

Enero - Febrero 1973

litoral

Revista de la Poesía y el Pensamiento



Ribera

DE CADIZ A GRANADA
homenaje a Manuel de Falla

Torremolinos - Málaga
Andalucía - España - Europa

N.º 35-36 (doble especial)

litoral

**Revista de la Poesía
y el Pensamiento**

Publicación mensual

La fundaron Emilio Prados
y Manuel Altolaguirre

De conformidad con lo que precep-
túa el art. 24 de la Ley de Prensa
e Imprenta:

Edita: José María Amado y Arniches

Dirige: Manuel Gallego Morell

Imprime: Imprenta Dardo

Situación financiera: Se nutre sólo
con la aportación de los suscriptores

Dirección, Redacción
y Administración:

Urbanización Miramar
Torremolinos - Málaga

Depósito Legal MA. 128 - 1968

Suscripción anual: 600 ptas.

Distribución Exclusiva para Librerías

LIBROS RODAS, S. A.

(Centro Internacional de Librerías)

Avda. República Argentina, 248

Teléf. 247 91 27

Barcelona

LITORAL

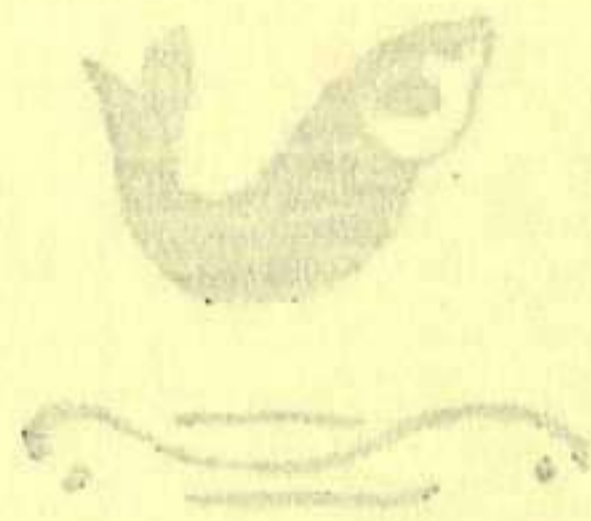


LITORAL



Manuel de Balle

LITORAL





Manuel de Falla

lo que, refiriéndose al canto po-
pular de Andalucía escribió no
ha mucho el gran literato y
eminente musicólogo francés
André Suarès:

« No lo hay más rico ni más
vivo en toda Europa. La música
debe el cambio allí (en España)
una cima su propia »

« No es un simple ego, por la
música surge esta obsesión
por los ritmos, la forma, el
color y los recuerdos de España »
de música y poesía, los cantos

de amor de Andalucía son una
extraordinaria maravilla. Las
soleas son semejantes a ímpres-
iones personas súbitamente transmutadas
en tragedias y ovilla en rosas...

Manuel de Falla

Autógrafo
del maestro Falla
en poder de
don Miguel Cerón

“...lo que, refiriéndose al canto popular de Andalucía, escribió no ha mucho el gran literato y eminente musicólogo francés André Suarès: *“...no lo hay más rico ni más vivo en toda Europa. La música debe alcanzar allí (en España) una cima que presiento...”* *“... no es un simple ayer que la música rusa esté obsesionada por los ritmos, las formas, el color y los recuerdos de España...”* *“...música y poesía, los cantos de amor de Andalucía son una extraordinaria maravilla. Las soleás son semejantes a ánforas persas súbitamente transformadas en bayaderas y arcilla amorosa...”*

MANUEL DE FALLA.”

Pablo Picasso



Scene from "Le Tricorne" (The Three-Cornered Hat). Setting and costumes by Pablo Picasso. Ballet by Martínez Sierra, music by M. de Falla, choreography by Leonide Massine. Presented by Diaghilev Ballet Co., Alhambra Theatre, London, 1919.

Reproducción: VALDIVIESO



EL MOLINERO
(Lucas)



LA MOLINERA
(Frasquita)



Los siete figurines
de
Pablo Picasso



EL CORREGIDOR

Don Eugenio de Zúñiga y Ponce de León



LA CORREGIDORA

*Doña Mercedes Carrillo de Albornoz
y Espinosa de los Monteros*

EL ALGUACIL
(Garduña)



ALDEANA

ROSA



Dibujos originales de Pablo Picasso que fueron donados por la señora Maribel de Falla a Rafael Jofre.

Juan Ramón Jiménez

MANUEL DE FALLA
(1926)

Se fue a Granada por silencio y tiempo, y Granada le sobredió armonía y eternidad. Tal paseante de la Antequeruela Alta ve acaso una menuda presencia neta y negra, bordes blancos, tecla negra de pie, entre el lustroso hojear unánime de un alto jardín segundo; o, enrojecido del sol polvo de ladrillo de un poniente áspero piado de aviones, un grupo de domingo, en torno (manzanilla y galletas) del velador del jardín bajo: la romántica esbeltez granadina enlutada de encajes, la anciana siempre bonita de capota de otra moda, equis farsante bailarina extranjera, el Niño Maceo cabeza de coco, algún poeta español.

Su hondo brío, no igualado luego en la música aquí, lo atesora Falla, recogido semanal, echándose en la cumulosa oleada de verdor profundo de los paseos en cuesta de la Alhambra, brazos de redonda lujuria seguida entre los duramente delicados amatistas, ópalos, rosas últimos de Sierra Nevada, verdad de Gauthier; enfrentándose desde San Nicolás, tal vez, con los cubos granas de la arquitectura cuadrada y maciza de las torres, quietas y solas bajo la imponderable ramificación sucesiva de los venosos, ricos nublados vespertinos; o integrándose frente a la perennidad de tal ciprés no fúnebre, cortado, completo contra el naciente de luna alegre de un duradero carmen blanco.

De noche, suben los rumores de Granada: gritos de niño, campanas, balidos como estrellas menudas (que estamos con las grandes), un cornetín, medias coplas, lamentos ondulados; y las luces incessantes de la Vega van y vienen, La soledad es absoluta en la Antequeruela, donde se exalta aquel balcón verde, con aquella persiana verde, con aquella farola verde (en el arroyo de la callejuela, la rata seca). Y va tomando hora y sentido la esquina secreta de la tentación dramática, por la que, escondiéndose en la sombra de la luna, ronda el sueño del músico sonriente y dichoso tras su rezado rosario, la rítmica fantasma con suspiros tentadores, de la oculta, cobriza, perdida canción gitana.

Juan Ramón Jiménez.

Federico García Lorca

MANUEL DE FALLA

(1920)

ODA AL SANTISIMO SACRAMENTO DEL ALTAR

FRAGMENTO

HOMENAJE A MANUEL DE FALLA

EXPOSICION

*Pange lingua gloriosi
corporis misterium.*

Cantaban las mujeres por el muro clavado
cuando te vi, Dios fuerte, vivo en el Sacramento,
palpitante y desnudo, como un niño que corre
perseguido por siete novillos capitales.

Vivo estabas, Dios mío, dentro del ostensorio
Punzado por tu Padre, con aguja de lumbre.
Latiendo como el pobre corazón de la rana
que los médicos ponen en el frasco de vidrio.

Piedra de soledad donde la hierba gime
y donde el agua oscura pierde sus tres acentos,
elevan tu columna de nardo bajo nieve
sobre el mundo de ruedas y falos que circula.

Yo miraba tu forma deliciosa flotando
en la llaga de aceites y paño de agonía,
y entornaba mis ojos para dar en el dulce
tiro al blanco de insomnio sin un pájaro negro.

Es así, Dios andado, como quiero tenerte.
Panderito de harina para el recién nacido.
Brisa y materia juntas en expresión exacta,
por amor de la carne que no sabe tu nombre.

Es así, forma breve de rumor inefable,
Dios en mantillas, Cristo diminuto y eterno
repetido mil veces, muerto, crucificado
por la impura palabra del hombre sudoroso.

Cantaban las mujeres en la arena sin norte,
cuando te vi presente sobre tu Sacramento.
Quinientos serafines de resplandor y tinta
en la cúpula neutra gustaban tu racimo.

¡Oh Forma sacratísima, vértice de las flores,
donde todos los ángulos toman sus luces fijas,
donde número y boca construyen un presente
cuerpo de luz humana con músculos de harina!

¡Oh Forma limitada para expresar concreta
muchedumbre de luces y clamor escuchado!
¡Oh nieve circundada por témpanos de música!
¡Oh llama crepitante sobre todas las venas!

Federico García Lorca

Autógrafo del maestro Falla, alma del
Concurso de "Cante Jondo". Dice:

"Pero no desesperemos. Aún estamos a
tiempo de corregir estos modos restitu-
yendo a la canción andaluza toda su
belleza. Y éste es el fin que se proponen
los organizadores del Concurso de "Can-
te Jondo", entre los que tengo el honor
de encontrarme.

MANUEL DE FALLA."

14

Pero no desesperemos: aún estamos
a tiempo de corregir estos modos
restituyendo a la canción andaluza
toda su primitiva belleza; y éste es
el fin que se proponen los organi-
zadores del concurso de Cante Jondo,
entre los que tengo el honor de encontrarme.

Manuel de Falla

EL "CANTE JONDO"



(CANTO PRIMITIVO ANDALUZ)

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

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

EDITORIAL URANIA. GRANADA

*Cartel obra de Manuel Angeles Ortiz anunciador del concurso de "Cante Jondo"
celebrado en Granada en 1922.*



Manuel de Falla, Paco Aguilar y Rafael Alberti en aquellas horas en Alta Gracia en la Córdoba argentina a que se refiere el poeta en las páginas de "Litoral".

Rafael Alberti

EN ALTA GRACIA

(UNA CANTATA SUMERGIDA)

Hace años, ya muchos, dejados atrás los desfiladeros y serranías umbrías de la Demanda, llamé a la puerta del monasterio románico de Santo Domingo de Silos. El abrirse y cerrarse de un ventanuco alto, misterioso en la sombra de los muros, fue la única respuesta a los golpes de aldaba con que yo, viajero del mundo, pedía hospedaje a aquel benedictino hogar, cuyo patrón y fundador fuera trocado por Berceo, clérigo de la misma orden. Después de una anhelante espera, aun más larga en medio de aquellas mudas soledades miedosas, ruidos velados de cerrojos y llaves se fueron aclarando hasta alumbrarme en el oscuro la mínima figura de un frailezuko reverencioso, al pecho un farolillo de aceite y el crujir de un rosario apretujado entre los dedos.

—Buenas noches, hermano...

Otras reverencias, todavía más doblada la cintura, y el indicarme, ya la luz en la mano, que le siguiera, fueron la callada contestación

a mi saludo. Era la hora de silencio para la comunidad de San Benito.

Una vaharada de aire frío entre un perfume a jardín invisible me anunció el fin de los asustante corredores, por los que yo seguía, al parecer, la sola mano encandilada del fraile. La oscuridad continuaba siendo profunda. Sólo el frío que se intensificaba y el eco entrecortado de una fuente me dejaron adivinar los ojos, ciegos a la noche, de las arcadas del claustro bajo, maravilla del siglo xi.

Escaleras, nuevas arcadas y pasillos, siempre detrás de aquellos pasos enfranelados, tuve que recorrer, inquieto, antes de que una última reverencia y la lucecilla de aceite me cerraran al fin la puerta de la celda que la hospitalidad de los frailes de Silos ofrece tradicional y desinteresadamente al caminante.

* * *

Hace poco, apenas unos días, llamaba yo con otros amigos a la puerta, si no de un monasterio, de una ermita, no extraviada entre los montes morenos de nuestra Córdoba andaluza, como hubiera soñado —y sueña íntimamente para un futuro no lejano— quien la vive. Los montes llevan otro nombre y la ciudad que acoge hoy al viejo ángel ermitaño, el muy precioso de Alta Gracia, en la provincia cordobesa de la República Argentina.

La mañana era hermosa. Cipreses, naranjos, aromos en el gualda supremo de su flor, y un hálito delgado de violetas nos recibieron en la paz soleada del jardín de Los Espinillos, la ermita, digo, la casa donde Manuel de Falla —Don Manuel— vive en destierro voluntario, lejos de su Granada, hoy cementerio para él de tantas cosas...

Rumores de pestillos y puertas, que se iban acercando, nos pusieron al fin delante del gran músico, pequeño y encorvado, fino y reverencioso, cubierto hasta los pies de un poncho de vicuña, cuya severidad y color pardo hacían pensar en la monástica estameña.

—¡Don Manuel!

Y el frailecico, después de abrazarnos emocionado, nos pasó a la solana, calentita del buen sol de la sierra y de la manzanilla sanluqueña —¡oh instantánea presencia nostálgica de Cádiz!— que María del Carmen, la hermana inseparable y única, nos ofrecía ya como saludo.

Una alegría sana y casi infantil se apoderó de todos. Don Manuel estaba contento. En medio de su soledad, aquella visita le traía, le removía —y no intentó disimularlo— las aguas más profundas, esas en cuyo fondo resonaba un nombre —España— que apenas nos atrevíamos a pronunciar.

Nuestra visita era celeste. Un concierto para Don Manuel, una cantata a tres voces: laúd, piano y poesía. La acabábamos de dar en Córdoba, pero él —achagues siempre de salud— no había podido bajar de su retiro para oírla. Por eso nos invitaba, cariñoso, a Los Espinillos. A la una y media. “A la una y media en punto”, había recalcado al doctor González Aguilar. Hora exacta en que éste, su hermano Paco, Donato Colacelli y yo tocábamos a la puerta de Falla, conociendo y respetando su entusiasmo por el reloj, su amor a lo preciso, vieja característica de la vida y la obra del gran maestro andaluz.

—Me van ustedes a disculpar el piano... —suplicó, mientras observaba entre sus brazos al nuevo laúd, más moreno que el otro, de Paco—. Además de tenerlo con sordina, no anda muy bien de afinación. Aunque esto, quizás, no importaría demasiado...

Y recordó, en apoyo de su disculpa, que asistiendo una tarde con Ravel a un concierto para dos pianos, el maestro francés quedó al final muy serio y preocupado por no saber cuál de los dos ejecutantes era el mejor, ya que le había sido imposible diferenciar en lo más mínimo un piano del otro.

—Y no sólo a Ravel... También a Debussy le gustaba trabajar en un piano desafinado. “Désaccordè, mais agréable” —cerró Don Manuel, recargando su excusa lleno de gracia, ya camino del suyo, en un cuartito simple y reluciente, con ventanas abiertas a los montes.

Ya el pequeño auditorio preparado:

—“Invitación a un viaje sonoro” —leí, abriendo mi gran libro, grande como para el facistol de un templo gótico, reclinándolo, a falta de mejor atril, contra el lomo voluminoso de un diccionario, que coloqué en el centro de una mesa-camilla.

*En el principio fue el laúd. Venía,
vagabundo y sonoro, de viaje...*

Don Manuel, arrebuñado en un rinconcillo, perdido en su hábito de vicuña, reclinó la cabeza de marfil, cruzó las manos sobre las piernas, y en esa actitud de recogimiento —¡oh Zurbaranes del Museo de Cádiz!— comenzó a oír las alabanzas del laúd, introducción a la cantata:

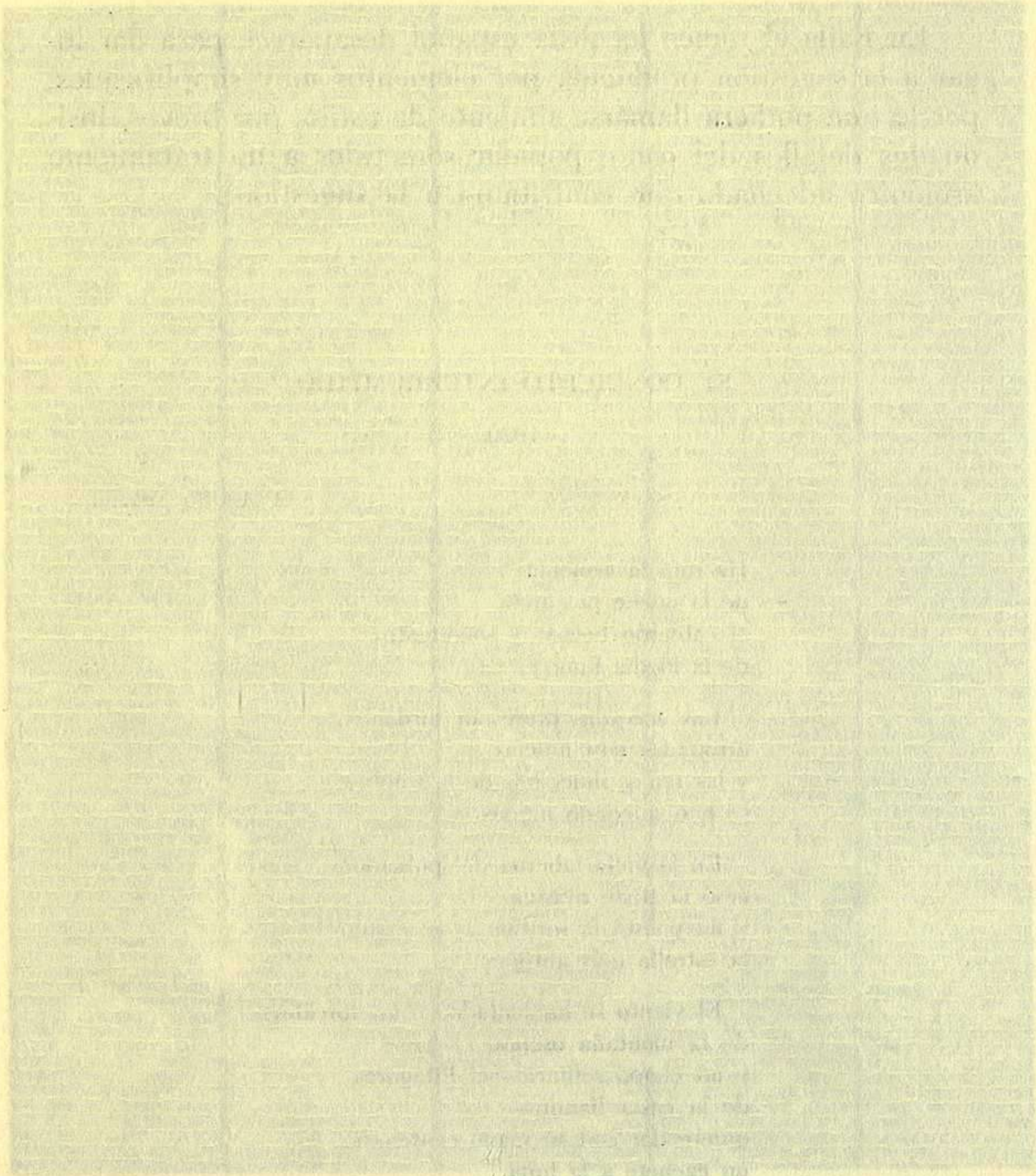
*...Y como la palmera, cuyo mástil
abre en arco a la luz sus verdes velas,
pasó la mar, abriendo su susurro
de hojas dulces los mirtos y arrayanes
de Granada, de Córdoba y Sevilla...*

Yo, que siempre leo, casi decía estos versos de memoria por no apartar la vista de Don Manuel, pudiendo asegurar, dolorido y ufano, que al surgir los tres nombres de las ciudades andaluzas un leve tinte sonrosado le circundó la piel alrededor del brillo de los lentes. ¡Noches en los jardines de España! ¡Fuentes del Generalife! ¡Jazmines y azahares de Córdoba! ¡Estanques y palmeras de Sevilla! Y el laúd se deshizo en los más lípidos surtidores y juegos que un anónimo árabe español fantaseara en el siglo xiv. Después, Juan del Encina, con su cántico desgarrado por la muerte de la reina Isabel de Castilla. Y la pavoneada pavana de Diego Pisador...

La voz en sordina del piano de Falla, tocado con ungido temblor por Colacelli, impuso a la garganta del laúd tal veladura, tal eco tamizado de lejanía, que toda la cantata pareció sumergirse bajo la transparencia de un agua remansada, obediente, pero siempre en susurro, al estremecido mandato de la péñola. Así, se la sentía bailar perdida, entre vapores de llanto neblinoso (Purcell); rizada, rumorosa, fugitiva entre pliegues de luz y de penumbra (Croft); emergida de súbito en alegres burbujas de oro (Scarlatti); saltarina y quebrada, como suspensa por un hilo (Mozart); o ancho remolino, hundida hasta lo más profundo, para luego subir en una pleamar infinita (Bach).

Nunca la mano de Paco Aguilar buceó más hondo, ni le dio a su laúd más acento lejano, más levedad y mojado lirismo. Mojado,

sí, porque de agua bajo el agua, de cantata *engloutie* pudo considerarse ésta que ejecutamos ante el gran viejo ángel andaluz, cuya pura vida callada y "soledad sonora" nos volvieron celestes y llenaron de gracia en aquel día de Alta Gracia, dentro de la morada de la Música.



Adolfo Salazar

En Falla el tópico localista español desaparece para dar lugar a la sugestión producida por elementos muy simplificados, por lo que pudiera llamarse simiente de estilo, por breves, insinuados detalles del canto popular sometidos a un tratamiento armónico adecuado que contribuirá a la sugestión.

EL CONCIERTO INTERRUMPIDO

1920

A Adolfo Salazar

Ha roto la armonía
de la noche profunda
el calderón helado y soñoliento
de la media luna.

Las acequias protestan sordamente
arropadas con juncias,
y las ranas, mucinas de la sombra,
se han quedado mudas.

En la vieja taberna del poblado
cesó la triste música,
y ha puesto la sordina a su aristón
la estrella más antigua.

El viento se ha sentado en los torcales
de la montaña oscura,
y un chocho solitario—el Pitágoras
de la casta llanura—
quiere dar con su mano centenaria
un cachete a la luna.

FEDERICO GARCIA LORCA

Carmen Amaya



*Presa de un frenesí de movimiento. Sus caderas se curvan, se do-
blan, su talle se retuerce con una flexibilidad de culebra, saltos de
joven jaguar muestran que tiene músculos de acero.*

MANUEL DE FALLA

Otras veces solía yo decir que había conocido personalmente a dos santos en mi vida: Jacques Maritain y Manuel de Falla. Ahora, en mi recuerdo, me parece que no he conocido más que a uno: Manuel de Falla. Al que dediqué —con su complacido consentimiento— uno de mis primeros libros: “Mangas y Capirotes”, llamándole “maestro en la música y en la fe”.

Jacques Maritain era como un santo; pero no era un santo: lo parecía. Tal vez era —quería ser— demasiado buen católico para ser santo. Aunque lo pareciera. Manuel de Falla no era como un santo, era un santo: aunque no quería ni parecerlo; y hasta puede que pareciendo bastante mal católico —simple y supersticioso—: lo bastante para poderlo ser. Maritain se hacía el santo. Falla lo era.

Me parece estarlo viendo aún ante el piano, junto al balcón del pisito alto en la calle de Bailén donde vivían los García Ascet y Rosita, su discípula predilecta, creo que la única que tuvo. El balcón se abría sobre el guadarrameño paisaje vivo de Velázquez. Me parece verle y oírle aún tocar y cantar y casi bailar el cuplé de los ingleses de la famosa zarzuela de Chueca "Cádiz". Lo hacía graciosamente y con vivísima alegría. Nunca supe si era o no cierto que había ayudado a escribir sus partituras al genial músico madrileño. Sé que le gustaba que le llamasen músico zarzuelero. Porque lo era. Y mejor entre los mejores: Chueca, Chapí, Bretón, Gerónimo Giménez... El sitio de su magistral "Amor Brujo" está al lado de "La Revoltosa", "La Chavala", "La Verbena de la Païoma", "La Gran Vía", "La Boda y el Baile de Luis Alonso"... Género chico en el teatro —grande en el concierto instrumental—, pero siempre zarzuelero: zarzuela viva, pequeña zarza ardiente; desde la que Dios le dijo muchas veces su misterioso *adsun*, "aquí estoy". Y allí estaba oyéndole él, Manuel de Falla el santo. Y como todos los santos teniendo que dialogar con el Diablo. Porque "la fe es por el oído y el oído por la palabra de Dios" según dijo el apóstol. También la música es por el oído y puede robarnos la fe, la palabra divina, si se lo propone el Diablo.

Aún me parece también oírle, dialogando conmigo (más o menos diabólicamente) y puntualizando con su extremado apasionamiento meticuloso la redacción de nuestro "editorial" de presentación de la revista "Cruz y Raya". En la que tanta parte tuvo. Y de su ensayo sobre Wagner, que fue una tortura para él, queriendo ser justo con el genio alemán a quien detestaba. Su admirable ensayo, que tanto trabajo le costó, acosado por mi insistencia impaciente, fue para él una verdadera diablura.

No se curó nunca del espanto de la guerra española. No quiso volver a España. Y cuando se le preguntaba que por qué no volvía, contestaba: "Volveré cuando todos los españoles se pongan de acuerdo". Y, naturalmente, no volvió. Volvieron sus des-

pojos mortales. Dicen quienes le vieron muerto que profanados con un embalsamamiento o momificación a la americana, pintarrajeado o maquillado horrorosamente.

Y es que Manuel de Falla, el santo, no podía morir. Su voz viva en su música tampoco tenía que volver: no se fue nunca de sus "noches en los jardines de España".

José Bergamín

Madrid, Mayo, 1973.

(Desde mi ventana, viendo el
"Dios vive en la guerra.")

Manuel de Falla

Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte

REVISTA "CRUZ Y RAYA"

Madrid, septiembre de 1933

No creo exista obra alguna de gran arte en que, como en la de Wagner, hallemos de modo tan patente el acierto alternando con el error, ni tampoco ninguna que fuese más injustamente atacada o más incondicionalmente acatada. Situados ante la obra refulgente del músico germano, ni sus contemporáneos, ni la generación sucesiva, quisieron o supieron juzgarla limpios de pasión. Para ellos no existió el justo medio: o negaron las altas, altísimas cualidades y enseñanzas que encierra, o, cegando sus ojos a la razón, pretendieron convertir en virtudes los mismos grandes yerros que oscurecen y hasta, a veces destruyen aquellas excelencias. El caso aún se agravaba cuando el

fanático wagneriano era compositor de oficio: incapaz de reproducir lo que sólo es privativo del genio, solía aferrarse desesperadamente a cuanto, por ser falso o erróneo, se halla al alcance de cualquier simple mortal de mediana inteligencia, pensando así adueñarse del tesoro espejeante que percibiera entre frecuentes tinieblas. En cuanto a los no músicos, yo mismo he conocido más de uno cuya lengua se emponzoñaba con la blasfemia y que, sin embargo, rasgaba sus vestiduras ante el menor juicio adverso al ídolo que él juzgaba intangible.

Ahora, después de medio siglo, vemos a Wagner de manera distinta: las obras del glorioso músico viven por sí mismas y gracias a la fuerza del genio que las creó, pero sin la significación de anuncio profético que él pretendió darles. Para nosotros representan todo lo contrario: las clasificamos como eminentemente representativas del período en que fueron escritas: música y literatura muy de su tiempo. Y éste fue el gran fracaso de Wagner: quiso ser un sembrador de música dramática para el porvenir, y de la cosecha apenas se ha salvado otro fruto que el de su propia música, y aun de esta música, la porción que más fácilmente se sitúa en un programa de concierto que en la escena de un teatro lírico, exceptuándose aquella parte dramática de su obra en que, precisamente por sus formas líricas y escénicas, hallamos una transigencia más o menos oculta con las pretéritas que él se propuso reemplazar.

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

Sabemos que Wagner, a pesar de su marcado anhelo hacia un ideal puro, sólo obedecía a ese impulso cuando no contrariaba humanos egoísmos. De ahí esa mezcla de fuerza y de fla-

queza que acusan su vida y sus obras. De aquélla —salvando cuanto a su arte se refiere— apenas tenemos por qué ocuparnos. Es más: siempre que me hallo ante la música de Wagner procuro olvidar a su autor. Nunca he sabido soportar su vanidad altanera ni aquel empeño —orgullosamente pueril— de encarnar en sus personajes dramáticos. Se creyó Sigfrido, y Tristán, y Walther, y hasta Lohengrin y Parsifal. Claro está que el caso es característico de su tiempo; al fin y al cabo, Wagner era, como tantos otros de su categoría, un enorme personaje de aquel enorme carnaval que fue el siglo XIX, y al que sólo puso término la Gran Guerra, principio y base del gran manicomio que está resultando el siglo en que vivimos.

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

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

Pero volvamos a la música. ¿No hallamos, en el caso consignado, la causa de lo que muchos interpretaron como una excesiva predilección del músico por su creación literaria? De todos modos, sea cual fuere la razón verdadera, preciso es confesar que aun siendo muy laudable tal regla de conducta, no fue siempre ejemplar la manera como Wagner resolvió los pro-

blemas que su severo cumplimiento le imponía. Si el obstáculo presentaba demasiada resistencia, sus pasos cedían a la fácil atracción del siniestro camino. Así nos lo demuestra, por ejemplo, su famoso invento de esa melodía infinita (sucesiones melódicas sin límites tonales) que —dicho sea con todos los respetos que el mundo exige a quien juzga sus yerros conscientes— no es más que uno de tantos brillantes embustes con los que, desde el penúltimo siglo, se viene pretendiendo la sustitución de otras tantas verdades.

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

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

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

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

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

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

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

Podrá decirse cuanto se quiera en refutación de la verdad esencial que he venido afirmando; ya sabemos que apenas exis-

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

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

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

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

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

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

En *Parsifal* —ese a modo de auto sacramental, del que luego he de ocuparme— culmina la ya consignada tendencia de Wagner hacia un ideal puro; anhelo que de modo indudable, habían precedentemente demostrado muchos de los poemas que compuso e ilustró con su música. No olvidemos tampoco cierta fase altamente simpática de su índole espiritual: en ninguna ocasión sacrificó su arte al fácil lucro. Wagner nunca fue avaro. Es cierto que buscaba el oro incesantemente, pero sólo para ponerlo al servicio de sus nobles fines artísticos o de sus menos nobles fines humanos: jamás para sepultarlo.

Consignemos también el ejemplo de obstinada firmeza que nos dio con su afanoso empeño por la consecución de altos designios, así como aquel celo con que siempre veló por la excelencia y esplendor del teatro musical. Gracias a su potente iniciativa, aún podemos exigir con probable eficacia que cuantos

intervienen en la ejecución y representación de una obra lírica no cesen de vivirla y dignificarla.

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

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

MANUEL DE FALLA

NOTA. *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 transposición de aquélla a uno o más grados de elevación o descenso, integran igualmente toda composición sonora.



Falla con Massin en el "Patio de los leones" de la Alhambra de Granada.

Influencia del cante jondo en la música moderna europea

RUSIA

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

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

Nuestra música natural, en cambio, no sólo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión, ya que por ellos les fueron revelados ciertos altísimos valores musicales, sistemáticamente preferidos por los compositores del período llamado clásico. Y ésta es la razón por la que no se limitaron los modernos (así llamamos a los autores que datan de media-

dos del pasado siglo) a tomar de nuestra música un solo elemento determinado, sino todos, absolutamente todos los que la forman, siempre que fuesen adaptables a la escala atemperada y a la notación usual.

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

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

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

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

Dichas anotaciones y estudios determinaron la creación de ciertos procedimientos orquestales que avaloran *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid* y *Caprice brillant sur la jota aragonesa*, obras escritas por Glinka durante su permanencia en España.

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

Por admirable que fuera el arte con que Rodríguez Murciano tradujese en su guitarra los cantos y bailes españoles, esto no significa más que una interpretación instrumental. Es evidente; hay que suponer que Glinka no perdería cuantas ocasiones se le presentaran para enriquecer sus cuadernos de apuntes con el *reflejo* (ya que en la mayoría de los casos no pudiera hacer más), no sólo de canciones y danzas directamente recogidas del pueblo, sino también de sus acompañamientos de guitarra, palillos, panderos y palmas; tanto más cuanto que todo esto latía muy intensamente en el medio en que él vivió y del que no se separó durante su larga estancia en España. Las canciones del cante jondo, por ser las más cultivadas en aquella época (1849), fueron las que tan gran influencia habían de ejercer luego sobre los compositores rusos a que antes nos referimos. Dada la afinidad existente entre el grupo citado de nuestro cancionero y otro no menos importante del ruso, la comprensión y asimilación de nuestros cantos por aquellos compositores debió efectuarse del modo más natural

y espontáneo. Un vivo interés se despertó en ellos por sus encantos y ritmos tan estrechamente emparentados con los nuestros, y a ese interés unieron el propósito de incorporarlos a la música artística, mezclando los elementos característicos de unos y otros cantos y ritmos, y formando ese estilo inconfundible que representa uno de los más altos valores de la música rusa de fines del pasado siglo.

¿Quién que conozca la obra de Rimsky-Korsakov, Borodin y Balakierv —por no citar sino algunos entre los más preclaros de aquel período— podrá dudar de cuanto acabamos de decir?

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

FRANCIA

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

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

A un hombre como Claude Debussy, claro está, no podría satisfacer semejante procedimiento; por eso —en el caso que tratamos—, su música no está hecha *a la española*, sino *en español*, o mejor dicho, *en andaluz*, puesto que nuestro cante jondo es, en su forma más auténtica, el que ha dado origen no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos modos, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.

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

El conocimiento que adquirió de la música andaluza fue debido a la frecuencia con que asistía a las sesiones de cante y baile jondo dadas en París por

los *cantaos*, *tocaos* y *bailaos* que de Granada y Sevilla fueron a aquella ciudad durante las dos últimas exposiciones universales allí celebradas.

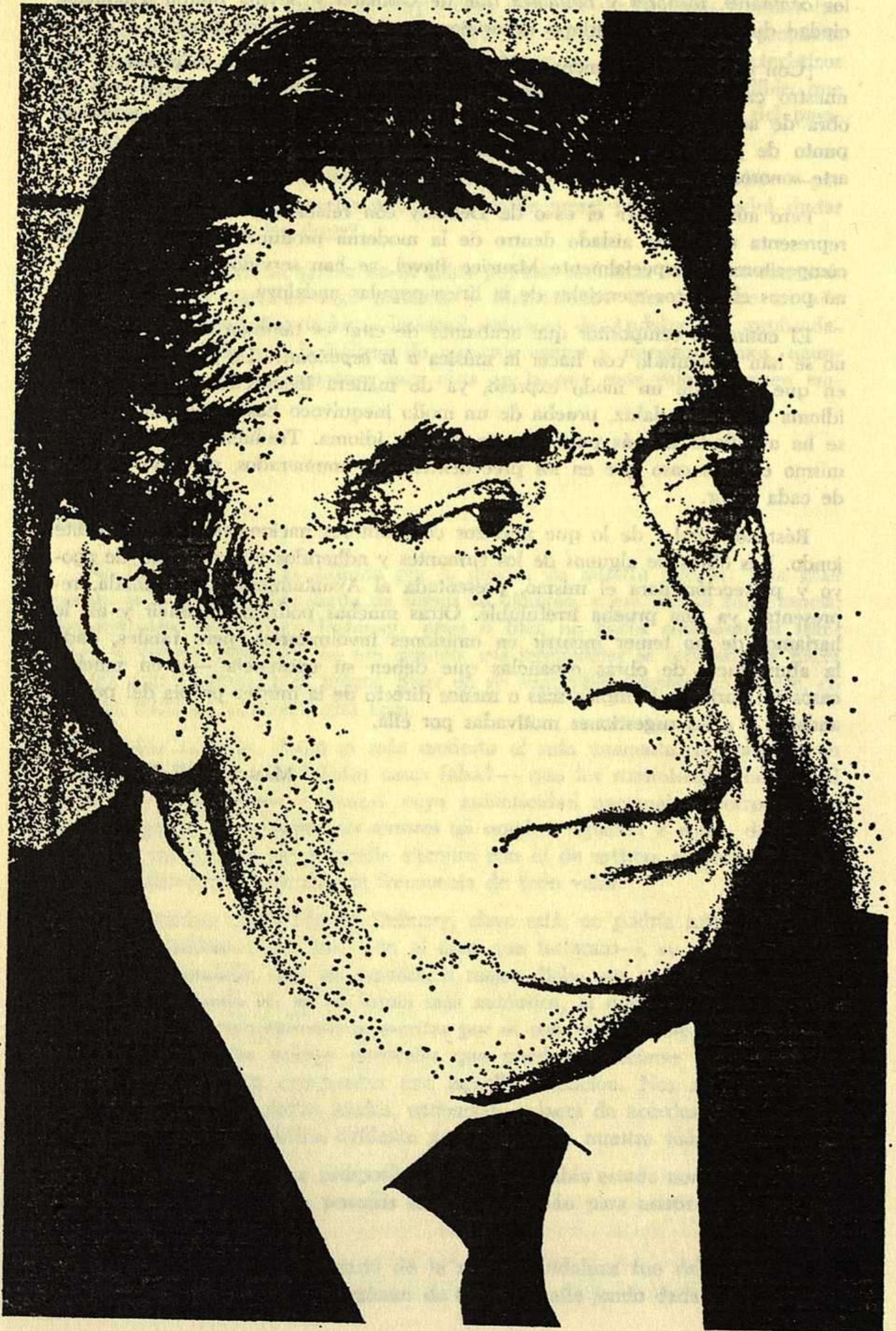
¡Con qué mejor argumento podríamos demostrar la altísima importancia de nuestro cante jondo como valor estético! Porque no hay que olvidar que la obra de aquel *mágico prodigioso* que se llamó Claude Debussy representa el punto de partida de la más profunda revolución que registra la historia del arte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

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

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

Réstanos hablar de lo que nuestros compositores nacionales deben al cante jondo. Las obras de algunos de los firmantes y adheridos a la solicitud de apoyo y protección para el mismo, presentada al Ayuntamiento de Granada, representan ya una prueba irrefutable. Otras muchas podríamos aducir y así lo haríamos de no temer incurrir en omisiones involuntarias, pero fatales, dada la abundancia de obras españolas que deben su existencia —y en muchos casos su gloria— al empleo más o menos directo de la música propia del pueblo andaluz o a las sugerencias motivadas por ella.

MANUEL DE FALLA



Manolo Caracol

Sobre el cante jondo

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

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

Admitida la *siguiriya gitana* como canción tipo del grupo de las de cante jondo, y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

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

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

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

MANUEL DE FALLA

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.

Para mi querido amigo
don Juan Gisbert.
cordialmente

El amor brujo

Ballet
Situación ou un acto *travestidos.*

Manuel de Falla

Granada, Oct. 9, 1913

Letra de G. Martínez Sierra.

Música de Manuel de Falla.

Danza ritual del Fuego
DANZA DE LA ENVEDADA.

(Candela se acerca al fuego y
echa en él un puñado de incienso.)

(Deligentemente.) ¡Incienso santo, ¡incienso santo!
para el santo y dulce Dios!

(Baila á medida que sube el humo del incienso.)

All.^o ma non troppo.

PIANO.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and melodic lines with dynamic markings: *f* > *pp*, *f*, *pp* < *f* >, *pp* < *f* >. The second system continues the piece with similar dynamics: *pp* < *f* >, *pp* < *f* >, *p* < *f* >, *p* < *f* >, *p* < *f* >, *p*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Fragmento de una partitura de El amor brujo dedicada por el
maestro a su amigo don Juan Gisbert.

Es obvio recordar aquí la triunfal carrera de este ballet de diecinueve minutos, que realmente se ha dado en todos los teatros de ópera del mundo, ha pertenecido y pertenece al repertorio de todos los cuerpos de ballet, sin olvidar el de las orquestas sinfónicas, el gran número de grabaciones discográficas y de emisiones radiofónicas, así como sus múltiples transcripciones para diversos instrumentos. Este éxito es debido al sabor del estilo gitano-morisco "impregnado de sal, de color, de dramatismos orientales, fértil en disonancias, en degradaciones sonoras y falsas relaciones". A esto hay que añadir el ritmo interno, la riqueza de su orquesta y, ante todo, su atmósfera misteriosa y siempre hondamente humana.

Varios volúmenes no bastarían para recoger las críticas y comentarios inspirados por *El amor brujo*. Conformémonos con citar uno de éstos, que llamó en especial la atención al compositor por el nombre de quien lo firmaba —Charles Koechlin, en la *Gazette des Beaux-Arts*— y por la exactitud sin frases inútiles de la observación: "En esta obra destaca la pureza de líneas de la escritura, la simplicidad en la riqueza y la originalidad sin exageración".

La partitura de *El amor brujo* fue editada por la casa Chester, Londres, 1921. La primera audición sinfónica parisiense fue dada por los Conciertos Colonne el 28 de enero de 1923. El estreno escénico, con Argentina y Escudero, se celebró en el Trianon-Lyrique de París, el 22 de mayo de 1925, en el marco de los espectáculos Marguerite Bériza. Fue acogida la obra con entusiasmo. El programa de esa memorable sesión integraba asimismo *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, de Goossens, según Mérimée, y *L'Histoire du Soldat*, de Stravinski, según Ramuz.

Gregorio Martínez Sierra



Gregorio Martínez Sierra, asiduo colaborador de Falla

Pastora Imperio

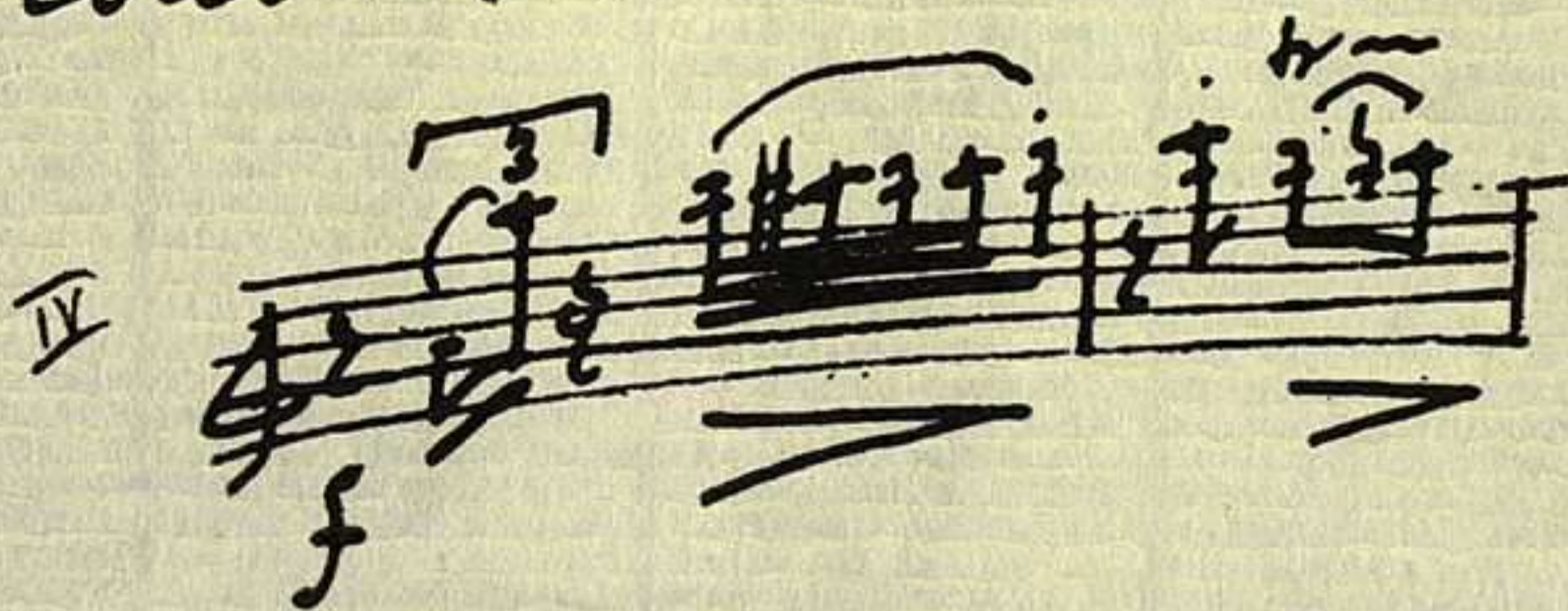


Pastora Imperio, en la época y con el atavío de su estreno de "El amor brujo".

6
 aparece el espectro (en clásico
 traje. gitano) de un antiguo
 amante de la heroína, acom-
 pañado por un motivo que se
 oye en la trompeta con sordina:



La Danza del Terror tiene
 lugar entonces a base del tema
 ultimamente escuchado. Los
 violinos, con sordina, en un tema
 de convulsivo carácter.



Páginas autógrafas de El amor brujo

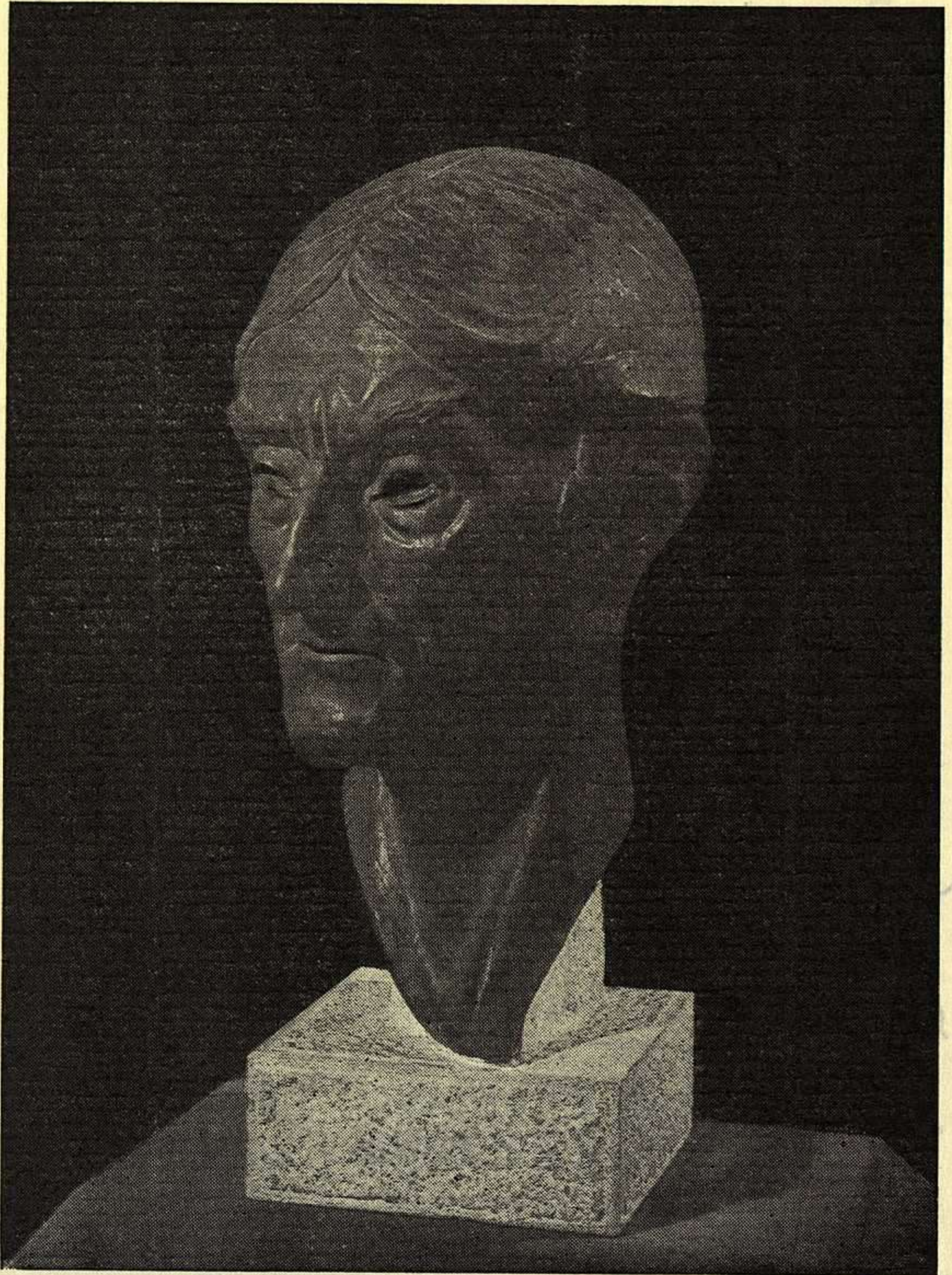
expresan el terror de Candela luchando por ahuyentar el Espectro que la persigue.

Al desarrollo de los dos primeros temas se une otro característicamente popular =



(La música de esta danza está basada en el antiguo baile de la tarántula, que tiene en Andalucía el mismo origen que el de la Tarantella en Italia.

Vicente Escudero



Vicente Escudero (obra del escultor granadino López Burgos) figura universal del baile español, inimitable intérprete coreográfico de la música de Falla, nacido en Valladolid, vivió seis años en una cueva del Sacromonte, donde aprendió las esencias del baile gitano.

“El amor brujo”

La primera idea de esta obra fue de Pastora Imperio, una de las más grandes bailaoras de la época, que pertenecía a una familia gitana enteramente entregada al baile y al canto andaluzes. Había expresado a Martínez Sierra su deseo de interpretar “una canción y una danza” que fueran de él y de Falla. A éste le gustó la idea sobre todo cuando conoció a Pastora y a su madre, Rosario la Mejorana, que había conocido su hora de celebridad. Por ella, Falla oyó numerosas soleares, siguiriyas, polos, martinets que anotó cuidadosamente, mientras a su lado, Martínez Sierra prestaba toda su atención a las leyendas, cuentos, apólogos de que la vieja gitana tenía gran repertorio. De ello sacó la trama que transformó la canción y la danza solicitadas en un ballet cantado. Falla se puso a trabajar con entusiasmo a partir de noviembre de 1914 y aunque siempre componía lenta y minuciosamente, terminó la obra en abril de 1915.

Con *El amor brujo*, el músico describía un nuevo aspecto de su Andalucía natal, el de los gitanos, el de las cuevas del Sacromonte granadino. En su pensamiento, la Salud de *La vida breve* nunca fue una gitana sino una sencilla muchacha del Albaicín.

“Carmen —afirmaba— es una gitana; no Salud.” Debe reconocerse que, en Andalucía, como las afinidades del terruño y los orígenes se confunden en un lejano origen, puede tomarse al andaluz puro por gitano, e inversamente. Pero ¿cabe asegurar que el Albaicín es un barrio gitano, o más bien que los gitanos se instalaron en el barrio autóctono del Albaicín? Sea como fuere, sedentarios, asimilados desde hace siglos, los gitanos han asumido los rasgos más característicos de la raza. “Los gitanos —escribe Théophile Gautier, en su encantador relato de viaje *Tras los montes*— son por lo general herreros, esquiladores de mulos, caldereros y, sobre todo, chalanes. Su verdadero oficio, en el fondo, es robar. Las gitanas venden amuletos, dicen la buenaventura y practican las industrias sospechosas habituales en las mujeres de su raza.” Es el país de las “gentes de las cuevas”, el que canta García Lorca en su admirable *Poema del cante jondo*:

¡Oh, pueblo perdido
en la Andalucía del llanto!

Mejor que un fácil pintoresquismo, lo que Falla extrajo de *El amor brujo* —sería difícil no comprenderlo así, a diferencia de los críticos madrileños— fue el carácter humano, el gusto por lo trágico y lo misterioso. La magia, reflejo de la antigüedad racial, el encantamiento ritual, el “duende” que posee

a un ser y le infunde la obsesión de la desesperación, de la muerte, todo lo que constituye el fundamento mismo del "cante jondo" son expresados por el matiz sombrío de las armonías y de la orquestación y también por los estremecimientos casi inmóviles de los ritmos. Hemos de reconocer que la primera versión del libreto se aproximaba más a ese ideal instintivo. Integraba dos cuadros. El primero representaba el interior de una casa de gitanos. La triste Candelas espera a su novio, que la abandona. Pregunta a las cartas su porvenir.

El rumor del cercano mar —lo que justifica la futura *Canción del pescador*—, la respuesta de las cartas, son de mal augurio para Candelas que, desesperada, arroja incienso al fuego y baila la famosa *Danza del fuego*.

Un intermediario prepara el segundo cuadro, en el que se ve la cueva de una hechicera. Candelas aparece. Asustada por los horribles graznidos de las aves nocturnas, los fuegos fatuos que la persiguen, baila una *Danza de la tarántula*, a fin de conjurar a los malos espíritus, que se desvanecen en un rayo de luna.

Las conjuraciones de Candelas provocan el retorno de su amante. Con el rostro velado, ella lo embruja con su danza hasta el momento en que, fascinado, tomándola por la dueña de la cueva, él cae en sus brazos, vencido. Se va haciendo de día y las campanas del amanecer acompañan la reconciliación de los amantes. En esta versión, el espectro no existe sino en las alucinaciones de Candelas y no hay por qué referirse al personaje bastante falso de Lucía ni a un pueril fingimiento.

La orquesta de esa primera versión, muy reducida, integraba piano, flauta, oboe, trompeta, trompa, viola, violoncelo y contrabajo; en realidad, era un octeto.

Toda la familia de Pastora Imperio participó en los ensayos: Vito Rojas, su hermano, que interpretaba a Carmelo; su cuñada, la bella y escultórica gitana Agustina, y su hija que se haría famosa más tarde con el nombre de María del Albaicín. Como director actuó el organista Moreno Ballesteros. La primera representación se celebró el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara, de Madrid. Naturalmente, un numeroso público, todos los intelectuales y la prensa, asistieron. Pero el resultado fue muy distinto que con *La vida breve*. Ningún éxito, ni de público, ni de crítica, y ésta no se mostró muy suave en sus apreciaciones. Para uno, la ostentosa orquesta (*sic*), de timbres inadecuados, aplastaba la pureza de las melodías y destruía el color andaluz, al que convenían tan sólo guitarras, castañuelas, panderos y palmas. Para otro, la partitura, de estilo fácil, no era más que una *españolada*. Un tercero aconsejaba a Falla abandonara esos "ensayos menores" y se dedicara a realizar "una gran obra". Sólo el ambiente gitano quedó maravillado y aplaudió de todo corazón. Se veía reflejado en la obra, y esto consoló a Falla.

Mas, por fortuna, no todo el mundo opinaba igual. El cantor Paco Meana, que asistió al estreno al lado de Amadeo Vives, profetizó que "pronto esa música daría la vuelta al mundo". Opinión confirmada por el inmenso éxito mundial que obtendría *El amor brujo* en París, en los espectáculos del Teatro Bériza, en los que bailaban Antonia Mercé, *la Argentinita*, todavía poco conocida, y Escudero, ya famoso.

Pero, entretanto, Falla había revisado su ballet. Suprimió algunas canciones y recitativos y amplió la orquestación, para adaptarla mejor a una suite de concierto. Agregó una segunda flauta, que pudiera tomar el papel de flautín, dos clarinetes, un fagot, una segunda trompa y una segunda trompeta, timbales, campanas y normalizó el quinteto de cuerdas. En esta nueva forma, Madrid volvió a oír *El amor brujo* el 28 de marzo de 1916 en un concierto organizado por la Sociedad Nacional de Música, con el concurso de la Orquesta Filarmónica, ambas de fundación reciente, en la que Falla participó junto con Adolfo Salazar y Miguel Salvador, siendo éste nombrado presidente. Se dieron dos audiciones de la obra bajo la batuta de Bartolomé Pérez Casas, con Turina al piano. Un año después, el gran director de orquesta E. Fernández Arbós le dirigió de nuevo a la vez que estrenaba *Noches en los jardines de España*. Por su parte, Martínez Sierra había establecido la versión definitiva del argumento tal cual se ha ido representando después.



De Stravinsky a Falla

Dos actitudes distintas, dos estéticas separadas, dos corazones unidos en la universalidad. Igor Stravinsky, amigo personal de Manuel de Falla, perpetúa en estas páginas su admiración por el maestro español con sus propias palabras, que, desde el París del año treinta, acompañan a una foto retrospectiva: "A Manuel de Falla que cet enfant adore de tout coeur."



Andrés Segovia

El guitarrista Andrés Segovia, colaborador en el Concurso de "Cante Jondo" del año 1922. Oleo de Gabriel Morcillo, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Granada. Año 1957.

PWA -

Habiéndose de una personalidad TAN RICA en méritos artísticos y en cualidades humanas como él, es TANTA muy árdua — cuando falta la técnica y el talento del escritor profesional — intentar salir airoso de la concepción impuesta. Tenía razón aquel poeta que escribió a la dama de sus pensamientos dos versos, con una nota en que decía: "Perdona, no he tenido bastante tiempo para hacerlos más cortos...".

Acuerdo a mi memoria sabrosas anec-
dotas recogidas en los frecuentes en-
cuentros con Falla por esos mundos
de Dios: GRANADA, Sevilla, Madrid, Paris,
Montevideo, Buenos Aires, y sobre todo,
en aquel inolvidable viaje, en mi codiz,
desde la frontera catalano-francesa
hasta Venecia. Luces y situaciones pin-
torescas revelaban siempre la inabarcable
persuamente bondadosa de su caracte-
ra y su incorruptible probidad, en
cualquiera disciplina del Arte.

La ultima vez que lo vi en aquella
Córdoba Argentina, daba la impresi-
on de ser ya como una lamita
inexistente y su cuerpo, casi
transparente, solo piel y alma...

Falla

10. Dic. - 1972

Manuel de Falla — Angeles Ortiz
 Fernando Vinas Programme du 25 Juin 1923
 Matilde Cerezo
 Juanita Alvarado
El Retablo de Maese Pedro
 (Les Tréteaux de Maître Pierre)
 Adaptation musicale et scénique d'un épisode du Don Quichotte de
 CERVANTES, par MANUEL DE FALLA.
 Cette œuvre a été composée
 en fervent hommage à la gloire de MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA
 et dédiée à
 Madame la Princesse ED. DE POLIGNAC.

Handwritten notes: Ricardo Vinas, ENIART, Juan Vinas, etc.

Programa para el estreno de El retablo de Maese Pedro en París,
 el 25 de junio de 1923, en el palacio de Mme. la princesa de
 Polignac.



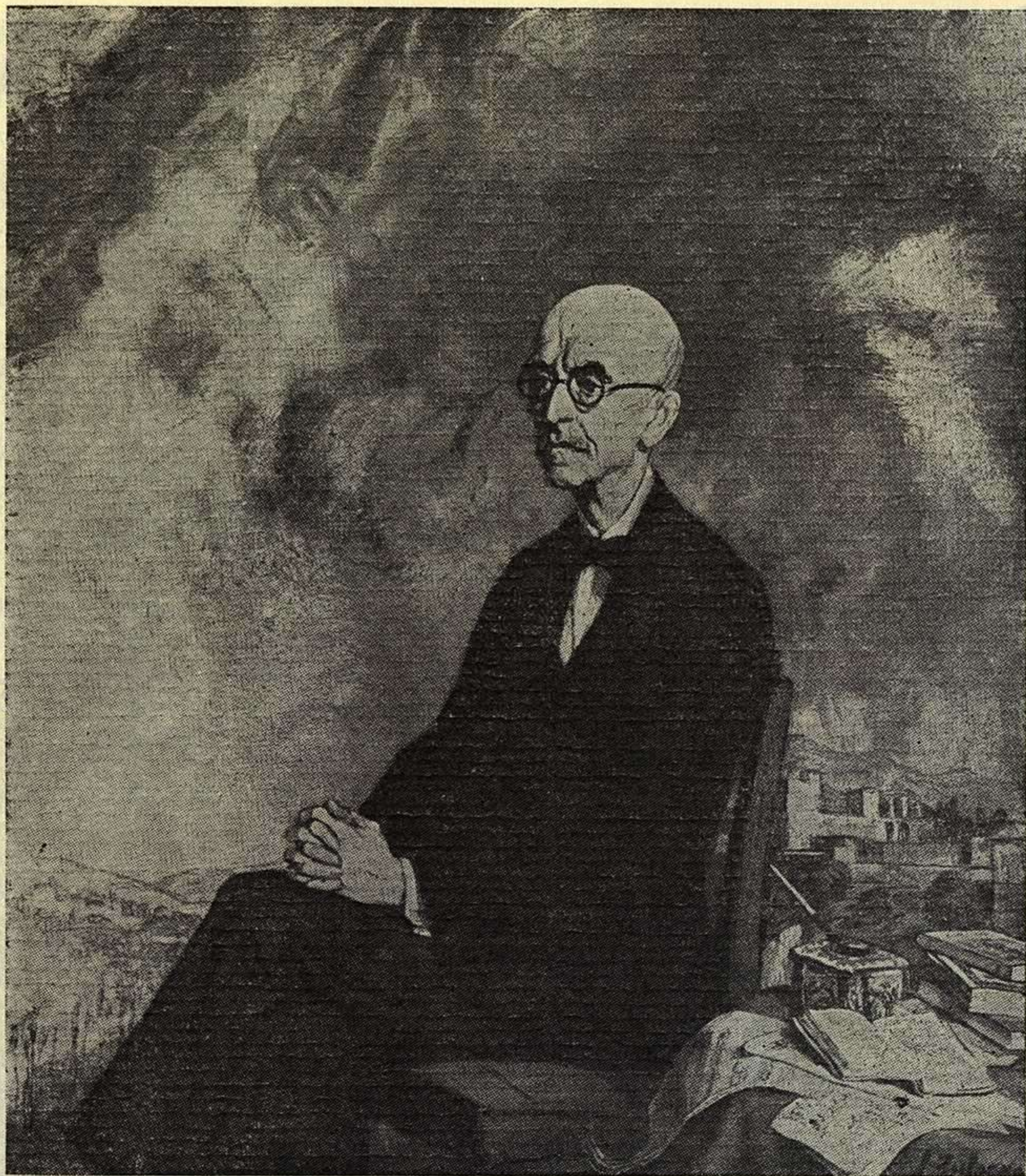
Mme. la Princesa de Polignac





"Carmen de la Antequeruela", óleo de M. Maldonado. (Colección de A. Gallego Morell).

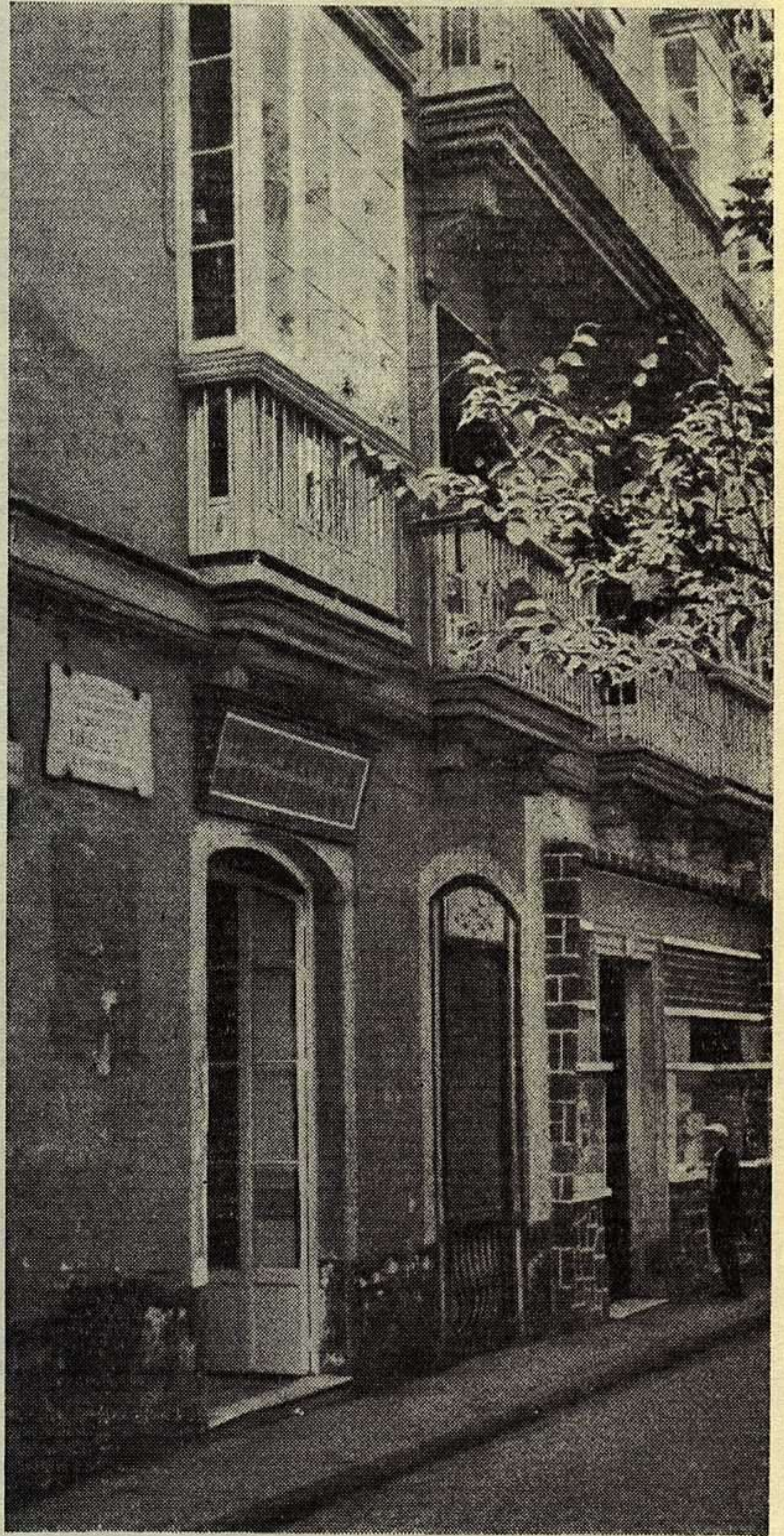




Manuel de Falla, retrato de Ignacio Zuloaga

De Cádiz a Granada

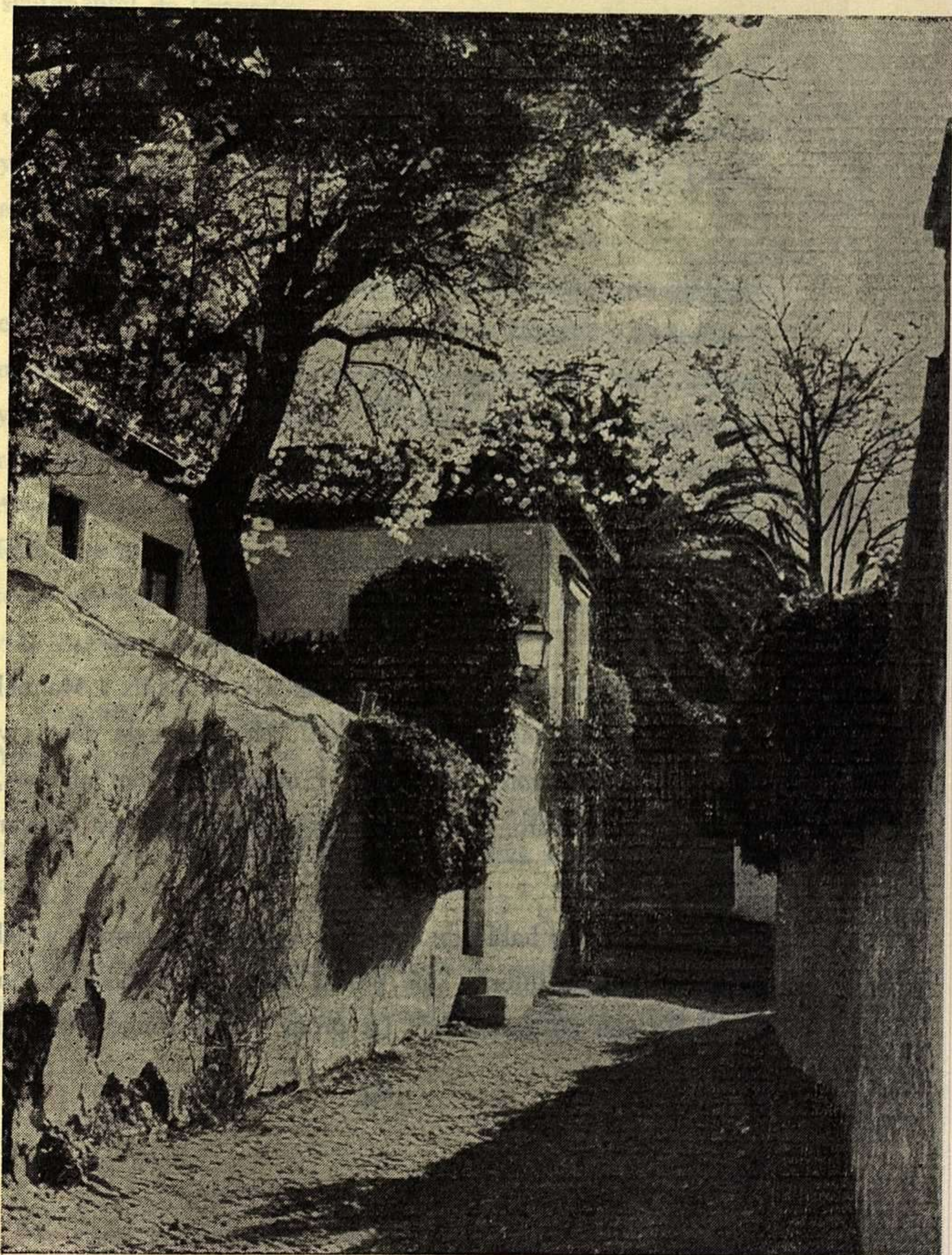
EN ESTA CASA NACIÓ
EL 23 DE NOVIEMBRE DE 1878
EL EMINENTE COMPOSITOR
MANUEL DE FALLA.
EL AYUNTAMIENTO DE 1926.



CADIZ.—Casa donde nació Manuel de Falla.

homenaje a Manuel de Falla

GRANADA.—La Antequeruela: Casa de Falla



Manuel Gallego Morell

INTRODUCCION

Aquí está ya el homenaje de Granada y de Cádiz a Manuel de Falla, en las páginas de "Litoral". Homenaje de poetas y escritores. De pintores, escultores y músicos. Faltan algunos, bien a pesar nuestro. Pero hay material suficiente para ofrecer algo importante.

La poesía nos habla de sonos, de sonidos, de tiempo y del profundo paisaje interior que poseía aquel gran maestro "con perfil de uña ensimismada". La prosa —más abundante que

en otros números— nos describe su infancia gaditana y sus años granadinos esenciales y trascendentes en su obra.

Todo un mundo poético y literario, cerca de su nacimiento predestinado, a orillas del Atlántico y cerca de la Antequeruela Alta, incorporada ya definitivamente al patrimonio cultural y sentimental de Granada.

Plumas jóvenes, savia nueva, hombres de 1973, que no olvidan la gran lección y el magisterio de don Manuel, cuando ya se cumplen veintisiete años de su muerte en la Alta Gracia argentina.

También en 1972 se ha cumplido el cincuentenario del concurso de “Cante Jondo”, que Falla —con Zuloaga y Federico— organizó en Granada. Su acertada conmemoración está reciente y aquí vive nuestro recuerdo. También está en estas páginas el recuerdo y presencia de sus amigos y colaboradores granadinos: Angel Barrios, Hermenegildo Lauz, Juan Cristóbal, Rafael Jofré, Francisco García Carrillo, Miguel Cerón, Valentín Ruiz Aznar... todos ellos desaparecidos y que fueron núcleo importante en la vida cultural de nuestra Granada.

También hay nombres de otros amigos, como son Rafael Alberti, gaditano como él, José Bergamín, Pemán, Juan Ramón Jiménez, Vázquez Díaz o Andrés Segovia. Pero granadinas fueron las vinculaciones, sobre todo de estos tres últimos, con Falla.

Juan Ramón, de la mano de Federico, conoce Granada e intima con Falla. “Granada me ha cogido el corazón” dice Juan

Ramón. Su retrato lírico de Falla, que reproducimos, está lleno de emoción granadina. Vázquez Díaz acompaña a Falla en sus primeros pasos por la ciudad y junto a él pasea por la Alhambra y el Generalife, asistiendo juntos a los conciertos de guitarra de Angel Barrios. Vázquez Díaz dibuja una y otra vez la breve y humilde cabeza de don Manuel. Al fin le pinta enjuto, grave, negro y ensimismado ante el órgano gris y plateado. El retrato es solemne, íntimo y musical. Hoy permanece, demasiado escondido, en el Conservatorio granadino. Nuestro genio universal de la guitarra, nacido en Linares, es tan granadino como el propio Falla. Andrés Segovia colaboró activamente con él en la organización del concurso del año 22 y ahora reside definitivamente en la costa granadina. Y ahí queda también el recuerdo, lejos de Cádiz y de Granada, de los estrenos de su música y de los mejores intérpretes. Todo un mundo, que desde Andalucía le transporta a Madrid, a París y a los últimos confines del mundo.

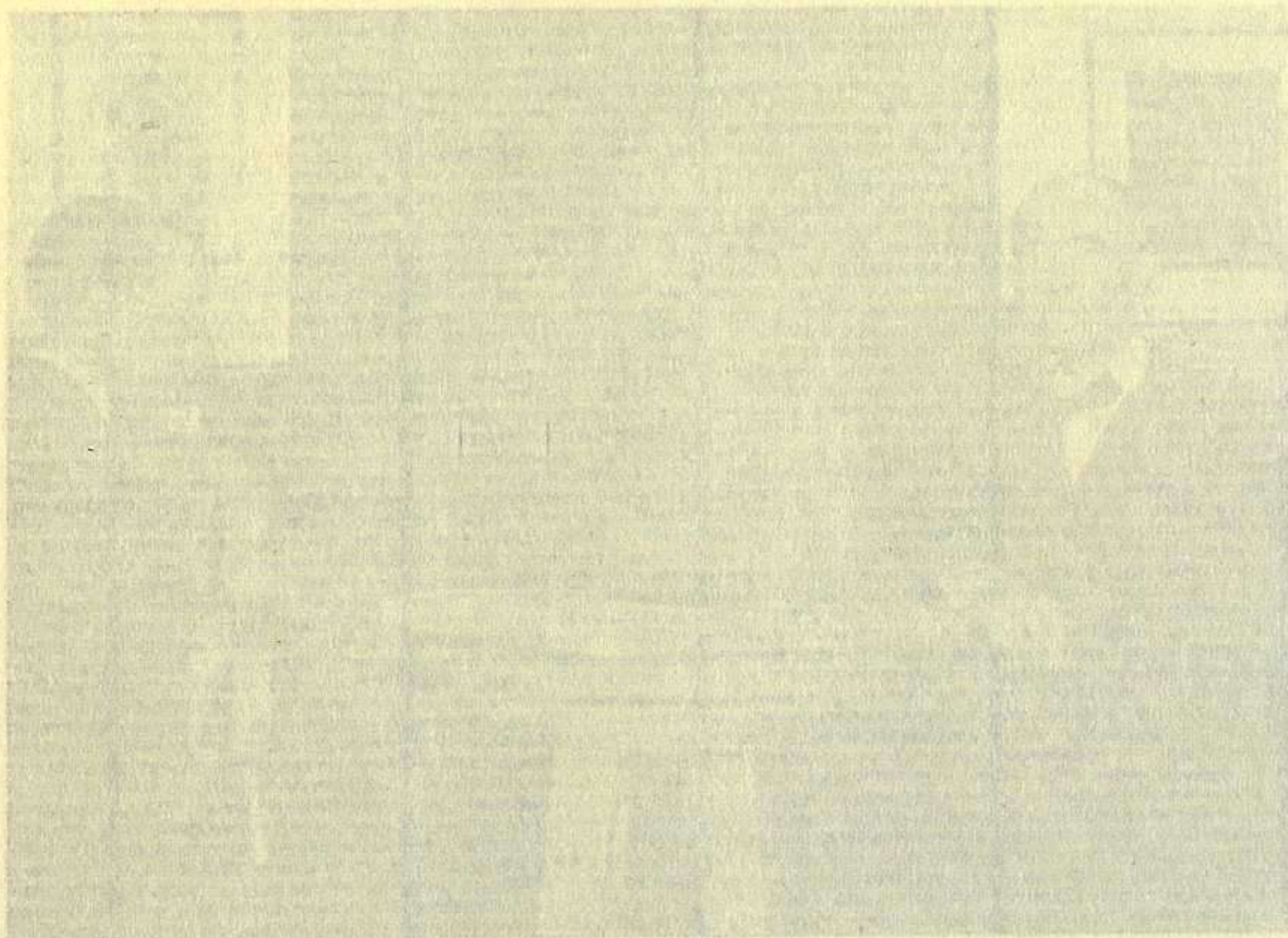
Granada, tanto como Cádiz, recuerdan a su músico, y desde Málaga, lanzan este homenaje, que es el recuerdo vivo de Andalucía y de España entera. Si quizá Falla prefirió morir lejos de su patria, aquí está su gloria. Cádiz retiene las cuerdas de su breve cuerpo y Granada la gloria de sus mejores años y de su mejor obra.

Cádiz, cuna y sepulcro del maestro, y Granada, que es su música, permanecen fieles al recuerdo de Falla. Porque la música de Granada es la música de misterio que se desensueña y toma carne, para siempre, en Falla.

Cádiz da vida al músico y le guarda celosamente en su Catedral. Granada es su música para el mundo y hacia la eternidad. Y Málaga, de nuestra mano, le ofrece este homenaje que es tan andaluz, como español y universal.

Tal como fue su persona y es hoy su gloria.

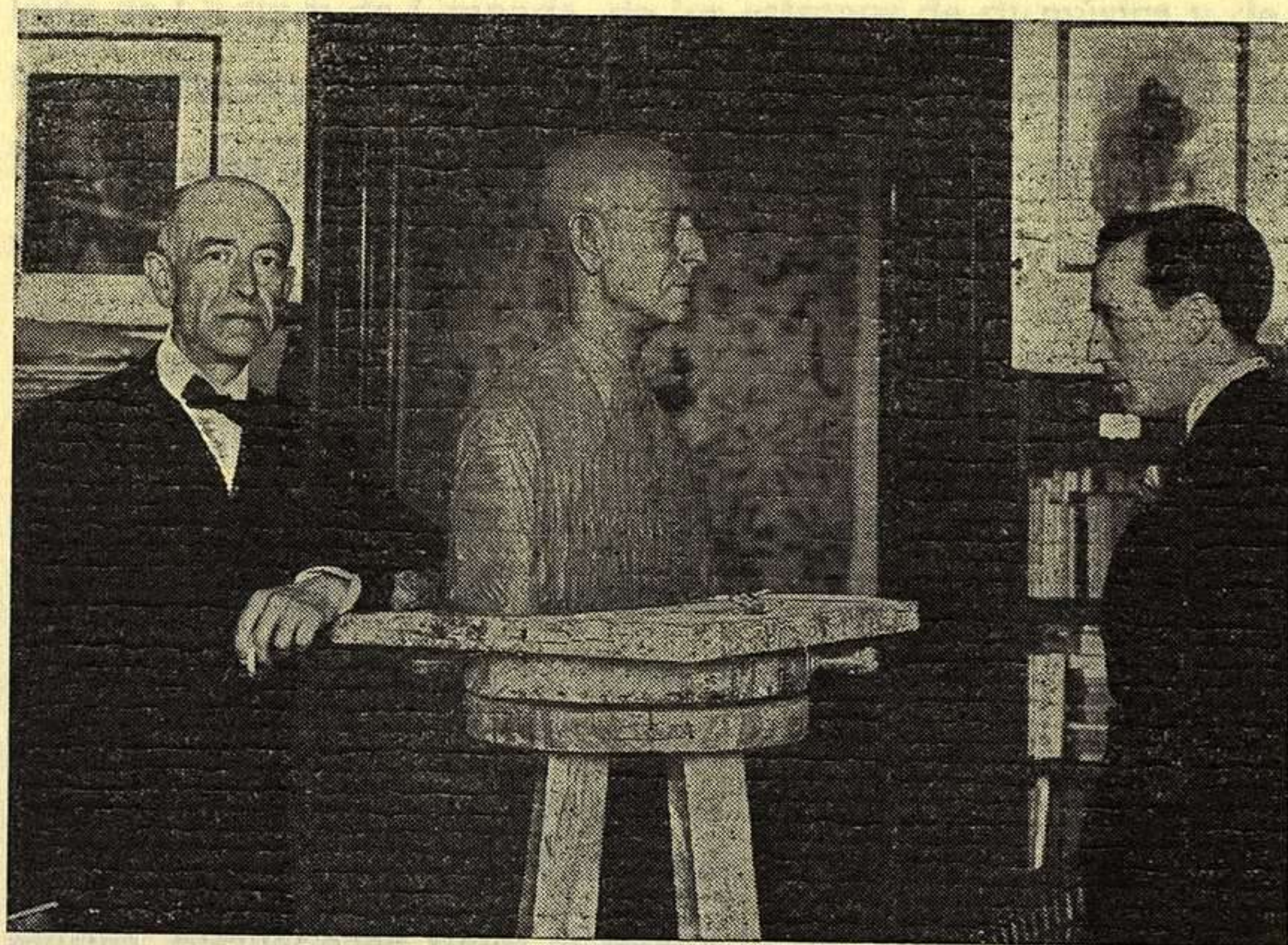
A MANUEL DE FALLA, ENTERRADO EN
LA CRIPTA DE LA CATEDRAL DE CÁDIZ



Juan Cristóbal



Este busto de Manuel de Falla se encuentra en el primer piso del Gran Teatro Falla de Cádiz. Es obra del escultor Juan Cristóbal y fue hecho en Granada en el año 1927. Se da la curiosa circunstancia de que la escultura está situada debajo de un mármol conmemorativo de la Unidad de la Raza Española y en la misma sala donde fue proclamada tal efeméride, el día 3 de octubre de 1912.



El escultor granadino Juan Cristóbal, junto al maestro Falla, una vez terminado el busto que realizara al maestro en el año 1927.

José María Pemán

A MANUEL DE FALLA, ENTERRADO EN LA CRIPTA DE LA CATEDRAL DE CADIZ

En la cripta sonora de aquella catedral,
"Santa Cruz —que la dicen— sobre las aguas", Falla,
aquel gitano músico, sonoro, angelical;
aquella nada humana; aquel fanal
de cristal transparente que tenía la malla
de los nervios ardientes de Ideal
y Amor de Dios, reposa.

Ya cumplió su destino; ya se llevó la rosa
de su canto y su voz
adonde siempre quiso
llevarla, que era a Dios.

Porque él no fue un Narciso
enamorado de sus armonías.
El era un pasajero por los días
y las horas. El fue por los jardines
de las noches de España, buscando serafines

que le enseñaran el supremo canto
que comienza con esos tres rientes
claros chorros de fuentes
que van diciendo: ¡Santo, Santo, Santo!

El se lo preguntó al valle y al río
y a las espigas del estío,
y a mayo con sus flores,
y al enlunado jazminero,
y fue, como San Juan, tras los pastores
por las majadas del otero,
por la noche y el día,
buscando profesores
que le enseñaran a decir amores
del modo que él quería.

Hasta que un claro día
sintió que enmudecía
el eco de su voz...
¡y su canción seguía!

Y comprendió que había
ya sido su armonía
aceptada por Dios.

Porque su anhelo todo y todo su profundo
deseo era aprender ese infinito acento.

El no hizo en este mundo
sino templar el instrumento.

Los más hondos quejidos de sus béticos sonos;
su mejores canciones
de amor y brujería y petenera,
fueron una manera
de echar fuera de sí sus tentaciones.

Una manera de irse desnudando
de sí mismo; y quedándose en torcida
empapada de un blando
aceite generoso de renunciada vida.

Ya estatua arada por la dura gubia
del Dolor, manejada por algún serafín.
Ya pura cuerda rubia
de un celeste violín.

Ya imposible cantar, amanecido
por las orillas de su acento;
ya leve junco frágil ofrecido
al dulce pulso musical del viento.

Ya criatura de pena; ya pensamiento fijo
en otro más allá; ya crucifijo
de sus propios dolores;
ya "con más voz que carne", como dijo
Lope de Vega de los ruseñores.

Ya un puñado de polvo en un sayal;
ya un puro, simple y liberado cántico
unido a los murmullos sin tregua del Atlántico
en la cripta sonora de aquella catedral
donde, como una rosa
ofrecida a su Dios,
silenciosa, reposa
esa nada de carne que bastaba a su voz.

P. Paz Pasamar

TIEMPO EN MANUEL

A F. Quiñones y Platero

Y cuando comenzamos a andar por tus jardines
tenías nombre de conservatorio
y cinema y plazuela.
Y éramos chicos todos para saber tu historia
mas sí la presentíamos algo muy fuera de
todo lo parecido a lo normal.
Y cuando traspasamos por vez primera aquella
verja de par en par, para nosotros
que de solfeo y armonía algo
lo más justo, un poquito embarullados
con la miel de Chopín y versos de Angel Crespo
nos dio por el andar en tus jardines, de repente
se detenía nuestro aliento como después de un largo viaje
bajo el árbol delgado de una pausa
y sumergíamos atentos
nuestros oídos. (Tobi no ladraba
y el gramófono viejo del Rastro repetía

tus noches.) Qué sorpresa. Venía hasta nosotros
los ya fuera de Cádiz un ronquido lejano,
llegaba, como de una caracola
algo ronco y rayado... (¡Pero si son las noches,
noches en los jardines de España de Manuel!)
Fue un principio gozoso. Desde entonces te amamos.
Encaramados sobre clavecines
apoyados en ese diecisiete
siglo de tus sonidos, pensando
las entretelas de tu pentagrama
asombroso, que eras
Manuel de gloria ya infalible, fallido
en eso de haber muerto, que es el fallo de todos.
(Desde entonces, y cuanto.)
A través de jardines, por tus noche plagadas
de insólitos jadeos,
por retablos y esquinas y fuentes y compases
ya el rastreo, el acoso inacabable. (Ven
a decirnos, repite el tema. No nos lleves
solo por tus acequias, por esas granadinas
humedades solemnes, ven, dinos algo más.)
Pausa en tus noches largas. Detienes nuestro aliento
y hay un olor de hojas machacadas al paso.
Repites, y tus notas esperan la salida
furiosa. inesperada del chorro de las fuentes
cuyas llaves la mano que ignoro manipula.
Ahora ya es otra cosa. Otro tiempo. Otro rayo.
La orquesta se prepara. Los oídos atentos.
El pulso acelerado. Vas a volver de nuevo.
En este tiempo último te conocemos más,
vas a tirar al aire tu sombrero picudo,
palparemos de nuevo su fieltro deslumbrante,
dividido el acento. Dónde estarás metido.
Qué es la música, dime, maestro gaditano,
las alas solamente, las olas de tu Atlántida
ya en corredores bien iluminados,
llenos de observaciones y gestos. Los estrados
donde la luz furiosa decapitando atriles
se divide. Un fragor de armas, de cuchillos
sornolientos se afilan antes de la batalla.
Comenzará esta noche tu poema más largo
sin ti y con la batuta de otro
pero tuyo.
Y cuánta brevedad, qué molesta angostura,
que limitado todo, qué espacio riguroso,

que momentáneo el aire de olor de lucidez...
Qué es música, maestro. Qué es un verso, maestro.
Qué es la muerte, Manuel.

A veces la marea nos escupe en el rostro
y eres tú por el mar, perdido por tus calles,
por los dragos de Cádiz y las altas palmeras
y tu chorro de música nos envuelve de nuevo
y vamos tras de ti, Manuel, ya para siempre
donde hay Manuel estamos.

¿Qué es eso de...? ¿Ceder, hacerse de los otros
o hacerse de sí mismo? ¿Quién mantiene este paso,
tú, nosotros, tú-nos, tú y todos los que apenas
de tu esfuerzo llevamos una brizna a la boca?
nosotros que te hacemos a nuestro propio paso
recibimos tu sales, compartimos tu ausencia
y esperamos después del silencio, que sigas.

Fernando Quiñones

ULTIMAS PALABRAS

ME asomé al mar. Cantaba
como un niño ahogado,
sí, tan oscuro y dulce.

Por la tierra dormida,
por la cal de los pueblos,
por los trenes más tristes,

nunca dejé de oír
un largo centelleo
de guitarras azules.

Una vez en Granada
cantaron para mí
los montes de voz ciega.

No tenéis por qué amarme:
recogí en mi pañuelo
cuando canta, que es todo.

Francisco Moreno Galván



Galván

J. M. Caballero Bonald

MANUEL DE FALLA ESCUCHA LA NOCHE EN EL PARAISO CERRADO PARA MUCHOS DE SOTO DE ROJAS

El aprendiz de brujo sentía cada noche más cerca cada noche el cerco de una terrible música filtrándose debajo de la música. Era un imán de amotinados óxidos un apremiante vértigo de espanto y pantomima circunvalando la negrura el maleficio isócrono que araña la inocencia tenaz de los espejos azogados de acordes y corolas.

¿Comprendes a qué materia de ornamental fulguración me refiero? ¿Lo sabes tú por ventura navegante oceánico que en los idus del mes premonitorio rastrearas las dos Andalucías en busca del sumergido ónice de Gades y la erótica túnica de Alhama?

Todas las noches sin descanso oyendo el melodioso arrastre inmemorial de las equivalencias la emblemática clave del jardín nunca abierto la alianza voraz de los sonidos esa oscura propuesta de estupor que a veces llaman someramente realidad.

Pero un rastro un trayecto un signo de la Gran Ceremonia se instalaron al fin en la caverna instrumental de la mitología paraíso cerrado para muchos mientras el que en ningún momento fuera Ulises acudió despacito al armonioso vórtice del tiempo y allí reconstruyó con pulcritud no usada la orquestación del sortilegio que yacía debajo de la música.

Jesús Fernández Palacios

MANUEL DE FALLA O EL SENTIMIENTO DEL PUEBLO ANDALUZ

Repasando la historia de Cádiz, me detengo en el año 1907 y se me ocurre pensar que dicho año debió ser muy significativo para el proceso histórico de la capital. En dicha fecha, simultáneamente, se suceden dos importantes partidas: por un lado, la de Manuel de Falla que a sus treinta y un años marchó a París; por otro, la del gran revolucionario, amigo personal de Bakunin, Fermín Salvochea que murió en la gaditana Plaza de Argüelles, en el mes de septiembre, a los sesenta y cinco años. La primera partida no fue lamentable como la segunda, y digo esto, porque Falla salió de Cádiz en busca de nuevas perspectivas para su música, y en definitiva, para la música española contemporánea. En este caso, pues, la música justificó la partida. Y es en París, donde el maestro gaditano vivió en íntimo contacto con el ambiente musical de la capital francesa (Debussy, Dukas, etc.), en el que imperaba, en aquel entonces, la estética impresionista. Naturalmente, la música de Falla sufrió las lógicas influencias de esta estética; pero él supo armonizarlas con su temperamento de honda raíz ibérica y, en particular, con el folklore andaluz, del que le atraían poderosamente sus incisivos y mórbidos ritmos y sus especiales inflexiones melódicas. Es más, yo pienso, que dicha atracción respondía no solo a un matiz de apreciación técnica sino también a un matiz de carácter ideológico-sentimental. Baste para ello recordar que dicho folklore fue y será siempre la consecuencia de la forma de vida de un pueblo, de la forma de vida del pueblo gitano-andaluz. Hablo, pues, del carácter social que Falla quiso infundirle a sus obras.

En el año 1925, concretamente en el mes de julio, Falla hizo unas declaraciones para una revista especializada de París, de las que recojo las siguientes palabras: "Yo creo en una bella utilidad de la música desde un punto de vista social. Es necesario no hacerla de manera egoísta, para sí, sino para los

demás... Sí, trabajar para el público sin hacerle concesiones: he aquí el problema. Esto es para mí una preocupación constante. Es necesario ser digno del ideal que se lleva dentro y expresarlo, estrujándose: es una sustancia a extraer, y algunas veces con un trabajo enorme, con sufrimiento..."

¿Cuál era el punto de vista social de Manuel de Falla? ¿A qué se refería cuando hablaba del ideal que se lleva dentro?

Si hacemos un breve recorrido por las obras del maestro, por todas las anteriores a la fecha de estas palabras suyas, quizás podamos responder con más o menos justeza al planteamiento formulado. Veremos como, en este caso, la teoría quedó fundamentada por la praxis; porque en sus obras, en las escritas entre 1905 y 1925, se trasluce ese carácter social y ese ideal que mencionó y puntualizó el maestro al finalizar dicho período de años.

La vida breve, basada en el libreto del poeta gaditano Carlos Fernández Shaw, relata una dramática historia, situada en la Granada de la época moderna. En los dos actos de este drama lírico queda reflejado cómo una distinta condición social puede mediar y entorpecer las relaciones entre dos seres que se aman. Dicha diferencia social impide que la gitana Salud sea amada por su bienamado Paco. Una vez más la injusticia queda a flote y el amor se trueca en tragedia: Paco, tras abandonar a la gitana Salud, se casa con Carmela que conserva una posición social elevada como la suya. El ambiente de esta obra es sumamente popular: coros de gitanas, cantes por siguiriyas, danzas, fraguas, etc....

A los dos años de estrenarse en Niza *La vida breve*, es decir, en 1915, Manuel de Falla (al que luego llamó Lorca en un soneto que le hizo: "Lira cordial de plata refulgente / de duro acento y nervio desatado") compuso y ejecutó en Madrid *El amor brujo*. Nuevamente aparecen determinados símbolos que dan carácter a la obra: el amor, la seducción, la maldad, los celos, y todo ello, en el marco inefable del pueblo gitano. Parece como si el maestro hubiese querido rendir homenaje al pueblo, que saliendo de Oriente, tuvo que emigrar durante muchos siglos soportando persecuciones, privaciones y brutal discriminación.

Por encargo del gran creador de ballets rusos, Serge Diaghilev, Falla, basándose en la novela corta de Pedro A. de Alarcón, compuso su obra *El sombrero de tres picos*, que se estrenó —hubo de demorarse su estreno durante dos años por culpa de la Primera Guerra Mundial— en Londres, el 22 de julio de 1919, siendo los decorados obra de Pablo Picasso. Los bailarines Karsavina, Sokolova, Tchernicheva y Woizikovsky, le dieron vida a este ballet. La obra, cuyo libreto se encargó a Gregorio Martínez Sierra, cuenta la historia, un tanto satírica, del corregidor de una pequeña ciudad española que se fijó en la bella mujer del molinero Tío Lucas, el cual, para facilitar la carrera de su sobrino, no tiene escrúpulos en hacer la vista gorda sobre el asunto. No obstante, ella ve el engaño y tras de rechazar al corregidor corre en busca de su marido. En el resto de la obra aparecen escenas muy típicas fundamentadas en una serie de malentendidos y circunstancias adversas para algunos de sus personajes. Acerca de la obra de Alarcón (considerada como una obra maestra de la narrativa del siglo XIX), se hizo en Europa otra versión anterior a la de Falla, pero menos afortunada, o mejor dicho, poquísimamente afortunada. El compositor austriaco, Hugo Wolf (1860-1903), extrajo una ópera cómica en cuatro actos, *El corregidor*, sobre un libreto de Rosa Mayseder-Obermayer.

Noche en los jardines de España; para piano y orquesta, no pretende ser una partitura descriptiva, sino expresiva, evocadora de determinados paisajes, ambientes y sentimientos, no tan solo de rumores de fiestas y danzas cuanto de experiencias dolorosas y misteriosas. En su primera audición que tuvo lugar en Madrid a cargo de la Orquesta Sinfónica, ejecutó al piano, otro gaditano y gran pianista, José Cubiles.

Su ópera *El retablo de Maese Pedro* tiene por base un conocido episodio de la segunda parte de "Don Quijote". El desarrollo de la obra se instala en el

corral de una venta de la Mancha, donde un titiritero ha levantado su teatrillo para representar la liberación de Melisendra, esposa de don Gaiferos, prisionera del rey moro Marsilio en un castillo de Zaragoza.

En todas estas obras se ve, se palpa diría yo, la razón social de la música de Manuel de Falla, su ideal translúcido como el propio espíritu del andaluz llano. Salud, su tío Salvador, la hermosa mujer del molinero, el titiritero burlón, los espectadores de turno, las gitanas, los hombres de fragua, etc..., son gente del pueblo, gente sencilla que ama, que sufre y que padece la explotación de unos pocos y el despotismo de los corregidores. Falla supo y quiso captar todo este ambiente de las ocho provincias que componen su Andalucía: es el sentimiento del pueblo. Y hasta en la evocación de sus paisajes, Manuel de Falla, hoy enterrado junto al mar de Cádiz, plasmó en sus composiciones el dolor y la agonía de unas tierras divididas y mal repartidas.

Cádiz, 12 de octubre de 1972

RETRATO DE MANUEL DE FALLA



Por Vázquez Díaz (Prop. del Conservatorio Música de Granada)

Manuel Cano Tamayo

A UNA ETERNA AMISTAD

Cuando don Manuel de Falla llega a Granada y se instala en la casa que don Angel Barrios le facilitó en la Antequeruela, se inicia entre ambos una amistad que aunque nacida anteriormente, desde este momento llegaría a perdurar toda la vida, unida además por lazos familiares al apadrinar a Angelita, la hija de don Angel.

Fue a partir de esta época cuando al calor de las tertulias que se formarían en la taberna-estudio que el padre de don Angel, el célebre papá Antonio "El Polinario", tenía en la calle Real de la Alhambra, y por la que desfilaron todas las más importantes figuras que relacionadas con el arte pasaran por Granada, comenzaron entre Falla y Barrios los más amplios e intensos contactos personales que venía de ese amor por la música, por el arte y por la propia Granada y donde igual se representaba una pequeña obra —quizás de lo que hoy llamamos teatro de ensayo— y que era protagonizada por estos personajes que la creaban como, Federico García Lorca, Manuel Angeles Ortiz y el propio Angel Barrios, todos transportados a un mundo de creadora fantasía, inspiradas algunas en las viejas leyendas árabes que impregnan por siempre todos los rincones de la Alhambra, como después y entre vasuco y vasuco, del mejor vino seleccionado por Papá Antonio, se escuchaba a Angel Barrios extraer de su guitarra esas mismas esencias inspiradoras plasmadas en su música, mitad juguetona, mitad académica y en más popular, pero sobre todo como un fiel reflejo de la inquietud y fuerza creadora de toda esta polifacética gama de intelectuales que, alrededor y junto a don Manuel, daban rienda suelta al arte que cada uno llevaba y creaba en lo más profundo de su alma.

En los últimos años de vida de don Angel y por mi vinculación con él, como guitarrista, como granadino y sobre todo como amante de su figura humana, casi mística en un hombre que detrás de sus muchos años e incluso de su

última ceguera, se le podía adivinar aquella sensibilidad contagiosa, aquel alma cargada de inspiración y sobre todo su nostalgia por su ciudad Granada, pensada, más aún, soñada desde su retiro en Madrid y que en sus largas horas de pensamientos, pasarían por su mente todos estos recuerdos de su amistad, su hermandad con Falla y tantos otros nombres que llegarían a la historia del arte en lo más alto de su cénit.

En estos últimos tiempos, su única expansión, su forma más íntima y por qué no llamarla así, su forma más "jonda" de expresarlos y exponerlos, era tomar en sus brazos a su vieja guitarra, aquella que desde que la pariera al mundo en 1904 Manuel Ramírez, fue compañera, testigo e incansable vehículo para atraer a su seno y al del maestro, a todos los que de él tuvieron la dicha de gozar de sus más brillantes momentos, momentos en los que se crea su tango "Angelitas", dedicado a su hija, su "Zacateque", sus "Cantos de mi Tierra" o su "Avapiés", reflejos de la esencia de la música popular y que hicieran exclamar a don Manuel de Falla aquella frase; "Si yo tuviera una parte de su inspiración, sería el mejor músico del mundo".

Qué honradez, qué amistad, qué sincera admiración puede desprenderse de esta frase, porque ¿qué pensaría don Angel de don Manuel...? —Yo lo adivino. Admiraría su tesón, su voluntad de trabajo, su capacidad única en el mundo de la música, para crear tanta grandeza, para elevar a su más alto cénit, todo lo que para la inspiración del alma de Barrios, fue la esencia de la música popular.

Sus últimos años de creación, sus últimas obras, son el fiel reflejo de esta nostalgia y por qué no citarlas, si cada una esconde tras su título y tras sus notas un pedazo de la propia Granada, un pedazo de muchos años de recuerdos y amistades y de sentir juntos los dos amigos las mismas brisas inspiradoras, que desde la Vega, desde El Albaicín o desde la Fuente del Avellano, llegaban a este rincón de la Alhambra "El Polinario", ya casi donde se acaban los Palacios Nazaríes y el paisaje se funde con la blancura de su Sierra Nevada. Recordemos entre otros, "Bajo la parra", "Recuerdo de mi jardín", "El pitijolo", "Viejo romance", "Pregón de Flores", "Mañanitas granadinas", "Los olivaritos", "Canción de Navidad", "Parador de San Francisco", "Cristinilla"... por citar algunas y podemos pensar que desde el primer título, que recuerda horas íntimas y de pensamientos, bajo la sombra de la vieja parra... hasta la última, dedicada a su nieta, todas son como los pétalos de una hermosa fragante rosa, que fuera su Granada, y que el tiempo, los hubiera deshojado y dejado caer en el recuerdo uno a uno.

Con estas líneas, sólo he querido recordar la hermandad que durante tantos años existió entre estas dos grandes figuras de la música. Primero, por la amistad que un tiempo, fugaz y corto como todo lo querido, pasé junto a mi amigo y admirado maestro don Angel Barrios y segundo, al mismo tiempo poder dedicar un profundo homenaje hacia la figura de don Manuel de Falla que si no tuve la dicha —por mis pocos años— de haber conocido personalmente, si lo he sentido siempre por el respeto y admiración que a todo músico puede producir la obra de este creador, que supo como Barrios, recoger esencias populares y siempre vivas en el paisaje, la luz y el ambiente de nuestra Granada, en el tiempo que en ella viviera y se inspirara.

José Carlos Gallardo

SONIDOS NEGROS

**Te daba vueltas y era un eco negro,
un barranco. Era el alma de un ciprés
por el camino solo. Te seguía
cuesta abajo; de piedra en piedra, te iba
mordiéndola la apariencia de tu sombra,
¡ese perfil de uña ensimismada
con que escuchabas el hondón, sonando!**

**Se te pegaba al cuerpo
como una mujer eucarística,
y oías de ella el inhalante pulso
de una garganta oscura, de una cuerda al ahogarse.**

**Callabas, y en el aire se quebraba
la bárbara silueta de un sonido desnudo.
Con respirar, estabas respondiendo
al cuerpo fantasmal que te cubría.**

**De noche. Era de noche. Los caminos
eran polvo de sombra filarmónica,
huella de oído oscurecido, son
de rincón vibrante, lejano.**

Mirabas,
y el aire se licuaba en una gota
de pena endurecida, de una pena
condenada a sonar oscuramente,
hasta formar
una lluvia, un acorde funeral,
un eco en pena que se quedaba
en víscera de mal toda la noche.

Pero tú lo seguías
probando el mineral, el óxido
que recubre al lamento, la sal muerta
del llanto, el olor
que despide la pena cuando se oye.

Después, la lengua tenía
gusto a alma, sabor
a gesto disecado,
imagen
de sonido saliendo de lo oscuro.

Y una forma total
de humo negro y doliente,
de ahogo ensimismado;
una caída oscura por las venas
abajo; un pozo de paciencia;
una acústica para el calcio
final de cada noche; un oloroso
agujero en la sien,
cuando, de pronto,

ante las manos, se aireaban
los cerros
bajo la honda guitarra
que venía agrietando la noche con su busto,
anticipando el grito o el misterio,
la soledad, la suerte negra,
el negro son,
el negro cuerpo de la pena.

Manuel López Rodríguez

PERFIL FLAMENCO DE FALLA

Hace algunos años, a principios de 1969, y con motivo de la gala que, en homenaje a Manuel de Falla, tuvo lugar en Namur (Bélgica), en presencia de la Reina Fabiola, vino a mi memoria la gran labor que el músico español hizo en pro del cante flamenco y lo poco que, acerca de ello, se conocía en España.

Me ocupaba, por aquel entonces, de preparar un estudio sobre los gitanos españoles y el mundo flamenco, lo que me obligaba a recoger opiniones de personas más o menos relacionadas con el arte (cantaos, tocaos, aficionados, etc.). En muchas de mis entrevistas hice por conocer la opinión del interpelado sobre el papel de Falla en la expansión y revitalización del cante. Sólo ocho de cincuenta interrogados supieron contestar con precisión; es decir, sólo el 16 por ciento de la muestra, si bien no representativa de la población "flamenca" ya que no estuvo elegida como tal desde el punto de vista estadístico, conocía la relación Falla-flamenco. Para los restantes, Falla era solamente un gran músico español; incluso, algunos —bien es verdad que los menos— ignoraban la existencia del genio. La consecuencia no puede ser más desoladora ya que todos ellos, repito, estaban, directa o indirectamente, relacionados con el mundo flamenco.

Creo que nunca se ha subrayado bastante la influencia de don Manuel en el flamenco y no sé si nos hemos parado a pensar en la trascendencia que tuvo

su decisión de celebrar aquel gran Concurso en Granada en el año 22. Bien es verdad que la influencia debió ser mutua; el arte influyó en su vida y en su forma de ser y él infundió al arte nueva vida, cuando estaba, según nos cuenta él mismo, a punto de desaparecer. Quiero hacer constar, que la trascendencia es independiente de que los resultados que se obtuvieron del concurso pudieran considerarse, entonces, como más o menos positivos.

Don Juan Viniegra, al contarnos la vida íntima de Falla, nos dice que desde muy pequeño, el gran músico sentía un enorme entusiasmo por el cante jondo y en él buscó su fuente de inspiración y lo estudió con cariño. Luego, cuando su talento se reveló como compositor, llevó al pentagrama aquellos sonos que tanto le gustaban. No es extraño que así sucediera siendo Cádiz, cuna del cante, su ciudad natal y Granada, su lugar de adopción y de reposo. Sin olvidar la tendencia que desde pequeño mostró hacia lo gitano y lo flamenco, en Cádiz escuchó y aprendió los mejores cantes jondos que los profesionales de entonces dejaban escapar de sus gargantas. Luego, en Granada, durante sus prolongados paseos por la Alhambra y el Generalife, donde el silencio sólo se quiebra por el canto del agua, Falla meditó aquellos cantes, los volvió a escuchar de nuevo y temió en su desaparición. En su enorme modestia no se daba cuenta que tal vez podrían desaparecer todos los cantes y cantaores, pero lo que siempre perduraría era su propia obra, inmortal desde el momento mismo de su creación.

La idea de revitalizar el cante jondo con aquel histórico Concurso no se debió a la improvisación. Lo meditó durante casi dos años, desde que llegó a Granada en el año 20 hasta que habló con don Miguel Cerón, confiándole sus inquietudes. Durante ese tiempo, conoció Granada, se embebió de su aire y de su perfume, recorrió el grandioso escenario natural donde se cantaba y bailaba el auténtico flamenco, y sobre todo estudió e investigó. El mismo lo expresó así en la "Solicitud al Ayuntamiento de Granada" en el mes de marzo de 1922. "Si para su celebración elegimos Granada, no sólo ha sido obedeciendo a nuestra devoción por esta ciudad tantas veces ilustre, sino también porque nuestros estudios e investigaciones favorecen la posibilidad de que en ella tomaron forma definitiva esos cantes". Su estudio sobre "El cante jondo (canto primitivo andaluz)" es todo un documento de investigación que ha servido de base a la mayoría de los estudiosos del arte flamenco.

Falla descubrió —¿en Granada?— los secretos que rodeaban al cante jondo y los dio a conocer al mundo con su pluma y con su música. Decía Juan José Blasco en "La Verdad del Cante Jondo" que Rafael Jofré basó todas sus investigaciones en Falla. Y es verdad; en Falla han bebido —y siguen bebiendo— los principales investigadores del cante.

Es, pues, Falla, a nuestro juicio, la figura más completa en el campo del flamenco, ya que penetró a fondo en todas sus circunstancias. Investigador "de punta" en aquellos tiempos, trató de encontrar los orígenes del cante y su influencia en el arte musical europeo; compositor e intérprete innegable, inmortalizó obras de enorme sabor flamenco o como diría Fernández Cid, al

referirse a las "Noches en los jardines de España", de tan jondo acento y cuidado perfume impresionista; promotor y revitalizador del cante, luchó contra viento y marea para llevar a buen fin aquel Gran Concurso de Granada del año 22. Son estas tres características las que justifican plenamente nuestro aserto.

El nombre de Falla estará, por siempre, unido al mundo del flamenco y la circunstancia favorable de ser Granada, donde vivió más de 20 años, el lugar en que, por iniciativa suya, tuvo lugar el primer concurso de cante jondo, permite cerrar el triángulo FALLA-GRANADA-FLAMENCO, cuyos lados, son y serán indestructibles.

La idea de revitalizar el cante jondo con aquel histórico Concurso no se debió a la improvisación. Lo meditó durante casi dos años, desde que llegó a Granada en el año 20 hasta que habló con don Miguel Cordero, contándole sus inquietudes. Durante ese tiempo, conoció Granada, se empapó de su aire y de su ambiente, recorrió el territorio escénico natural donde se canta y baila el auténtico flamenco y, como todo estudio serio, se basó en la realidad. El primer estudio en la "Sociedad de Investigación de Granada" en el mes de marzo de 1922. Si para su celebración eligieron Granada, no sólo por su importancia y nuestra devoción por esta ciudad tanta vez histórica, sino también porque nuestros estudios e investigaciones favorecen la posibilidad de que en ella se mantenga forma definitiva esas cosas. Su estudio sobre "El cante jondo (canto primitivo andaluz)" es todo un documento de investigación que ha servido de base a la mayoría de los estudios del arte flamenco.

Por Falla desearía, en Granada, los sectores que rodeaban el cante jondo y los que a eso se refieren al mundo con su pluma y con su técnica. Desde Juan José Esteso en "La Verdad del Cante Jondo" que lanzó la voz por todas sus investigaciones en Falla. Y es verdad, en Falla han bebido y siguen bebiendo las principales investigaciones del cante jondo.

La obra de Falla, a nuestro juicio, se sigue más completa en el campo del flamenco. Y que puesto a tanto en todas sus circunstancias, investigador de punta en aquellos tiempos, trató de encontrar los orígenes del cante y su influencia en el arte musical europeo, compositor e intérprete investigador inimitable de los sectores del flamenco andaluz.

Elena Martín Vivaldi

PONIENTE EN LOS JARDINES

(HOMENAJE A FALLA)

Traslúcida entre el malva,
desplegada en sí misma,
abre sus alas— pájaro—
la tarde.

Arrebato de nubes,
—azules,

rojos,

grises,

amarillos,

violetas—

hacen suyo el clamor
de un aire en luz herido.
Y más color.

Los árboles.

Luminosa presencia.

Vigilan ya,

se alzan.

Son paisaje:

y sus nombres...

Alamos,
chopos,
sauces,
laurel, castaño,
acacias,
olmos,
pinos,
cipreses,
Verde y mar frente al sueño
de un fulgor de esperanza.

Crepúsculo de asombro,
¿no puedes detenerte,
llegar hasta la noche,
donde una loca aurora se enredara en tus muros?
De sombras luchadora
—alto cuello vencido—
dejar, tarde, las huellas de tu adiós,
mano íntima,
en la dorada carne de tu cielo yacente.

¿Y cómo sosegarte, clavar tu paso inquieto?
¿Expresarte en mis ojos? —Toda tu magia en ellos.
Que las manos tuvieran tu caricia impalpable,
y la voz tu nostalgia de nieve-azul teñida,
los labios tu promesa de más fuego y ternura,
el corazón la brisa.
¿Cómo decirte aguarda para las noches solas?
Y llevarte, encendida, para los días sin llama.
Y leerte en la ausencia,
y saberte en las horas.
Y sentirte en lo oscuro,
alcanzarte en tu huida,
única tarde inmensa, nunca olvidada. Siempre,
recuerdo que traspasas mi dolor,
y un ocaso.

Julio Alfredo Egea

MANUEL DE FALLA

Con sus pasos pequeños
él le perseguía el canto
al ruiseñor gitano
que anidaba en la Alhambra.

Antes convocó peces
viejos de la bahía
por si habían descubierto
órganos sumergidos.

Le ayudaba la luna
disfrazada de hogueras.

Con sus pasos pequeños
a otro extremo del mundo
se marchó, comprobando
que le seguían los pájaros.

Se hizo España gigante
caracola encendida
a partir de sus manos.

Llevó el mar a Granada
y formó cada aurora
su escuadra de cipreses.

Dijeron que había muerto
los que no lo entendían,
cuando en la Antequeruela
quisieron los rosales
desatar sus raíces.

Con sus pasos pequeños
cada atardecer vuelve
para ponerle música
a la luz de Granada.



Juan Alfonso García

CALIDAD Y CANTIDAD EN LA OBRA DE MANUEL DE FALLA

Con mucha frecuencia se dice que en arte —como en casi todas las cosas— no cuenta la cantidad sino la calidad. Y casi siempre se aduce el super-clásico ejemplo de Leonardo da Vinci. Aún así, es frecuente quedar encandilados ante una producción amplia; por el contrario, ante una producción escasa experimentamos cierto desengaño. Y entiendo que es una de las pruebas que debemos superar para valorar debidamente la significación de la obra de Manuel de Falla.

Cuando Juan Carlos Paz habla de la “escasa cantidad” y el “corto aliento” de la obra de don Manuel, nos da la impresión de que está poniendo una seria objeción al significado y la importancia de su música.

Lo verdaderamente importante en arte es la realización estética del artista a través de su obra. Y aquí radica, creo yo, el más alto valor de Falla: en la perfección objetiva de cada una de sus obras y en el camino recorrido con ellas. Se trata, ciertamente, de “una producción reducida” en la que cada página cuenta decisivamente.

En el corto espacio de once años, los que van desde el estreno de “El amor brujo” (1915) al del “Concerto” (1925), Manuel de Falla da pasos de gigante que rivalizan con los más preclaros ejemplos de la historia musical. Partiendo

del estrecho límite de "lo español" (el tópico de la época), llega hasta el "universalismo" más desnudo y coherente. Ni una sola repetición. Ni un solo titubeo. Ni un solo paso atrás.

Fijándonos en esta época, primero está "El amor brujo" y "El sombrero de tres picos", donde lo típico español se ennoblece con la vestidura de gala de la mejor orquesta, adquiriendo "pasaporte internacional", según frase algo pedante, pero bien significativa. Después, el "Retablo de maese Pedro", junto con la "Fantasía bética" y el "Homenaje a Claude Debussy", donde el interés de lo estrictamente musical adquiere importancia decisiva. No en vano el crítico Paul Dambly descubre en el autor del "Retablo" "al jefe de la escuela contemporánea". El tercer paso, definitivo, lo da Falla con el "Concerto", para clave y cinco instrumentos, donde la objetividad sonora guarda analogía con las más significativas obras de su época en Europa.

Cuando en 1927, Igor Stravinsky escucha el "Retablo" y el "Concerto", queda fuertemente impresionado. La cita me parece de interés. Dice:

"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", colaborando Mm. Janocopoulos. 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."

El elogio es completo. Los que conozcan las *Crónicas* de Stravinsky comprenderán la importancia de estas palabras: no es frecuente tanta alabanza para un colega en labios del gran músico ruso. Estoy por decir que Falla es la única excepción. Pero es curioso advertir que Falla evade la "tendencia folklorista" por otro camino del que indica Stravinsky: no "liberándose" o renunciando a lo español, sino enraizándose o *esencializándose* con el dato folklórico hispano. Y aquí está, quizá, la gran diferencia entre Stravinsky y Falla.

Pero reflexionemos sobre la "escasa producción" de Falla.

Desde que don Manuel regresa de París, en 1914, hasta 1926, despliega el esfuerzo decisivo de su obra. Después, un largo silencio de veinte años: el definitivo naufragio en "Atlántida".

La pregunta surge necesariamente: ¿Qué le ocurre a Falla desde 1926? No podemos pensar en una debilitación de su voluntad creadora. Don Manuel fue un hombre trabajador y consciente de su misión. Es más, por estos años encontramos en sus escritos afirmaciones como ésta: "...jamás he trabajado con más entusiasmo que ahora". Pues, a pesar del entusiasmo y el esfuerzo

diario, Falla no consigue cosechar el fruto esperado. Con razón podemos afirmar que sus veinte últimos años fueron una larga etapa de trabajo infructuoso, de lacerante esterilidad creadora.

¿La causas?

Posiblemente no fue un acierto la elección de una obra de las dimensiones de "Atlántida", de la que se ha dicho que tiene "ribetes wagnerianos"...

Quizá influyeron en él más de lo que podamos suponer los trastornos políticos que perturbaron su espíritu —y sus nervios— durante los últimos años de permanencia en España.

Es verdad que su precaria salud física dificultó no poco la tarea musical.

Pero debe haber algo más. Es posible que el progresivo auge de su "austeridad" estética le llevara a un *callejón sin salida*. Alguien habla de una "secreta necesidad de negación", de un "ascetismo trágico"...

Creo que 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.

Carlos Muñiz-Romero

MEMORIA DE ANDALUZ

A M. de Falla, gaditano.

Era
estéticamente puro.

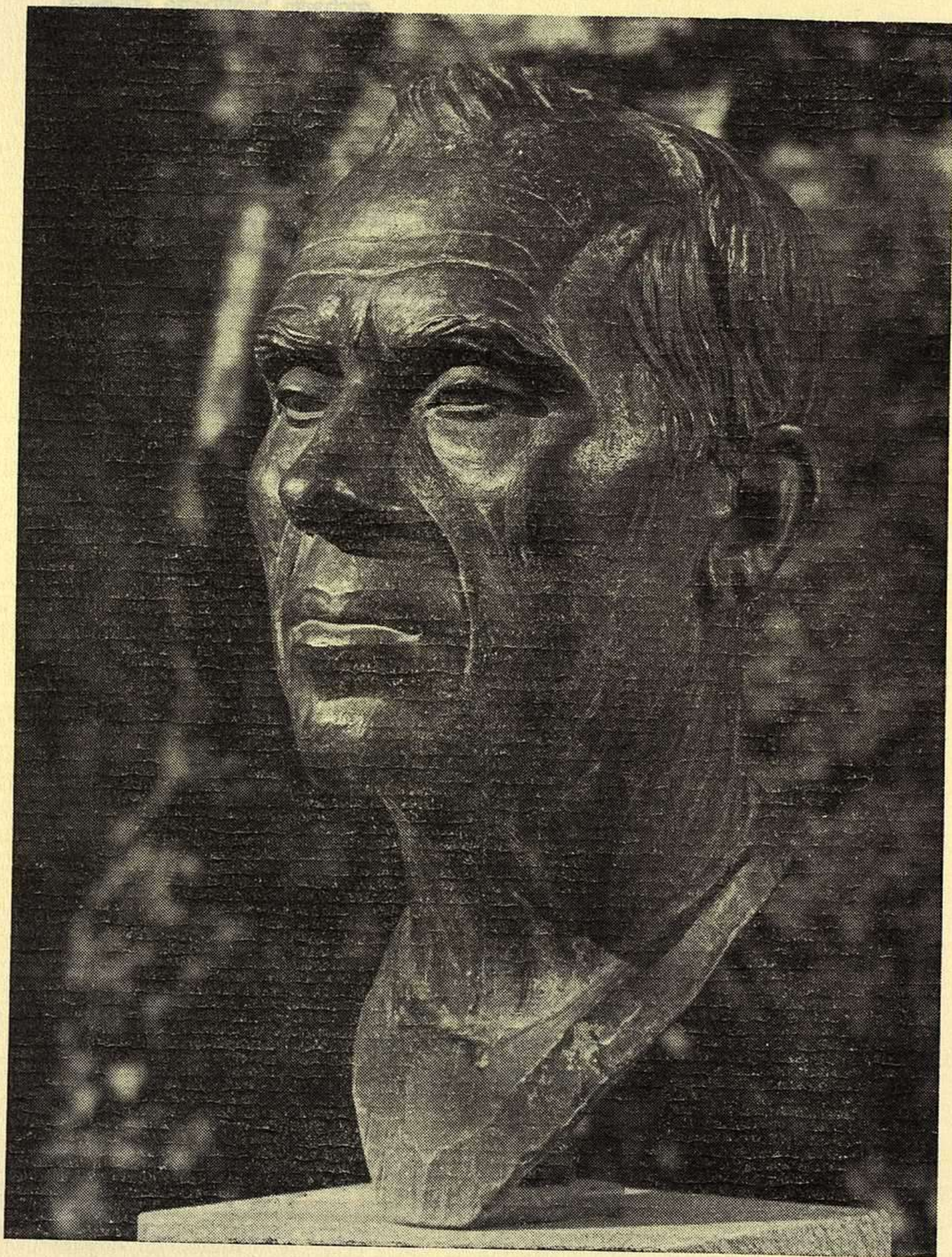
Los vientos le rondaron,
rifaban la hoja seca.

Era silbo, siseo,
bisbiseo,
garganta irreprochable.

Murió con el oído
en una consonante
y se rieron.

Al cabo de otro tiempo,
se le siguió la pista.
Deshelaba, se dice,
las raíces.

Angel Barrios



Busto en bronce del compositor granadino Angel Barrios, obra de Juan Cristóbal y fundido por Codina.

Moscoso



De la Alta Antequeruela —desde donde Falla hizo danzar al mundo entero, según trazo de Adolfo Salazar— parte un tortuoso camino que, entre exuberante vegetación, nos conduce a la no lejana parroquia de San Cecilio, patrono de Granada. La casita de Falla, aquella casita de inolvidables recuerdos, pertenece a la demarcación parroquial de San Cecilio. A esta iglesia bajaba don Manuel a cumplir el precepto dominical y, cada quince días, para ponerse en contacto espiritual con su rector, el bondadoso don Antonio, cuando no era éste quien subía a casa de don Manuel. “Buen ejemplo para mis feligreses —solía decir don Antonio—, tanto para los que no practican, como, aún más, para los que practican.” Porque, desgraciadamente, el mal viene de muy antiguo.

Ya en tiempos de Jesucristo había quien entendía la religión “a lo fariseo” y quien “a lo publicano”. Y es claro que estos tipos inmortales de las parábolas no quedaron sin sucesión a través de los tiempos.

Una de las cosas que más chocan en materia religiosa es la diversidad en exteriorizar las creencias.

A don Manuel nunca le vimos —pongo por caso— tomar parte en la solemne, devota, vistosa y tradicional procesión del Corpus granadino, sin que ello implicara el menor reproche para los que asistieran. Y sin embargo, una de las cláusulas de su testamento establece y obliga a sus herederos a alimentar para siempre la lámpara del Santísimo de su parroquia de San Cecilio. Y es que don Manuel comprendía con hondura el alcance de aquella sentencia expuesta por el mismo Cristo a la samaritana: “Adorar a Dios en espíritu y en verdad.”

Y “en espíritu y en verdad” mantuvo, cuando fue menester, sus costumbres y puntos de vista religiosos, ante un director general de Enseñanza, cuando se suprimió el crucifijo de las escuelas, y lealmente, “en espíritu y en verdad”, expuso su terminante oposición al ministro con quien había mantenido, de antiguo, amistosas relaciones.

La obra musical de don Manuel descansa toda ella —según lo manifestó en sus escritos y se lo he oído decir muchas veces y se ha repetido otras mil— en dos principios fundamentales: el *ritmo interno* y la *tonalidad*. Pues bien, si quisiéramos establecer un parangón entre el músico y el cristiano, diríamos que toda su vida religiosa descansa, como en dos columnas de granito, sobre la *caridad* y la *humildad*.

Sobre mi mesa de trabajo tengo un precioso libro que es para mí una auténtica reliquia. Su título. *Catéchisme du Saint Concile de Trente*. Este librito, pequeño en su volumen, grande por su contenido, fue muchas veces manejado por Manuel de Falla. Lo atestiguan las señales marginales y llamadas de atención con que solía don Manuel iluminar las últimas páginas libres de texto, sobre ideas que habían llamado su atención. Este librito —mejor esta edición (Desclée, 1936)— tuvo que ser muy leída y meditada, precisamente en aquellos años cruciales de nuestra patria... y del mundo entero.

(De “*Perfil Religioso de M. de Falla*” en “*Falla y Granada*”. Ed. Centro Artístico. Granada, 1963).

來

En el Santo nombre de Dios,
Padre, Hijo y Espíritu Santo
dedo mi voluntad de un
sea mi cadáver conchoso
a lugar sagrado y en
el sepulcro, todo ello
según el rito católico -
romano, a cuya Santa
Iglesia tengo la gloria
de pertenecer.

Es también mi expresa
voluntad que en mi lugar y en
toda parte mi sepulcro

Manuel de Falla
Granada, Febrero de 1932

Juan J. Ruiz Molinero

EN GRANADA

Siete es un número cabalístico en Manuel de Falla: siete años en París, siete años finales en Argentina, casi tres veces siete en Granada, "Siete canciones españolas"...

Casi "tres veces siete" en Granada, su etapa más larga pasada en una ciudad. Primero, provisionalmente, alojado en una casa que le facilitó Angel Barrios en la calle Real de la Alhambra; después, su refugio monástico del carmen de la Antequeruela. Algunos años para salidas esporádicas, viajes, conciertos, estancia en Mallorca; pero en verdad Granada es la ciudad que acoge durante más tiempo al músico más universal de España después de Tomás Luis de Victoria.

¿Pero qué viene a hacer aquí Falla, cuando el centro musical está en París o en cualquier otro sitio? Granada es una ciudad amansada, casi pueblerina, pero con una élite muy culta y muy crítica. Pero el músico tiene ya la fama que, como es costumbre en nuestro país, ha conseguido en el extranjero. Lo que espera encontrar en Granada es el sosiego, la paz, la meditación para poner en orden su espíritu y sus ideas, siempre en la inquietud, en la renovación lenta pero espléndida.

Cuando llega a su refugio de la Antequeruela, Falla ha rebasado la época andalucista y es precisamente al pie de la Alhambra donde estiliza su estética.

Trae una obra casi concluida: "El retablo de Maese Pedro", por encargo de la princesa de Polignac. En Granada se robustece su técnica; fruto de esa larga etapa son la "Fantasía Bética", el "Homenaje a Debussy", el mencionado "Retablo", "Psyché", el "Concerto para clave y cinco instrumentos", el "Soneto a Córdoba", la "Fanfare" (conmemorando los setenta años de Arbós), la "Balada de Mallorca" (sobre la balada en fa mayor de Chopín); esa pieza magistral que es la pianística "Pour le tombeau de Paul Dukas" y gran parte de su creación en "Atlántida".

Quizá la obra más representativa de esta etapa, que algunos han estimado demasiado silenciosa, cuando, sin embargo, en ella está toda su evolución, sea el "Concerto". Los temas populares que han sido siempre su fuente se convierten en verdaderas abstracciones, donde tan solo queda lo medular. Si recordamos aquella confesión de Falla en la que dice ser opuesto a la música que toma como base los documentos folklóricos auténticos, veremos que no solamente toma la esencia de ellos, sino que idealiza su abstracción.

El "Concerto" es sublimación de la técnica y la estética de Falla. En él se incrusta esa idea de la politonalidad —que el mismo músico niega, limitándose a describirla como agregaciones de notas, es decir, los armónicos resultantes del acorde perfecto— y la simplicidad más absoluta. Falla, que olvida el desgarrado sensualismo de la etapa andaluza, bucea en un carácter litúrgico, polifónico, creando una especie de catedral gótica, árida y grandiosa al mismo tiempo. La obra, dedicada a Vanda Landowska, que la interpretaría en París en 1927, lleva este pie al final del manuscrito: "Año del Señor 1926. En la fiesta del Corpus Christi."

* * *

Entre su trabajo, los viajes esporádicos y algunas enfermedades, transcurre la vida de Manuel de Falla en Granada. Largos años, muchas amistades que encuentran hospitalidad en la sencilla, casi monacal casa de la Antequeruela, donde el músico y su hermana María del Carmen, atienden a los íntimos que allá acuden para hablar de la música, del arte, de las cosas.

Una tertulia entrañable se forma alrededor de aquél hombre sencillo, cordial, austero, especialmente respetuoso con todos. Y, naturalmente, entre aquellos, Federico García Lorca. Con él, con Zuloaga, con Andrés Segovia, con Jofré, con Miguel Cerón se organiza aquél famoso concurso de cante "jondo" del que se ha cumplido recientemente el cincuentenario. Fue un intento de purificar y descubrir lo que todavía quedaba de auténtico en el folklore de Andalucía, cuya preocupación no solamente rondaba por la mente de Falla, sino de algunos músicos rusos, desde Glinka a Strawinsky.

Falla colabora en algunas actividades musicales granadinas con Valentín Ruiz Aznar, y con el desaparecido Antonio Gallego Burín. Son años lentos, trabajosos, donde los bosquejos de "Atlántida" se van perfilando. Años de preocupación también, de enfermedad y de violencia, al desatarse la guerra civil. El espíritu de Falla se agobia. Nervudo y sublimado como un espíritu de un cuadro de El Greco, don Manuel pasea por Granada, San Cecilio arriba,

deteniéndose en la recoleta iglesia a rezar, enterándose de las necesidades del barrio que estuviese en su mano paliar. Es un hombre a la búsqueda incansable, trabajando cada vez más lentamente porque lucha por una idea cada vez más nueva, más luminosa. Los años de Granada no son años perdidos. Son casi los más importantes en la obra del compositor.

Un amor entrañable por una ciudad, por su recuerdo, que se llevaría a Alta Gracia, en Argentina, los últimos siete años de una vida que terminó hace veintiseis años.

Hoy, en Granada, la casa donde vivió se conserva con sus muebles, su piano, sus recuerdos. Era un homenaje que un día proponíamos. Por lo menos si algún solitario sube a la Antequeruela, puede perderse en el recuerdo de este refugio silencioso, olvidado, al pie de la Alhambra, que fue testigo mudo de un buen jirón de vida de Manuel de Falla.

Andrés Soria

DE LOS AÑOS GRANADINOS DE FALLA

Cuando Manuel de Falla escoge libremente asentarse en Granada e instala en ella su parvo hogar, la ciudad tenía ya, dentro del perímetro de la Alhambra, larga tradición como albergadora de artistas.

La primacía se la llevaban, por supuesto, los pintores. Tanto los españoles como los extranjeros venían en peregrinación a una ciudad pintoresca por antonomasia e instalaban en sus rincones los caballetes atentos. En esta época, a fines del primer decenio del siglo, la lámina de la ciudad era todavía modernista. Este vasto movimiento ideológico y artístico, que en España se cuajaría y desharía, sobre todo en moldes literarios, había alcanzado por completo a Granada, realzando especialmente sus planos orientales.

Pero estos años primeros pertenecen aún al pasado. No del artista, sino de la ciudad. Son la protohistoria de los Años Veinte y Treinta, tan fecundos en el quehacer musical de Falla. En el Carmen de la Antequeruela (hoy muy bien reconstruido y ambientado), surgieron sus creaciones maduras y se trazaron los primeros compases de músicas que no iban a lograr la perfección final. Desde allí Falla estableció su comunicación con el espíritu de la ciudad, partido en la doble vertiente de las cosas y las personas.

Salvo esa escapada a Palma de Mallorca —que nos ha sido tan sabrosamente contada por don Juan Thomas en *Manuel de Falla en la Isla* (1947)— Falla vive en Granada veinte años de gran intensidad.

Hacer una excursión, por breve que sea, a los años plenos granadinos del compositor es arriesgado. Sincronizar con ellos supone, en el fondo, intentar una reconstrucción parcial. Y, no obstante, estos años han recibido un excepcional tratamiento histórico. Son los que se suelen llamar por doquier “los felices Veinte”, a los que iba a suceder el siguiente decenio de los Treinta (descabados en la cuenta española), tan preñado de tensiones. No nos interesa la evocación minuciosa —muy seductora, por otra parte— de aquellos años en el vivir de Granada. Hay algo rancio y desvaído en la visión total, arqueológica, como en cualquier resurrección de lo pasado. Lo que nos llama la atención por su brillo positivo es la excepción: la vida del arte y los artistas, el esfuerzo de los artesanos y también algunos rasgos de la vida popular que ahora, *a posteriori*, sorprendemos en su abandono.

Preciso es decirlo: la Granada de los Años Veinte, en este aspecto de vida del espíritu se conectaba espontáneamente con la Europa de aquel tiempo. No hubo retraso ni desfase, sino participación. Es hoy, al realizar el balance cuando lo comprobamos.

* * *

El año 1922 puede considerarse como la fecha en que, públicamente, Falla se pone en contacto con la ciudad, por el Concurso de Cante Jondo. En ese año, el Centro Artístico, que ha llevado el peso del festival, obsequia con una merienda en el Carmen de las Azucenas a los artistas Zuloaga, Falla, Segovia... Al año siguiente, 1923, en la casa de F. García Lorca se celebrará una fiesta íntima poético-musical —que no iba a ser la única— de colaboración entre los dos grandes artistas.

Lorca pone en escena el cuento tradicional, para niños “La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón” y se estrena en España *Historia de un Soldado*, de Stravinsky Ramuz. Todavía se conserva la fantástica decoración, pintada por Federico, para esta fiesta privada de alta calidad. En este año, el compositor granadino Angel Barrios —tan vinculado a Falla en estos tiempos— estrenará, en el Real su ópera *El Avapiés*, en colaboración con Conrado del Campo.

A partir de estas fechas, puede decirse que la actividad del músico y la de la ciudad corren parejas. Son los años de la Orquesta Bética de Cámara, de la *Fantasia Bética*, de la segunda versión de *El Sombrero de Tres Picos*, de *El Retablo de Maese Pedro* —que Granada iba a conocer en el “Coliseo Olympia”, entonces muy nuevo y ya desaparecido—... Son los de *Mariana Pineda* de Lorca, o los de las danzas de la bailarina hispano-oriental Nirva del Río, discípula de Isadora Duncan, o los de la magna exposición regional de arte moderno en los recientes salones de la Casa de los Tiros, en que se reúnen, junto a los pintores tradicionales, los nombres “avanzados”: Picasso, Juan Gris, Maruja Mallo.

El año 1927 Falla es nombrado hijo predilecto de la ciudad y al año siguiente recibe la Legión de Honor y la visita de ese gran músico francés —amigo de bordar delicadas fantasías a la española— que se llama Maurice Ravel...

La ciudad es muy consciente de quién alberga en un modesto carmen cercano a la Alhambra. Puede decirse que, en estos años, que nos parecen tan remotos y de tan breve latido, Granada supo ser un hospedador exquisito y proporcionó al músico su más cordial y cálido silencio.

Paris 28 abril 923

Querido Hermenegildo:

eres todo una buena noticia
al decirle que la Princesa de
Polignac — como consecuencia de
nuestra conversación — desea que
haga vd. las cabezas y manos
(en la forma que vd. debe) de los
muñecos del girolo p.^a el Retablo
(cuyo estreno tendrá lugar en su
casa el 8 de junio) y además
el boceto para la decoración del
cuadro segundo, a sea el de la
Torre de Melidonda.

Le pido a Polignac y invita a vd.
con toda la consecuencia de la in-
teresa
ción, a sea los gastos de viaje y esta-
ción en Paris) para que venga
vd. desde unos días antes de esta
no. y hasta que terminen las
representaciones. Figúrese vd.
con cuanto alegría pienso en
esta continuación parisiense de
muchos trabajos cachiporristi-
cos de Granada.

Quisiera oírte y también
colaborar en el Retablo, escribiendo
a vd. dando las medidas exac-
tas de los esbozos. Estos son:

Carta autógrafa de Falla a su amigo Hermenegildo Lanz, en que le encarga la colección de muñecos para el "Retablo". Con "El retablo de Maese Pedro" —adaptación musical y escénica de un episodio de "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha"—, Falla se enfrenta por vez primera con el teatro de muñecos, experiencia que ha contrastado en Granada en casa de Federico García Lorca, a algunos de cuyos intentos escénicos ha puesto música.

Francisco García Carrillo



Francisco García Carrillo, fue discípulo del maestro Falla y uno de sus más fieles intérpretes. Recientemente falleció en Granada. En su homenaje reproducimos este pregón, recogido por él, y su retrato, obra del escultor granadino Francisco López Burgos.

Pregón de pescaderías de la Rábita (GRANADA)

Audiente con calma. *ritar...* Lento. *Postando*

va- mos al pes-cao fres-qui - to. *La voz perdiéndose.*

Motivo Nocturno Jenejife. Falla.

Solo piano. como si se oyese un "cantar" lejano en el Albaycín. Manuel de Falla.

Francisco Carrillo

Rafael Guillén

S O N

Homenaje a Manuel de Falla

Algo para después, para un presente
sucesivo después, un son, un ritmo,
un leve esqueje de futuro, hundido
golpe a golpe, punteo
de guitarra alcancía, gota a gota
para después de palmas desdobladas,
quiebro a quiebro clavado,
y un dolor pedernal así, soltando
candentes chispas, trémolos quejidos,
dolor así, sonoro,
estático y vibrante en el rasgueo.

A punto ya de *soleá*, un algo
para después, murado
de cipreses fanales o almenado
de hogueras verdes, pitas llameantes,
apenumbrado algar y pena adentro.

Agua trenzada y molinera ¿dónde
para este fuego o danza
que consume el instante y lo eterniza?
Jardines fuentes ¿para qué y en cómo
si el cielo en sí se mustia y aridece?
El drama aquí, el gemido,
los desolados pasos
para después y siempre, en este trance
en el que el son elige su postura
y el alma junco se alabea y toma
impulso y crece y planta
aquí, por todo el monte,
su jadeo final, su primer grito.



Dibujo de Maldonado en el que pueden apreciarse, conservados, los pequeños restos de la primera casa en que vivió Falla en Granada, calle Real de la Alhambra, ante el Parador de San Francisco.

Juan de Loxa

SIETE LIRAS SETENTA PARA MANUEL DE FALLA (TERTULIA EN LA ANTEQUERUELA)

*“Todas las tardes el agua se sienta
a conversar con sus amigos”.*

FEDERICO

“Hará parar las aguas del olvido”.

GARCILASO

Rueda una rueda de agua
engullendo la tarde cual un hilo
de pólvora en la fragua
de sol Con qué sigilo
muévase el guiñol del viento al filo
del ruido encalado
en que una sola música naufraga
al corazón alzado
que en los jazmines vaga
vuela y se aproxima al trino que haga
deshilachar la luna

Vengan a ver que está el amor al fondo
del piano en su cuna
como un nido redondo
en un pozo de flores No respondo
del hombre que se asome
para alcanzar el cielo o la azucena
y que la muerte tome
su mirada serena
y la trastoque en pena y voz que estrena
oscurísimos llantos
que habrían de venir tras el concierto
y la ida

Oh cuántos
oles ayes al yerto
ciprés oh sinfonía Despierto
cuando la sombra estalla
y el Sur en pie desgarrar un pentagrama
en bárbara batalla
Qué sensación de llama
que llama ah sangre que arde y ama
El amarillo hueso
castañuelea al borde de un maullido
Kikirikí o beso
sentado en el sonido
que "hará parar las aguas del olvido".

Granada, octubre, 1972

Juan Gutiérrez Padial

ANTEQUERUELA ALTA (NOCTURNO)

En el principio el alba... Casi el alba.
Arrayán en agraz o miniatura
desgajada de añoso pergamino.

¿De qué molde candente vaciaron la pupila
hasta cuajar en arco —apenas cruz mirtídana—,
andadores secretos, ya místicos jadeos?
Ordenaba la gracia
otras constelaciones lejanísimas,
donde apacienta el sol toros de fuego.
Se hizo la luz. Quedaba en pie el milagro.

Aquí la arcilla canjeable o nada.
Suena a entidad superflua
la carne. Porque toda
carne pasa adobada
bajo el fulgor efímero del heno.

Ondea la pregunta
con azaroso giro de vilano
—facie de arcángel en relieve anónimo—,
o enmudecen las ruedas
de luces y colores,
expoliadas de peso, de soporte.
Preanuncian los sentidos
nuevo claror y nuevo mandamiento.
Sobre tanta presencia —permanencia—
sólo el Amor se sabe necesario.

Un cedro adolescente: la medida
para fertilizar torres en bloque.

Pudo ser Juan de Dios o Juan de Yepes
galopando su "llama de amor viva"
o sumiso al reclamo de "la fonte
que mana y corre,
aunque es de noche".

¡Pudiéramos llamar a Federico!
Ojo tapiado al tufo de la muerte,
empeñado en no verla ni olerla ni saberla,
mordisco de tinieblas y ataduras,
desmantelada orilla, tupida de metralla.

Cruzan inciertos duendes fugitivos.
Recala sorprendida la oculta enredadera
y corta la navaja
el alto mirador —tajo en redondo—,
en tanto que la luna de agosto se santigua.

Hierve la frente. El agua cabecea.
Nuevo fulgor se cierne o acumula
o empina los cipreses
en sonámbula búsqueda recóndita.

El pulso en ascua.

Muerde sin recato
el dedo traspasado por la fiebre
—recio oleaje cósmico—

y estalla la creación como en el Génesis.
Un relente de lágrima y sonrisa
devuelve en carne viva el aire y la estameña
golpeando la bóveda del cielo
—meta cabal—, al fin domesticada.

Dios en la pauta el signo transfigura.

Pudo ser Juan de Dios o Juan de Yepes.
¡Pudiéramos llamar a Federico!
Tan sólo fue quien fue Manuel de Falla.

Granada, 8 de octubre de 1972

Antonio Gallego Morell

EL RETIRO GRANADINO DE MANUEL DE FALLA

El carmen es el tipo más popular de construcción granadina. Tiene muy poco de cortijo y menos aún de casa solariega. El cortijo es cal, olivos y corrales. La casa solariega es hiedra, terraza y cristalera. El carmen, es más maceta que huerta. Para él son fundamentales el jazmín y el geranio. Necesita agua, y por esto estará bajo el constante asedio de los cañeros. El carmen granadino tendrá la cancela, pero, al traspasarla, no brillará el preciosismo de las casas sevillanas. Habrá quizá azulejos, cobre y platos; pero esto no será todo. El todo del carmen granadino es el paisaje. No necesitaba Granada del carmen para aprisionar con su embrujo a los que a ella llegan. Pero, por si faltase algo, ahí está esa maravilla de luz y horizonte que tiene nombre de mujer, de mujer andaluza con pasiones, ojeras y celos. Los cármenes abrazan por los cuatro costados a la ciudad. Se miran, frente a frente, desde las dos colinas que redondean la anatomía de Granada: Alhambra y Albaicín. El Albaicín —halconero, y por halconero, señorial— es calle estrecha, empedrados y sorpresas. Sus cármenes son alegres con rejas, geranios y campanillas. Desde ellos se ve la vega, la ciudad y la Alhambra. A sus pies, la curva de la Carrera del Darro y el río reseco y húmedo o que "trae tormenta"... Los cármenes de la Alhambra son blancos, mustios, en sombra. Aquí no es todo alegría. Por algo su flor es el jazmín y hasta se da la vertical del ciprés. Perfumados y silenciosos, tienen algo que se escapa. Entre ellos está en el que vivió el pintor Rodríguez Acosta. Los jardines de este carmen piden el diálogo de la academia griega. Todo es frío que cala y que no deja nada. Clásico y yanki: las dos cosas a un tiempo. Muy cerca de él, en la falda de la Alhambra, con el exotismo "almagra" del Hotel Palace enfrente y el chirriar molesto de la cremallera del tranvía a la puerta, está el carmen recogido y pequeño en que vivió Manuel de Falla, Vivir en un

carmen es encerrarse y esto es oír, sentir y paladear. Nada mejor para un músico. Sobre todo para este hombre nervioso y seco, pequeño, calvo y con bastón, que yo veía bajar los domingos a misa a la iglesia de Santa Ana y que parecía una estilización de su espíritu. Andaba torpe y parecía cosa de otro mundo. Porque Manuel de Falla siempre vivía para otro mundo. Comía poco y pensaba mucho. Vivía con varias horas de retraso: como un monje. También en los conventos hay un menosprecio del reloj: se vive por encima del tiempo, y así vivía él.

Nosotros, los de la ciudad, en eterno motín de Esquilache, peleábamos por capas y sombreros. Falla, allí en su carmen, que sabe que todo pasa para volver otra vez, no pelea por esto, no pelea por nada; él sueña algo imposible. Sin límites, este sueño suyo va más allá de todo. ¿Tendrá razón Jacques Maritain cuando pregona su Cristiandad nueva?

Manuel de Falla viene a Granada en 1920. Había nacido en Cádiz el año 1876. Tenía, por tanto, cuarenta y cuatro años y venía ya con la experiencia de París. Chocar a los cuarenta y cuatro años con Granada es algo como encontrarse a uno mismo. Porque hay que comprenderla, descifrarla, sentirla. Buena edad ésta de Manuel de Falla para interpretar Andalucía, asomándose desde su carmen a la sierra, a la vega y a la ciudad, que se retuercen y se engarzan. No hay taconeos de sevillanas ni burdel de tabernas. Todo es sereno como los estanques árabes, retorcido como las columnas salomónicas, agridulce como el amor, descarnado como el pícaro y el místico.

Instintivamente, Falla se caló del espíritu andaluz. El mismo dice que "la inteligencia no debe ser más que un auxiliar del instinto". ¿Tendría también razón Angel Ganivet? Pero, para Falla, católico puro, el suicidio de Riga es un instinto sin cauce, sin forma, sin inteligencia.

Recién llegado Manuel de Falla despliega una actividad imponente. Los frutos de sus trabajos se llamarán, en 1922, Cante Jondo, y en 1923, Orquesta Bética de Cámara.

En el Corpus de 1922, en la plaza de los Aljibes de la Alhambra, tenía lugar el concurso de cante jondo. Fue el día de San Antonio, es decir, un día 13 de junio, sin temor al mal-fario. Vinieron Zuloaga y Rusiñol. Los cuadros del pintor vasco decoraron la plaza. Estuvieron Federico García Sanchiz, R. Gómez de la Serna y Mauricio Legendre... Hubo una verdadera polémica en la prensa en torno al concurso. Se vociferó contra él y se le alabó; ambas cosas desenfadadamente. La realidad es que fue un intento —el de más envergadura— por salvar los cantos primitivos andaluces. García Sanchiz recordaba luego las saetas de un sobrino de "El Gallo", el torero; Gómez de la Serna se acordaba del tamaño y color de la falda de "La Macarrona", que se atenía a la medida antigua, y de su baile hondo, único, inimitable. Manuel de Falla estaba satisfecho. Un año más tarde se fundaba la Orquesta Bética de Cámara, y a su frente un discípulo del maestro, Ernesto Halffter.

Ese mismo año era presentado en París el "Retablo de Maese Pedro". Falla había vuelto su espíritu hacia el Quijote —al fin, ¿no vivió él también en el 98?—. Había vivificado una parte briosa del Quijote. Casi todo él es un equilibrio —o un desequilibrio— de "sostenuto" y "allegro". En el "Retablo de Maese Pedro", cuando Don Quijote cesa en sus golpes, en sus cuchilladas, en su furor, entonces Carlomagno contempla en sus manos la cabeza y la corona, ambas rotas.

El carmen de Falla fue meca espiritual para todo el que venía a Granada a comprenderla y a sentirla de veras. Allí subieron Juan Ramón Jiménez y André Maurois. Juan Ramón era sensible, percibía hasta lo imperceptible. Maurois era audaz; casi siempre iba más allá de donde pensaba ir. Y Falla era prudente, complejo; unas veces lento; otras, precipitado. Allí, en su rincón, recitaba y tocaba Federico García Lorca. Federico era alocado, impetuoso, in-

fantil. Su corazón era demasiado otoñal, su dedo había perdido la sortija de la dicha, su ilusión estaba siempre a lomos de Pegaso; Federico era el más niño de la tertulia de Falla.

En su cenáculo acompañado de su hermana Carmen —locuaz y andaluza—, el maestro vivía su vida de sosiego y de intranquilidad; ¿no es eso la vida de Granada? Era un intranquilo, un impaciente; pero era un reposado, un sosegado: es una contradicción. Ganivet —solera granadina— fue una monstruosa contradicción.

En torno a Falla se agrupaba el círculo espiritual de Granada. Era la época de las tertulias. En la ciudad cada rincón era una tertulia. Granada —ciudad complicada— parece creada para dialogar. La urgencia del tiempo choca con su paisaje, que exige espectadores y glosadores. Asomarse a la balconada de la plaza de San Nicolás trae parejo intentar hacer una interpretación de Andalucía. Y eso hizo Falla. Andrés Soria, que ha hablado exacto de la música del maestro dice: "Falla, buscando no la postal de Albéniz, sino la visión directa, impresionista y, al mismo tiempo, estilizada, se acerca a auscultar ese sentimiento andaluz trágico y velado, apasionado y contenido, ondulante como el arroyo y la culebra". Y ahí queda su música. Su viaje a París le hace penetrarse de la música de Debussy. Allí con el alma medio comida por la ausencia, Falla sabe cuál debe ser la orientación para un resurgir de la música española. España tenía una tradición: de una parte, la antigua música religiosa de las capillas polifónicas, y de otra, nuestros primitivos de "tecla y vihuela". Y Falla se pone a trabajar, con el piano y la guitarra por preferencias.

Cuando Falla viene a Granada ya había casi concluido en París sus "Noches en los jardines de España", que representan, como dice Salazar el triunfo de las nuevas ideas musicales. Son los nocturnos de su música y, como es natural, la noche es Andalucía. No tiene el calor de los paisajes que veía Rusiñol monótonos, enfermos, casi con duendes. Pero tiene la luna de Juan Ramón y el presentimiento de García Lorca. Hay algo que vibra, que se retuerce. Como esta Granada, vibrante y retorcida. ¡Se acabó el "pastiche", lo flamenco, la manzanilla! Andalucía se levanta como una fuerza vital e irresistible. En la música, por obra de Manuel de Falla. En la poesía, por la elegía juanramoniana y por el romance de Federico. En la pintura, las mujeres morenas de Romero de Torres quieren dar la impresión de esta vitalidad contenida, de esta metafórica "mucho noche en los ojos"; pero Andalucía es difícil de reducir a plástica. Siempre asedia el peligro de caer en lo amanerado. Castilla es fácil: cielo y tierra. Andalucía en cambio, es pasión e historia en los hombres. De Castilla se puede dar el paisaje a secas. Para Andalucía hay que colocar un primer término humano: mujer u hombre. Y ahí está este primer término en la música de Falla: una vida que se mueve. Nada de frío. Nada de inmensidad. Wagner aturde la tranquilidad del espíritu con sus simas y sus abismos de tormenta y cambios. Falla, al aire libre, a cielo abierto, desata las simas y los abismos de lo humano. Allí, el ambiente participa en la tormenta. En esta música andaluza "el rosario va por dentro" y se escapa cuenta a cuenta: cabalmente la vida de Granada. Una vida interior. Una vida con ojeras. Sevilla, la otra Andalucía es una ciudad con la Giralda que se levanta y enseñoorea. Andaluza en las maneras —hablar, bailar, cantar—, y en los gustos —verbena, vino, caballos—. Granada, andaluza en la idea: vida intensa, historia humana dominando a la historia en las cosas, que es característica del Norte. Por eso la música de Manuel de Falla es el ritmo de esta Granada recoleta y volcánica. Es ondulante como el cuerpo gitano que la interpreta. Tiene todos los elementos de Granada. Es un desbordarse de todo: agua, azul, vida. Y Manuel de Falla, que vino del Cádiz limpio y pequeño, se asomó a su carmen de la Alhambra y vio en la ciudad la plástica de su música ya hecha. Conversó con los granadinos que subían a hablarle y a escucharle y conoció en ellos ese primer término humano de su obra. Y, sin saberlo primero y queriéndolo después, Manuel de Falla dejó entrar a Granada en su música. Todos los que descubrieron en su música lo más serio de la música contemporánea comieron grano a grano su ritmo. Y era el ritmo de

Granada, de esa Granada a la que vino el maestro con cuarenta y cuatro años —buena edad— y con la experiencia parisina —buena experiencia.

Manuel de Falla recogió un día sus bártulos y el carmen de la Alhambra se quedó solo. A su carmen llegaron los albañiles y él llegó a América. Allí habrá buscado otro retiro, otro carmen. Aquí seguimos los granadinos entendiéndonoslas a solas con el paisaje y queriéndolo interpretar; buscando un nuevo Falla para el paisaje andaluz. Y él seguirá en América, nervioso y diminuto, hablando de España, componiendo de España. Y su sombrero —como su música— tendrá tres picos española, tradición y novedad.

MARIA ISABEL DE FALLA
DE G^o DE PAREDES

A la Revista Litoral con mo-
tivo del número Homage que
dedica a la memoria de mi
tío con todo mi agradecimien-
to y afecto
M^o Isabel de Falla.



Carmen Mora

Sobre el mundo de la música, el nombre de Manuel de Falla tiene carácter universal.

Son incontables sus intérpretes, los que en horas de estudio, de trabajo ilusionado, dieron sobre el escenario su versión de Manuel de Falla. Se perderán —pasa siempre— nombres en el rápido recuerdo.

De Casals y Arturo Rubinstein y Oscar Esplá a Gálvez. De Andrés Segovia y Yepes a Regino Sainz de la Maza. De Victoria de los Angeles a Zabaleta. De Antonia Mercé y Encarnación López a su hermana Pilar.

De Pastora y Carmen Amaya a Mariemma y Rosario. De Vicente Escudero y Antonio y Rafael de Córdoba, a Antonio Gades.

En la línea de esta fotografía de Carmen Mora hemos querido recoger con ella, que dice el baile como un verso, a Matilde Coral, a Rosa Durán, a Trini España, porque esa es, lo repetimos otra vez, la raíz, la fuente primera, porque mientras la poderosa vertiente del baile y del cante andaluz no se tuerza, lo que Falla plasmó, lo que Falla captó seguirá vivo como pariendo cada día un nuevo Manuel de Falla sobre el músico que se nos fue entre dolor y nostalgia andaluza en la Córdoba argentina.

Punto final

Con este número “De Cádiz a Granada, homenaje a Manuel de Falla”, cierra “Litoral” su tercer “año literario”.

No era fácil el contenido de este número. Como en otras ocasiones ante Picasso, el encontrar algo inédito en algún recóndito cajón que no haya buscado ya, los trabajos afanosos de cuantos a estos seres dedicaron libros, ensayos, biografías, resultaba imposible.

Cuadernos de Poesía, Música, Pintura, subtitulaban a “Litoral” los últimos números publicados en Méjico.

Nosotros hemos querido dar de una manera concreta la versión literaria de Manuel de Falla. Situar su diminuta figura, su cuerpo pequeño y la grandeza de su personalidad y de su sentido del Arte, a través de un mundo poético.

Podía dividirse —de hecho lo está— nuestro homenaje, en dos vertientes. El fuerte impacto de Manuel de Falla sobre la generación que le precede, desde esos dos puntos neurálgicos en los que su vida transcurre, Cádiz y Granada —tarea a la que Manolo Gallego ha dedicado horas de ilusionado trabajo— y el enraizamiento de su ser sobre aquella otra generación poética de “Litoral” a la que en todo y por todo se encuentra estrechamente unido.

Desde las páginas de esta revista no podíamos presentar a Manuel de Falla sin la compañía de Federico, sin Manuel Angeles, sin Alberti, sin Juan Ramón, sin Bergamín.

En la versión musical del soneto a Córdoba de Góngora, tiene parte fundamental Federico y en aquel homenaje a don Luis de Góngora, joya como ya dijimos en su momento de la tipografía, que está reproducido en nuestra segunda entrega de los números de 1926, aparece el facsímil de Falla, entre los colaboradores de "Litoral".

Yo he recordado ya alguna vez los bocetos y figurines que dibujaba Alberti y que contemplé de niño para "La Pájara Pinta", aquella obra de Rafael que iba a instrumentar Falla.

En el estreno del "Retablo" en París, en el palacio de la Princesa de Polignac, y en el Concurso de Cante Jondo de Granada en 1922, junto a Falla está Manuel Angeles Ortiz en bocetos y en el cartel anunciador y en aquellas horas tras la pureza y resurrección del cante, Falla y Federico trabajan incansables en la ilusión.

El principio de "Cruz y Raya" une también en el trabajo a José Bergamín y a don Manuel.

Y en las horas de amargura, de angustia y de dolor, vuelven en el exilio a soñar, a sufrir y a convivir todos ellos.

Los dos trabajos inéditos que "Litoral" no sabe como agradecer a Bergamín y a Alberti y que se publican en este número, hablan mejor que mi pluma en este sentido.

La poesía rinde hoy este homenaje al músico y al poeta.

Hemos tratado de simbolizar, una vez más, nuestros deseos. Esquematisar, si quereis, porque las páginas de "Litoral" en cada número tienen una medida.

De Cádiz a Granada y no más allá. Falla en su versión literario musical, Falla en su pensamiento, Falla en su mundo poético.

No ha sido nuestro propósito recoger las opiniones de sus intérpretes más significados, de críticos musicales... Los que están, están por otros motivos y aun dentro de una línea musical, lo que más nos importaba era su raíz andaluza, de Cádiz donde vio la luz primera, al carmen granadino que recoge su última mirada antes de marchar, sí, como dice Bergamín, se fue alguna vez de los jardines de España.

En Francia con Ravel, con Debussy, entre Strawinsky y Massin, sobre la música rusa a la que encuentra tanta identidad de fondo y de principio con la de España, Falla atrae, inocular como un injerto, las raíces andaluzas.

Ese es el Manuel de Falla que hemos querido presentar en "Litoral". El de Pastora y Vicente Escudero, el que va del brazo con Picasso y Martínez Sierra a la Alpujarra, el que toma notas y apuntes sobre los bailes gitanos puros y espontáneos, el que crea un concierto a la guitarra, el de la resurrección del cante que lanza su grito contra el amaneramiento folklórico.

Algo tuvieron que ver Zuloaga y Andrés Segovia con Federico y con Falla en aquel concurso de "Cante Jondo", como hemos dicho antes, por una pureza, por una autenticidad que a tantos años se iba y se nos va, entre la lucha de entonces y de esos festivales de ahora por los pueblos pequeños de Andalucía.

Es este número de "Litoral", después de las tres entregas de los publicados en 1926 y las dos entregas de los publicados en Méjico en 1944, una vuelta a los propósitos de nuestra etapa del 70.

Encaja el homenaje a Manuel de Falla en lo que somos y queremos ser.

En el número 1 publicamos aquel gracioso manuscrito de sus años infantiles jugando al periodismo. En el homenaje a Federico, "Llanto de Granada", estaba su efigie en la línea expresiva de Picasso repetida luego varias veces y su fotografía junto a Federico y Fernando de los Ríos y Margarita Xirgu en aquella comida celebrando el éxito teatral del poeta amigo.

También y con carácter inédito el soneto de Federico con graciosa greca en el homenaje al maestro en Granada, al cumplir sus 50 años.

Esta frecuente presencia de Falla en los números de "Litoral" es una prueba de nuestro constante recuerdo, de su unión a los poetas que crearon y dieron vida a "Litoral".

No podía faltar, en breve pincelada, Adolfo Salazar que sintió y comprendió como nadie a Falla y tan injustamente olvidado.

Cuántas veces he recorrido la Alhambra, en el silencio de la noche y me ha parecido oír entre el sonido de sus fuentes y surtidores la voz musical de Falla, como si todo aquello tuviera

mucho que ver con él o él mucho que ver con todo aquello y más que en cualquier ballet he sentido al cesar el ruido de tanto golpear sobre tablaos de noches de juerga, otro Falla en una guitarra o en el cante por seguiriyas y en el quiebro sin música de unos brazos o unos volantes recortando el aire.

Falla está —yo lo he sentido así— en la voz y baile desgarrado de “La Tomata” en Córdoba, en el “quejío” gracioso de “La Cañeta de Málaga” y los giros de su cuerpo pequeño, en las palmas y el “jaleo” de “Ansonini”, en la guitarra de Diego del Gastor, en la garganta de Mairena y de Meneses y del “Chocolate”. Desde ahí parte en su tiempo, desde lo popular y auténtico que él da forma, por eso estará allí siempre su raíz.

Pienso que la garganta es el único instrumento que se rompe para mejor. Cuando el “cantaor” no llega, un ángel ayuda, debe ser por eso el “qué ange” que dicen los flamencos cuando se produce “el cambio”, o a lo mejor el son con que entra lo que parece que termina se lo pone o se lo pondría don Manuel.

Cádiz, Granada, Andalucía, Falla, un concepto poético y musical más allá de las fronteras y del entendimiento.

Porque Falla —como dice Bergamín—, en su diminuta estatura humana, hasta su sentido de la música, engrandece lo pequeño, que en todo suele ser lo trascendental, lo importante. En la materia y en el espíritu. Desde el átomo a la Cruz. Esa Cruz que le hacía afirmar a Nietzsche ya cerca su final: “Cristo en la cruz sigue siendo el símbolo más sublime”.

Esa Cruz veinte siglos tratando de redimir al mundo de tanta soberbia, de tanto inútil triunfalismo prefabricado.

Esa Cruz pequeña que Manuel de Falla pidió le acompañara en su última morada.

Manuel de Falla

Pablo Picasso ha dejado de pintar

El día 8 de abril de 1973, Pablo Picasso ha dejado de pintar. Desde su casa de Notre Dame de Vie en Mougins, la noticia recorrió como un cohete luminoso y fuerte el mundo de parte a parte.

«Litoral» no va a cubrir sus páginas con orla de luto.

El dolor es siempre para dentro cuando es verdad.

¿Qué va a hacer «Litoral» sobre Picasso?, me han preguntado muchos. Nada. Guardar para dentro su tristeza.

Todos los números de «Litoral» se abrían a la luz con algo de Picasso, desde el número 1. Así se abre hoy también este número «De Cádiz a Granada, homenaje a Manuel de Falla», planeado con anterioridad —ahí está la fecha en su portada— al acontecer de esa hora y ese momento.

El número 6 fue nuestro primer homenaje. Allí estaban sus ojos inmensos, penetrantes, allí en páginas azules y rosas, las épocas primeras, allí su intimidad, sus amigos.

En el número 23-24 celebramos sus noventa años. Le felicitaban, en uno solo, los números anteriores.

Era un número hecho con amor y tras la dedicatoria de su puño y letra: «A mis amigos de «Litoral», nos llegó a través de Rafael Alberti la emoción que le produjo su contenido.

No vamos a unir nuestra voz al funeral concierto. Muchas frases y hechos llegan tarde, a destiempo, con un sabor insincero.

Nada le molestaría más a Picasso que a algo suyo quererle poner final. Hay seres que siguen más allá de la vida y de las cosas.

Las páginas de «Litoral» se seguirán abriendo con su nombre y sus cuadros cada día más vivos, harán vibrar despertando la luz, las miradas asombradas de generaciones futuras.

Al Picasso del año 73, no va a sucederle ya otro. ¡Cuántos pintores en uno solo, hasta sus casi noventa y dos años!

El genio de la pintura va a descansar, después de años y años y años de trabajo ininterrumpido, de constante creación.

Pablo Picasso el día 8 de abril de 1973, ha dejado de pintar. Eso es todo. «Litoral» lo siente en la médula de su ser poético, con una tristeza silenciosa, pero necesitaba decirlo de alguna manera.

José M.^o AMADO Y ARNICHES

COLOFON

Se terminó de imprimir este número el día 12 de junio de 1973 en los talleres de "Dardo", Alameda, 37 y "Gráficas San Andrés, S.A.", Alonso Cano, 4, Málaga, bajo la dirección conjunta de José M.^a Amado y Manuel Gallego Morell con la colaboración de Angel Caffarena Such y de Jesús de Ussía. Es un homenaje a Manuel de Falla que ya en la iniciación de "Litoral" colaboró en las páginas de esta revista y a su versión literaria dentro de la música. Desde Cádiz y Granada, su ciudad natal y la tierra y el cielo que recogió sus sueños y su inspiración, un grupo de escritores, de pintores y de poetas han dado vida a este homenaje. A los tres mil ejemplares de que consta la tirada de cada número de "Litoral" añadimos esta vez cien ejemplares numerados a mano en una encuadernación especial.

**La música;
-mujer desnuda,
corriendo loca por la noche pura!-**

Juan Ramón Jiménez