

DESENVOLVIMIENTO DE LA MUSICA ESPAÑOLA EN ESTOS ULTIMOS TIEMPOS

POR

JOAQUIN TURINA

Cúmpleme hoy ocuparme de la música española, siguiendo su desenvolvimiento en estos últimos tiempos. Como la frase «en estos últimos tiempos» podría no aparecer muy clara, debo decir que enfoco el ámbito de dicho desenvolvimiento desde el comienzo de nuestro siglo, hasta el momento actual. Diré también que el tema de mi estudio no será histórico o, por lo menos, habrá en él la menor cantidad posible de historia.

Ante todo, se hace necesario presentar el panorama de la música en España al comenzar el siglo. Influencias profundas de la ópera italiana y claridades deslumbradoras del arte wagneriano, dominaban por completo el campo musical. Unas y otras llevaban a los compositores indígenas hacia el teatro. Todos buscaban en la ópera nacional la redención de nuestra música. D. Tomás Bretón, gran figura de esta época, exclamaba a menudo: «Al público hay que darle teatro, siempre teatro, para vencerle». Y teatro escribía siempre D. Tomás, sin sospechar que su acendrado españolismo res-

plandecía únicamente en lo que entonces se consideraba como género ínfimo, en el sainete, en *La Verbena de la Paloma*. He dicho únicamente, aunque ya se que en la obra teatral de Bretón existe *La Dolores*, poema de raigrambre aragonesa; pero, hemos de conceder que, aparte la jota famosa, el *pasacalle* y una escena andaluza, muy bien vista por cierto, el resto de la obra tiene aspectos italianos. Otros compositores siguieron las huellas de Bretón. Aún pude escuchar en mi juventud *La Maja de Rumbo*, de D. Emilio Serrano, y *Raimundo Lulio*, de Ricardo Villa. Y así como en el siglo XVIII y en el comienzo del XIX la tonadilla representaba la expresión popular española, con sus ritmos y sus cantos arrancados del terruño, en los primeros años de nuestro siglo, un género teatral tan ínfimo que se le llamaba «género chico», es decir, la zarzuelita en un acto, conservaba nuestras tradiciones, no solamente en música, sino en costumbres y en ambiente. No es este el momento de historiar la zarzuela pequeña, en la que músicos como Chapí, Chueca y Jiménez, hicieron verdaderas perlas. Queremos, simplemente, presentar un panorama de lo que, por entonces, podía encontrar el aficionado a la más pura de las artes.

Precisamente, por aquellos días hacía meritísima labor un gran investigador y musicólogo, Felipe Pedrell. Si bien su obra teatral, en la que se destacan *Los Pirineos* y *El Conde Arnau*, se resiente de la influencia wagneriana, caso frecuentísimo entonces, es, en cambio, admirable, su trabajo y publicaciones de los gloriosos maestros del siglo XVI, entre ellos Victoria y Cabezón. Pero, lo que nos interesa de Pedrell, para nuestro tema es su constante predicación a los compositores: «La música española debe vivir de su propio jugo, ya que la riqueza de sus cantos y de sus ritmos es inagotable». Pedrell plantea el asunto de un modo clarísimo: puesto que nuestro folklore constituye un tesoro riquísimo, apoyemos la música española en él.

He aquí el punto de partida de este desenvolvimiento de la música indígena que me propongo comentar. Diré, ante todo, que el camino emprendido por los compositores siguió nuevos derro-

teros y, cosa curiosa, se apartó por completo del teatro, a donde quisieron llevarles Bretón, Serrano y Villa, y tampoco pareció agradarles la zarzuelita, el *género chico*, que se perdió casi enseguida, por un retorno de la zarzuela grande, en la que antaño brillaron los Barbieri, los Gíztambide, los Arrieta. Se inauguraba en España la época musical que podemos llamar sinfónica, o de concierto.

La música sinfónica es un género muy difícil, pues está sujeto a normas constructivas complicadas, que podemos situar desde los tiempos de Bach y que, poco a poco, siguen evolucionando en el período clásico, en el romanticismo y por último, en época más moderna, con las tendencias descriptivas y pintorescas de la impresión y del poema sinfónico. Había, por lo tanto, dos problemas difíciles que resolver. El primer problema era esencialmente técnico y comprendía todo lo concerniente a la parte morfológica: forma, escritura y todas las derivaciones del contrapunto, de la armonía, de la melodía. Materias tan graves no pueden improvisarse; requieren un período, más o menos largo, de estudios, de análisis, de preparación. El segundo problema, tal como lo expuso Pedrell, consistía en apoyar la música española en el canto popular. Esto es más fácil de predicar que de realizar.

Existen pocos países que, como España, sea tan rico y tan vario en cantos populares. Precisamente, esta riqueza y esta variedad, dificulta extraordinariamente la cuestión. El compositor y el folklorista son dos personajes diametralmente diferentes. El folklorista recorre las regiones recogiendo canciones y bailes, estableciendo una clasificación y, armonizando o no los cantos, según su criterio. El compositor se limita a elegir los cantos que le hacen falta, dando por buenas la clasificación y la versión del folklorista. Todo esto es insuficiente para crear un arte nacional. La razón es sencillísima: en música, como en todo, la letra es lo de menos, lo que manda es el espíritu. Por muchos cantos que pueda elegir, un compositor levantino no hará jamás arte asturiano, ni un compositor vasco arte andaluz. Hay, sin embargo, excepciones, de las que hablaré luego.

Un tercer problema se presenta: el de las influencias exteriores. Si Debussy, en Francia, rompió bravamente con el artificio del academismo neoclásico, no olvidemos que Debussy llevaba sobre sí huellas profundas de los compositores rusos, de Glinka a Rimski; España no podía sustraerse tampoco a influencias: la de la escuela impresionista francesa, para la mayoría, y la del arte de Strauss, para una minoría entusiasta del autor de *Salomé*. Porque es de todo punto imposible crear un arte completamente puro, algo así como un símbolo. El compositor no puede aislarse en su torre de marfil, como un ente extraño. Se halla, por el contrario, sumergido, por decirlo así, en el mar de música que le rodea, en contacto continuo con todas las fórmulas, con todos los géneros. Un prurito, un exceso de originalidad, de personalidad, le llevaría a resultados disparatados, exóticos. Además, la persistencia de las fórmulas consagradas, el progreso y avance de los procedimientos, le atraen aún sin querer, para que la cadena evolutiva no quede rota.

Tal fué el caso de Isáac Albéniz. Aunque catalán de origen, Albéniz poseía un alma andaluza. Desde sus primeras obras se observa en su música un sello, una marca francamente meridional. El comenzó nuestro Renacimiento, escribiendo obras impresionistas de fondo español, añadiéndole todos los recursos que la nueva Escuela francesa había empleado ya. Esto quiere decir que España comenzaba su evolución por el final, por el impresionismo, dejando, por el momento, las formas de la Sonata, de la Sinfonía, de la Música de Cámara. Era natural que así ocurriese, ya que en las piezas de fantasía se hacía más fácil el apoyo de los cantos y de los ritmos populares. Albéniz comprendió enseguida que, para hacer arte patrio, no bastaba solamente escoger las notas de una canción; había que profundizar más. Había que crear un ambiente, una atmósfera, que rodease a los temas, como verdaderos personajes. Y este fué su éxito; con estos elementos primordiales pudo luego añadir cuantas novedades de armonías, de ritmos y de sonoridades estaban en pleno auge, sin asustarle las disonancias, ni los choques, cual efectos de percusión. El creó para sí fórmulas construc-

tivas y, en ocasiones, se aproximó a las formas clásicas. En este sentido es interesantísima la pieza titulada *Evocación*, que sirve de prólogo a la serie de *Iberia*, cumbre de su producción.

En efecto, *Evocación* es una pieza construída en forma de Sonata, en miniatura, si queréis, pero perfecta como escritura. La forma de Sonata, como sabéis, se compone de tres partes esenciales. En la primera parte, llamada *exposición*, aparecen los dos temas fundamentales, unidos por un pequeño puente o transición. En la segunda parte, *desarrollo*, los temas, unidos a otros diseños de importancia secundaria, se desarticulan, como una máquina que se desmonta; se pulverizan sus períodos, se combinan, se aumentan o se disminuyen, saltando sin cesar de una tonalidad a otra.

El desarrollo es no solamente la parte más difícil de componer, sino también la más difícil de interpretar. La tercera parte es una recapitulación de los temas, sin que esto quiera decir que se trata de una repetición literal. Albéniz aplicó la forma sonata muy libremente en *Evocación*, ateniéndose a su carácter de fantasía y de pieza impresionista.

En la tonalidad muy opaca de *la* bemol menor aparece el primer tema, que representa el paisaje, sin marcar cantos ni ritmos conocidos; diríase que es el alma soñadora de la tierra andaluza. El segundo tema, en *do* bemol mayor, reproduce una copla de *jota*, estilizada y andaluzada, por decirlo así, acusando un contraste verdaderamente curioso. El desarrollo, corto, pero precioso, lleva magníficas modulaciones y se rompe en la escala de tonos enteros, muy en boga por aquellos años y útil por su sentido atonal. La escala de tonos proviene de los compositores rusos. En la tercera parte deprime y acorta Albéniz la reexposición, subiendo la tonalidad a *la* bemol mayor, al presentarse de nuevo el tema de *jota*.

• • •

Muy de cerca siguió los pasos de Albéniz, Manuel de Falla. Ahora bien, las características del arte de Falla son muy diferen-

tes, como también el radio de sus influencias. Una de sus primeras obras, la *Vida Breve* conserva aún huellas del teatro español de Chapí. Después, comienza a evolucionar, vislumbrándose en el fondo la sombra de Debussy, para desembocar en *El Retablo de Maese Pedro* y el *Concierto para clave*, en una fórmula que se aproxima a Strawinsky, con muy poca materia sonora, más castellana que andaluza, como expresión. Sin embargo, por el momento, me interesa hablar de la *Vida Breve*, ópera muy poco conocida en España. En nuestra manía de poner etiquetas, nos hemos empeñado en decir que la música de Falla es gitana. En efecto, tanto la *Vida Breve* como el *Amor Brujo*, presentan episodios de la vida gitana. Sin embargo, permítanme un breve inciso. De todas las regiones españolas es Andalucía la peor estudiada bajo el punto de vista folklórico. Peor aún, pues a más de no estar estudiada, está adulterada. El canto popular, que allí tiene una derivación en el canto flamenco, puede subdividirse en tres ramas: la canción y el baile indígenas; los cantos ornamentales, profusamente adornados, de influencia árabe; y las canciones desorbitadas, trágicas, de grandes gritos, típicamente gitanas. Y si en la hora presente no se ha hecho un verdadero estudio de esta triple fase de la canción, muchísimo menos, ya lo comprenderéis, ocurriría en la época en que Falla compuso su ópera.

Así, pues, la *Vida Breve* lleva la expresión genuina, auténtica de la música andaluza. Uno de sus trozos más bellos es el cuadro sinfónico, que representa una vista panorámica de Granada tomada desde el Sacro Monte. Comienza a plena luz y, poco a poco, va ensombreciéndose el paisaje, hasta que llega la noche. Un coro interno da especial encanto a la música. Esta magnífica pieza está escrita sobre un tema intenso y profundo que, al mezclarse con las fórmulas populares del coro, toma inflexiones ligeras, de *Scherzo*. Veréis en ella, aún al pasar por una transcripción pianística, los acentos verdaderos de la expresión andaluza, pero ni un solo grito que recuerde la gitanería.

Mientras esto ocurría en París, algunos compositores españoles prestaban atención a la música de cámara, ilusionados por las audiciones que la Sociedad Filarmónica madrileña ofrecía a sus socios. El alma de esta Asociación era Cecilio de Roda, crítico, musicólogo, hombre de gran cultura, si bien no muy entusiasmado por las ideas españolistas de tipo folklórico que predicara Pedrell. Conrado del Campo, Rogelio del Villar, Manén, Zurrón, Manrique de Lara: He aquí unos cuantos hombres del grupo de valientes, que se lanzaron a escribir cuartetos. Casi todos ellos, influenciados por los clásicos alemanes, y también por César Franck, escribieron obras de un tipo que podríamos llamar internacional. Unicamente, Rogelio del Villar intentó incorporar a la estructura clásica temas leoneses. José María Usandizaga, con acertadísima visión teatral, Jesús Guridi, profundamente vasco y, tengo que nombrarme yo, seguimos las huellas que Pedrell y Albéniz nos habían señalado. Pero, hablar de nosotros, significaría repetir todo lo que hemos expuesto.



Muchos años han transcurrido. En 1914 sobrevino la guerra; en 1936, el Glorioso Alzamiento Nacional; actualmente, otra guerra terrible, monstruosa, parece que va a destruir el mundo. ¿Qué ha sido de aquel resurgimiento musical que tan brillantemente había comenzado? ¿Qué curva ha seguido la música española desde 1914 hasta 1943?

El ambiente musical, el marco, los intérpretes, comprendiendo no solamente los solistas, sino también las orquestas y las masas corales, se han multiplicado, llegando a un grado de perfección de que muy justamente podemos estar orgullosos. Esta riqueza de elementos interpretativos, ha favorecido enormemente la producción. Esto no quiere decir que el camino, predicado por los fun-

dadadores no haya tenido sus baches. Una rápida ojeada nos vencerá de ello.

Si Debussy rompió con las tradicionales trabas artísticas, Stravinsky fué mucho más allá. Tras *El Pájaro de Fuego*, tras *Petruschka*, vino la *Consagración de la Primavera*. A partir de aquí, Stravinsky tiende a quitar la expresión a su música, a *deshumanizarla*, según la frase de moda entonces. No solamente prodiga las disonancias armónicas, sino que, también en el terreno contrapuntístico, se complace en desplegar melodías paralelas, a distancia de segunda o de séptima, produciendo modelos contrapunto bárbaro, muy parecidos a los de la primitiva *diafonía* medieval.

La falta de expresión la explica el mismo Stravinsky en sus *Memorias*: «Considero la música, en su esencia, impotente para *expresar* sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la Naturaleza. La *expresión* no ha sido nunca la propiedad inminente de la música. Su razón de ser no está de ningún modo condicionada por aquélla. Si, como siempre acontece, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, en virtud de una convención tácita e inveterada, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta, un protocolo; en suma, un traje, que por hábito o inconsciencia acostumbramos a confundir con su esencia». En otro párrafo define Stravinsky la música de la siguiente manera: «El fenómeno de la música nos es dado con el único fin de constituir un orden en las cosas, comprendiendo, en primer término, un orden entre el *bombre* y el *tiempo*. Por consiguiente, para ser realizado, exige necesariamente una construcción. Una vez la construcción hecha y alcanzado el orden, todo es ya dicho. Sería inútil buscar o pedir otra cosa».

Ya comprenderéis la enorme repercusión que estas palabras, aplicadas además en sus obras, tendrían en los compositores jóvenes de todo el mundo. Nuevas fórmulas se presentaron, la pretendida vuelta a Bach, otra vuelta a Scarlatti y, por último, la aparición de la politonalidad y hasta un intento para emplear cuartos de

tono, dejando a un lado nuestra escala temperada. Realmente, no creo que haya ningún inconveniente para emplear artificios nuevos, que sirven más o menos para hacer progresar y evolucionar las artes; sin embargo, al penetrar todo este artificio en España, quería dar al traste con los elementos raciales que le daban todo su color, todo su ambiente. Y muy en grave peligro se encontraron los compositores españolistas, frente a las acometidas del peligro internacional. Por mi parte, aguanté a pie firme, recordando la frase de un gran escritor español: «Siempre pasa lo que debe pasar».

El grupo de compositores españoles que recogió las novísimas ideas, algunos de ellos con verdadero talento y de cuyos nombres no debo acordarme en este momento, logró hacer ambiente a su favor y crearse a su vez otro grupo de incondicionales. No creáis que ambos grupos disparaban exclusivamente sobre los músicos que se apoyaban en el terruño; iban mucho más allá: «Hasta el codo», decía uno de ellos, al salir de un festival beethoveniano; «Eso no es un pintor, es un fotógrafo», decía otro, refiriéndose a Velázquez; «¡Esa hojalatería wagneriana!», añadía un tercero. Todo ello significa su aversión a cuanto hubiese de tradición, de respeto, de admiración hacia los grandes Maestros del pasado. Respondían a un principio según el cual la música no había existido nunca, comenzaba con ellos.

Y para que no creáis que hablo de seres fantásticos, voy a dar un nombre, el de un compositor de mucho talento, cuya transformación es interesantísima. Este compositor se llama Ernesto Halffter. Aunque de ascendencia extranjera, Halffter es madrileño. Completamente identificado en su primera juventud con el grupo internacional de intelectuales, considerado poco menos que como *niño prodigio* de la composición, sus primeros ensayos respondían plenamente a los postulados entonces en boga. Quizá, entre los que me escuchan, recordarán sus *Crepúsculos* para piano, y sus *Bocecos*, entre los que se destacaba la *Canción del Farolero*. Indudablemente, fué Manuel de Falla quien le hizo cambiar de rumbo. La *Sinfonietta* y *Sonatina* marcan ya una evolución en la manera de ser del

compositor. Analizando atentamente ambas obras, vemos cuán diversidad de elementos se encuentran allí. La feliz idea de colocar una pequeña orquesta de solistas dentro de una orquesta mayor, supone ya una originalidad. La arquitectura perfecta clásica como corresponde a una *Sinfonietta*, se hermana con las audacias más modernas. En *Sonatina*, trozos de tipo Scarlatti marchan juntos con las fórmulas españolas, como en la *Danza de la Gitana*, y las influencias de Weber en el comienzo, llegan en el final al más puro Stravinsky, con sus compases repetidos, y sus aparentes pérdidas de la tonalidad. Todo ello desaparece en su obra más reciente, la *Rapsodia Portuguesa*, en donde el elemento exótico deja paso a la musicalidad sincera, sin artificios ni afeites.

En el momento presente, en plena conflagración mundial, el intelectualismo musical no da señales de vida. Los maestros veteranos prosiguen su labor, con más entusiasmo que nunca, prendidos con cadenas de oro a su tierra, verdadero surtidor, fuente inagotable de inspiración. El momento no puede ser mejor. Los estudios folklóricos, los concursos de cantos y de bailes populares, toman gran importancia y permiten, tanto al músico como al auditorio, percibir bellezas ignoradas en melodías, en ritmos, en gestos y en trajes, en cuadros de gran colorido y visualidad; nunca como ahora el oyente y el espectador han podido darse cuenta del ambiente diferente de una región a otra; nunca como ahora ha podido verse el contraste de los cantos, ya tristes, ya animados, esos cantos de trilla, ese alarido gitano, esas canciones *chambergas*, esa dulce cantilena.

Nuestros jóvenes músicos pueden inspirarse en sus cánticos, materia prima de la música racial. Sin embargo, repitiendo lo que antes he dicho, bueno será advertir a nuestros juveniles creadores que, si bien pueden disponer de cuantas fórmulas hay en la Península, no se crean que es fácil penetrar en el ambiente de una región, cuyo espíritu no esté dominado por ellos. Voy a presentaros un ejemplo, tomado del *Ensueño* una de mis *Danzas Fantásticas*. Esta pieza, construída en forma de *lied* simple, con tres secciones,

lleva una parte central andaluza, encuadrada dentro de otras dos, con ritmo quebrado de *zortzico*. Siempre le tuve afición al ritmo vasco, empleado por mí en otras obras, sin que por ello haya yo tenido la pretensión de hacer música vasca. A todo tirar puede considerarse aquí el ritmo de *zortzico*, como elemento de paisaje; no he aspirado a más.

La parte central es auténticamente andaluza, pero, sin tomar absolutamente nada del folklore.

Es un sentimiento que ha podido brotar espontáneo, sin pedir nada al canto popular.



Yo podría aconsejar este camino a los jóvenes compositores. No me atrevo a hacerlo, pues podrían pedirme cuentas, de las que no saldría bien librado. Pocos han sido, pero, en fin, algún que otro canto he tomado del fondo común; igualmente, mis compañeros se han permitido la misma libertad. De todos modos, creo que el compositor debe escribir, él mismo, sus cantos populares, ya que, en fin de cuentas, la línea melódica, por ella propia significa poco, si no va sumergida, por decirlo así, en el aire, en la luz, en la fragancia de la región, acusando un perfil que la haga inconfundible.

¿Y qué ocurre con las obras de arquitectura definida? Es, en efecto, un difícil problema. Mientras se trate de fantasías, impresiones, de danzas o de poemas sinfónicos, la cosa marcha sin demasiada dificultad. Pero que marchen juntos, en caminos paralelos, los procedimientos cerrados de la Fuga, de la Sonata, del Cuarteto y de la Sinfonía, es asunto muy complicado.

En realidad parece que las ideas apropiadas a esta clase de obras han de ser austeras y de una nobleza tal, que aparezcan como incompatibles con el colorido y con la expresión indígena del canto popular. Hay un poco de ilusión y mucho de sugestión en todo ello. Por lo pronto, recordemos que Maestros del pasado han

intentado la mezcla, más o menos afortunada, de los dos elementos antagónicos: la *Sinfonía Italiana*, de Mendelssohn, las Sonatas de Grieg, la *Sinfonía Doméstica* y la *Alpina* de Strauss, son modelos bien significativos.

Los jóvenes compositores españoles cultivan más la impresión, sobre todo para orquesta, pero, recientemente, se han escrito partituras ya intencionadas, empleando paralelamente el doble juego. La forma del *Concierto*, aunque más libre, es consecuencia de la Sonata. Pues bien, pronto conocerá el público un *Concierto* madrileñista, de Conrado del Campo y un *Concierto* vasco, de Rodrigo Santiago. Mencionaré también el Cuarteto de Usandizaga y mi *Sinfonía Sevillana*.

Finalmente, para terminar, voy a presentaros, como contraste curioso, dos pequeñas evocaciones que podríamos llamar *cruzadas*, es decir, España a través de un compositor extranjero y un español que quiere impresionarse con panoramas que rebasan los Pirineos. Para ello me voy a servir de una *Habanera* y de una *Danza de Muñecas*. Desde que Bizet escribió la habanera de su ópera *Carmen*, parece haberse constituido esta danza en el símbolo del más puro españolismo. Ciertamente, que algunos zarzuelistas del siglo XIX escribieron habaneras, y la que voy a tocar es de las primeras obras de Ravel, de 1895, incorporada después a la *Rapsodia Española*. En cuanto a la *Danza de Muñecas*, forma parte de una serie de piezas tituladas *Niñerías*, publicadas en 1920.

Sin embargo, el tema de la Danza fué uno de mis primeros ensayos de compositor, en la época en que el Maestro de Capilla don Evaristo García Torres me encaminaba por el árido sendero del contrapunto. En suma, estas *Muñecas* quieren imitar las piruetas de *Coppelia* o la sonoridad quebradiza de la *Cajita de Música*.

Tal es, en la actualidad, el panorama de nuestra música. Bien podemos estar orgullosos, tanto del esfuerzo artístico desplegado de una punta a otra de la Península, como de su resultado. La música española tiene hoy un prestigio universal. Hagamos votos porque nuestros jóvenes compositores sigan el camino trazado por

sus hermanitos mayores, los veteranos, cuidando siempre de ir evolucionando al par de los tiempos, como corriente de agua viva, pero, apoyándose en los principios inmutables, verdadero fundamento del arte.



Nota.—La disertación fué ilustrada al piano por D. Joaquín Turina con los ejemplos siguientes:

«EVOCACION» de Albéniz

«LA VIDA BREVE» de Falla

«ENSUEÑO» de Turina

«HABANERA» de Ravel

«DANZA DE MUÑECAS» de Turina

