi (conjunto de tres oratorios), donde tríptico y trilogía vienen a tener idéntico significado a causa de un indiscriminado uso de los términos. En rigor, trilogía es un conjunto de tres obras vinculadas por un tema musical común, mientras que tríptico es un grupo de tres obras cuya vinculación puede provenir de diversas causas extramusicales. Situándonos en los comienzos del siglo, la trilogía nos lleva a pensar en una vinculación temática al estilo del *leit-motiv* de R. Wagner, la "metamorfosis temática" de F. Liszt, la "idea fija" de H. Berlioz o la "elaboración cíclica" (recapitulación temática) de C. Franck.

Luis Iruarrizaga emplea el término inédito de *triludio*, que en el campo musical viene a estar en dependencia fonética con *preludio* y sus derivados: interludio y postludio. Etimológicamente, la palabra procede del latín: *tri* = tres y *ludos* = juego. Triple juego o tres juegos sobre un mismo tema, en la acepción poética o artística de *ludere*. Así, *triludio* debe significar en la mente del compositor algo similar, prácticamente sinónimo, a trilogía. De hecho, se trata de un conjunto de tres obras elaboradas con un mismo tema musical, que viene a ser el principal elemento constructivo y unificador del *triludio*. En sus "obras completas", tomo III, pág. 153, nota b, encontramos una definición de *triludio* que atribuyo, sin riesgo a equivocarme, al Padre Juan Iruarrizaga. Dice así: "Triludio es una especie de tríptico de estructura cíclica cuyo tema conductor tiene la misma significación estética que el *leit-motiv* de los dramas de Wagner". La definición es valedera pero la encuentro imprecisa e incompleta. Imprecisa, porque no se trata de un tríptico, sino de una trilogía. Incompleta, porque, aun siendo cierto que el *tema conductor* guarda clara relación con el *leit-motiv* de los dramas de R. Wagner, también existe relación con la "metamorfosis temática" de los poemas sinfónicos de F. Liszt e incluso con la "elaboración cíclica" al estilo de C. Franck, sobre todo en los "Triludios eucarísticos latinos".

El tema de los *triludios* suele ser una célula musical muy simple: un diseño melódico en torno a un sonido básico. He aquí algunos ejemplos:

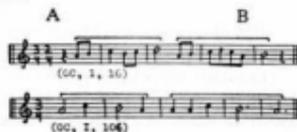


Sólo en ocasiones excepcionales utiliza una frase musical algo más amplia:

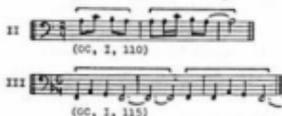


Considero caso excepcional el *Triludio para órgano sobre una melodía vasca* (OC, III, 149), pero aún en este caso la elaboración temática se realiza sobre una parte de dicha melodía.

El tema consta, a veces, de dos incisos: antecedente (A) y consecuente (B). Cito dos ejemplos:



Por regla general, el tema adquiere un colorido distinto, rítmica y tonalmente, en cada una de las partes del *triludio*. He aquí las variantes de este último ejemplo en su segunda y tercera partes:



Por el contrario, otras veces apenas está sometido a transformación alguna, como ocurre en *Tres cantiones in honorem Btæ. Mariæ Virginis* (OC, II, 249-256).

Los temas de los *triludios* son invención del propio compositor y sólo en raras ocasiones se pueden encontrar giros de manifiesta filiación gregoriana (OC, II, 249 y 241, que viene a ser cita casual, en mi opinión del himno *Iste confessor*). En este sentido quiero advertir sobre la coincidencia entre el tema del "Triludio núm. 2 al Smo. Sacramento" (OC, I, 106) y el inicio del "Tiento de primer tono para medio registro alto" de Francisco de Peraza. Fue Valentín Ruiz-Aznar quien me hizo advertir esta coincidencia. De todas formas, no es de extrañar que en frases tan elementales y giros melódicos tan naturales y espontáneos se encuentren estas afinidades, sin que ello quiera decir que el compositor tuviera intención de hacer cita alguna.

Luis Iruarrizaga nos dejó ocho *triludios*, más otros dos incompletos. Podemos afirmar que esta forma de hacer música vino a ser una constante del compositor —casi una obsesión— durante sus últimos años. Esta es la relación:

1. *TRILUDIO* núm. 1 al *Smo. Sacramento*

- I. Ego sum panis
- II. O quam suavis
- III. O sacrum convivium
(OC, I, 92-105)

2. *TRILUDIO* núm. 2 al *Smo. Sacramento*

- I. Caro mea
- II. O sacramentum
- III. Laudes et gratiae
(OC, I, 106-118)

3. *TRILUDIO* núm. 3 al *Smo. Sacramento*

- I. Accipite et comedite
- II. Domine, no sum dignus
- III. Quid retribuam
(OC, I, 119-131)

4. *TRILUDIO* núm. 1 para *actos eucarísticos*

- I. Venid a mí (Accidete)
- II. Venid, Jesús (En ovis tua)
- III. Cerquita del Sagrario (Quam laetus!)
(OC, I, 132-139)

5. *TRILUDIO* núm. 2 para *actos eucarísticos*

- I. Venid, Jesús (En ovis tua)
- II. Oh cuán suave (O bone Iesu)
- III. Cerquita del Sagrario (Quam laetus!)
(OC, I, 140-146)

Nota.... De este *triludio* existe una versión para tres voces iguales con acompañamiento de órgano, utilizando sólo el texto latino y alterando los títulos, que son estos: I. "En ovis tua" II. "Noli tardare". III "Accedo responsurus". En cuanto a la música, sólo existe una levisima variante en la segunda parte (OC, I, 196-202).

6. TRES CANTIONES in honorem Btæ. Mariæ Virginis

- I. Dilexisti justitiam
- II. Specie tua
- III. Filiae Regum
(OC, II, 249-256)

Nota.— Aunque el compositor no aplica el término *triludio* en este caso, no cabe duda de que hace uso de la misma técnica musical que en las demás composiciones así tituladas.

Directamente relacionada con la tercera parte de este *triludio* está el *Ave María*, para sólo de tenor y coro de cuatro voces de hombre, con acompañamiento de órgano, fechada en 1920 (OC, II, 58).

7. TRILUDIO núm. 1 a la Sma. Virgen

- I. Ave, maris stella
- II. Quem terra, pontus
- III. O gloriosa virginum
(OC, III, 241-248)

Nota.— la intención del autor de proseguir los *triludios* a la Sma. Virgen, patente al enumerar éste como el primero, no tuvo después continuación.

8. TRILUDIO al Niño Jesús

- I. ¡No llores!...
- II. Tiene sueño
- III. En gozo sin igual
(OC, I, 16-27)

9. DOMINE SALVA NOS, PERIMUS!

(*Triludio* para órgano sobre una melodía vasca)

De él existen sólo dos números:

- I. Deus, in adjutorium meum intende
- II. Laetatus sum in his quæ dicta sunt mihi
(OC, III, 149-156)

10. TRILUDIO PARA ORGANOS
(Incompleto como el anterior)

- I. Quare tristis es, anima mea?
- II. Spera in Deo
(OC, III, 160-165)

Nota.— Considero estos *triludios* para órgano, inconclusos, como las últimas obras en que trabajó su autor. Y no sólo por el hecho de haberlos dejado incompletos, sino también y principalmente por los procedimientos musicales de que hace uso (sobre todo en el segundo de los citados) y por la titulación de cada parte de ellos, que sugiere el estado anímico del compositor durante su última enfermedad.

11. QUATUOR CANTIONES in honorem sacratissimi Cordis Iesu vel in honorem sanctissimi Sacramenti

- I. Egredimini
- II. Dicite filiae
- III. Domine Deus
- IV. Gustate et videte
(OC, I, 207-215)

Nota.— 1ª. Estas "Quatuor cantiones" forman una *tetralogía*, ya que están ensambadas por un tema común (= *Alleluia*) aunque la manera de ser tratado el tema es bien distinta a la de los *triludios*. Si las incluyo en esta relación es por su proximidad a los *triludios*.

2ª. En esta enumeración he seguido el orden cronológico de la publicación de las obras. El TRILUDIO núm. 1 al Smo. Sacramento apareció en *Tesoro Musical de ilustración del Clero*, enero de 1920. El TRILUDIO al Niño Jesús, en *Tesoro Sacro-Musical*, diciembre de 1925. Los *triludios* incompletos para órgano fueron publicados en la antología *Repertorio Orgánico Español*, obra que, tras la muerte del Padre Luis, llevó a feliz término su hermano Juan. Las *Quatuor cantiones* fueron publicadas en *Tesoro Sacro-Musical*, mayo de 1925.

LOS TRILUDIOS EUCARÍSTICOS

Existen dos series de *triludios* eucarísticos. La primera, comprende tres *triludios* con texto latino y para coro de tres voces iguales "ya blancas, ya de hombre", con acompañamiento de órgano. La segunda, comprende dos *triludios* para una voz y acompañamiento de órgano, con texto castellano más una segunda letra supletoria latina, añadida, sin duda, para poder utilizar estas obras en aquellas celebraciones litúrgicas en que el latín era preceptivo. Nuestra atención se centrará desde ahora en los *triludios* de la primera de estas series por entender que representan, en su conjunto, la obra más valiosa y característica de Luis Iruarrizaga.

1. Fecha de composición

El TRILUDIO núm. 1 al Smo. Sacramento vio la luz pública, como queda dicho en enero de 1920. Cabe suponer el inicio de esta obra no más allá de 1919-1918. En las "Anotaciones" del tomo I de las "Obras Completas", se afirma que los "Triludios Eucarísticos (texto latino)" fueron compuestos cuando su autor tenía "veintisiete años" (lo que coincide con lo antes dicho) y se da a entender que todos ellos datan de dicha fecha. También se afirma en las referidas "Anotaciones" que Luis Iruarrizaga mostró estos *triludios*, en 1921, al venerable maestro V. D'Indy y a otros compositores parisinos durante una breve estancia en la capital de Francia, y que en los días 15 y 20 de agosto de este mismo año fueron interpretados en conciertos sacros organizados en la catedral católica de Westminster, bajo la dirección del propio autor. Todo hace suponer que la obra estaba ya concluida, en sus tres partes y nueve números, para el verano de 1921.

Observando atentamente la fisonomía interna de esta música, es posible deducir que fue compuesta con arreglo a un plan preconcebido muy concreto, no sólo musical, sino también *textual*. Estimo que la realización de este ambicioso proyecto no se llevó a cabo en tan corto espacio de tiempo como se supone. El Padre Tomás Manzarraga, Maestro Capilla de la Catedral de Granada, me ha referido varias veces que el Padre Luis, después de componer estos *triludios*, padeció un vacío de ideas musicales —una etapa de esterilidad—, como consecuencia del intenso esfuerzo desplegado en esta obra; me confiesa que así lo escuchó de labios de quienes trataron al compositor durante aquel tiempo. Parece suponerse, por tanto, que la composición de estos *triludios* fue el resultado de un impulso súbito, de un raptó lírico o arrebató místico...¿Pudo ser! Pero me inclino a opinar que debió mediar cierto espacio de tiempo entre el TRILUDIO núm. 1 y el núm. 2; por el contrario, considero probable que el núm. 2 y el núm. 3 fueran compuestos sin interrupción, en un relativo corto espacio de tiempo y sin que la mente del compositor se viera interferida por otros temas o sonidos musicales. Más aún: afirmarí que el *Ave María* anteriormente citada (OC, II, 58), y posiblemente otras obras, como *Déjame, Madre* (OC, II, 178), *Idilio a la Virgen* (OC, I, 189), *Ayer de amor lloraba* (OC, II, 199) y *Es de noche* (OC, II, 175) fueron compuestas una vez concluido el TRILUDIO número 1 y antes de comenzar el núm. 2.

En consecuencia, opino que la composición del TRILUDIO núm. 1 y la planificación del resto de la obra podemos situarla en 1919; pero la composición de los TRILUDIOS números 2 y 3 debe ser algo posterior y yo la situaría entre 1920 y comienzos de 1921.

2. Los textos

Una mayoría de los textos son litúrgicos, es decir, están tomados del Oficio de la Festividad del "Corpus Christi" o de la celebración de la Eucaristía. Así, "EGO SUM PANIS" (=Ant. ad Bened.), "O QUAM SUAVIS" (=Ant. ad Magnif. I Vesp.), "O SACRUM CONVIVIUM" (=Ant. ad Magnif. II Vesp.), "DOMINE, NON SUM DIGNUS" (de la liturgia de la Eucaristía) y "QUID RETRIBUAM" (texto que decía en privado el celebrante durante la purificación de la patena y el cáliz en la antigua liturgia de la Eucaristía). También están tomados del Oficio del "Corpus Christi" los textos de "CARO MEA" (=lectura evangélica y primera parte del Responso a la primera lectura del tercer nocturno de los Maitines) y "O SACRAMENTUM PIETATIS!" (=lectura novena de la Feria segunda dentro de la octava del "Corpus Christi"). ¡Qué feliz acierto poner música a estas hermosísimas exclamaciones de San Agustín! "LAUDES ET GRATIAE" debe ser una jaculatoria de uso frecuente por aquella época; otros compositores como Julio Valdés, pusieron música también a este texto. Nos queda tan sólo el de "ACCIPITE ET COMEDITE", cuya confección resulta algo laboriosa en su primera parte (canto del solista). El texto utilizado dice: "Accipite et comedite: Hoc est corpus meum quod pro vobis tradetur. Hic est sanguis meus, qui pro multis effundetur in remissionem peccatorum", que guarda una notoria simetría en las dos frases centrales. Esto lo consigue el compositor yuxtaponiendo los textos del evangelio de San Mateo (26, 6b) y de I Corintios (11, 24). La segunda mitad está tomada del evangelio de San Mateo (26, 28), suprimiendo algunas palabras: "Hic est (enim) sanguis meus (novi testamenti), qui pro multis effundetur in remissionem peccatorum". El resto, encomendado al coro, está tomado del evangelio de San Juan (6, 53 y 56). Resulta curioso advertir que con este texto, síntesis de diversos lugares de la Escritura, se inicia de forma manifiesta la recapitulación temática en la parte musical, como enseguida veremos.

3. Estructura musical unitaria

Estos *Triludios* tienen una estructura musical bien definida. Aparte del empleo de un tema conductor en cada *triludio* y de utilizar en todos ellos el mismo material sonoro (coro de tres voces iguales y órgano), existen otros elementos estructurales comunes: cada *triludio* comienza con un texto evangélico proclamado por el solista, al que contesta el coro repitiendo el mismo texto (núms. 1 y 2) o exponiendo texto distinto (núm. 3). La segunda y tercera parte de cada *triludio* están encomendadas al coro, sin intervención del solista, haciéndose uso del unisón coral hacia el centro de cada

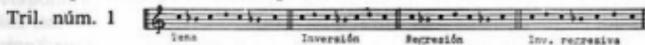
número, con la única excepción de la tercera parte del *triludio* primero. Si se hace un esquema con estos y otros pormenores, como tonalidad, ritmo, carácter, estilo imitativo, etc., se llega al resultado inequívoco de que todo está realizado en conformidad con un plan serenamente premeditado. Al contemplar esta obra en su estructura integral, me ha ocurrido algo similar a cuando estudié el *MAGNIFICAT* de Juan Sebastián Bach. En este caso, no se trata sólo de una yuxtaposición de tres *triludios* eucarísticos, sino que los tres forman una unidad superior desde su misma arquitectura musical. Al parecer, el compositor pensó, en un principio, hacer tres *triludios* independientes; pero, a partir del núm. 2 se propuso llevar a cabo una unidad más amplia que, en lo musical, se manifiesta en una progresiva síntesis temática.

4. Elaboración del tema conductor

Dije que los temas de los *triludios* suelen ser frases muy elementales. He aquí los utilizados en esta obra:



Aparte de las transformaciones rítmicas y tonales, también es frecuente hacer uso de las inversiones de los temas. Pongo aquí un esquema de las mismas para facilitar las citas que haré más adelante:

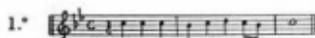


Nota.— La elementalidad de estos temas lleva consigo, si se observa, una notable similitud en las diversas formas de inversión o regresión de los mismos.

TRILUDIO NUM. 1

I. "EGO SUM PANIS"

El tema se presenta en estos tres valores:



Compases 1-3, 4-6, 21-23 y 37-29.



Compases 6-7, 7-8, 9-10, 19-20 y 26-27.



Compás 4.

Se encuentra elíptico el tema en los compases 39-40 y 8-9, éste algo más desfigurado: (Do)-Si-(Do)-Re-Do-Si-Do-Do. También se puede detectar una exposición *camuflada* del tema en los compases 27-29, en la segunda voz del coro: La-(La-La-La)-Sol-(Sol)-La-(La-La)-Si-(La)-Sol-La. En total, el tema suena trece veces a lo largo del motete.

Existe un segundo tema que, con algunas variantes, suena seis veces. Es este:



Compases 5-6, 13-14, 15-17, 17-19, 32-33 y 34-35.

Como veremos más adelante, también se pueden encontrar en este motete diversos anuncios de los temas conductores de los *triludios* siguientes.

II. "O QUAM SUAVIS"

El tema se presenta ahora en ritmo ternario, de esta forma:



Con esta misma métrica se repite treinta y cinco veces a lo largo del motete y, de forma obsesiva, a partir del compás 16 hasta el final. En una primera lectura, da la impresión de que el tema está menos elaborado en esta ocasión; pero, si se observa detenidamente, se encuentran, aparte de numerosos enunciados elípticos, sorpresas como estas:

1. Por aumentación:



Compasos 32-36 y 16-19 (bajo del órgano).

2. Forma rítmica regresiva:



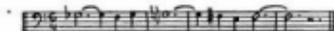
Compasos 28-31.

3. Inversión regresiva:



Compasos 17-20.

4. Alteración tonal y rítmica:



Compasos 5-8.

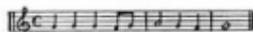
Obsérvese el bello efecto que produce la entrada de las voces a distancia —de sexta mayor descendente en los compases de introducción del órgano.

También es curioso observar que los unisonos del coro recuerdan diversos giros melódicos de la salmodia gregoriana. Así, en los compases 18-20, la conclusión de tono 4º A; en los compases 20-23, la cadencia media del tono 7º, y en los compases 24-28, entonación y cadencia media del tono 1º.

Como en el motete anterior, encontramos igualmente en éste un anticipo del *TRILUDIO* núm. 2, como veremos.

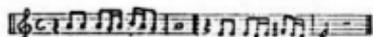
II. "O SACRUM CONVIVIUM"

Se presenta el tema de forma muy similar a como se utilizó en el número primero:



Compasos 1-3, 4-6 (elíptico, 2ª voz), 9-11 y 25-28.

Por disminución:



Compases 3-4, 4-5, 6-7, 14-15, 16-17, 18-19, 19-20, 20-21, 21-22 y 28-29.

Existen algunas exposiciones elípticas del tema y diversos anticipos del TRILUDIO núm. 3, como veremos.

TRILUDIO NUM. 2

I. "CARO MEA"

Posiblemente sea éste uno de los números mejor elaborados de los tres *triludios* que estudiamos, hasta el punto de poder afirmarse que no existe un solo momento en que no esté sonando el tema, en un maravilloso trabajo de solista, coro y órgano.

1. Tema:



Se expone veintiséis veces.

2. Inversión:



Compases 47-49.

3. Regresión:



Compases 18-19, 20-21 y 51-53.

4. Inversión regresiva (elíptica):



Compases 29-30, 31-32, 37-38, 39-40, 53-54 y 56-57.

5. Con alguna variante:



Compasos 22-23 y 24-27.

Considero que este tema ya se encuentra anunciado en el *TRILUDIO* núm. 1, en el segundo número, "O QUAM SUAVIS ES, DOMINE":



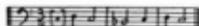
Compasos 8-10.

En su forma invertida, en los compasos 27-28 de "EGO SUM PANIS". En inversión retrógrada, en los compasos 30-31 del mismo motete.

Por otra parte, encuentro en este motete ("CARO MEA") un recuerdo del *TRILUDIO* núm. 1, elíptico en los compasos 8-9:

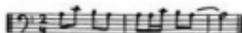


Y, en estado regresivo, en los compasos 24-28. Suena completo en el conjunto de la armonía de los compasos 17-20 y regresivo, elíptico, en el bajo de los compasos 18-20:



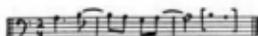
II. "O SACRAMENTUM PIETATIS!"

Tema:



Así aparece veintiséis veces a lo largo de este número, estando siempre encomendado al acompañamiento del órgano.

Existe un recuerdo del *TRILUDÍO* núm. 1, elíptico e invertido:



Compases 5-7 y 62-64.

Dentro de su mayor sencillez y de lamentarse la ausencia del tema conductor en la parte coral, es éste uno de los motetes más estimados de los *TRILUDIOS EUCARISTICOS*. Su construcción en forma circular y el *nudo* armónico y dinámico que se produce en el centro de esta parte ("accedat, credat, incorporetur ut vivificetur", compases 37-46), sus acertadas enarmonías, el dulce, sereno y amplio gesto sonoro, junto con el ambiente poético que envuelve en una atmósfera contemplativa a esta música desde su mismo arranque —hay que reconocer lo mucho que aporta el bellissimo texto de San Agustín—, todo ello hace de este número una hermosa obra, merecedora de la estima en que generalmente se tiene.

III "LAUDES ET GRATIAE"

1. Tema:



Suena veintisiete veces, siempre en el órgano y normalmente haciendo uso sólo del antecedente. Algunas veces se halla en forma irregular, aunque perceptible al oído. Dos veces tan sólo lo entona el coro, pero con una nota de paso añadida que desfigura el diseño de forma que lo hace prácticamente irreconocible:



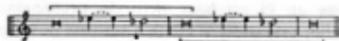
Compases 25-27 y 12-13.

2. Inversión:



Compases 5-6 y 10-11.

En los recitados del coro (a cuatro voces), que desdican un tanto dentro del conjunto de estos *triludios* —¡cuánto más valioso es el recitado de "DOMINE DEUS"! (OC, I, 212)— podemos encontrar referencias al TRILUDIO núm. 2:



No cabe duda de que Luis Iruarrizaga realiza en este número una recapitulación de temas que recuerda la forma cíclica de C. Franck y que viene a ser una de las características más salientes de estos *triludios*.

II. "DOMINE, NON SUM DIGNUS"

1. Tema:

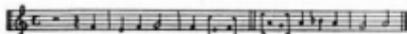


Así aparece en los compases 1-3, 5-6, 7-8, 18-20, 21-24, 27-29, 37-38 y 46-48.

2. Inversión: compases 1-3, 4-6, 5-6, 18-20, 21-22, 22-23, 27-28, 32-34, 36-38 y 46-48. Inversión incompleta: compases 11, 12, 39 y 40.

3. Regresivo: compases 7-8.

4. Recuerdos del TRILUDIO núm. 1 (elíptico):



Compases 4-5 y 7-8

Otro tanto hallamos en los compases 12-14, 32-34, 35-36, 40-42 y 28-31(?).

5. Recuerdos del TRILUDIO núm. 2:

—Directo: compases 23-24, 10-12 y 38-40.

—Inversión: compases 14-15 y 42-43.

—Regresión: compases 6-7, 34-35, 9-10, 37-38, 14-15 y 41-42.

Recuerdan el tema los compases 6-7 y 34-35.

Resulta impresionante constatar cómo en este número hay referencias continuas a temas y giros utilizados con anterioridad, hasta el punto de poderse afirmar que en él no hace acto de presencia ningún elemento nuevo. A pesar de ello, este motete viene a ser una novedad desde la misma introducción del órgano en la que, si lo advertimos, encontramos una síntesis de los tres temas de estos *triludios*.



Por otro lado, no cabe duda de que esta introducción es una novedad armónica (puestos en 1920) que sólo tiene explicación según los principios acústicos de Luis Lucas ("L'Acoustique nouvelle") tan expresados e invocados por Manuel de Falla para justificar sus innovaciones armónicas.

No quiero ocultar mi personal desafecto por el acorde de séptima (más exactamente sobre el séptimo grado rebajado=diatónico) que utiliza el compositor al final de la primera y tercera parte (compases 16 y 44). Siento cierta aversión por esta sonoridad dispuesta así, en sonidos sucesivos. Permítaseme decir que yo hubiera puesto así:



No obstante, éste es el motete de mis preferencias entre los nueve que integran estos *triludios*, no sólo porque aquí se alcanza el "clímax" de la síntesis temática, sino también y principalmente por la alta expresividad mística que en él se consigue y por su equilibrada estructura ternaria.

III. "QUID RETRIBUAM DOMINO"

Tema:



Así aparece en los compases 1-2, 3-4, 7-8, 11-12, 12-13, 14-15, 15-16, 16-17, 19-20, 20-21, 23-24, 24-25, 25-27, 27-28, 28-29 y 31-33. Elíptico, en los compases 21, 22 y 32-33.

Pueden encontrarse referencias al *TRILUDIO* núm. 1 en los compases 12-15 (Mi-Re-Mi-Fa-Mi-Re-Mi) y al *TRILUDIO* núm. 2 en los compases 12-13 y 14-15, pero imperceptibles al oído y, por supuesto, sin la densidad con que esto ocurre en el número anterior.

Quizá lo más destacado de este motete sea el carácter sinfónico del órgano y la brillantez y efectividad de la parte coral.

CONCLUSION

Del análisis temático que acabamos de hacer se deduce con claridad que estos *triludios* forman una unidad progresiva. Si en el *TRILUDIO* núm. 1 son escasas, y hasta dudosas, las citas de temas de los otros números, estas referencias van tomando auge e importancia a lo largo del núm. 2 y del núm. 3, hasta llegar a su "climax" en el "DOMINE, NON SUM DIGNUS", que como acabamos de ver, es una perfecta y muy hermosa recapitulación de los tres *triludios* que hemos estudiado. Llegamos así al objetivo que me propuse: estos *triludios* forman una sola obra y como tal hay que enjuiciarla. Ya sé que el compositor no pensó en una interpretación global de estos motetes en los actos litúrgicos; pero su intención fue la de hacer una amplia y majestuosa construcción musical dedicada al misterio de la Eucaristía. Bajo este aspecto, confieso que no conozco obra similar a ésta en toda la producción musical española.

EPILOGO

Me siento en la obligación de pedir disculpas al lector por este estudio un tanto frío y meticuloso. Deberé pedir también disculpas a los estudiosos por haber descuidado otros aspectos, posiblemente más importantes y emotivos. Todo estudio es necesariamente parcial e incompleto, sobre todo dentro de los límites de espacio de un artículo.

Aún a riesgo de ser reiterativo, no quiero concluir sin reafirmar que, en mi estima, ésta es una de las obras fundamentales del arte musical religioso español, equiparable al "MISERERE" o al "TE DEUM" de V. Goicoechea, al "VENITE, POPULI" o al "TOTA PULCHRA" de N. Otaño y en paralelo con las mejores obras de nuestros polifonistas de los siglos XVI y XVII. Sin dejarme obsesionar por una desmesurada impresión, juzgo que esta obra, dentro de su aparente sencillez, dentro de la limitación de medios y de sonoridad utilizados, en esta música todo es fluidez, emoción contenida, contemplación sublime y nobleza de lenguaje. Música al servicio más noble

de los textos elegidos, soporte de la obra y único objetivo que pone en rodaje tanta riqueza de expresión artística.

Por otra parte, Luis Iruarrizaga no quedó anclado en esta obra. Si es cierto que los demás *triludios*, aun siendo posteriores, no alcanzan la altura artística de estos tres en su conjunto, ello no quiere decir que éste sea su testamento musical. Las últimas tendencias de Iruarrizaga habrá que buscarlas en los *triludios* inconclusos para órgano (en especial el segundo) y sobre todo, en el motete "AVE, VERUM CORPUS" (OC, I, 88), para cuatro voces mixtas que representa, para mi modo de ver, la más reveladora obra en orden a predecir o intuir el futuro lenguaje musical, los posibles derroteros, de aquel gran compositor que se nos fue cuando estaba comenzando a dar sus más sazonados frutos.

ANÁLISIS DE LA "FACULTAD ORGANICA" DE FRANCISCO CORREA DE ARAUXO*

En el firmamento musical de nuestro siglo XVII, la egregia figura de Francisco Correa de Arauxo es astro de primera magnitud que brilla con intenso fulgor y con luz propia.

Para mí supone un alto honor y es motivo de orgullo abrir con esta conferencia los actos con que la ciudad de Sevilla va a conmemorar el cuarto centenario de uno de sus más preclaros hijos, que, a juicio mío, es el más importante de nuestros organistas.

Al hacer esta afirmación no quisiera aparecer como un exaltado o un pedante. Bien sé yo que semejante afirmación está en manifiesta contradicción con lo que se viene aseverando desde tiempo atrás y de manera generalizada referente a uno u otros organistas españoles. Aunque entusiasta de Correa, no quiero caer en la osadía que llevó a otros, en su entusiasmo por Cabanilles, a lanzar aquel desaforado lema de "Ante ruet mundus..." Al afirmar yo, modestamente, esta supremacía de Correa de Arauxo, no lo hago como consecuencia de haber establecido una previa comparación valorativa entre él y el resto de las grandes figuras del órgano ibérico.

Dichas comparaciones, sobre todo en el terreno artístico, son odiosas, según el axioma escolástico; a nada conducen y, por el contrario, ocasionan graves deformaciones de criterio. Por tanto, al afirmar que nuestro Correa de Arauxo es el más importante de los organistas españoles no lo hago al estilo de cómo se llega a un resultado matemático; tampoco como consecuencia de haberlo sometido a una valoración comparativa con sus predecesores Antonio de Cabezón o Francisco de Peraza, ni con sus coetáneos Sebastián Aguilera de Heredia o Pablo Bruna, ni con los posteriores a él,

(*) Boletín de la Real Academia de Bellas Artes "Sta. Isabel de Hungría". Sevilla, 1985.

Juan Bautista Cabanilles, Narcís Casanoves o Miguel López. Lo hago, simplemente porque estimo que su legado artístico es entitativamente más importante. Porque el cuerpo doctrinal y práctico de la *Facultad orgánica* es un monumento de tales dimensiones y de tal perfección, es tanto lo que en él se contiene, que juzgo que no tiene paralelo en el resto de la literatura hispana para órgano.

Puedo confesar que la música de Correa de Arauxo me ha llegado a fascinar sobremanera. Pero aún me fascina más su *cara oculta*; es decir, lo que de él no conocemos.

Voy a permitirme exponer sucintamente esta idea antes de entrar en el tema de esta conferencia.

De Correa de Arauxo ha llegado a nosotros, afortunadamente, un crecido número de obras: exactamente 69, que son las que integran la parte *práctica* de su *Facultad orgánica*. Posiblemente sea el organista español del que más obras conocemos si hacemos excepción de Cabanilles. Aún así, es demasiado poco lo que de él nos ha llegado. ¿Cómo es posible esta aparente contradicción? Pues primero y principal, porque la *Facultad orgánica* es una obra didáctica: las composiciones propias que en ella recopiló su autor, y las que compuso exprofeso para ella, están condicionadas (cuando no limitadas o constreñidas) por esta primordial finalidad de la publicación. Estableciendo una similitud, aunque no sea del todo exacta, es como si conociéramos el piano de Béla Bartók sólo por sus opúsculos didácticos: sería éste un conocimiento tan insuficiente que induciría a emitir falsos juicios de valoración.

Pero, además, es que Correa de Arauxo publica su *Facultad orgánica* en 1626; es decir, cuando contaba aproximadamente 42 años de edad, y cuando aún no había pasado el *ecuador* de su actividad como organista y compositor. ¿Qué hizo Correa durante los 28 años largos que aún le quedaban de vida? Esta es su *cara oculta*, que tanto me fascina y de la que apenas si ha aparecido algún que otro vestigio hasta el momento. Sin embargo, nos ha quedado constancia de su voluntad y decisión creadora. En el preámbulo al tiento XIX, leemos:

Quinto tiento de cuarto tono, la y mi, por elami, diatónico como los anteriores, y fácil para principiantes. El cual he querido poner (aunque de mis principios) para que los nuevos compositores se animen a estudiar, viendo lo que hice entonces y lo que hago ahora, y para que los viejos no se ensoberbezcan, si vieren algo digno de enmienda: considerando que la

diferencia que hay, de lo primero a lo postrero, esa misma habrá de k postrero a lo por venir, dándome Dios vida".

La expresión es hermosa y contundente. Con estas palabras manifiesta Correa su decidida voluntad creadora y testimonia la plena conciencia que tenía de sus facultades artísticas. ¡Lástima que no conozcamos lo postrero de su producción; lo mucho que, sin duda alguna, debió hacer durante los 25 años que aún le quedaban de vida!...

* * *

La *Facultad orgánica*, en su edición de 1626, consta de cuatro folios iniciales sin numeración, veintisiete folios de contenido teórico y doscientos cuatro folios de música práctica en notación de cifra española. Su título completo reza así:

"Libro/de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad orgánica: con el cual, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Organo, /y sobre todo teniendo buen natural./Compuesto por Francisco Correa de/Arauxo, Clérigo Presbítero, organista de la Iglesia Colegial de /San Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Her/mandad de los Sacerdotes de ella, y Maestro/en la Facultad, etc"

Este amplio título, redactado en correctísimo estilo barroco, ofrece cantidad de anotaciones muy dignas de tener en cuenta. Advierte que se trata de lo que hoy denominaríamos un *método*. Su finalidad es la de prestar una ayuda eficaz al *mediano tañedor* para que resulte *aventajado* en el *arte de tañer fantasía*, utilizando las palabras de Fray Tomás de Santa María. Se supone por lo tanto, que el practicante es ya un iniciado; no se trata de un método para dar los primeros pasos en este arte. Se supone también que el dicho *mediano tañedor* está ya en posesión de los conocimientos básicos de la teoría musical, y que domina con destreza la práctica del contrapunto polifónico, pues éste es el sentido de la expresión "sabiendo diestramente cantar canto de Organo". Y todavía añade Correa la advertencia (a la que debía conceder suma importancia) de que el *practicante* ha de tener *buen natural*; es decir, aptitudes innatas para la música y, en concreto, para tañer los instrumentos de tecla. Este tal, *con moderado estudio y perseverancia*, saldrá convertido en *aventajado tañedor* mediante el uso debido de este libro. En realidad no tiene palabra de desperdicio el aparentemente ampuloso título de la obra. Y será bueno que estas observaciones las tengamos presentes los que hacemos uso de ella.

La *Facultad orgánica* consta de dos partes fundamentales: la primera, teórica; la segunda, práctica.

La parte teórica, a su vez, consta de un *Prólogo en alabanza de la cifra* (cuyo contenido consideraremos más adelante), unas *Advertencias* sobre determinados temas de teoría musical, expuestos en diecisiete *Puntos*, y un *Tratado sobre el arte de poner por cifra*, distribuido en diez *capítulos*.

(Nota bene. En realidad, el *Prólogo en alabanza de la cifra* se halla en los folios iniciales sin numeración, que antes mencioné. Estos cuatro primeros folios de la *Facultad Orgánica* contienen, además del *título* ya citado, una *tabla* didáctica de los *tientos*, un *poema* en alabanza del autor, redactado en latín y original del Licenciado Juan Alvarez de Alano, y el mencionado *Prólogo*).

La lectura de esta primera parte de la *Facultad orgánica*, hecha frecuentemente con apresuramiento y sin la debida preparación, ha dado lugar a la opinión, demasiado generalizada, de que la teoría musical de Correa es *arragosa* e imprecisa. Afirmación del todo fortuita, a la vista del delicioso *manierismo* literario de Correa, quien, además, da muestras sobradas de ser un teórico de amplia erudición y de profunda capacidad crítica, así como de poseer una esmerada formación humanística.

Sin entrar en un análisis de sus teorías musicales, lo que ocuparía un tiempo del que no disponemos, me interesa señalar algunos matices de su actitud o talante como teórico.

En absoluto encontramos en las páginas de la *Facultad orgánica* la figura repelente del preceptor intransigente y rigorista, sino más bien la del maestro orientador y la del artista abierto, progresista e innovador. Así, en el comentario al *Primer punto* de las mencionadas *advertencias*, leemos:

"...porque quiero hacer en la música lo que muchos Doctores procuran hacer en sus ciencias y facultades, que es aumentarlas, amplificarlas y extenderlas; y como en música haya mucho más por decir y hacer que lo que se ha dicho y hecho..."

¡Qué maravilla! Estas palabras nos muestran el auténtico rostro de Correa. Palabras que tienen un curioso punto de coincidencia con las que Manuel de Falla diría tres siglos más tarde, según nos las transmite Adolfo Salazar en *Sinfonía y Ballet*: "¡Qué estímulo es pensar en el futuro! Porque la música comienza precisamente ahora su camino. La armonía está aún en esos umbrales del arte..."

Digo, pues, que en las citadas palabras de Correa descubrimos el verdadero y auténtico rostro del Correa teórico y, más aún quizá, el del músico práctico; es decir, el del organista y compositor. Porque él fue, ante todo, organista y compositor de música de tecla. Ningún vestigio histórico nos ha llegado de que él practicara la composición polifónico-vocal, ni la de otros instrumentos que no fueran los de teclado, y pienso que, si él se adentró en el campo de la teoría musical (tanto en esta ocasión, como en los otros tratados suyos de que tenemos noticia: el *Libro de versos* y el de *Casos morales en música*), lo hizo acuciado por la necesidad de dar explicación teórica a las audacias o *licencias* que tenía a gala practicar en sus composiciones.

El propio Correa, que aduce sistemáticamente el argumento de autoridad (tan propio de la época), no tiene inconveniente en apartarse abiertamente de las opiniones de los antiguos maestros cuando le parece razonable. Leemos así en el *capítulo tercero* de *El arte de poner por cifra*:

"Aunque en muchas cosas sigo al maestro Francisco de Salinas, en esta opinión me aparto de la suya..."

Sigue exponiendo las razones de este apartamiento, y concluye:

"Y así, con licencia de tan grave autor, soy por ahora de este parecer".

Este *por ahora* me impresiona cada vez que lo leo. Pienso que Correa, como artista nato que era, sabía muy bien que la teoría musical no es un dogma. Por lo tanto, no se debe convertir en un bloque granítico al que inevitablemente se deba acoplar el compositor, en actitud de rendida pleitesía, sino todo lo contrario: la teoría ha de estar al servicio de la expresión y de la práctica de la música, facilitándola en todo momento, y nunca cohibiéndola o frenando la fuerza de la espontaneidad artística.

Correa fue un creador. Y, como tal, se nos muestra siempre como un innovador, libre de las ataduras que, en su época, constreñían la expresión musical. Si, en ocasiones, su enseñanza produce la impresión de ser imprecisa, ello es debido a que él, de forma intencionada, quiere dejar siempre un amplio margen a la espontaneidad, a la libre expresión. Este matiz, tan propio del magisterio de Correa, aparece por doquier en la obra que comentamos, pero de manera especial en los *prologuillos* que antepone a cada uno de los tintos. Por ejemplo, en el tinto XXIV dice:

"Síguese un tiempo pequeño, y fácil, de séptimo tono por alambre (sic), diatónico, conmixto con noveno tono, de ocho al compás; el cual he puesto

para principiantes: porque haya también manjar para los pequeños, como lo hay para los grandes. Hase de tañer ligero el compás, más o menos, conforme la capacidad del practicante y la facilidad o dificultad de la obra lo pidiere: la cual regla se guarde generalmente en todo este libro”.

La norma no puede ser más amplia: se ha de llevar *ligero el compás* (cuando pone el *imperfecto de por medio*), pero *más o menos*, en dependencia de la *capacidad del practicante* y de la *facilidad o dificultad de la obra*. Esta misma idea la expone en repetidas ocasiones, llegando a utilizar ejemplos curiosos para subrayar su enseñanza, como lo hace en el *prologo* a la *Canción Susana (LXI)*:

“Hubo en esta Santa Iglesia de Sevilla un sacabuche llamado Gregorio de Lozoya, hombre memorable en ciencia, y especialmente en glosar este instrumento, y dijo un crítico de él que había echado a perder a muchos sacabuches de su tiempo porque, por imitarle glosando, descubrían las faltas que encubrían callando, esto es, tañendo llano: no quisiera que sucediera lo mismo a mis organistas en estas obras muy glosadas y en las muy dificultosas: que por sacar fuerzas de flaqueza en ponerlas, se enflaqueciesen más, perdiendo el toque limpieza, y otras partes buenas, si es que las tienen. Y así aconsejo (si no tienen el natural y saber que se requiere) que las dejen para quien lo tiene, y echen mano de las más factibles”.

Como buen músico, a Correa le interesa la limpieza en el toque mucho más que la velocidad. “Igualdad, toque y limpieza encargo mucho en estas obras”, dice en el tiento LVIII. Y en este mismo *prologo*, haciendo referencia de nuevo a la tardanza del compás, anota:

“Qué tardanza haya de ser ésta, se colegirá de la velocidad mayor, o menor, que cada uno naturalmente tuviere en las manos: de modo que el que la tuviere mayor, causará menos tardanza, y el que menor, causará más tardanza en el llevar del compás; el cual será por igual así en lo llano como en lo glosado de a 8, 12, 16, 24 y 32”.

Correa se nos muestra siempre como un maestro cargado de experiencia. Sabe él muy bien que hay quien *naturalmente* tiene velocidad mayor en las manos y quien la tiene menor. A estos últimos les advierte que toquen todo más despacio: que no echen a correr en lo llano para después detenerse o tropezar en lo glosado. Que toquen con mayor *tardanza*, pero por *igual*.

De todo esto se pueden sacar falsas conclusiones. Aunque es cierto que Correa *prefiere la igualdad y limpieza con mayor tardanza, a desigualdad y*

embrollo con menor tardanza en el llevar del compás, no por ello se piense que el tiempo es algo accesorio en sus obras. Posiblemente sea él uno de los primeros compositores preocupados por indicar el *tempo* de sus obras, llegando a distinguir y anotar cinco tiempos distintos, cosa insólita en su época. Los cuales, de más lento a más rápido, son los siguientes:

1. *Tiempo perfecto*: el más grave.
2. *Tiempo perfecto de por medio con tres o dos delante*: algo menos grave.
3. *Tiempo imperfecto*: a espacio.
4. *Tiempo perfecto de por medio* algo más aprisa que el anterior y menos que el siguiente.
5. *Tiempo imperfecto de por medio*: el más rápido.

Todo esto lo explica Correa en el *Séptimo Punto* de las *Advertencias*.

En las obras de Correa hay, por lo tanto, un *tempo* preestablecido. Por esto mismo es más significativo aún la machacona insistencia con que advierte que la tardanza del compás dependerá, sobre todo, de la *capacidad del practicante*.

Aún me voy a permitir hacer un par de citas más. La primera es cuando Correa advierte a los principiantes que no se metan en el estudio de obras dificultosas, porque "se cansarán, y no harán cosa", aconsejándoles que las dejen "para cuando tengan más suficiencia y años de estudio" (tiento XXX). La segunda es una recomendación que tiene que ver con el instrumento, más que con el intérprete. Así dice en el *prologo* del tiento LX:

"... el cual más es para tañido en realejos, que en órganos grandes; por no poder responder las contras de los tales con tanta velocidad como es necesario; y por ser los juegos de teclas muy recios y hundir mucho".

En esta ocasión la tardanza mayor la impone el instrumento.

A través de estas citas he intentado dar un botón de muestra de cómo aconseja y orienta Correa. Su magisterio es siempre así: humano y cargado de experiencia y de arte. Así se explica bien la cantidad de discípulos que se aprovecharon de su magisterio.

* * *

En la segunda parte de la *Facultad orgánica*, la parte musical, es donde nos encontramos cara a cara con el artista. Por esta razón deberemos detenernos especialmente en ella.

No he dicho aún que, al comienzo de su libro, pone Correa una *tabla*, o índice, en la que distribuye los tientos en *cinco grados*, según su menor o mayor dificultad, cosa que exigía a todas luces el destino didáctico del libro. Sin embargo no es éste el orden que observa después en la publicación, lo que da que pensar. La distribución de los tientos en la *Facultad orgánica* es como sigue:

1. Un primer *orden de tientos, de registro entero, por los doce tonos modernos*. Comprende esta sección 12 tientos (I-XII), siguiendo cada uno de ellos el numeral de los tonos respectivos.

2. Un segundo *orden de tientos, de registro entero, por los ocho tonos vulgares*. Sección que comprende otros 12 tientos (XIII-XXIV), 2 de tono primero, 5 de tono cuarto, 1 de tono quinto, 3 de tono sexto y 1 de tono séptimo. Faltan, por tanto, los tonos segundo, tercero y octavo.

3. Un tercer *orden de tientos de medio registro*. Comprende esta sección un total de 27 tientos (XXV-LI) para medio registro de tiple o de baxón.

4. Un cuarto orden de *obras a cinco*. Sección que comprende 1 tiento de registro entero (LII) y 5 tientos de medio registro, 2 de ellos para dos tiples (LIII Y LIV) y 3 para dos baxones (LV-LVII).

5. Un quinto orden con *cuatro obras de a treinta y dos números al compás*. Que son: 3 tientos de medio registro, 2 de ellos de tiple (LVII y LIX) y 1 de baxón (LX), y una canción glosada, sobre la muy célebre "*Canción Susana*" (LXI), de Orlando di Lasso.

6. Un sexto orden con *cuatro obras de compás ternario de a veinte y cuatro corcheas al compás*. Que son: 1 tiento de registro entero (LXII), 1 tiento de medio registro de tiple (LXIII) y 2 canciones glosadas: 14 glosas sobre la canción "*Dexaldos mi madre*" (LXIV) y 16 glosas sobre el canto llano "*Guárdame las vacas*" o *por mejor decir sobre el seculorum del primer tono de canto llano* (LXV).

7. Por último, un séptimo apartado con las siguientes obras:

A. Una glosa a la canción de Tomás de Crequillon llamada "*Gaybergies*" (LXVI).

B. Una Prosa del Santísimo Sacramento, sobre "*Lauda, Sion, Salvatorem*" (LXVII).

C. Un *Canto Llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, sobre "Todo el mundo en general"*, de Miguel Cid (LXVIII), y

D. *Tres glosas sobre el mismo Canto Llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María Señora Nuestra. La primera de seis al compás, la segunda de nueve, la tercera de doce* (LXIX).

La colección entera, por lo tanto, comprende 62 tientos, 5 canciones glosadas, una *Prosa* y un *Canto Llano*. A su vez, los tientos se dividen en 26 de registro entero y 36 de registro partido. Y estos últimos se subdividen en 20 para registro partido de tiple (dos de ellos para dos triples) y 16 partido de baxón (tres de ellos para dos baxones).

De esta descripción ⁵salta a la vista el abrumador predominio del *tiento* sobre las otras formas musicales empleadas: de las 69 obras, 62 son tientos. Y, entre éstos, existe un predominio de los de registro partido: 26 son de registro entero y 36 de registro partido.

Nota bene. En cuanto a los tientos de registro partido, la proporción entre los que son de tiple y los que son de baxón es la siguiente: 20 de tiple y 16 de baxón. A los de tiple habrá que añadir, en rigor, las glosas sobre el *Canto Llano de la Inmaculada*. (LXIX).

Demuestra con ello Correa una manifiesta predilección por la denominación tradicional de *tiento*, incluso por su estructura formal, y una aún más acusada preferencia por el de registro partido.

Puede que el mismo carácter didáctico de la publicación influyera de modo decisivo en ambas cosas. Pero conviene advertir que el *tiento* corraño se construye dentro de una notoria amplitud formal, de modo que, de unos a otros, media una gran diferencia en cuanto a la estructura musical. El propio autor lo advierte cuando, en ocasiones, anota *a modo de canción* (XVI) o *a modo de Batalla* (LXIII Y XXIII) o *a modo de verso...* Hay que insistir, por tanto, en que el *tiento* en manos de Correa tiene tal diversidad de estructura formal y es fruto de tal riqueza de fantasía constructiva o de imaginación creadora, que en modo alguno se ajusta a una forma heredada y preestablecida. Lo cual se observa, sobre todo, en aquellos tientos de mayor amplitud o de mayor dilatación de pensamiento.

* * *

No todas las obras contenidas en este *Libro* se mantienen al mismo nivel artístico. Por el contrario, de unas a otras existe importante diferencia. El

propio Correa advierte que algunas de ellas pertenecen a *sus principios*, con lo que confiesa que se trata de una recopilación de obras de distintas épocas y, por lo tanto, no todas tienen la misma calidad.

Sin embargo, el *orden de tientos de registro entero* con que comienza la parte práctica de la *Facultad orgánica*, ese conjunto de doce tientos *por los doce tonos modernos*, es la mejor muestra del talento musical de Correa de Arauxo. Sin duda que el deseo expreso de mostrar al entendido esta serie de doce tientos fue la razón que le indujo a ponerlos en primer lugar, optando por una ordenación que no es la didáctica.

Este *ciclo* de tientos forma un bloque musical de tal dominio constructivo, de tal equilibrio, agilidad y fluidez contrapuntística, de tal señorío, y sobriedad, fantasía y misticismo, que debo confesar no conocer otra colección que se le pueda equiparar. Esta obra (porque la enjuicio como un *opus este ciclo* o serie de doce tientos), que alcanza casi las dos horas de duración, es uno de los grandes monumentos de la literatura musical. Para mi estimación personal, este es el *manicordio bien templado* de la música española. No se puede saber si Correa pensaría en la audición ininterrumpida de estos doce tientos, pero el resultado hoy sería sorprendente. Porque estos tientos, en su conjunto, poseen una unidad extraña, aun por encima de lo intencionadamente pretendido por su autor. En ellos está encerrado el genio creador de Correa, desde su más equilibrado, congruente y florido contrapunto, hasta sus más audaces disonancias de *punto intenso contra punto remiso*; desde la delicia de sus aleteos glosados, hasta la mística placidez del reposo contemplativo; desde los ritmos asimétricos y las imitaciones barrocas, hasta la agrisadulce sorpresa de sus falsas y licencias. Y todo ello con la soberana manera suya de decir, con su sorprendente dominio de la dicción, la sintaxis, la prosodia y el fraseo musical. Cada tiento de estos es, a la vez, una joya preciosa en sí mismo y un sólido pilar que, junto a los otros, cimenta y eleva el bello arco que da acceso a la amplia construcción sonora que es el resto de este libro de órgano.

No quedaría tranquilo si, después de haber hecho el elogio de esta primera serie de tientos de registro entero, no dijera a renglón seguido que es en el tiento de registro partido donde el genio musical de Correa campea con mayor libertad, fruición y fantasía. Pero, igualmente, tampoco quedaría satisfecho si, a la par, no mencionara los últimos apartados de la *Facultad orgánica*: la serie de *obras a cinco*, con sus tientos para dos tiples y dos baxones; la serie de *obras a treinta y dos números al compás* donde es cierto que hay obras en las que predominan una técnica de velocidad y mecanis-

mo, pero también encontramos entre ellas la muestra más preclara de la rítmica de Correa, con la alternancia de grupos de proporción quintupla, séxtupla, séptupla y nóupla; pero, sobre todo, la serie de *obras de compás ternario de a veinte y cuatro corcheas al compás*, donde hallamos al último Correa en obras de una originalidad sorprendente, con una fluidez de ideas, una fantasía creadora y una ingeniosidad constructiva verdaderamente increíbles. Un Correa que supera y rebasa sus propias teorías musicales.

No debo concluir estas palabras (antes de pasar al análisis musical de una obra concreta) sin referirme al barroquismo de Correa. Porque es frecuente leer que nuestro músico ocupa un puesto intermedio entre el severo y puro estilo renacentista de Antonio de Cabezón y la desplegada sonoridad barroca de Juan Bautista Cábanilles. Lo cual, siendo irrefutablemente exacto en lo cronológico, puede inducir a errores de apreciación estética.

En mi opinión, Correa de Arauxo se expresa ya en un lenguaje musical enteramente barroco. Enjuiciarlo como un iniciador del Barroco, es consecuencia de una indebida apreciación de lo que es este período estético.

Sabido es que el inicio del Barroco musical se va retrasando cada vez más en el tiempo. Y hay razones sobradas para hacerlo. Hace ya años, escuché a Miguel Querol una lección magistral orientada a demostrar los componentes barrocos en la música de Tomás Luis de Victoria.

Don José Enrique Ayarra ha expuesto certeramente que la formación musical de Correa fue eminentemente sevillana. En realidad, es el mismísimo Correa quien nos proporciona una larga serie de nombres que van apareciendo en la parte teórica de su libro, los cuales, de una forma u otra, incidieron en su autoformación. Pero, de entre todos ellos, él mismo destaca dos, al decir:

"Cuando comencé a abrir los ojos en la música no había en esta ciudad rastro de música de órgano, accidental: y la primera obra que vi puntada en cifra después de algunos años fueron unos versos de octavo tono por delasolrre de Peraza y luego de ahí a pocos más, otros de Diego de el Castillo, racionero organista que fue de la Catedral de Sevilla y después de la Capilla Real..." (*Punto Quinto y Sexto de las Advertencias.*)

Aunque pudiera referirse a Jerónimo de Peraza, me inclino a pensar que el Peraza citado por Correa es Francisco. Pero sea así o no, desde tiempo atrás vengo pensando que el *Tiento de Primero Tono, para medio registro*

de tiple, de Francisco de Peraza, es un claro antecedente de las primeras obras de Correa. Más aún: en este precioso tiento de Peraza está en germen la estructura formal del tiento corraano, incluyendo su peculiaridad rítmica. Y esta obra de Peraza es ya enteramente barroca. (Otro tanto podemos suponer del resto de su producción, amplísima según el testimonio de Francisco Pacheco; producción que debió conocer en buena medida nuestro músico). ¿Acaso no es un clarísimo signo barroco el registro partido? En esta fuente bebió y de esta abundante mesa se alimentó el joven Correa. No fue él, por tanto, un iniciador del Barroco, sino un continuador del mismo. El camino se lo encontró ya abierto; él sólo tuvo que explorar y avanzar.

Elementos barrocos encontramos por doquier, y de forma muy elaborada, y utilizados de manera sistemática, en la obra de Correa. Su predilección por el registro partido, con la utilización de dos timbres concertantes y contrastantes, es ya un claro síntoma. Pero, además, los efectos de ecos, las respuestas en resonancia de las voces, las progresiones, los *quiebros y redobles*, la fantasía de las glosas, la exuberancia rítmica, la dilatación de las formas y el alargamiento de las ideas, hasta conseguir amplísimas construcciones musicales, el desbordamiento de los límites sonoros del teclado, la licencia utilizada como elemento sistemático, la liberación de las falsas, y hasta una cierta actitud un tanto petulante que, en ocasiones, es perceptible... Todo ello es propio y característico de un barroquismo plenamente evolucionado.

Análisis musical del Tiento I, de Primer tono por delasolrre, de la Facultad orgánica

Voy a comenzar con la cita de un párrafo del *Prólogo en alabanza de la cifra*, en el que Correa nos marca la pauta para leer su música. Dice así:

"...porque en ella (en la cifra) ve, no sólo el maestro, pero el razonable discípulo, cómo entró el paso la primera voz, de qué modo la segunda respecto de la primera, cómo la tercera respecto de la segunda y la cuarta respecto de la tercera. Y después de haberlo acabado la primera, cómo acompañó ésta a la segunda, en la fuerza de su paso; y la primera y segunda cómo acompañaron a la tercera, y estas tres cómo acompañaron a la cuarta. Y después de haber todas cuatro acabado su tema, advierte cómo se divierten imitando algún pasaje de glosa, o jugueteando sin imitación, o discuriendo de mil modos posibles, hasta que una de ellas, deteniendo la rienda a su curso, calla, aguardando pausa; para de nuevo comenzar con nuevo intento su discurso, o con el mismo repetido por diverso estilo de acompañamiento. El cual modo procuran imitar las otras voces aguardando

ocasión de cláusula, ya callando una, ya entrando la que había callado, ya callando la otra, ya acabando la última de imitar este segundo intento, o perfeccionar el primero repetido. En las cuales paradas o pausas, advierte asimismo el buen discípulo la calidad de la cláusula si fue acabada o acometida; si fue remisa o sostenida: el acompañamiento que tuvo sobre qué falsa se intentó, si se acabó sobre ella misma, o acometiendo otra de nuevo al acabarse. Nota asimismo, cuando no queriendo usar de un mismo tema el autor, caza otro diferente con el primero, o ese mismo lo imita pasive, esto es: haciéndole que baje lo que sube, y a la contra. Advierte el tono y sus cláusulas debidas, y nota con la moderación que usa de las ajenas, intentando gustosas digresiones, saliéndose del tono por sus pasos contados, y volviendo por los mismos (o por otros) a entrarse en él. Considera asimismo las especies que el tenor, alto y tiple cometen respecto del contrabajo, y asimismo las que el alto y tiple respecto del tenor, y últimamente las que el tiple respecto del contralto, y de esta consideración conoce la buena y la mala, la perfecta y (la) imperfecta. Nota la curiosidad y la licencia, la libertad y la falsa, el acompañamiento y el intento de ella. Nota el pasaje de la glosa, el aire, la imitación propia o de las otras voces, el paso ya largo y veloz, ya resuelto e intrincado: el bocadito gustoso, el melindre, y el juguete y otros mil sainetes que la eminencia del arte descubre cada día. Conoce (si ya es sabedor) los géneros y sus intervalos, las proporciones y sus números (materia (en) que se descubre la profundidad y latitud de la música). Advierte el principio, medio y fin de los compases y todo lo demás que dentro de ellos se encierra, viendo dónde da y alza, qué voces dan a la par, y en qué lugar y parte de cada una de ellas. Todo lo cual con grande dificultad, y al cabo de muchos años de estudio, alcanzamos a hacer en canto de órgano los maestros, habiendo muchos que ni aun en toda su vida pueden alcanzar a comprender cuatro voces llanas de repente; alcanzando a verlas y entenderlas (no sólo llanas, pero lo que más es) glosadas discípulos de muy poco tiempo de estudio”.

Vamos nosotros a utilizar este sistema (o, al menos, parte de él) para comprender lo que encierra dentro de sí el primero de los tientos de la *Facultad orgánica*.

Este tiento, de primer tono por delasolre, consta, a mi modo de ver, de tres partes separadas entre sí por una cláusula, o cadencia, característica del tono primero.

La *primera parte* (1-36), a su vez, consta de dos secciones: la primera, de exposición del tema, o *paso*, del contrapunto (1-18); la segunda consiste en un pasaje de glosa imitativa (18-34).

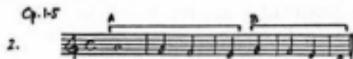
La *segunda parte* (36-63) se inicia con la exposición de un nuevo tema de contrapunto (36-56), dentro del cual se incrusta una nueva exposición del tema principal, concluyendo con una glosa a cargo del tiple (56-61).

La *tercera parte* (63-142) consta, al igual que la primera, de dos secciones: la primera (63-104) que consiste en una elaboración contrapuntística, básicamente sobre el tema principal; la segunda (104-142), en un pasaje imitativo sobre un motivo rítmico de *sexquidtera*.

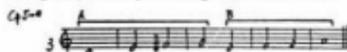
Juzgo oportuno advertir que entre estas tres partes existe una intencionada proporción, manifiesta sobre todo cuando nos fijamos en la duración del contrapunto llevado a cabo con el tema principal: la exposición del mismo ocupa 18 compases (1-18), la reexposición ocupa 16 compases (40-55) y la elaboración ocupa 17 compases (63-79). Esta proporción tan ajustada, en formas tan diversas de contrapunto, no puede ser casual.

Vamos a adentrarnos ya en un análisis pormenorizado.

PRIMERA PARTE. El tema, o *paso*, principal es expuesto por el tiple, y consiste en el *diapente* de primer tono dividido en dos hemistiquios, que a su vez forman dos *diatesarones*.



Responde el alto por *passive* y a la quinta inferior:



Reexpone el tenor, a la octava del tiple (9-13), y contesta el bajo, a la octava del alto (13-17).

Cuando el *paso* principal es entonado por el alto (5-9), le acompaña el tiple con un giro melódico contrastante y con una célula melódica de ritmo irregular:



En realidad, este giro melódico, expuesto sucesivamente y, al igual que el *paso* principal, por las cuatro voces del tejido armónico, viene a ser como un nuevo sujeto de contrapunto; por lo que se podría afirmar comienza con un contrapunto doble, por pasos sueltos y por *pasive*, o por *pasos trocados*. Esta es la respuesta del alto:



Concluye este contrapunto con un pasaje de glosa imitativa sobre el giro o *paso* de medida irregular, expuesto también en estricto contrapunto: primero el alto (19-20) y responde el tenor (20-21), a la cuarta inferior. Reexpone el tiple (22-23) por pasos trocados, y responde el bajo (24-25). Inicia el tiple una nueva exposición (26-27), a quien siguen el tenor (28-29) y el bajo (29-30), finalizando toda esta sección con una serie de respuestas libres entre las cuatro voces (31-34). Y con la cláusula antes citada (fig. 1) se cierra esta primera parte, de exposición.

SEGUNDA PARTE. Se inicia esta segunda parte con la exposición de un nuevo tema de contrapunto a cargo del tenor:

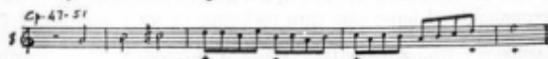


Contesta el alto a la quinta superior (37-39). Reexpone el tiple, a la octava del tenor (39-41), y contesta el bajo, a la octava del alto (44-46). Inicia una nueva exposición el alto (46-48), a quien contesta el tiple, a la docena (49-51), el tenor a la treceña inferior del tiple (51-53), y de nuevo el tiple, a la docena del tenor (54-56).

Importa mucho advertir que, incrustado en este contrapunto, aparece de nuevo el tema, o *paso*, principal, expuesto primero por el bajo, por pasos trocados de como fue enunciado al principio por el tiple (fig. 2):



A este bajo contesta el tiple, a la octava:

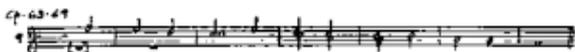


Y es ahora cuando nos damos cuenta de que el tema de contrapunto con que se inicia esta segunda parte es un adorno, o floreio, de la segunda mitad del sujeto principal (las notas señaladas con cruz en la figura 8).

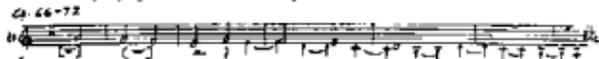
Entra a continuación el tenor (49-53) y el alto (50-54).

Todo este contrapunto es por *pasive*, con respecto a la primera exposición, y por pasos sueltos y trabados, indistintamente.

TERCERA PARTE. Se inicia la elaboración contrapuntística del sujeto principal, por pasos trabados. La expone el tenor (63-67) y responde el bajo, a la cuarta inferior (65-69):

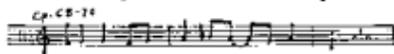


Reexpone el tiple, a la octava del tenor (66-70) y responde el alto, a la octava del bajo y por valores sincopados:



De nuevo lo expone el *bajo*, a la octava inferior del tiple (70-73), respondiendo el *tiple*, a la doble octava del bajo y en valores sincopados (72-76), el *tenor*, a la docena baja del tiple (73-77), y, por último, el *alto* a la octava inferior del tiple (76-79).

Esta elaboración contrapuntística, por *pasos trabados* y con valores sincopados, sería suficiente para acreditar el talento y dominio técnico del compositor. Pero es precisamente en ese instante cuando Correa nos depara las más grandes y gratas sorpresas. Así, en los compases 68-69 expone el tenor este tema (como acompañamiento del contrapunto):



Elemento éste que después será desarrollado por el bajo, el tiple y el alto en los compases 77-80. El mismo tenor expone seguidamente un giro melódico:

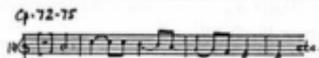


que será desarrollado por bajo, tiple y alto en los compases 81-84. Y aún sigue exponiendo el tenor otro giro melódico en los compases 71-72:



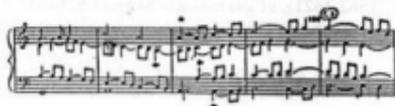
que será elaborado contrapuntísticamente por alto, bajo y tiple en los compases 84-87.

Por último, el alto enuncia un giro en los compases 72-75:



que después será expuesto por bajo, alto, tiple y tenor en los compases 91-98.

Por si esto fuera poco, aún expone Correa un canon a la octava y por partes seguidas, a cargo de alto, tiple, tenor y bajo, en los compases 98-101:



Concluye toda esta sección de elaboración contrapuntística con una glosa a cargo del tiple en su primera parte (104-110) y distribuida por las cuatro voces después (110-115).

Termina el tiento con un juego de contrapunto imitativo libre sobre un ritmo de sexquiáltera:



El *paso* de este juego se expone 22 veces a lo largo de 20 compases (115-135), por pasos trabados, dando ocasión a choques constantes, falsas, movimientos paralelos de séptima, segunda, de cuarta justa y disminuida, hasta que se produce lo que el experto en Correa estaba esperando: el *punto intenso contra punto remiso* (132).

Concluye este juego, o coda, con una glosa a cargo del tiple (137-140), con lo que queda establecida una perfecta simetría entre las tres secciones de prosa.

Finaliza el tiento con una cadencia plagal (como ahora decimos) sobre *delasolrre sograve*, con el *clásico* floreó del Fa sostenido o intenso.

Y toda esta maravilla de construcción contrapuntística puesta al servicio de una intención didáctica muy concreta: la de abrir la mano derecha

del tañedor... No lo dice Correa; pero, a la vista de las muchas veces en que la mano derecha debe alcanzar una novena, y hasta una decena, parece claro que es algo directamente intencionado

* * *

Ojalá que esta conferencia haya sido de utilidad para tener un mayor conocimiento y estima de la extraordinaria personalidad artística de Francisco Correa de Arauxo, verdadera gloria de la música hispana, quien ocupa un lugar privilegiado entre los grandes organistas europeos de su tiempo, como son el británico Orlando Gibbons (1583-1625), el holandés Jean P. Sweeling (1562-1621), el germánico Samuel Scheidt (1587-1654) y el italiano Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

PROYECCION HISTORICA DE JUAN SEBASTIAN BACH*

INTRODUCCION

Me propongo en esta conferencia subrayar unos determinados aspectos de la personalidad de Juan Sebastián Bach que sirvan para valorar su significación dentro de ese proceso de *cadena rotas* que viene a ser la historia de la música en la civilización europea. (Cf. ALFRED COLLING "Música y espiritualidad" Ediciones Fomento de Cultura. Valencia 1959).

Es frecuente conceptuar al *viejo Bach* como término "ad quem" del Barroco musical. "*Bach es el fin. Nada procede de él; todo conduce a él*", afirma ALBERT SCHWETZER en el prólogo inicial de su famosa obra "*J. S. Bach. El músico poeta*" (Ricordi Americana. Buenos Aires, 1955). Se pretende afirmar con ello —al menos, así lo parece— que Bach exprimió al máximo los recursos musicales de su tiempo, de forma tal que, después de él, la música no tuvo más opción que dar un giro de noventa grados e intentar descubrir nuevas formas estéticas y estilísticas; lo cual, como veremos, es desfigurar la realidad de los hechos.

Si establecemos un paralelismo entre Bach y Beethoven, hay algo que, "primo visu", salta a la consideración más superficial de modo casi irritante. Beethoven personifica la culminación de una época, a la vez que el comienzo de otra. Cierra las puertas del Clasicismo sinfónico y abre de par en par las del Romanticismo. Todos los caminos que había de recorrer la música durante el siglo XIX se encuentran, de alguna forma, iniciados ya en la obra de Beethoven. Por el contrario, Juan Sebastián Bach aparece replegado sobre sí mismo. El es la culminación y la síntesis más perfecta de una de las más hermosas y decisivas etapas de la música: el Barroco. Sin embargo,

(*) Cuadernos de la Asociación Cultural Hispano Alemana. Granada, 1981.

su influencia sobre las generaciones que inmediatamente le siguen es prácticamente nula. Más aún: de cara a su propia época, Juan Sebastián mantiene una actitud conservadora de las viejas tradiciones, en manifiesta contradicción, incluso hostilidad, con los aires renovadores de su tiempo.

En principio, esta actitud de Bach resulta desconcertante y anacrónica. ¿Por qué, siendo él uno de los cerebros más privilegiados de la música y uno de los pilares más sólidos de la cultura europea, se consume en sí mismo? ¿Dejó algún legado o influencia a la posteridad, aparte de su propia obra?

Son las preguntas que vamos a intentar responder en esta conferencia.

1. Juan Sebastián Bach y su tiempo

La familia musical Bach

No existe dinastía musical que pueda competir con la de los Bach. Desde comienzos del siglo XVI, los Bach se encuentran extendidos por toda Turingia, ocupando puestos musicales en municipios, cortes e iglesias. Juan Sebastián, destinado a ostentar el puesto de máximo prestigio de la dinastía, sentía orgullo de pertenecer a una familia de tan rancio abolengo musical, descendientes todos ellos de Veit Bach, el panadero citarista, y de Hans Bach, el bufón violonista. El propio Juan Sebastián, ya en los años de plena madurez (1729), dedica parte de su tiempo a recopilar datos sobre su árbol genealógico y escribe un opúsculo titulado *"Origen de la familia musical Bach"*, partiendo de estos casi legendarios personajes. Sobre Veit Bach dice que era *"panadero de pan blanco en Hungría"*, y que *"se vio obligado en el siglo XVI a escapar de Hungría por su fe luterana. Después de convertir sus bienes en numerario, dentro de lo que pudo conseguir, fue a Alemania, y encontrando seguridad para su religión en Turingia, se estableció en Wechmar, cerca de Golt, y continuó (allí) su comercio. Lo que más le encantaba era su pequeña cítara, que solía llevar consigo al trabajo, para tocarla mientras molía el molino. ¡Bonito ruido debían de hacer la combinación de ambos! Sin embargo, le enseñó a mantener el compás, y así es como, según parece, la música llegó primeramente a nuestra familia"* (KARL GEIRINGER *"La familia de los Bach. Siete generaciones del genio creador"* Espasa-Calpe. Madrid, 1962, pág. 25).

El otro de sus antepasados mencionado, Hans Bach, fue carpintero. Se conserva de él un retrato grabado en cobre, actual propiedad de la Biblioteca Nacional de París. El retrato está orlado por una inscripción latina que

dice: "*Hans Bach, famoso y divertido bufón, jocosos violinista, hombre diligente, recto y religioso*". Según se puede leer también en este grabado, murió sexagenario en noviembre de 1615" (O. c., lámina IV).

Si he querido referir la anécdota de estos dos antepasados de Juan Sebastián, ha sido por destacar los rasgos más salientes de esta gran familia: eran artesanos laboriosos, de buen humor, rectos, diligentes y fieles a sus creencias religiosas. Hombres no pendencieros, pero sí de carácter recio, y hasta intransigentes, llegado el caso. Estos rasgos confluyen en toda su pureza hasta Juan Ambrosio Bach, padre de nuestro Juan Sebastián, que era músico del municipio de Eisenach.

Por un informe sobre su "*Hausmann*" que dirige el Concejo de Eisenach al príncipe Juan Jorge I, consta que Juan Ambrosio "no sólo se comporta de modo sosegado y cristiano, haciéndose agradable a todo el mundo, sino que además muestra condiciones tan sobresalientes en su profesión, que puede ejecutar *vocaliter e instrumentaliter* en la iglesia y en reuniones honorables, de forma que no recordamos haber presenciado nunca en este lugar" (O. c., págs. 95-96). Un último testimonio aún para realzar los valores del padre de nuestro músico. Tras la muerte (prematura) de Juan Ambrosio, dejando huérfano a su hijo menor con diez años, su cargo recayó en un tal Cristóbal Hoffmann, sobre el que se dice: "*Hoffmann ha trabajado tan asiduamente en la música, que además de tocar bien el violín, ha llegado a dominar el cornetto, el trombone, el violone, y especialmente la trombetta, y con el tiempo puede esperarse que sea casi igual al Señor Bach*" (O. c., pág. 96). No cabe duda que Juan Ambrosio dejó tras de sí un recuerdo inmejorable en Eisenach, como hombre y como músico.

Trayectoria de Juan Sebastián Bach

Cuando Juan Sebastián, joven entusiasta de 18 años, toma posesión del órgano de la "iglesia nueva" de Arnstadt (el 14 de agosto de 1703), había recorrido ya un largo camino en su formación musical. Tras los diez primeros años pasados junto a su padre en Eisenach, había permanecido cinco bajo la tutela de su hermano mayor, Juan Cristóbal (14 años mayor que él), quien ya era organista de Ohrdruf. Después había ingresado en la Escuela de San Miguel, de Lüneburgo, donde permaneció tres años. Por último, había pasado unos meses en la Corte de Weimar, como violinista de la orquesta privada de Juan Ernesto, hermano menor del duque Guillermo Ernesto de Weimar.

Juan Sebastián, que careció de un maestro estable y de una formación sistemática, supo aprovechar al máximo las oportunidades que se le fueron presentando para su formación. Junto a su padre, adquirió las primeras nociones musicales y comenzó el estudio del violín, que más tarde perfeccionaría en Lüneburgo. Su hermano mayor lo inició en el órgano y el clavecín, poniéndolo en contacto, además, con la literatura del organista de Erfurt, JOHANN PACHELBEL (1653-1706), con quien Juan Cristóbal había estudiado. Durante los tres años de Lüneburgo, Juan Sebastián tuvo ocasión de conectar con la música francesa, muy practicada en la corte de Hannover, donde el duque Jorge Guillermo de Brunwich-Lüneburg, "casado con una francesa", aspiraba a hacer de su corte un "Versalles en miniatura". Quizá sea aún más importante señalar que, durante los tres años de Lüneburgo, tuvo oportunidad de tratar y escuchar a los más destacados organistas del norte, representantes de la más rica tradición alemana, tales como VINCENTTUS LUBECK (1654-1740) y JOHANN ADAM REINKEN (1623-1722), organistas en Hamburgo, y a GEORG BÖHM (1661-1733), organista de la iglesia de San Juan de Lüneburg.

Podemos suponer el entusiasmo, la enorme ilusión, con que aquel joven de 18 años asumió sus obligaciones de organista en Arnstadt, el orgullo con que se posesionó de su instrumento, los deseos de superación que latían en su interior. Estos deseos de superación le impulsaron después de dos años de servicios ininterrumpidos, a pedir licencia (en octubre de 1705) para ir a Lubeck con el fin de ponerse en contacto personal con DIETRICH BUXTEHUDE (1637-1707), organista de la iglesia de Santa María y uno de los más prestigiosos músicos del momento. Se le concedió licencia para un mes; pero Juan Sebastián no quiso desaprovechar aquella ocasión que juzgaba tan importante, y hasta decisiva, para su formación y decidió, por su cuenta y riesgo, permanecer junto a BUXTEHUDE por espacio de cuatro meses (1).

(1) "El estímulo del encuentro con este gran músico y el escucharlo tocar influyeron tanto en Bach que determinaron su futuro, pues es harto sabido que sin Buxtehude será imposible concebir el más grande Bach. El joven halló en el anciano organista de Lubeck al artista de personalidad extraordinaria, rico en ideas, profundo en sentimientos, imperioso en las pasiones y de imaginación romántica. Las graves fugas, los preludios virtuosistas, con pasajes de pedal precipitados y tumultuosos, los temas caprichosos, las ensoñadoras *chaconas* y *passacaglias* de colorido romántico del viejo compositor ejercieron poderosa fascinación en Bach, en cuyo estilo imprimieron un sello indeleble" (Paul Henry Lang, "La música en la civilización occidental". Editorial Universitaria. Buenos Aires, 1963, págs. 388-389).

El consistorio eclesístico de Arnstadt no vio con buenos ojos la libertad que se había tomado su joven organista, y de ahí surgieron una serie de conflictos cuyo desenlace fue la salida de Bach para Mulhausen. Cuatro años había sido organista de Arnstadt, y sólo un año escaso permanecería como organista en la iglesia de San Blas de Mulhausen, pues en 1708 encamina de nuevo sus pasos hacia Weimar, donde se le había ofrecido el cargo de organista de la corte y músico de cámara del duque Guillermo Ernesto. Los meses que cinco años antes había pasado en Weimar, habían sido suficientes para advertir el alto aprecio que se tenía a la música en aquella corte, donde el culto a los italianos desde G. FRESCOBALDI (1583-1643) hasta T. ALBINONI (1671-1751) y A. VIVALDI (1676-1741), rayaban en el delirio. Y esto le interesaba sobremanera.

Así lo entendió Bach desde el primer momento. Y así lo manifiesta en el escrito dirigido al cabildo de la iglesia de San Blas de Mulhausen, el 25 de julio de 1708, solicitando el cese, donde dice: "Habiendo dispuesto Dios, inesperadamente, que me sea dable cambiar de situación, pasando a un puesto en el que, además de disfrutar de medios más amplios de subsistencia, podré también seguir sirviendo a la más alta finalidad de mi vida, que es la de proveer al servicio de la música eclesiástica, sin disgusto de otros, por haber sido inmerecidamente llamado a formar parte de la *capelle* y música de cámara de su Alteza Real, el Principe de Sajonia-Weimar..." (Philipp Spitta. "Johann Sebastian Bach" Ediciones Grijalbo, S.A. Barcelona-México, 1967, págs. 71-72).

En diciembre de 1717, abandona Weimar —no sin dificultades— y se instala en Köthen con el cargo de Director de la orquesta de la Corte. Entre el príncipe Leopoldo y su "*kapellmeister*" surgió una amistad entrañable. Si "los nueve años pasados en Weimar representan la época más brillante de su actuación como organista y compositor para órganos" (O. c., pág. 83), los seis años felices de Köthen representan la cima de su producción instrumental. Si los años de Weimar están dedicados predominantemente al órgano (son los años de la famosísima *Tocata y Fuga en Re menor* y del *Passacaglia y thema fugatum* en Do menor) llevando a la práctica lo aprendido junto a Buxtehude, y superándolo; los de Köthen serán los años de los *Conciertos de Brandeburgo*, de los *conciertos para violín y orquesta, para dos violines y orquesta*, de numerosas *sonatas* para clave, de las *suites francesas*, de la primera parte del "*Clave bien temperado*" y de buena parte de las *Suites*, y *Oberturas, para orquesta*. En la corte calvinista de Köthen despliega todas sus posibilidades el genio instrumental de Bach.

Desde 1723 hasta el final de sus días, permanecerá Juan Sebastián en Leipzig como "Cantor" de la Escuela de Santo Tomás. Durante los 27 años de Leipzig, su genio creador logrará las más excelsas obras en todos los campos que cultivó, desde la Cantata y el Motete, Pasiones y Oratorios, hasta la música de órgano y la música instrumental. Pero será también —sobre todo durante la última década— el período más doloroso de su vida, cuando vea crecer en torno suyo un cerco de aislamiento y un progresivo descrédito hacia su persona y su obra.

Incidentes, polémicas y críticas

Para entenderlo debidamente, hay que tener en cuenta dos polémicas en las que Juan Sebastián Bach se ve envuelto a lo largo de su vida y que llegan a su eclosión definitiva durante su última etapa de Leipzig.

Primero fue la lucha entre *pietistas* y *ortodoxos*. A Bach le alcanza de lleno esta polémica durante su breve estancia en Mülhausen (1708). Los pietistas eran partidarios de una *severidad* extrema en la música eclesiástica. Los ortodoxos, por el contrario, siguiendo la trayectoria iniciada por el propio Martín Lutero, eran defensores de una utilización amplia de todos los recursos musicales en la liturgia. Entre estos dos extremos, se decidía la funcionalidad de la música en el culto. Juan Sebastián, que por tradición familiar debía compartir sin distinguos la tendencia ortodoxa, se decide por una postura intermedia. Si en modo alguno acepta el ínfimo margen de actividad musical de los pietistas en el culto, tampoco acepta los excesos de la ortodoxia en cuanto a convertir la *cantata* en un "pedazo de ópera". En este sentido, Juan Sebastián admite el *aria da capo* y el *arioso recitativo*, pero sin renunciar al *coral luterano*, que será siempre el quicio fundamental de toda su obra religiosa (2).

(2) "A diferencia de sus colegas y predecesores, Bach nunca pudo desprenderse enteramente del género coral y de las Escrituras. Kuhnau debió hacerlo a fin de poder introducir en la cantata el *recitativo* y el *aria da capo*, Bach, en cambio, ya no estaba obligado a sacrificar nada, pues había heredado estos elementos de Kuhnau, y estaba en él cristalizar esta nueva forma de cantata, convirtiéndola en parte esencial de la tradición litúrgica protestante. Mas por la fecha en que el maestro iba hallándole una solución definitiva, es decir, una última relación entre lo viejo, el coral y la ópera, el coral había cesado de palpar con vida propia.

Hasta el año 1927, Bach prestó más atención a las arias en sus cantatas, pero en el período siguiente se apartó de los elementos monofónicos para volver a la prístina cantata coral. Esto sólo debió parecerles un anacronismo a sus contemporáneos, mientras que el carácter sereno y otoñal de estas piezas —los coros se acercan a veces al estilo motetista del siglo XVII— las volvía poco menos que incomprensibles.

Con su postura, en gran parte conciliadora de ambas tendencias, Bach se atrajo el enojo y la incomprensión tanto de pietistas como de ortodoxos. Pero él pensó que éste era el único modo de mantenerse fiel a la tradición alemana, tradición que, arrancando de Lutero, tuvo su primera y más hermosa expresión en HEINRICH SCHUT (1585-1672) y sus seguidores.

Otro incidente en que se vio envuelto fue el suscitado por la tendencia, en pleno apogeo, de la Ilustración. Las repercusiones de la Ilustración en el campo musical entrañaban un ataque directo contra los mismos fundamentos de la música tal y como Bach la entendía y practicaba.

Situémonos en el año 1737. Juan Sebastián cuenta 52 años. Desde hacía ya unos meses, el nuevo Director de la Escuela de Santo Tomás, por causas que sería extenso detallar, había adoptado una enconada postura frente a Bach. El asunto fue llevado por éste al concejo de la ciudad. Aunque el pleito entre Ernesti y Bach concluyó, en lo jurídico, con la victoria del músico, sin embargo, su prestigio humano y su autoridad, ante estudiantes y cantores, habían quedado bastante deteriorados. Fueron demasiadas las acusaciones lanzadas por el indiscreto y presuntuoso Ernesti contra el ya venerable "Cantor". En vano intentó Bach abandonar Leipzig, donde la vida se le iba haciendo cada vez más difícil.

En este mismo año de 1737, JOHANN ADOLFF SCHEIBE (1708-1776) escribe, en uno de los primeros números de la revista "*Der Critische Musikus*", un ensayo condenatorio de la música de Bach. En él afirma: "Es un artista extraordinario en el órgano y el clavicémbalo, y no he dado con ningún músico que haya podido rivalizar con él. He oído varias veces a este gran hombre. Uno se maravilla de su habilidad, y apenas se puede concebir cómo le es posible entrecruzar tan singular y rápidamente las manos y los pies, separarlos y alcanzar los más anchos intervalos sin mezclar en ellos un sólo sonido falso y sin desplazar el cuerpo no obstante aquel violento agitarse. Este gran hombre habría maravillado a todas las naciones si tuviera más amabilidad, si no hubiese agotado la naturalidad de su música

No quedaba alma viviente en Alemania que pudiese siquiera adivinar la hondura de este arte ("se está refiriendo el autor a la cantata n.º 4 "Cristo yacía en los lazos de la muerte") donde alentaba el espíritu de una época remota, sobreviviente tan sólo en los escritos de Lutero, héroes legendarios ambos, infinitamente lejanos del hombre del barroco en decadencia" (Paul Henry Lang, "La música en la civilización occidental", pág. 388-389)

"Hay una diferencia fundamental entre Bach y Haendel. La obra de Bach tiene por base el coral; Haendel nunca lo usa" (A. Schweitzer, O. c., pág. 1).

con un estilo ampuloso y no la hubiese hecho oscura con un arte demasiado grande. Puesto que juzga con sus dedos, sus obras resultan extremadamente difíciles de ejecutar: pretende que cantantes e instrumentistas hagan exactamente con la garganta y los instrumentos lo mismo que él hace con el clavicémbalo. Todas las "maneras", todos los adornos, todo lo que suena con método, él lo reduce a notas reales, y no sólo priva con ello a sus obras de la belleza y la armonía, sino que hace también el canto absolutamente inaprehensible. Todas las voces deben trabajar de consuno y con igual dificultad, y no se advierte en ellas ninguna voz principal. En conclusión: es en música lo que en otros tiempos fue en poesía el señor Lohenstein" (3).

"La ampulosidad ha llevado a ambos de la naturalidad al artificio, de la altura sublime a la oscuridad. En los dos es admirable la pesada labor, el duro esfuerzo; es, sin embargo, esfuerzo malgastado porque lucha contra la razón". (ENRICO FUBINI. "La estética musical del siglo XVIII a nuestros días". Barral editores. Barcelona, 1971, pág. 66).

La acusación era consecuencia directa de la Ilustración, que propugnaba una música amena, galante y sin complicaciones contrapuntísticas, y sentenciaba con el anatema máximo de ir *contra la razón y contra la naturalidad* a la música tradicional. Si en algún momento las palabras de SCHIBE parecen ensalzar la obra de Bach, es para dejarla caer después desde mayor altura. En definitiva, lo que repudiaba la Ilustración era el contrapunto, que encuentra en Juan Sebastián la cumbre máxima de su interna sabiduría y simbolismo. Ante los imperativos de la Ilustración rindieron sus armas la casi totalidad de los músicos alemanes de la época: JH. MATTHESON (1681-1764), G. PH. TELEMANN (1681-1767), CARL H. GRAUN (1704-1759), JH. A. HASSE (1699-1783), JH. J. QUANTZ (1697-1773), R. KEISER (1674-1739) y CH. GRAUBNER (1683-1760). Hasta el propio G. PH. HAENDEL (1685-1759) transige, expresándose en un lenguaje que dista mucho del tradicional alemán; pero, en este caso, cabe poner en juego otras razones (4).

(3) Daniel Castar Lohenstein, dramaturgo alemán del siglo XVII, famoso por sus tragedias largas y horripilantes.

(4) Juan Sebastián Bach ofrece uno de los casos más extraordinarios en la historia de la cultura al soslayar las tendencias artísticas de su tiempo, fenómeno que resulta aún más sorprendente si se lo parangona con la entusiasta adhesión de Haendel al *Zeitgeist*. El arte de Bach se nutre en las tradiciones de la Reforma germana, que alcanzó con él su cumbre máxima, precisamente al promediar la época de la Ilustración. Mas no es sólo el arte de este gran músico que pertenece a una etapa anterior: su misma personalidad está mucho más cerca del hombre del siglo XVII, el austero alemán protestante, insobornablemente fiel a la religión que gobernaba el curso de su vida" (F. H. Láng., O. c., pág. 392)

En cuanto a la crítica y condenación del estilo de Bach, ya se había alzado antes la voz de JH. MATTHESON, quizá el más acreditado crítico alemán de su tiempo, juzgando duramente (en "Crítica musical") la Cantata n.º 21 de Bach, *Ich hatte viel Bekummernis*, compuesta para Halle entre 1713-1714. Pero la más dura actitud de Mattheson contra Bach fue excluirlo de su obra "*Base para un Pórtico de Honor*" (de 1740), compendio biográfico de los más afamados compositores de su tiempo. El silencio es en este caso el mayor desprecio. Según Mattheson, Bach no había hecho méritos suficientes para atravesar el umbral de su "Pórtico de Honor".

También puede resultar significativo, en este mismo sentido, el artículo que apareció en un diario de Leipzig, en 1754 (cuatro años después de la muerte de Bach), sobre los músicos más famosos de la ciudad. De diez músicos que se citan, Bach ocupa el séptimo lugar, y sin prodigar los elogios hacia su persona (E. LEUCHTER. "BACH", Ricordi Americana. Buenos Aires, 1942, pág. 117).

No cabe duda que Juan Sebastián cobró bien caro su enfrentamiento a la Ilustración. Un progresivo cerco de aislamiento creció en torno a él y su obra. Mas esto no fue obstáculo para que su mente creadora se detuviese. A partir de 1737, las obras que brotan de su pluma suponen una reafirmación cada vez más radical en su postura: la *Missa en Si menor* (1737), el *Dogma en música* (1739), las *Variaciones Goldberg* (1740), la segunda parte del *Clave bien temperado* (1744), las *Variaciones canónicas* sobre "Von Himmel hoch da komm hich her" (1746), la *Ofrenda musical* (1747) y el *Arte de la Fuga* (1749-50). No cabe reacción más tajante contra los intentos de sepultar en el olvido al "viejo estilo".

Esto explica por qué el arte de Juan Sebastián Bach quedó encerrado en sí mismo. El apelativo de "viejo" con que lo saluda y acoge cariñosamente en su corte de Potsdam Federico I el Grande, Rey de Prusia, es bien significativo: "¡Señores, el viejo Bach está en nuestra casa!", exclamó ante sus músicos de cámara. Para sus contemporáneos, Juan Sebastián, uno de los más geniales creadores de música, era sólo eso: el representante del *viejo estilo*, del que ya nada nuevo se esperaba. Su propio hijo menor JOHANN CHRISTIAN (1735-1782), al recordar o referirse a su padre, lo hacía con la expresión de "la vieja peluca"; expresión que, sea cual fuere su significado, encierra una ironía un tanto despectiva.

2. Bach y la posteridad.

Muerto Juan Sebastián, bien se podría haber afirmado que, junto con su cuerpo, también su obra sería sepultada bajo la fría losa del olvido.

Cuando, años más tarde, ROBERT SCHUMANN (1810-1856) visita el cementerio de San Juan de Leipzig, y pregunta al encargado por el sepulcro de Juan Sebastián, éste le contesta: "¡Aquí hay muchos Bach!". La anécdota puede ser todo un símbolo.

ALFRED COLLING quiere ver en Haydn, Mozart y Beethoven la herencia de Bach. Estas son sus palabras: "En Haydn se encarna la bondad y sencillez de Bach, su lado sereno y de paciencia un poco grave. Su modestia también, y su piedad tranquila, aunque Haydn se reveló totalmente inepto para la música religiosa. Como a Bach, son finalmente las formas instrumentales las que le van mejor. E igualmente que Bach, también posee un sentido extremadamente desarrollado de la arquitectura musical"

"Mozart es la gracia, la sonrisa y la infalibilidad de Bach. La inspiración musical está siempre presente en él, aún cuando el artista juzga inútil servirse de ella. La fuente mana, inagotable, en las profundidades del ser interior. Con que el artista le abra el dique del silencio, se derrama, se difunde en seguida en su abundancia eterna para no agotarse más que cuando un nuevo acto de voluntad interrumpe su flujo exterior y lo conduce a las riberas subterráneas...".

"En cuanto a Beethoven, se apodera de la expresividad de Bach, de la expresividad de toda su música y la transforma en pasión...".

Y concluye diciendo: "Creemos que no es disminuir a Haydn, a Mozart, a Beethoven el indicar en qué manera se constituyeron en herederos de Bach y fecundaron su legado. Juan Sebastián Bach es un ejemplo único en la historia de la música; era, pues, fatal que sus sucesores se le pareciesen en cierto modo". (Música y Espiritualidad. O. c., pág. 90-92).

En realidad, estas expresiones de Alfred Colling tienen mucho de devaneo literario. No se podría decir que sea totalmente falso lo dicho por él. Pero la herencia y el influjo de Bach hay que buscarlo por otros caminos: por el aprecio de su personalidad musical y por el posible influjo que su obra haya ejercido en los compositores posteriores.

En este sentido, hay que comenzar por W. A. Mozart (1756-1791). En la iglesia de Santo Tomás, de Leipzig, siguieron cantándose algunos *motetes* del viejo maestro. "En 1786, Mozart, de paso por Leipzig, escuchó el motete "*Cantad al Eterno*", que Bach había compuesto en 1746 para la celebración del fin de la segunda guerra de Silesia. Esta es una de las más complejas

partituras vocales de Bach, de una exuberancia contrapuntística sorprendente. Mozart quedó tan trastornado (=sorprendido) por esta obra que pidió leer el conjunto de los motetes de Bach que se hallaban en la biblioteca (archivo). Pero las partituras de éstos se hallaban en manos (en poder) de los hijos de Bach. La escuela no poseía sino las partes. Mozart las expuso sobre una mesa y recompuso el conjunto yuxtaponiéndolas y estudiándolas con extrema atención. Su lectura le dejó tan estupefacto (=tan impresionado) que exclamó: "¡Por primera vez en mi vida aprendo algo!". (Luc André Marcel. "Sus herederos". Compendio de diversos ensayos publicados por Fabril Editorial bajo el título "Juan Sebastián Bach". Buenos Aires 1964, pág. 220) (5). Esta expresión de un Mozart ya maduro señala el comienzo del magisterio histórico de Bach. Es fácil suponer que, en adelante, el gran genio de Salzburgo no dejaría pasar ocasión de conocer y estudiar cuantas obras del viejo maestro se pusieran a su alcance. Como tampoco resulta difícil establecer ciertos puntos de contacto entre la *Fantasia en Fa menor*, para órgano, de Mozart (obra de 1791, el último de su vida) y el grandioso *Preludio en Mi bemol mayor*, del *Dogma en música*, de Bach. ¿Acaso no pudo ser esta *Fantasia* el póstumo homenaje de Mozart al viejo maestro del Barroco? (6).

"Desde Mozart hasta Wagner no hay músico que haya dejado de juzgar la obra de Juan Sebastián Bach como la más fecunda", afirma Ch. M. Widor (1845-1937) en el Prefacio que escribió en 1904 para la obra de A. Schweitzer (O. c., pág. XX).

¿Cómo no recordar la estima, repetidas veces afirmada, en que Beethoven tenía a Bach! ¿Acaso no se puede afirmar que las "Treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli" son la continuación de las treinta "Variaciones

(5) La anécdota la transmite Joham Friedrich Rochlitz (1769-1842), quien según E. Epstein, la sitúa en 1789 (O. c., pág. 188). Parece ser que, en 1786, Mozart no visitó Leipzig.

(6) "El 22 de abril (1789) Mozart se hizo oír, sin previo anuncio y gratuitamente, en el órgano de la iglesia de Santo Tomás. Tocó durante una hora, hermosa y artísticamente, ante muchos oyentes. El organista de entonces, Goerdner, y el chantre Doles, ya fallecido, estaban junto a él y sacaban los registros. Yo lo veía: un hombre joven, de mediana estatura, vestido a la moda. Doles estaba tan profundamente entusiasmado con la ejecución del artista que le parecía que el viejo Bach, su maestro, había resucitado. Mozart había aplicado de la mejor manera y con la mayor facilidad todos los artificios armónicos, y desarrollado los temas, entre ellos el coral; 'Jesús, mi amparo'; improvisando magníficamente" (JOHANN FRIEDRICH R. EICHHARD (1752-1814). Citado por ERNESTO EPSTEIN en su obra "Bach. Pequeña antología biográfica". Ricordi Americana. Buenos Aires, 1950, pág. 189).

Goldberg? ¿Acaso no se percibe una cierta presencia del espíritu de Bach en los últimos cuartetos de Beethoven? Dos ejemplares de "El Arte de la Fuga" se encontraron en la biblioteca del músico, obra que, sin duda, debió leer repetidas veces durante sus últimos años. Si el aprecio de Beethoven por Bach arranca de su juventud primera, cuando, bajo el magisterio de CH. GOTTLÖB NEEFE (1748-1798), comienza su formación sistemática y ordenada de la música con el estudio de "El clave bien temperado", será en los años de madurez última, con la lectura atenta de "El Arte de la Fuga", cuando el genio de Beethoven alcance las más sublimes cotas de su arte en los últimos cuartetos (entre ellos, la "Gran Fuga"). ¡Lástima que no hubiera podido llevar a cabo aquella proyectada "Obertura sobre el nombre de BACH"!

A través de Beethoven, el aprecio por Bach pasa a todos los grandes del Romanticismo. Decisivo será, en este proceso, el reestreno de la "Pasión según san Mateo", bajo la dirección de F. MENDELSSOHN (1809-1847), el Viernes Santo de 1829, exactamente cien años después de su primer estreno.

Los románticos quieren a Bach. Lo admiran sobre manera. Quizá sea un Bach un tanto desfigurado, pero la presencia de Bach será cada vez más fuerte en la medida que avanza el siglo XIX. R. SCHUMANN aconseja a sus discípulos: "Toca con asiduidad las fugas de los grandes maestros, ante todo las de Juan Sebastián Bach. El "Clave bien temperado" sea tu "pan de cada día". Entonces llegarás, seguramente, a ser un músico capaz" (citado por E. Epstein. O. c., pág. 197). F. LISZT (1811-1886), para dar satisfacción a su público, se verá en la precisión de transcribir para piano buen número de Toccatas, Preludios y Fugas del viejo maestro. Y, ¿cómo no mencionar su "Fantasía sobre el nombre de BACH"?

Y llegamos al músico en el que la presencia de Bach no es sólo admiración y aprecio, sino efectiva influencia en su forma de construir música: JOHANN BRAHMS (1833-1899). PAUL HENRY LANG afirma: "Acaso Brahms fue el único que lo penetró en toda su hondura" (O. c., pág. 407). En sus *Preludios, Fugas y Corales* para órgano, la técnica utilizada, y hasta la misma grafía musical, guarda un manifiesto paralelismo con Bach. Pero también en su obra sinfónica aparece este paralelismo. Pensemos en la "Sinfonía n.º 4" en Mi menor, cuyo cuarto movimiento es un majestuoso "passacaglia" que nos retrotrae a Bach no sólo en la forma, sino incluso en el mismo tratamiento instrumental (Recuérdese la intervención de la Flauta en los compases 97-105, por ejemplo).

Algo análogo sucede con el "Coral n.º 2", para órgano, de C. FRANK (1822-1890).

R. WAGNER (1813-1883), C. DEBUSY (1862-1918), D. MILHAUD (1892-1974), E. SAITE (1866-1925), A. SCHOENBERG (1874-1951) y I. XENAKIS (1922), compositores de las más diversas tendencias y estilos, han dejado testimonio de su admiración por la música de Juan Sebastián Bach.

Y será precisamente en el momento de máxima ruptura con lo antiguo, cuando la influencia de Bach llega a ser más fuerte y manifiesta. En los escritos sobre música de A. SCHOENBERG, la palabra "Bach" es una de las más insistentemente repetida. El famoso director de orquesta HERMANN SCHERCHEN dejó escrito un precioso artículo titulado "El arte de la Fuga": *obertura a la música de Schönberg*". En él dice: "Los compositores parecían permanecer indiferentes (=se refiere a sus múltiples interpretaciones de "El Arte de la Fuga") y continuaban componiendo ya en el estilo poético muy simple, originado en Richard Strauss, ya según el método atonal elevado en esta época al rango de necesidad por Arnold Schönberg. En su conjunto, pues, los compositores no percibían en Bach ninguna influencia creadora... Salvo Schönberg. Schönberg fue el primero que tomó conciencia del callejón sin salida en que se había metido la música tonal llegando después, en 1924, a cortar el nudo gordiano que ahogaba a la música atonal al publicar, con su *Serenata*, una obra compuesta según el sistema dodecafónico... Arnold Schönberg se empeñó entonces en resolver el problema de establecer una teoría nueva de la composición, teniendo en cuenta el nuevo material sonoro. Pensó entonces en Bach y utilizó la maravillosa técnica del contrapunto imitativo; uniendo la serie dodecafónica con la técnica de ese contrapunto, estimó que había creado un método de composición a la vez en estrecha relación con el arte tradicional, pero independiente mientras tanto de los procedimientos tradicionales" (Compendio de ensayos sobre Bach. O. c., pág. 265-266).

En un artículo publicado en 1974, con ocasión del centenario del nacimiento de Schönberg (cf. Tesoro Sacro Musical, IV. Madrid 1974, págs. 198 y ss.), al referirme a la faceta o lado *conservador* del músico, escribí: "Que Schönberg poseía excepcionales dotes pedagógicas, que sabía comunicar entusiasmo y devoción con su enseñanza, es cosa bien sabida. Desde un principio los discípulos forman como un *clan* en torno a él, una especie de *secta* en que la lealtad incondicional hacia el maestro viene a ser principio básico. Podría sospecharse que sus clases eran como una conflagración secreta, una autodefensa a ultranza o unas variaciones ególatras. Más no era así. Lo que fundamentalmente se hacía en ellas era un estudio concienzudo, un análisis detallado y profundo (lenguaje musical, forma, armonía,

estética...) de las grandes obras de la música occidental, desde J. S. Bach hasta Jh. Brahms, pasando por Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner... (cf. "Arnold Schönberg", de H. H. Stuckensmidt. Rialp. Madrid, 1964, pág. 101). Una muestra del enfoque que daba a su enseñanza la podemos encontrar en su ensayo "*Brahms, el progresivo*", que originariamente fue una conferencia, es decir, una lección (cf. "El estilo y la idea", de A. Schember. Taurus, Madrid, 1963, págs. 85 y ss.). Ese es el sistema que siempre utilizó. Aparece aquí esa faceta, tan peculiar y paradójica en Schönberg, de apego a las formas clásicas, como si se sintiera desamparado o inválido sin ellas. Era su lado conservador. Podemos ver en ello una herencia de la estética hegeliana, de tanto peso en su pensamiento. Para Schönberg, la tradición clásica de la *forma* constituye un principio inalterable y universal, en contraste con la relación tonal de los sonidos, que constituye el elemento evolutivo. Desde diversos ángulos de su personalidad, observo en Schönberg puntos de contacto con J. S. Bach. Y éste es uno de ellos. Por un lado, tenemos la veneración creciente del "Cantor" de Leipzig por las formas del contrapunto tradicional —piénsese en sus últimas obras: "*La ofrenda musical*" y "*El Arte de la Fuga*"— en flagrante oposición a la corriente, ya iniciada en su tiempo, de predominio de la verticalidad en la música *galante*. Por otro, la curiosa y hasta excitante utilización de los doce sonidos cromáticos temperados: tanto en la "*Fantasia cromática*", como en el "*Labyrintho armónico*" y en otras obras, o partes de ellas, la concepción tonal de J. S. Bach está tan sólo a un paso del cromatismo wagneriano. De no haberse producido en el Rococó el abandono de las formas barrocas, de no haber cambiado tan radicalmente el signo de la arquitectura musical con el empleo sistemático de la "*Forma Sonata*" y de la melodía acompañada que caracteriza el clasicismo vienés, J. S. Bach estaría mucho más próximo a Schoenberg y podríamos ver más palpablemente el interno nexo que los une. Día llegará en que esto lo advierta el oído, no sólo el intelecto".

Juzgo que la proyección histórica de Juan Sebastián Bach llega a su *clímax* en nuestro tiempo. Es ahora cuando, con mayores deseos de sacar resultado positivo y práctico se asoman los compositores con mayor interés a ese mar inmenso que es la música de Bach. Habría que recordar la genial *recreación* que hace ANTON WEBERN (1883-1945) del *Ricercare* a seis voces de la "*Ofrenda musical*", o la significativa cita del nombre de BACH que introduce KRZYŻYTOF PENDERECKI (1933) en su "*Pasión según San Lucas*" y tantos datos más... El compositor de hoy está predominantemente preocupado por la arquitectura musical. Y es consciente de que, en este campo, quien más y mejor le puede orientar es el "Cantor" de Leipzig.

Si en la década de los años veinte se habló de un "retorno a Bach", no pasó de ser una frase más o menos retórica. Ciertamente, tenía una justificación, pero los resultados fueron efímeros en la mayoría de los casos. Pienso que, en nuestros días, sin tanto alarde y manifiesto, los compositores están buceando, mucho más de lo que pudiera sospecharse, en la obra de Juan Sebastián Bach.

EPILOGO

Al comienzo de estas reflexiones, al establecer un paralelismo entre Bach y Beethoven, nos preguntábamos por qué la estela que deja tras sí el sordo de Bonn es marcadamente mayor que la del "Cantor" de Leipzig. Es posible que, tras estas reflexiones, podamos dar una explicación satisfactoria a este fenómeno. Pero también es posible que prefiramos no plantear la cuestión en aquellos mismos términos. Ya decían los antiguos que toda comparación es odiosa. Si Bach fue incomprendido en su época, si fue prácticamente ignorado por la generación que inmediatamente le siguió, su obra, la que logró salir a flote tras el naufragio de la incomprensión y la hostilidad, la parte de ella que ha llegado hasta nosotros —afortunadamente es suficiente para comprender su colosal grandiosidad— ha suscitado, desde Mozart hasta nuestros días, un progresivo interés. Y hasta sería sensato augurar que en el porvenir salve a la música de más de un callejón sin salida

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

1. PHILIPP SPITTA, *Johann Sebastián Bach*. Su vida. Su obra. Su época. Ediciones Grijalbo, S.A. Barcelona-México, 1967.
2. KARL GEIRINGER, *La familia de los Bach*. Siete generaciones de genio creador. Espasa-Calpe, Madrid, 1962.
3. ALBERT SCHWEITZER, *J. S. Bach, El músico poeta*, Ricordi Americana. Buenos Aires, 1955.
4. VARECO, *Juan Sebastián Bach*, Fabril Editora. Buenos Aires, 1964.
5. ERWIN LEUCHTER, *Bach*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1942.
6. ERNESTO ESTEIN, *Bach. Pequeña antología biográfica*. Ricordi Americana, 1950.
7. JUAN NICOLAS FORKEL, *Juan Sebastián Bach*. Fondo de Cultura Económica. México - Buenos Aires, 1949.
8. ANA M. BACH, *La pequeña crónica*. Editorial Zig-zag, S. A. Santiago de Chile, 1944.
9. WILHELM DILTHEY, *La gran música de Bach*, Taurnes Ediciones. Madrid, 1963.
10. ALFRED COLLING, *Música y espiritualidad*. Ediciones Fomento de Cultura. Valencia, 1959.
11. PAUL HENRY LANG, *La música en la civilización occidental*, Editorial Universitaria. Buenos Aires, 1963.
12. WILLIAM CART, *J. S. Bach*. Librairie F. Rouge, et Cie. S. A. Lausanne, 1950.
13. OLIVIER ALAIN, *Bach*. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1974.

INDICE

	Pág.
Presentación, por M. Castillo	5
Falla y Granada	9
Manuel de Falla y la música eclesiástica	33
El "Concerto" de M. de Falla	65
Falla, compositor	83
Sentir religioso de Manuel de Falla	87
Stravinsky-Falla. Convergencias y divergencias	97
Influencia española en la obra de Mauricio Ravel	107
Valentín Ruiz-Aznar. Apuntes biográficos	117
Bajo el signo de Arnold Schoenberg. -Reflexiones monocordes-	125
En torno a Pablo Casals	133
Los "Triludios" de Luis Iruarrizaga. Reflexiones en el cincuentenario de su muerte	137
Análisis de la "Facultad orgánica" de Francisco Correa de Arauxo	161
Proyección histórica de Juan Sebastián Bach	179