



Notas al CD MUSIC OF SPAIN

Magdalena Llamas

Orquesta Carlos III

Orquesta Ciudad de Granada

Manuel de Falla: Amor Brujo. Gitanería en un acto

Versión original 1915 con textos recitados íntegros

Manuel de Falla: Siete Canciones Populares Españolas. Orquestación de Ernesto Halffter

Federico García Lorca: Canciones Españolas Antiguas

Orquestación de Juan Manuel Alonso.

Valentín Ruíz: Tres gacelas de amor

Sobre textos del Diván de Tamarit, de F.G.Lorca.

Carlos de Matesanz. Crítico musical, director y presentador del "Viaje a Itaca", cadena COPE

En toda Andalucía, roca de Jaén y caracola de Cádiz, la gente habla constantemente del duende y lo descubre en cuanto sale con instinto eficaz. El maravilloso cantaor El Lebrijano, creador de la Debla, decía: "Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo"; la vieja bailarina gitana La Malena exclamó un día oyendo tocar a Brailowsky un fragmento de Bach: "¡Ole! ¡Eso tiene duende!", y estuvo aburrida con Gluck y con Brahms y con Darius Milhaud. Y Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende". Y no hay verdad más grande. Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Paganini, diciendo: "Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica".

Esta cita, cargada tanto de conocimiento cuanto de intuición, es de Federico García Lorca. En octubre de 1933, el genial poeta andaluz leyó en la Sociedad de Amigos del Arte de Buenos Aires su Teoría y Juego del Duende, que él definió como una "sencilla lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España". Lorca poeta y Lorca músico se amalgaman en la cita, y en ella amalgama Lorca, a su vez, a los grandes genios clásicos de la historia de la música con a los cantaores y bailaores flamencos. Lorca es el auténtico hilo conductor de este disco. Y ese duende, que el poeta claramente percibe en su música, es el que lo abre.

El amor brujo de Manuel de Falla lleva un siglo considerado como una de las obras fundamentales de la música española, porque ya desde su estreno las críticas -incluso las menos especializadas- percibieron la inusual calidad de aquella inclasificable creación. Algunas partían de un conocimiento y un análisis musical rigurosos, otras tan sólo del contraste de la obra con el entorno en que nació; pero prácticamente todas coinciden en destacar tanto el mérito -palabra un tanto neutra, pero muy utilizada en la época- como la originalidad de aquella creación que, claramente, excedía el marco de la circunstancia para la que fue compuesta.

Marco que no fue otro que el recogido Teatro Lara del madrileño barrio de Malasaña, conocido por su pequeñez tapizada de rojo como "La bombonera". Y que, por sus dimensiones, condicionó la música tanto como la circunstancia que la originó: ser el fin de fiesta de uno de los espectáculos de la bailaora y cantante sevillana Pastora Imperio. Inmediatamente, todos los asistentes a aquel estreno -que tuvo lugar el 15 de abril de 1915- percibieron que aquella obra, con entidad propia, casaba mal con el repertorio y las posibilidades de Pastora Imperio.

Es verdad que la obra exploraba el duende a través del tema muy popular del amor dolido -una gitana desdeñada, Candelas, protagoniza una noche de hechizos y danzas rituales para ablandar el corazón de un gitano cruel, hasta que, al despuntar el alba, el susodicho llega hasta ella atraído por el amor-, pero lo hacía con una hondura de inspiración y unos medios tan refinados y sabiamente depurados que chocaban de frente con el repertorio de la bailaora que lo protagonizaba, formado mayormente por canciones y bailes flamencos a medio camino entre el cante jondo, el folclore, la copla y el cuplé. La música de Falla, tan medular e intensa -apasionada, pero siempre "hacia adentro"- y tan aquilatada -es proverbial la meticulosidad de don Manuel al componer- miraba hacia otro lugar, ni mejor ni más alto, sino más profundo: una mirada más certera y más poética sobre el duende. Y eso que el libreto de aquel fin de fiesta, debido a María de la O Lejárraga, no es de una altura poética descomunal; pero tiene la virtud de casar perfectamente con las intenciones y la visión del músico y de saber ofrecerle un ambiente sugerente en el que sumergirse.

Precisamente el texto hablado, abundante y que requería varios personajes en escena, fue el primer sacrificado en cuanto Falla empezó a retocar la obra, cosa que hizo inmediatamente después del estreno. Y es que el compositor, que no en vano le llamaba "mi Parsifalillo", también era consciente del valor de su creación y ambicionaba para ella vida independiente y larga. Y así nació una larga serie de versiones -hasta nueve, contabiliza Antonio Gallego en Manuel de Falla y El amor brujo- que culminarían con el ballet (y su respectiva suite de concierto) de 1925. A lo largo de ellas, va cambiando el argumento y sus protagonistas, las partes cantadas desaparecen y vuelven a aparecer, la orquestación se amplía... pero a lo largo de todas esas versiones Falla consigue mantener no sólo el mismo mundo sonoro y el mismo ambiente dramático, sino, sobre todo, la misma fuerza del duende que la recorre, el mismo brío en esos "sonidos negros" que citaba Lorca.

Todo ello, procede, pues, de aquel estreno de 1915 en la Bombonera, de aquel roce con el repertorio popular aflamencado, incluso de la estrechez física de aquel recinto más apto para el teatro hablado que para el musical. Una estrechez que obligó a una orquesta mínima, por debajo de los veinte músicos -catorce quizá- y que condiciona el estudio minucioso de Falla de las posibilidades sonoras de todos los instrumentos a su disposición. Don Manuel se vio obligado a ser esencial en su trabajo, y lo hizo con un rigor y una imaginación (¡y unos resultados!) sólo al alcance de los más grandes. Richard Strauss se desafió a sí mismo a hacer sonar una orquesta de cámara como una gran sinfónica en su ópera Ariadne auf Naxos; a Falla ese reto le vino impuesto por las circunstancias, lo superó con similar solvencia y logró aún mayor potencia dramática. Y también de esto era consciente don Manuel cuando, años después, trabajando en la ampliación de la orquesta para una de las versiones posteriores, escribió: "amplificación instrumental que en nada modifica el carácter de la primera, en cuanto se refiere a su peculiar colorido y a su evocación de los

primitivos instrumentos arábigo-hispanos". No hay más que escuchar el comienzo mismo de la versión original, con la imposible y asombrosa fusión de los timbres de la trompeta y el flautín para comprobar cuán lograda es esa evocación.

Una evocación que procede ya desde el título de aquel estreno: El amor brujo, gitanería en un acto y dos cuadros. Una gitanería que no convierte lo gitano en folclore, como ocurría en los espectáculos de Pastora Imperio, sino que se nutre del folclore y lo impulsa hacia lo gitano, hacia la parte más racial y genuina del duende, tal y como lo definiría años después Lorca. Toda la música de la gitanería de 1915, íntegra y en su orden, sin más palabra que la acompaña la música en el Romance del pescador, es la que se incluye en el presente registro.

Las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla, estrenadas un año antes que la versión primigenia de El amor brujo -es decir, en 1914- son la reválida del compositor gaditano en lides folclóricas, y con esa reválida, quedaba suficientemente pertrechado para hacer -en El amor brujo y en otras obras futuras, como El corregidor y la molinera- su propio folclore imaginario. Estudiado en cancioneros que pusieron un rico acervo folclórico a su disposición, pero también estudiado en vivo en sus viajes y anotado en sus libretas, Falla adquirió un conocimiento notable del sustrato musical popular español, si no amplió -aunque no era en absoluto desdeñable- sí hondo, guiado por su inefable instinto artístico.

Las Siete Canciones son la última obra de Falla compuesta en París, justo antes de su regreso a España; un regreso cuyo itinerario imaginario parece anticipar el autor en ella. Murcia en El paño moruno y, lógicamente, en la Seguidilla murciana; Asturias en la melodía y la letra de la Asturiana, con acompañamiento -disonancias incluidas- totalmente debido a Falla (que, en el Paño, por ejemplo, conserva el acompañamiento guitarrístico original trasladándolo habilísimamente al piano); Aragón y Castilla en la Jota; y Andalucía en Nana, Canción y Polo. Ese es el itinerario que Falla nos propone en una obra que el recientemente fallecido compositor José Peris Lacasa consideraba el más alto ejemplo de canción de concierto de toda la música española, "una obra en la que no sobra ni falta una sola nota". La labor de armonización es, como siempre en Falla, meditada y meticulosa, pero lo es más su estricto atenerse al espíritu popular, a su esencia más genuina. Él mismo lo decía de la siguiente manera: "Pienso modestamente que en el canto popular importa más el espíritu que la letra [...]. Hay que tomar, por tanto, la inspiración directamente del pueblo, y quien no lo entienda así, sólo conseguirá hacer de su obra una imitación más o menos ingeniosa de lo que se proponga realizar".

Acostumbrado, precisamente, a imitaciones más o menos ingeniosas, más directas y vistosas del folclore -procedentes de la zarzuela, de la música de café o del sinfonismo francés-, el público acogió fríamente las Siete canciones populares españolas de Falla cuando él mismo, acompañando al piano a la famosa soprano de zarzuela Luisa Vela, las estrenó al año siguiente de su composición en el Ateneo de

Madrid. Sin embargo, poco a poco irían cosechando éxitos, imparables desde entonces.

Ernesto Halffter conoció a Falla en 1923 en el Café Lyon de Madrid. Acabaría siendo discípulo y seguidor del maestro, y, a su muerte, el encargado de completar la ópera *La Atlántida*. Tan sólo un año después de conocerse, don Manuel confía tanto en el evidente talento del joven Ernesto que le entrega la dirección de uno de sus proyectos más queridos: la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla. Con tal destino, y desde su exilio voluntario en Argentina tras la Guerra Civil española, Falla autorizó en 1939 a Halffter a realizar una orquestación de las *Siete canciones*. Una orquestación plenamente lograda, personal sin dejar de ser fiel a los postulados orquestales de Falla -aunque no sea una orquestación netamente fallésca-, pero, sobre todo, sin dejar de ser fiel al espíritu popular de la música que encierra la obra. Una orquestación más medida y sobria que otras que se produjeron posteriormente -de modo especial, la de Luciano Berio- y, sobre todo, con más duende.

Federico García Lorca, como el propio Falla, se crió artísticamente delante de un piano con las sonatas de Beethoven en el atril. A punto estuvo de dedicarse a la carrera musical; su obra poética, tan musical, bien lo delata: sus poemarios *Primeras canciones* (1920) o *Suites* (1919-21) son buena muestra ya desde el título. Pero va más allá; su interés por el folclore no sólo le une más a Manuel de Falla cuando lo conoce, sino que incentiva en el compositor gaditano su interés por la música popular y viaja con él, libreta en mano, por los pueblos de Andalucía en busca de las auténticas raíces, poéticas y musicales, del folclore de su tierra. Lorca, por el respeto que sentía hacia compositores como Falla y la dificultad de su arte, nunca quiso publicar sus creaciones musicales. Pero sí que se animó a llevar a cabo una labor musical con el folclore, realizando un esfuerzo creativo con el que consiguió un logro ejemplar.

Las *Canciones españolas antiguas* de Federico García Lorca son el fruto de ese logro, equiparable, en un nivel distinto, al de Falla con sus *Siete canciones*. De una quincena de canciones procedentes del folclore español, mayormente andaluz, sobre las que trabajó, se publicaron póstumamente doce, a las que se añadió posteriormente una versión de *La Tarara*. Pero no es tanto la edición de la partitura lo que interesa, cuanto la grabación de diez de esas doce canciones, entre otras cosas, porque Lorca compuso los arreglos directamente para el disco. Una grabación pionera en la que nos queda el documento impagable de Lorca interpretando su propia creación (o recreación) musical. Lorca registró en 1931, para *La Voz de su Amo*, diez de esas canciones en cinco discos de pizarra de 78 revoluciones por minuto, con una canción en cada cara. En ellos, acompañaba al piano a la cantante para la que habían sido arregladas y armonizadas: la bailaora Encarnación López Júlvez "*La Argentinita*", que no sólo canta, sino que también zapatea y toca las castañuelas. A diferencia de Falla, que compuso sus *Canciones* para una cantante

lítica, Lorca contó con una intérprete más cercana a lo popular, en su deseo de apartarse lo menos posible de la auténtica manera de expresarse del pueblo.

Juan Manuel Alonso (Madrid, 1969), compositor y director de orquesta formado en Madrid, Londres y Boston, no sólo respeta, sino que comparte plenamente ese presupuesto de Lorca al en su orquestación de varias de las Canciones españolas antiguas. Su intención es la añadir lo menos posible a las canciones de Lorca del mismo modo que la intención de Lorca fue la de añadir lo menos posible a la música folclórica que armonizó. Su reto es acompañar, no arropar, a la voz solista. Para ello cuenta con una orquesta de cámara fallezca, ya que la orquestación se realizó con el mismo orgánico instrumental que requiere El corregidor y la molinera de Manuel de Falla, obra que el maestro dirigía en 2010 en los conciertos para los que hizo las orquestaciones. Y así tenemos una vez más unidos al poeta y al músico andaluzes, que en 1922 estuvieron a punto de colaborar en una obra lírica, Lola la comedianta, por la que Juan Manuel Alonso, experto director de la obra de Falla, ha sentido un especial interés.

Anda jaleo, un romance de amor y de celos graciosamente expresado pero que acaba en muerte, es un jaleo flamenco; para unos antecesor de la soleá y, para otros, de la bulería. Las tres hojas es una de las canciones que Lorca conoció en sus viajes con Falla a la caza del duende popular; Isabel, hermana del poeta, lo recuerda así en su libro Recuerdos míos: "La unión y compenetración de don Manuel con Federico fue muy profunda, y juntos recorrieron muchos pueblos para recoger canciones populares. Cuando Federico encontró la Canción de las tres hojas en El Fargue y, entusiasmado, se la cantó, don Manuel creyó que era una composición de Federico, no una cosa popular. Para convencerle, no tuvo más remedio que pedir el coche a mi padre y llevarlo a oír cantar la canción". Las tres morillas es, por contra, uno de los romances populares más conocidos de la historia española: un zéjel árabe que llegó a Al-Andalus en el siglo IX y que pronto pasó a la lengua de Castilla, en la que se documenta a partir del siglo XVI, perviviendo en el folclore sin grandes modificaciones a lo largo de los años. El café de Chinitas no podía faltar en la recopilación de Lorca, habida cuenta del cariño que tanto el poeta como La Argentinita tenían a ese pequeño café-cantante de Málaga en el que transcurre la historia de matadores de toros y de hombres que cuenta la anacrónica letra que canta la petenera, pues ni Paquiro coincidió nunca con Frascuelo ni el famoso café existió hasta un lustro después de la muerte de Paquiro.

"Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país; pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta"; así se expresa Lorca en su conferencia Las nanas infantiles y aquello, apreciado en la nana granadina, podría haberlo dicho de su Nana de Sevilla, pues, como él mismo añadió: "No se trata de un modelo o de una canción aislada de una región, no; todas las regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza

en esta clase de cantos, desde Asturias y Galicia hasta Andalucía y Murcia, pasando por el azafrán y el modo yacente de Castilla".

Tres gacelas de amor de Valentín Ruiz López (Jaén, 1939) es otra orquestación de una obra previa, pero, en este caso, propia. Y nuevamente con Federico García Lorca como hilo conductor, ya que es el autor de la letra que se canta. Puso Valentín Ruiz en música tres de las Gacelas (estrofas de origen persa) del Diván del Tamaritde Lorca en 1994 como encargo del Festival Internacional de Santander. A esa primera versión, para mezzosoprano y piano, le siguió, poco después, una adaptación para soprano, y esta, más contrastada y brillante, es la escogida para orquestar la obra, con un orgánico instrumental que incluye, además de cuerdas y dobles maderas, cuatro trompas, piano y un percusionista.

No es ajeno el duende del folclore andaluz a Valentín Ruiz, como lo demuestra su Sonata de soleares para guitarra sola, y elementos andalucistas procedentes del flamenco son rastreables en muchas de sus composiciones. Acababa de poner música a la poesía del malagueño Emilio Prados cuando le llegó el encargo del Festival y decidió continuar explorando la poesía andaluza; siendo él de Jaén y la letra de García Lorca, el resultado de estas Gacelas de amor -como apunta el propio compositor- no podía ser más que andaluz.

Esto no implica un reduccionismo a lo estrictamente regional, porque Valentín Ruiz es, como él mismo se define, ecléctico; y así, en la introducción misma de las Gacelas, utiliza -por ejemplo- intervalos característicos del jazz. Porque el jazz, la música ligera, la música audiovisual, junto a la más estricta y amplia formación clásica, a su querencia innata por el folclore y a la influencia de las vanguardias de los años 70, forman un arsenal amplísimo de recursos del que el compositor jienense utiliza cuanto la obra necesita: y en el caso de las Gacelas, no sólo la obra musical, sino también la literaria. Para seleccionar los recursos empleados y organizarlos, Ruiz López cuenta con un dominio de la forma y de la armonía que avalan no sólo sus premios de fin de carrera sino, sobre todo, sus tres décadas como "maestro de maestros" impartiendo Armonía y Melodía acompañada en el Conservatorio Teresa Berganza de Madrid.

Ese dominio técnico le permite ceñir estrictamente la música a la estructura formal de los poemas que pone en música. La primera de las Gacelas, Gacela del amor que no se deja oír, presenta tres pequeñas estrofas de tres y cuatro versos (todo en la gacela es breve) separados por sendos pareados casi idénticos: Granada era una luna / ahogada entre las yedras. Granada era una corza / rosa por las veletas. Y el aire premioso y marcado de las estrofas, cuya música que se repite sin dar sensación de monotonía, torna a lírica en los pareados, encajando perfectamente esa forma de estrofa-estribillo en el molde formal del poema y esa alternancia de humor con el contenido de los versos. Lo mismo ocurre en la Gacela del mercado matutino, la más intensa y dramática de las tres, en la que el compositor elimina la estrofa central y en la que introduce en los momentos álgidos -Qué clavel enajenado / en los

montones de trigo- el sorprendente recurso de un silbato elevándose sobre el *tuttiorquestal*. La Gacela del amor maravilloso, de tumultuosa intensidad y de una brevedad rayana en el aforismo poético, es otro ejemplo de música ceñida al verso: si la primera estrofa se abre con Con todo el yeso y la segunda con Con sur y llama, en ambos casos la música es idéntica, pues surge de estrofas gemelas.

También la línea vocal de las tres Gacelas parece surgir de las necesidades de la declamación del verso y las exigencias de altura y volumen marcadas para la voz cantada de la soprano solista van paralelas a las que utilizaría un rapsoda al recitarlas. Y con toda esa estricta observancia del verso y sus necesidades expresivas, la música de Valentín Ruiz consigue ofrecernos una versión actual pero también intemporal de lo que está detrás y dentro del verso lorquiano: el duende, esos sonidos negros que son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte .

Carlos de Matesanz.