

"El Canto andaluz en el arte de la Música".

Señoras y Señores:

Me es profundamente grato hablar de Andalucía y de su música, ante vosotros y en este sitio, en donde cada rincón evoca el ambiente y el espíritu de nuestras ciudades del sur, luminosas y perfumadas con el olor de sus jazmines y de sus azahares. Yo procuraré que esta disertación sea lo más breve posible y me apartaré de todo aquello que requiera una explicación de orden técnico.

La incorporación del canto popular a la música puede revestir dos formas: bien el tema popular interviene tal como es, a modo de trasplante; bien el compositor imita el canto, imitando las fórmulas populares, o, ni siquiera eso, solamente palpita interiormente el alma y el sentimiento de una región española. Esto último es lo más difícil, pero también lo más bonito.

En la música, y de la misma manera que en la Medicina, existen especialistas, cuya labor se limita a un sector determinado del arte sonoro. El músico folklorista aplica su actividad a la investigación, análisis y organización del canto popular. De otra parte, el musicólogo y el musicógrafo, tienden su red hacia la antigüedad y, desde allí hasta nuestros días, van recogiendo datos,

fechas, formas, teorías e infinitos elementos a cual más heterogeneos, que encamuzgan después en una corriente única, formando la historia del arte. Pero, el compositor, se mueve mucho más libremente; no es ni musicólogo, ni folklorista; obedece a un impulso sobrenatural, que es la inspiración, y este elemento extrahumano se alza sobre el pedestal de la técnica. Si en el proceso sentimental o imaginativo de su labor se halla la posibilidad de incluir un canto popular, el compositor busca para su obra aquello que más convenga al estado de su alma, sin meterse en otras arveriguaciones. He aquí por qué, no siendo folklorista el músico creador, la incorporación del canto popular en la música organizada presenta un estado caótico y se halla en pleno desbarajuste. Y vaya un ejemplo: Albeniz escribió una pieza para piano, perteneciente a la serie de Iberia y que, seguramente, todos conocéis: "El Corpus en Sevilla". Mañana luminosa, calles entoldadas, flores, clarines, seises, luces, cantos religiosos, todo ello está maravillosamente descrito por Albeniz; pero el tema principal de la pieza es la tarara, y ya sabéis que la tarara se canta y se baila en la Nochebuena y delante del Nacimiento.

Vamos a comenzar nuestra rápida ojeada, sobre el canto andaluz en la música, por el extranjero. Existe una España artificial,

3

Con profusión de colokines, madraños y caikeles, que llamamos "de pandeketa". Pues, en el extranjero han fabricado otra pandeketa española, tan chillana como la de aquí, pero mucho más barrosa, a fuerza de amalgamar detalles y cosas inconexas entre sí. He visto en La Habana y en Nueva York, salas de fiestas y cabarets de estilo español, en donde las muchachas del servicio estaban ataviadas con mantillas y peinetas y los camareros con chaquetilla corta y faja ceñida. Este andalucismo exótico se hace musical y, lo que es más grave, se le aplica lo mismo una jota que una muñeira, un schotis o un gortico. Pues esta visión, confusa y abigarrada, es la que en el extranjero se tiene de España. Es imposible, por lo tanto, marcar un itinerario, cuando se trata de estudiar el proceso del canto andaluz a través de la música extranjera, exceptuando Francia.

El gran compositor ruso Glinka, hizo algunos ensayos de música española, entre otros, su poema "Una noche en Madrid". Rimsky Korsakoff se aproximó más a Andalucía en su Capricho español; pero, el verdadero enlace entre la música rusa y la andaluza está en el orientalismo de algunas composiciones, como si el arabismo de Scheherazade, Antar o El príncipe Igor tuviese algún entronque, saliese de la misma raíz de nuestros cantos marinos, influenciadores a su vez de la más pura escuela flamenca.

Ya en Francia podemos hacer un itinerario de la música es-

4
pañolista. Dicho itinerario tiene su punto de arranque en dos escritores franceses, Gautier y Mérimée. Ambos viajaron por España y llevaron a su país impresiones, desde luego, exageradas, pero, un poco menos falsas de lo que se supone. El encuentro de Mérimée con Don José en plena sierra de Córdoba, encuentro real o novelesco, debía tener enorme importancia bajo el punto de vista musical. Carmen, la traviesa cigarrera y audaz contrabandista, estaba llamada a representar a España, con su habanera, sus seguidillas, la marcha del torreador y el genial preludio del cuarto acto de la inmortal ópera de Bizet. Vamos a detenernos un poco en este preludio, que marca una etapa en la música francesa de carácter andaluz. Está construido sobre la cadencia típica andaluza, cadencia que todos vosotros conocéis y que, por lo tanto, no tengo necesidad de explicar, puesto que, como ya he dicho, esta disertación no lleva el menor matiz de orden técnico. Pero es que, además, el preludio está inspirado en la canción popular andaluza denominada el Vito. A través de un ritmo de seguidillas se desarrolla la melodía, que no es exactamente el Vito, sino, más bien una variación de él, con otras notas, aunque con el mismo espíritu. El preludio del cuarto acto de Carmen lo escucharemos en disco gramofónico, interpretado por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, bajo la dirección de Stokowski.

X ————— X ————— X

De todos los ritmos españoles que Bizet evocó en la Larmen, fue el de la habanera, cual símbolo representativo, el que perduró en Francia. La habanera, lánguida y sensual, realizaba musicalmente el estado de laxitud y de enervamiento que un sol implacable hacía torturar, en los días agosteros, a los habitantes de Córdoba o de Sevilla. Pero, ¿es realmente andaluza la habanera? De ningún modo. La habanera es una danza cubana de tipo criollo, muy semejante al danzón, del que se diferencia únicamente en los valores binarios del compás. Importada a España, como la quajira, tomó carta de naturaleza en Andalucía, llegando a su máxima popularidad en la segunda mitad del siglo XIX. Nada tiene, pues, de extraño, que Bizet la utilizara en su ópera. Lo que ya resulta más extraordinario es que haya seguido perdurando hasta nuestro siglo, cuando en España nadie canta ni baila habaneras. Las dos más famosas de nuestra época pertenecen a Debussy y a Ravel. Son dos obras muy parecidas y, por el hecho de parecerse, originaron un compromiso de relaciones entre los dos músicos. Ravel tiene pretensiones de compositor españolista, por haber nacido junto a San Juan de Luz, en una casa desde la que se ve, en lejanía, la cumbre de las montañas españolas. La habanera de Debussy se titula La soirée dans Grenade, y vais a escucharla. Debussy no estuvo jamás en Andalucía. Granada y la Alhambra

no fueron conocidas de él más que por fotografías. Su preludio La Puerta del Vino se lo inspiró una tarjeta postal enviada por Manuel de Falla. La soirée dans Grenade es una obra primorosa, un verdadero nocturno en ritmo de habanera. En realidad, no constituye una españolada, sino, más bien, la visión de un músico-poeta que, allá en París, imaginaba una fiesta, de tonos suaves y de danzas lentas, teniendo como fondo el patio de los Arroyanos o alguna de las maravillosas salas del palacio. Ya al final de la pieza, se oye el resonar de guitarras, que interrumpen el ambiente placido de la fiesta, mientras el ritmo persistente de la habanera se esfuma poco a poco hasta desvanecerse.

X ————— X ————— X

Otros músicos franceses han evocado, con más o menos acierto, el ambiente de Andalucía, aunque siempre con el sello un poco borroso de quien, falto de documentación, mezcla arbitrariamente ritmos y regiones. Como caso típico quiero que conozcáis una deliciosa pieccecita de Fauré, titulada Le pas espagnol. Gabriel Fauré es el prototipo del músico parisino, dotado de exquisita finura y elegancia. Gran amigo de Albéniz, Fauré siguió con entusiasmo la elaboración de la serie de piezas Iberia, sin que por ello viera en la música española otra cosa que la tradicional Carmen, con su mantilla, su peineta y sus castañuelas. El paso español es la última de una serie de piezas, escritas para piano a cuatro manos, bajo el título general de Dolly. Como el que pinta a todo color, Fauré comienza con un ritmo de jota, que deriva hacia otra cosa que muy bien

podría ser una seguidilla, animada, rítmica y alegre.

Para la interpretación de El paso español va a colaborar conmigo la señorita Carmen Fernández, quien, aunque nacida en Galicia, es realmente madrileña, ya que vive en Madrid desde su infancia. Discípula de Pilar de la Mota en el piano y en posesión de Primeros Premios de piano y de armonía, Carmen Fernández aspira a más y, dados su talento y laboriosidad, esperamos verle alcanzar en breve plazo, los laureles de compositora.

X ————— X ————— X

En España se encuentran ya trozos musicales de carácter andalúz en la tonadilla escénica del siglo XVIII. No hay que olvidar que la tonadilla significaba una protesta contra la invasión de la música italiana. No obstante, estos cantos y bailes andaluces aparecían en la tonadilla de un modo episódico y únicamente cuando la índole del asunto o el carácter del personaje lo requerían. La zarzuela se prestaba más, por su mayor amplitud y por tratarse de libretos en los que el ambiente regional tomaba gran importancia. Precisamente, hace aproximadamente un siglo, se puso muy en moda hacer zarzuelas con asunto andalúz, o intercalar en ellas canciones y danzas andaluzas. Era la época en que hacía furor el famoso baile de la habas verdes, y en la que un célebre actor, Bieda, cantaba a diestro la canción andaluza El Charrán, para lo cual solía vestido con el traje de los vendedores de pescado de la playa de Málaga. Tanto El Charrán, como El Contrabandista y como la

8

más famosa canción de los Toros del Puerto, alternaban con gacznelas de asunto andalúz, como la titulada El Ventorrillo de Crespo, cuya música la escribió Don Basilio Basili.

Ya en la generación siguiente y aunque Barbieri se lleve toda la gloria de haber incorporado al teatro el canto popular español, debo hacer constar que fue Budrid quien más impulso dió a la música andaluza en la gacznela. Budrid era extremeño y había conseguido un gran éxito con sus Variaciones del Galeo de Jerez; más tarde, culminó su labor con la gacznela andaluza La Venta del Puerto o Guanillo el Contrabandista. De todos modos, este grupo de gacznelistas, cuyas figuras cumbres son Barbieri, Arrieta, Gastambide y Budrid, se resentía aún de la influencia italiana, muy potente todavía en la época de su producción. Más puro, más racial encuentro el grupo que le siguió y cuyos nombres nos son familiares. Considerados bajo el punto de vista del folklore español, estos compositores del "género chico", que ahora nos está resultando "grande", tienen la misma trascendencia y son, hasta cierto punto, como una réplica de los tonadilleros del siglo XVIII, desde Misón hasta Manuel García. De este grupo, es decir, de Chapí, Bretón, Gimenez, Fernández Caballero y Chueca, nos interesamos, Gimenez y Bretón, por haber buscado en la canción popular andaluza. Amadeo Vives llamaba a Gimenez, y con razón, "el músico del garbo". La música de Gimenez tiene un sello inconfundible. Del tango andalúz en su ritmo rápido, llamado zapateado hizo verdaderas preciosidades. Recordad los tangos muy parecidos entre sí,

2
Casi gemelos, uno de ellos, el de la tarántula, perteneciente a La tempe-
rica, el otro, del Morrongo, formando parte de la revista Enseñanza li-
bre. Recordad también, de esta misma obra, el coro que comienza:

" Como los pajarillos
ván en parejas".

Es un número de música luminoso, con todo el garbo y toda la
sal de Andalucía; y para que sea aún más completo, Gimenez ha colo-
cado en su parte central una exposición de fuga, que es un alarde
de técnica andalucista.

Tomás Bretón era de Salamanca y su carrera musical parecía
derivar hacia otros derroteros. Sin embargo, a la hora actual, quedan
cuatro obras suyas de repertorio: La Dolores, La verbena de la Paloma,
Escenas andaluzas y En la Alhambra; en las cuatro hay páginas an-
daluzas. Bretón profesaba especial cariño al canto flamenco y, que no
lo escribía mal es buena prueba el Polo de las Escenas andaluzas.
Además, en esta ocasión nos va a servir de puente para pasar del
teatro a la música sinfónica.

Muy reciente es en España el cultivo de la música sinfónica.
Su éxito y su rápida difusión en el extranjero se debe, principal-
mente, a estar apoyada en cantos y danzas populares. Ahora bien,
siendo instrumental la música sinfónica, nada tiene de extraño
que tomen sitio preferente en ella los ritmos de danza. El ritmo
binario, muy característico, pasa por diferentes fases, según el sen-
timiento de la música y según sea moderado o vivo. El ritmo

20

alegre y decidido produce el tango^o zapateado, con todas sus variantes. Sirvan de ejemplo, aunque son piezas un poco agitanadas y se acercan a la gambra, la Danza del fuego, de Falla y mi Olegía. El ritmo moderado produce una danza, típica por excelencia, la farruca, que también proviene del tango, como el zapateado, pero conservando mucho más pura la esencia gitana. La farruca, como todas las danzas andaluzas, es susceptible de cantarse, si bien, pierde el vigor rítmico y adquiere, en cambio, la libertad de expresión que pide la palabra. Vais a escuchar una farruca cantada, que escribí para Conchita Supervia. Está hecha a base de agilidades graves, portentosa cualidad que tenía la gran cantante. Oíais su voz maravillosamente. Yo os ruego que los minutos de silencio, durante la interpretación de la obra, sean dedicados por vosotros, como homenaje y ofrenda, a la artista maravillosa que acaba de fallecer.

x ————— x ————— x

La importancia de Albeniz en la música sinfónica española es decisiva. Aún más: su importancia es mayor todavía bajo el punto de vista andaluz. En este catalán, nacido en la provincia de Gerona, había un hilo genealógico que lo ataba a la provincia de Cádiz. Y tan fuerte era este hilo y tal presión hacia en el alma del compositor, que el espíritu andaluz resplandece en las tres cuartas partes de su obra. En la serie de Gibria utiliza Al-

77

beniz todos los recursos y todos los colores de su paleta andaluza. Algunas veces coge los temas populares y los coloca en sus obras tal como son: es el caso de la tárraxa en El Cádiz en Sevilla, del que ya he hablado y de la seguidilla popular que utiliza en Éxta-na, haciéndola derivar de un modo genial. Otras veces inventa él los cantos populares, como sucede en El Albaicín. El barrio moruno de Granada ha sido cantado por Albeniz en ritmo y con sentimiento de soleares. Estas soleares se desarrollan a base de una frase única, de gran belleza, que se exalta poco a poco, hasta llegar a una explosión lírica, descendiendo después en un comentario de expresión resignada, casi triste. Interesantísimo es también el tangogapateado que constituye la pieza titulada El Puerto. Se trata de El Puerto de Santa María, que, por el lado de tierra, mira hacia los viñedos de Jerez y, por el lado del mar, domina la bahía de Cádiz; pero, yo creo que Albeniz, al escribir El Puerto, se ha acordado de su famosa Plaza de Toros; por eso la música tiene el espíritu tan flamenco y sus frases rematan airozas, como las Verónicas de Belmonte. He dicho al comenzar, que lo más bonito y lo más difícil en la música, es hacer vibrar interiormente el alma, sin el empleo del canto popular, auténtico o inventado. Esto lo consigue Albeniz de un modo magistral en la primera obra de su Iberia, titulada Evocación. Allí se trata exclusivamente de ambiente andaluz, sin ninguna intervención de ritmos ni de géneros determi-

12
nados; pero allí late el corazón de Andalucía, con tanto mayor
contraste, cuanto que surge de un modo exótico, en aquel panorama
del sur, una copla de jota.

Lo que no se encuentra en Albéniz, ni en el grupo de composi-
tores que le han seguido, ni siquiera en Manuel de Falla, que tan-
to ha buceado en gitanerías, es la segurriya gitana. Este grito
trágico de los gitanos, verdadero canto jondo de la música flamen-
ca, no ha encontrado todavía sitio en la música organizada. Es
tal la dificultad de trasplante, que no me extraña la abstención
por parte de los compositores. Tampoco ha tenido gran suerte la saeta.
Tomás Bretón escribió una en sus Escenas populares, verdadera-
mente fatal. Posteriormente escribió otra Joaquín Nin, sin ningún
carácter, cosa que comprendió el mismo, cuando me acompañó, en
una madrugada del Viernes Santo, a la Macarena, para ver salir a
la Virgen de la Esperanza. Por cierto que los mareneros lo tomaron
por inglés. Yo, en la medida de mis fuerzas, he tratado de llevar
la saeta a la música, con toda la pureza posible. En la comedia lí-
rica Margot y en la suite para piano Sevilla he intercalado la saeta
tradicional. Años después, en el poema titulado Canto a Sevilla
y en el segundo tiempo Semana Santa, me he decidido a escribir tres
saetas: una de ellas es la tradicional y antigua, es decir, genuina-
mente andaluza y moruna; la segunda, es una imitación de la
saeta moderna, que, como sabéis, es una variante de la segurriya
gitana, un poco declamada y materialmente llena de arabescos y

de adensos; en cuanto a la tercera saeta, sin acompañamiento ninguno, a voz sola, es un ensayo de plegaria religiosa, hecho, a manera de síntesis, con fórmulas andaluzas, moras y gitanas.

Nutrido grupo de compositores ha seguido las huellas de Albeniz, haciendo vertir en sus obras el sentimiento hondo, profundo, del alma andaluz. Yo bien quisiera hablaros de todos ellos, de sus tendencias y de los elementos nuevos que cada uno ha aportado al arte. Pero, esto alargaría de un modo alarmante la disertación, y voy a limitarme a las obras que vais a escuchar y que complementarán esta rápida ojeada sobre la situación del canto popular en la música. En primer lugar, figuran la Nana y el Polo de Falla. El insigne compositor gaditano es muy poco aficionado a emplear cantos populares en sus obras. Las siete canciones, a las cuales pertenecen estas dos, constituyen una excepción en la obra total de Falla, hasta ahora. Manuel de Falla ha profundizado, por estudio o por observación, en el misterio gitano; el resultado de esta investigación, es decir, El amor brujo, es a modo de esencia reconcentrada, que contiene, de una manera personalísima, todos los elementos, todas las fórmulas, sin que se vea jamás el punto de origen. Una copla que canta el piano en el poema Noche en los jardines de España y la farra de El sombrero de tres picos, son trozos que apuntan también su filiación gitana. El Polo es auténticamente gitano y Falla lo acompaña con acordes desgarrados y con un desorden de ritmos, casi percusión, que constituyen un verdadero acierto. La Nana pertenece al folklore andaluz, sin influencia ni mezcla alguna, gitana o mora. Es un

14

tan ingenuo y sencillo, que todas las madres lo saben y que, sin embargo, cada una lo canta a su manera, siguiendo los impulsos y los sentimientos de su corazón.

La canción del lunar pertenece al Poema de una sanluqueña. Más que poema es tragedia. En cierta ocasión me dijo una muchacha sanluqueña: "Las chicas de Sanlúcar no se casan, pero los sanluqueños se casan con las forasteras". Y es que Sanlúcar de Barrameda, además de su manzanilla, tiene una playa magnífica, a donde acuden esas forasteras, es decir, esas veraneantes, que les arrebatan los novios. [a las muchachas de allí.] Este es el asunto del poema, del cual La canción del lunar es un scherzo, una brevísima escena de coquetería.

En las Variaciones Clásicas, un tema, casi lamento, de expresión triste, toma diferentes aspectos, según el curso del desarrollo. La primera variación significa un balanceo lánguido y perezoso, que parece quajira en el sentimiento, aunque no lleva la combinación de compases, propia de la canción cubana. En la segunda variación se oye, en lejanía, una copla de seguidillas. La tercera variación es un tango, rítmico y rígido, que prepara la cuarta, evocación melódica de sonoridad muy tenue, que canta el violín con sordina. Terminan las Variaciones con un final alegre y rápido, en ritmo de zapateado.

Este grupo de piezas, la Nana, el Polo, La canción del lunar y las Variaciones Clásicas, van a ser interpretadas en el violín por la señora Lola Palatín, esposa del insigne escultor Jacinto Hi-

queras. La familia de Palatín constituye una dinastía filarmónica tan antigua en Andalucía que, al decir de un biógrafo, "desde hace más de tres siglos, siempre hay algún individuo de ella que sobresale como músico eminente". Yo conocí en mi infancia un Palatín, que era director de la Banda Municipal de Sevilla; dicho señor, en vez de batuta empleaba el bastón para dirigir. Años después llegó a la capital sevillana Don Fernando Palatín, gran violinista y director de la orquesta de Lau. La señora Palatín es sevillana y sobrina de Don Fernando. Estudió en el Conservatorio con Don Antonio Fernández Bordas, obtuvo el Premio Sarasate y marchó a París, para perfeccionar su arte con un célebre violinista mulato, llamado White. Artista de gran temperamento y de fina musicalidad, obtiene en el violín acentos de gran expresión y de apasionado lirismo, cualidades que le han valido resonantes triunfos en los numerosos conciertos que ha dado, tanto en España como en el extranjero.

X ————— X ————— X

Como remate a esta ya larga disertación, Lenchu, la sin par Lenchu, va a poner una nota de color, de arte en movimiento, que, con el apoyo de la música, sea un regalo para la vista. No es cosa de presentar a Lenchu, tan admirada por cuantas personas concurren a esta casa. Unicamente diré que, por esta vez, la mezcla germánica y portuguesa, más su nacimiento en Bilbao, han producido la más pura esencia andaluza. No hay en su arte nada arti-

ficial ni arbitrario; dominando absolutamente la técnica de la danza, Lenchu va a la expresión directa de la música, estableciendo un equilibrio armónico en el movimiento del cuerpo, en el escorzo de la cabeza, en el taconeo de los pies y en el repiqueteo ya suave, ya cascabelero, de sus palillos.

Lenchu va a bailar Lécdoba, de Albeniz, y mi danza gitana titulada Sacro Monte. Lécdoba es una de las mejores obras de la primera época de Albeniz. Al lado del título coloca su autor el siguiente epígrafe: "En el silencio de la noche, que interrumpe el susurro de las brisas aromadas por los jazmines, suenan las gonglas acompañando las serenatas y difundiendo en el aire melodías ardientes y notas tan dulces, como los balanceos de las palmas en los altos cielos". Se trata, pues, de una fantasía andaluza, de difícil encasillamiento bajo el punto de vista folklórico. Es un nocturno en el que, tras unas armonías de ambiente casi religioso, se desarrollan "esas melodías ardientes y dulces notas" que el mismo Albeniz subraya y de que tan generoso fue siempre, seguro como estaba de su inagotable manantial. En cuanto al Sacro Monte, es una farfucea tomada al vivo, quiero decir, acercándome todo lo más posible a las fórmulas auténticas gitanas.

y termino aquí, agradeciendo profundamente su valiosa cooperación, a las tres artistas, Carmen Fernandez, Lola Palatín y Lenchu,

que han puesto lo mejor de su arte al servicio y en pro de
nuestra Andalucía, la tierra luminosa. Y yo, al aportar mi gra-
nito de arena en el estudio de la música andaluza, quiero despe-
dirme de vosotros con la frase que escribió Beethoven al comienzo
de una de sus inmortales obras:

"Sale del corazón
para ir al corazón"
