

Fundación Juan March



CICLO

MUSICAS PARA
GERARDO DIEGO

Febrero 1990



Fundación Juan March

CICLO

**MUSICAS PARA
GERARDO DIEGO**

Febrero 1990

INDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Aria. Poemas del libro <i>Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré</i>	
Programa general.....	9
Escritos y poemas de Gerardo Diego.....	15
• Primer concierto.....	16
• Segundo concierto.....	28
• Tercer concierto.....	34
• Cuarto concierto.....	43
Algunas poesías de Gerardo Diego puestas en música.....	63
Participantes.....	67

La relación del poeta Gerardo Diego con la música es tan excepcional en la cultura española que bien puede ser puesta como ejemplo en un país de pertinaces sorderas musicales.

Habiendo organizado en ocasiones anteriores ciclos de música en torno a exposiciones de pintura (Ciclo de música para una exposición de Matisse, o para una exposición de Mondrian, o Schwitters) o para conmemorar el centenario de un poeta (Goethe y la música), hemos creído que era buena ocasión para oír las músicas que gustaban a Gerardo Diego la aparición de los dos gruesos volúmenes de su poesía (Aguilar, 1989), los primeros de su obra completa.

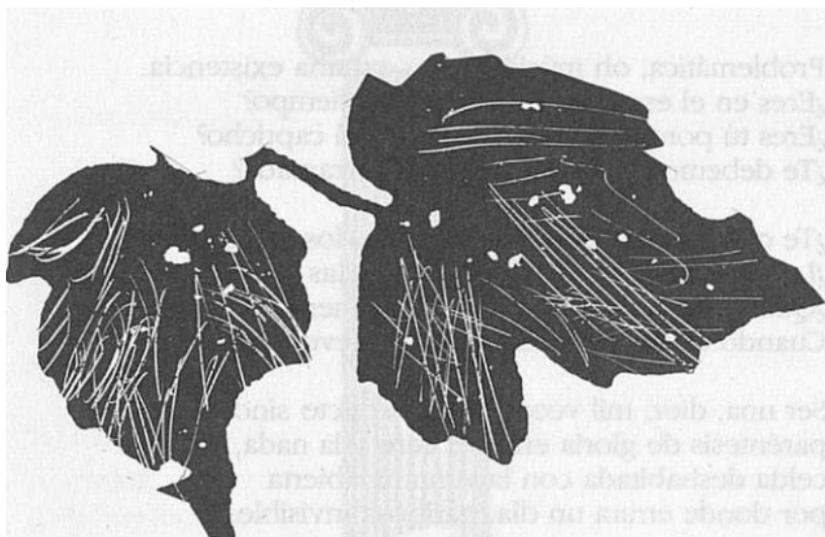
Gerardo Diego, nacido en Santander en 1896, estudió solfeo y piano en el colegio de don Quintín Zubizarreta, y siguió recibiendo clases de piano de su hermano José. Uno de sus primeros libros, publicado muchos años después, se tituló Nocturno de Chopin, y con él daba recitales públicos en Santander en 1919. Al año siguiente, ya catedrático de literatura en el instituto de Soria, la prensa local le daba la bienvenida resaltando la 'doble personalidad literaria y musical del joven catedrático'. Da entonces cursos sobre la Historia de la música de piano, interpretando él mismo los ejemplos elegidos, y comienza a cartearse con don Manuel de Falla. Las conferencias-conciertos serán ya desde entonces una de las actividades habituales del poeta profesor. En 1934, ya en Madrid, es crítico musical del diario El Imparcial y en 1935 lo sería de La Libertad.

Tras la guerra civil, y reconociendo su valiosa participación en el mundo musical, es invitado por el Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes por entonces, para reorganizar la vida musical española junto con Joaquín Turina y José Cubiles. Gerardo Diego dimite pronto, pero continúa en activo colaborando en la revista Música y en la prensa diaria con frecuentes escritos musicales. Llega a recibir, tras la muerte de Falla, el encargo de ordenar y publicar los inéditos juveniles de don Manuel, pero rechaza la invitación por no considerarse preparado para ello. Con Joaquín Rodrigo y Federico Sopena colabora en un excelente libro, Diez años de música en España (Madrid, 1949), que hoy todavía se consulta con provecho.

Premio de la Fundación Juan March a la creación literaria en 1961, Gerardo Diego obtuvo los máximos honores que un literato puede obtener en nuestro país. Murió el 2 de julio de 1987.

Hemos preparado, para homenajear musicalmente a personalidad tan rica de nuestra vida cultural, cuatro recitales pianísticos con algunas de las obras que él habitualmente tocaba en los suyos. Las «notas al programa» de estos conciertos son una pequeña antología de sus poemas dedicados a la música y de sus escritos en prosa. Dos de ellos, el dedicado a Manuel de Falla y el penetrante ensayo sobre «La noche y la música», son inéditos, y agradecemos mucho a la familia del poeta, en especial a sus hijas Isabel y Elena, el apoyo que nos han brindado con este motivo.

Estamos seguros que las composiciones musicales que ahora oiremos, por muy conocidas que nos sean algunas, nos parecerán nuevas escuchadas a través de las palabras certeras y precisas de quien -remedando las que J. S. Bach dijo del príncipe de Kóten- no sólo amaba la música, sino que la conocía.



ARIA

Oh música anunciada que la noche esclareces,
 noche tú misma ubérrima de estrellas y de pulsos,
 oh donación sin límites en quien Dios se recrea,
 oh divina entre todas las cláusulas humanas.

Fue en un principio el ruido. Los rayos y las piedras
 no hallaban sus aristas de eficaz geometría.
 Era el agua un problema de sólida maraña
 y el caos bostezaba su gañido de espanto.

Y dijo Dios: «No quiero.» Qué tremenda palabra.
 La piedad de los cielos, consolando, negando.
 Y del lecho vacío de la nada sin lengua,
 adulto, esbelto, príncipe, se edificó el silencio.

El silencio es el padre de la niña armonía.
 Él la engendra y la cría de sus puras entrañas.
 Aplicad el oído a la piel de la música.
 Detrás de la sonata late el silencio cósmico.

Canta el hombre angustiado su destino en la tierra,
 canta para espantar el miedo de los astros.
 La mudez es el solo, perdurable estatuto.
 Del preludio a la fuga corre un escalofrío.

Oh engaño el más sublime, más pulcro e inocente
 que de la mano augusta del Eterno nos vino.
 Por no mirar -doblándonos al brocal de suicidas-
 nuestra imagen perfecta, lapidamos el pozo.

Onda tras onda nacen, crecen, mueren y vibran
 tras ellas otras ondas y se pisan, suplantán.
 Un instante en el aire fulge la arquitectura,
 la mano quiere asirla: un puñado de viento.

Problemática, oh música, es tu extraña existencia.
¿Eres en el espacio, en el seno del tiempo?
¿Eres tú porque somos, los hijos del capricho?
¿Te debemos la vida, oh madre derramada?

¿Te conocen las aves, los enigmas, los ángeles?
¿Las aguas del arroyo, los roces de las sedas?
¿Qué eres tú, cuerpo o alma, testamento o espíritu?
Cuando callas, tan bella ¿en qué nieve te duermes?

Ser una, diez, mil veces, es tu perfecto sino
paréntesis de gloria entre el cero y la nada,
celda deshabitada con la ventana abierta
por donde errara un día mariposa invisible.

«Quizás» de los amores, «Sí» de los nobles sueños,
bandera de la fe que azota, rasga el ábrego,
llaga que nos consuela, que nos besa en la llaga,
batir de alas felices recordando, volviendo.

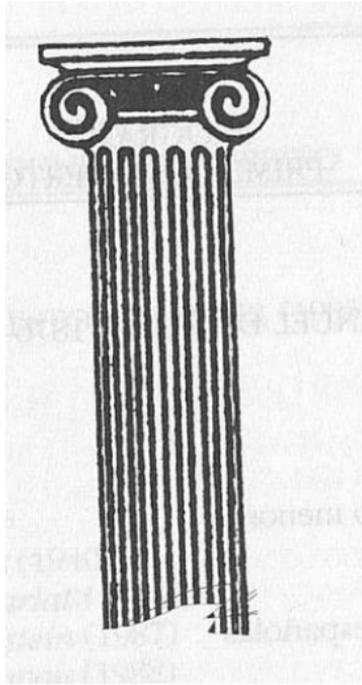
Oh música de claras columnas verticales,
palacio transparente de giratorias lluvias
oloroso a resina de los bosques pretéritos,
a jirones de cielos azules, desgarrados.

Oh pantera infinita que el hígado nos muerdes,
revelación -tan súbita- de la palabra roja,
blasfemia de tres cuernos, pez negra en los oídos,
letanía errabunda sin bienaventurados.

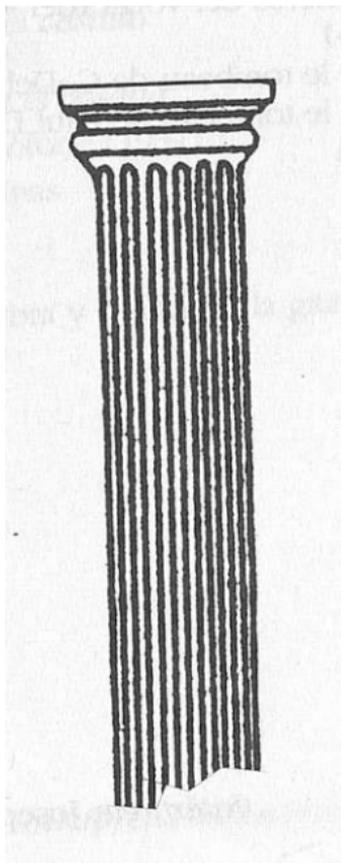
A ti, eterna y efímera, presa en el tacto y vana,
quise entonar el aria de tu suerte probable,
herirte el fiel costado con mi espada de fuego,
con armas de ti misma comprobarte en tus límites.

A ti, madre o madrastra, quiero aplicar mis labios,
a tus senos que fluyen la leche de la amnesia.
Y que una noche fría me encuentren bien dormido
en un pliegue arrastrado de ai mano de reina.

(De *Preludio, Aria y Coda a Gabriel Pauré*.)



PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

MANUEL DE FALLA (1876-1946)

I

Mazurca en Do menor
Nocturno
Serenata
Cuatro piezas españolas
Aragonesa
Cubana
Montañesa
Andaluza

II

Canto de los remeros del Volga (del «Cancionero
musical ruso»)
Homenaje pour le tombeau de C. Debussy
Homenaje pour le tombeau de Paul Dukas
Fantasía Baetica

Intérprete: Josep Colom, piano

Miércoles, 7 de febrero de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

ERNESTO HALFFTER (1905)

I

Cinco homenajes

Ricardo Vines (1940)

Domenico Scarlatti (1985)

Arturo Rubinstein (1987)

Federico Mompou (1988)

Joaquin Turina (1988)

Preludio y danza (1974)

II

Crepúsculos (1920)

El viejo reloj del castillo

Lullaby

Una ermita en el bosque

Sonata para piano (1934)

Dos danzas cubanas

Pregón

Habanera

Danza de la pastora y Danza de la gitana (1927?)

Intérprete: Guillermo González, *piano*

Miércoles, 14 de febrero de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

Barcarola n.º 1 Op. 26

Nocturno n.º 3 Op. 33, 3

Nocturno n.º 5 Op. 37

Impromptu n.º 3 Op. 34

Tema y Variaciones Op. 73

II

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Nocturno (1890)

Imágenes, 1.º cuaderno

Reflejos en el agua

Homenaje a Rameau

Movimiento

ALEXANDER N. SCRIBIN (1872-1915)

Sonata n.º 4 Op. 30

Andante

Prestissimo volando

Intérprete: Almudena Cano, piano

Miércoles, 21 de febrero de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Momento musical Op. 94, 1, en Do mayor

Momento musical Op. 94, 2, en La bemol mayor

Impromptu Op. 90, 2, en Mi bemol

Impromptu Op. 90, 3, en Sol bemol mayor

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata Op. 27, 2, «Claro de luna»

Adagio sostenuto

Allegretto

Presto agitato

II

FREDERIC CHOPIN (1810-1849)

Nocturno Op. 15, 1, en Fa mayor

Nocturno Op. 15, 2, en Fa sostenido mayor

Nocturno Op. 48, 1, en Do menor

Nocturno Op. 55, 1, en Fa menor

Nocturno Op. 62, 2, en Mi mayor

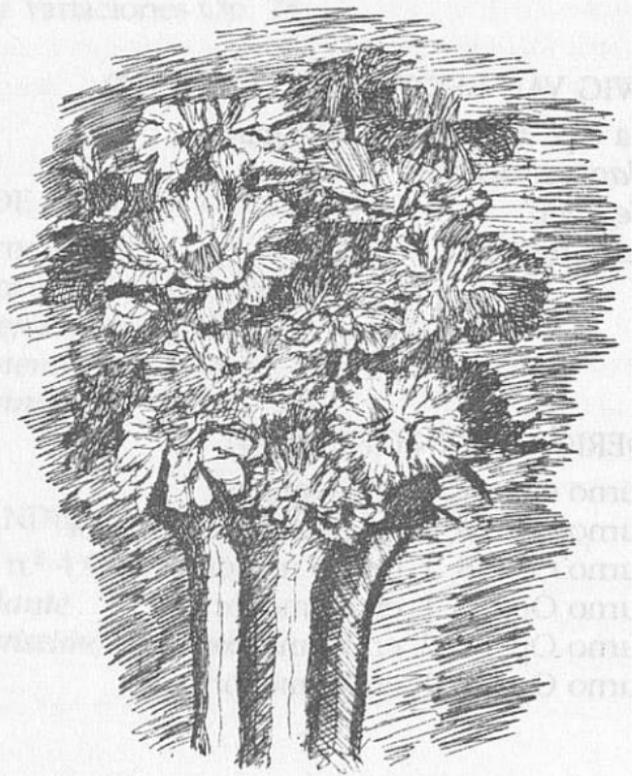
Nocturno Op. 72, 1, en Mi menor

Intérprete: Mariana Gurkova, *piano*

Miércoles, 28 de febrero de 1990. 19,30 horas.

PROGRAMA
CLARINETO SOLO

F. SCHUBERT (1797-1828) (1828)
Sinfonia Op. 94, 1. en Do mayor n. menor
Sinfonia Op. 94, 2. en La menor
Sinfonia Op. 90, 2. en Mi menor
Sinfonia Op. 90, 3. en Sol menor



CLAUDE
Nocturne
Impromptu
Humoresque
Mourning
ALEXANDER
Sinfonia n. 1
Andante
Preludio

... ..

... ..

ESCRITOS Y POEMAS
DE

GERARDO DIEGO

RELACIONADOS CON LOS CONCIERTOS
DE ESTE CICLO

PRIMER CONCIERTO

Manuel de Falla (inédito)

Selección de la conferencia que con este título «estrenó» Gerardo Diego en el teatro Robledo, de Gijón, el 9 de junio de 1938.

(...) Como esta conferencia no pretende ser un estudio técnico, no entro en pormenores sobre la creación del estilo personal de Falla, de su sentido estructural o ritmo interno de su música. Sólo diré que en su gestación influyeron, con Pedrell, el canto popular, especialmente el arcaico canto jondo y el toque jondo de los guitarristas, la vieja melodía eclesiástica y la obra de dos grandes genios de la música a quienes Falla admira entre todos: un moderno, Claudio Debussy, y un clásico, Domenico Scarlatti (...).

Por fin, Falla va a entrar en contacto con el público europeo por el concierto y por la edición. *Tres poemas de Teófilo Gautier* para canto y piano y las cuatro *Piezas españolas* que voy a tocar son editadas y estrenadas en París. Estas piezas, escritas poco antes de salir de España, están dedicadas a Isaac Albéniz y parece inevitable un paralelo entre nuestros dos grandes músicos. Pero este paralelo constituiría por sí solo el tema de una conferencia entera y con pena renuncio a hacerlo. Tan sólo diré en simplicísimo resumen que Albéniz es todo exuberancia, explosión, en su carácter como en su obra, en su obra última, quiero decir, que es la verdaderamente genial. Su técnica está hecha de yuxtaposición, de acumulación y agregación de pinceladas de color, e interpretándole las manos se le llenan a uno de racimos de notas estallantes, chispeantes, y los granos se le desparraman a uno, al menor descuido, por el teclado abajo como joyas fulgurantes y estrepitosas. Falla, por el contrario, trabaja por eliminación, por despojo sucesivo, hasta la desnudez. Con sólo dos notas simultáneas consigue una asombrosa riqueza de armonía. Las otras notas intermedias se suponen, son las lógicas, las que el oído se encarga de suplir. ¿Para qué escribirlas? Y queda sólo la nota insólita, la lejana, la sorprendente, la enriquecedora. Tomad un simple acorde cualquiera de tres notas. Albéniz lo toca y no se satisface, no le llena. Le agregará una cuarta nota, aún dentro del eje mismo de la armonía clásica, pero eso aún no le basta. Le superpondrá el roce de una apoyatura, de una especia picante, de otra después porque su paladar aún no se sacia y su mano de pianista sensual aún le pide más, y el resultado será un acorde resquebrajado, barroco, rizado y florido como columna salomónica de retablo del XVIII. Con esto quizá ha conseguido topar con la nota sutil, satélite, creadora de

la lejana resonancia y del matiz exquisito, pero esta nota queda un poco ahogada por el estrépito, por el alboroto de las restantes. Pues bien, Falla quizá al principio busca esa nota por el procedimiento de Albéniz, pero su ascetismo, contrario a la sensualidad de Albéniz, le lleva enseguida a suprimir todas las que le han servido de soporte intermedio, y la armonía queda en esqueleto sin más que la nota base y la que he llamado nota satélite, lejana como una cometa, pero atada por un invisible hilo sutil que sólo otro músico sabrá luego adivinar y reconstruir. Y esto que digo de la armonía, podría extenderse a la polifonía, a la sintaxis, al ritmo.

No os quiero aburrir más. Voy a tocar las *Piezas españolas*. Todas ellas acusan ya el perfil inconfundible de Falla, aunque todavía le falta tanto camino por recorrer. La *Aragonesa* es quizá la menos personal; es desde luego la menos frecuentada en los conciertos. Verdad es que está erizada de dificultades técnicas para el pianista considerables y poco aparentes. Los acordes de los primeros compases parecen un homenaje a Albéniz, como si no bastara la dedicatoria. A Albéniz le encantarían seguramente por su abrupto de rompe y rasga y por su relativa complicación. Pero enseguida aparece Falla entero en la obsesión rítmica, nerviosa, de los compases siguientes. Y sin embargo, esta *Aragonesa* no es del todo una jota. Observad que no se titula sustantivamente «jota», sino adjetivamente «aragonesa». Conviene tenerlo presente, porque si bien es verdad que hay dentro una jota completa con su copla, hay también una preocupación polifónica, un trabajo contrapuntístico primoroso que atenúa con su constante laberinto la esperada virilidad de la jota. El matiz vence al color y así el final va recogiendo lentamente la sonoridad hasta apagarse en suavidades.

Cubana: Para un gaditano que alcanzó los tiempos anteriores al 98, la habanera o el danzón cubano son músicas gaditanas, españolas. Deliciosa música la de esta *Cubana*, finamente sensual, con sus arpeggios-acordes que se abren y cierran con ondulante ritmo de abanico (el abanico o «abanillo» que decía Lope de Vega, aunque se escribe sin hache, quiere decir sencillamente «de la Habana»), También aquí hay primor y encaje polifónico y sabrosos contrastes rítmicos entre los andaluces y cubanos 6/8 y 3/4 . Esta *Cubana* de Falla -apreciarlo bien vosotros, los catadores de sutilezas fonéticas- tiene no ya el deje perezoso y tropical de la criolla, sino el acento lleno de sal graciosa y aristocrática de la gaditana que sabe cantar guajiras. La mujer gaditana, el más fino acento del dialecto andaluz.

Montañesa (paisaje): Y queda una voluntaria indeterminación. ¿Es una «montañesa» de la montaña de Santander?

Así parece indicarlo la procedencia folklórica del segundo tema. Sin embargo, el sentido de españolidad, de profundidad, de la música de Falla parece penetrar más en esta pieza que en las anteriores y ascender así al paisaje montañoso, al aire delgado y transparente de cualquier montaña castellana, o leonesa, o universal. Oíd en este paisaje impresionista, aunque de dibujo nítido y exacto, la bruma de las campanas del ángelus combinada con la melancolía de la copla e interrumpida por un intermedio de baile agreste y colorido en la aldea. La música es ya tan perfecta como en las obras posteriores de Falla. La técnica de la nota satélite va sustituyendo a la del contrapunto escolástico.

Andaluza: Con los cinco primeros mordentes acordes de la *Andaluza* tenemos ya en cifra todo el estilo de Falla y, como enseguida explicaré, toda la estética del grillo. Falla entra con esta obra en su reino andaluz que no abandonará hasta la *Fantasia Baetica*. La nerviosa estructura de esta *Andaluza*, toda ritmo, caricia y fiereza, es ya un prodigio de economía musical y pianística. El efecto, como veréis, es sonoro, tumultuoso. Y, sin embargo, sus líneas melódicas se sostienen delgadas, puras -dos notas simultáneas apenas-, sin necesidad de acordes pletóricos ni ornamentos transversales. Consigue la misma riqueza que Albéniz con una tercera parte de materia sonora. Pero la atmósfera no es la misma. *Triana*, *Jerez* o *El Albaicín* son óleos de opulento cromatismo. La *Andaluza*, casi un aguafuerte (...).

Hemos llegado a 1914, el año de la guerra europea. Falla regresa a España y pronto va a producir la más popular y universalmente admirada de sus obras, *El amor brujo*. Pero permitidme que haga un pequeño paréntesis sobre la estética del grillo a que antes aludía.

¿De quién son estos compases? No son de Falla, aunque casi lo parecen, y digo «casi» porque hay en esta música una medida, una luz velada gris perla, que no se conciben en un músico español. Como que su autor es Debussy y son el comienzo de su *Mouvement* (que traduciríamos tempo, ritmo). El ritmo aquí, como habéis visto, está reducido a la reiteración obsesionante de una misma fórmula armónica. Ahora escuchad estos pasajes de Falla: los célebres 16 compases de *El amor brujo*. El cortejo del Corregidor del *Sombrero de tres picos*. En todos ellos y en otros ejemplos que podríamos presentar, un ritmo sencillísimo, binario y casi unitario, se mantiene deliciosamente monótono. Falla se inspira evidentemente en el baile popular andaluz. Comprenderéis ahora por qué dediqué yo a Manuel de Falla mi brevísimo poema *Estética*, que antes de publicarse en mi libro *Imagen*, apareció en una revista madrileña. Dice así:

mente en las alhambras románticas, la Alhambra de Washigton Irving, de José Zorrilla, del *Semanario pintoresco*, alhambras desvaídas de color, con un norteño tono verde y gris. Y entonces sucedió lo inaudito. De no se sabe dónde, de debajo de uno de los leones del patio donde a la sazón nos hallábamos, de lo alto de un capitel cúfico, del interior delgadísimo de una columna, surgió hasta posarse a nuestro lado un gnomo, un gnomo como arrancado del poema de Zorrilla. Un metro o poco más de estatura, largas barbas en punta, ojillos chamuscados de fuego fatuo. Y ante el estupor mío, porque a don Manuel le pareció la cosa más natural del mundo, comenzó a hablar, a hablar de la vieja Granada, derribada para edificar una estúpida Gran Vía, y luego no ya de Granada, sino de Granados, del llorado músico para quien Falla tenía palabras de piadoso homenaje. Ya comprenderéis que el supuesto gnomo era, al menos así me lo presentó don Manuel, un buen señor de Granada, un viejo amigo que hacía mucho tiempo no le saludaba. Pero yo preferí seguir creyendo en el gnomo y no sé todavía si lo de que se llamaba don Fulano de Tal fue sólo una delicada broma de Falla para quitarse importancia. Era inevitable que yo dejara transcurrir unos instantes entregado al ensueño de la Alhambra romántica y barajara todas esas imágenes: Granada, Granados, el Granados de la *Zambra granadina*. Granada, la granada bien granada de granos granates que cayó del granado, y Granados, engullido, tragado, antes del tiempo maduro por las verdes aguas del Atlántico. Y de Granados «englouti» con toda su música futura, pasé por asociación de imágenes a *La cathédrale engloutie* de Debussy, y de Debussy otra vez a Granados por sus músicas granadíes soñadas de *La Soirée dans Grenade*, de *Lindaraja* y de *La puerta del vino*. ¿Conocéis la historia de la puerta del vino? La puerta del vino es una puerta de la Alhambra que Falla tuvo la ocurrencia de enviar al gran músico francés (que nunca pasó de San Sebastián) en una postal. Debussy, contemplando la imagen fotográfica, empezó a soñar y compuso su mágico y langoroso preludio así titulado en español, *La puerta del vino*, y que no es sino una habanera quintaesenciada.

Os parecerá que estoy divagando demasiado. Tenéis razón. No obstante, hablar de Debussy a propósito de Falla es de una lógica a la vez musical y cordial, porque de palabra y por escrito no ha perdido ocasión nuestro gran maestro de rendir homenaje de veneración y afecto al gran maestro de la isla de Francia. Podría leeros textos literarios de Falla, pero por falta de tiempo voy a aportar sólo dos pruebas de otra índole. La primera está al alcance de todos. Es la pieza para guitarra *Homenaje a Debussy*, escrita en Granada por Falla para contribuir a *Le tombeau de Debussy*, como si dijéramos, la corona fúnebre que le ofrendaban los músicos sus amigos al genial autor del *Fauno*. Es también, como las músicas españolas de Debussy, una pieza con rit-

CONFERENCIA - CONCIERTO

por

GERARDO DIEGO

de la Real Academia Española

“Francisco de Zurbarán
y Manuel de Falla”

P R O G R A M A

de las obras de Manuel Falla
que serán interpretadas:

CANCION (2 de abril de 1900) Inédita

CUBANA (Piezas Españolas)

ROMANCE del PESCADOR (El amor Brujo)

LA FUGA (Retable de Maese Pedro)

“SINITE PARVULOS...” (Para los Infanticos
de las cantinas escolares de Cádiz) Inédita.

HOMENAJE SOBRE LA TUMBA DE
PAUL DUKAS

EISUEÑO de ISABEL “Preludio” (La Atlántida)

LIMA
MUSEO NACIONAL

Granada, 24 de Agosto 1938

Señor
Don Gerardo Diego.

Mi querido amigo: no sé cómo pedirle que perdone mi silencio, debido a las mismas causas de siempre: la falta de salud con todas sus consecuencias...

Le aseguro que, dada que recibí su carta, muchas veces he querido escribirle. Desgraciadamente no he podido hacerlo hasta hoy, pero me consuelo pensando en que la ejemplar amistad con que va. me honra lo habrá comprendido así.

Ante todo quiero decirle lo muy de veras que siento haber acertado en mis presentimientos. De corazón me uno al duelo de Vd. y de los suyos, agradeciendo mucho sus deseos de que mi salud se restablezca.

Con emoción y honda gratitud leí sus noticias y el programa y recorte que me envió de la conferencia-concierto con que Vd., una vez más, me

venga y honra mis trabajos. Dios se
 lo pague al amigo querido y al artista
 admirado que es Ud. Tuve también
 magnificas noticias por el telegrama
 de la Filarmónica, que tanto agrada
 y ojala un día pueda oír sus confere-
 ncias al cembalo, modo eficientísimo
 de fijar la atención sobre la música,
 y más cuando el conferenciante es de
 tal calidad. Por eso no deben preocu-
 parse esas deficiencias de ejecución
 de que Ud. me habla, y que tenemos
 cuanto no somos pianistas profesionales.

No diga Ud. a Derrne noticias sobre
 un asunto pendiente de resolución,
 y si Ud. cree que en algo pudiera serle
 útil, mándeme con entera libertad y
 confianza.

Con los mejores saludos de N.º del
 Carmen recibe Ud. el abrazo cordelísimo
 que le envía su muy amigo

Manuel de Falla

Gerardo Diego

Nacido en Santander en 1896, Gerardo Diego, es el poeta Español contemporáneo que ha recorrido una trayectoria más larga, en cuyos jalones se encuentran ecos de las tendencias poéticas que han ido sucediendo en España a lo largo de treinta años. Con omisiones puede señalarse su historia literaria a través de las obras siguientes: «Manual de Espumas» (1922) «Alondra de Verdad» (1941) «La Sorpresa» (Editado por la Sección de Literatura Contemporánea del Consejo de Investigaciones Científicas) «Hasta Siempre» (1949) «Soria» (Edición completa) (1948) «La pintura de Eduardo Vicente» (1949) «La luna en el desierto y otros poemas» (1949) etc. etc. Gerardo Diego, es miembro numerario de la Real Academia Española y Catedrático de Literatura. Como afortunado articulista y feliz ensayista, ha destacado a través de una asidua labor en los diarios madrileños —A. B. C., «El Alcázar»— así como crítico musical, tarea que realizó maravillosamente en la Revista «Música» a cuya desaparición aun ahora no nos avenimos, en diversos diarios y en la actualidad en la Revista de cultura española «Escorial».

NOTICIAS MUSICALES DE GERARDO DIEGO

Con los breves datos biográficos apuntados en este programa, puede retenerse la visión de síntesis de este gran poeta contemporáneo, encumbrado por méritos propios en los estrados de la Real Academia de la Lengua. Pero su tarea como musicólogo erudito e intérprete «en ejercicio» queda menos notoria y se escapa alguna vez para los aficionados a la música.

Si Verlaine aseguraba en su ideario poético que la «música era antes de todo, todavía y siempre» igual afirmación podría deducirse al analizar en «bloc» la obra de Gerardo Diego. En su producción poética, de la que ofrecemos reducida muestra, quedan prendidos en impecables sonetos las semblanzas de los músicos que jalonaron brillantemente la historia de este arte. En sus innumerables artículos de crítica, permanece la visión de quien superando la timidez de la crónica y el eco de salón de la gaceta, ahonda en los valores históricos y estéticos de la música apoyado en una formación amplia y europea que le capacita para el juicio certero y la observación fina y sagaz. En sus ensayos de estética queda su inquietud por los problemas musicales y casi en toda su producción periodística, aparece mas o menos velada por citas o alusiones, esta predilección por el temario musical del que desgraciadamente hasta el presente no se ocuparon los hombres de letras.

Gerardo Diego es además un notable pianista y en sus conferencias sus argumentos adquiere evidencia ante un teclado íntimo y evocador propicio siempre a deshilar su secreto.

Programa

de las obras que ejecutará al piano el conferenciante

I

Minuetto sobre el nombre de Haydn	Ravel.
Homenaje a Haydn (H.A.Y.D.N.)	Debussy.
Preludio sobre el nombre de A.R.B.Ó.S.	Turina.
Serenata	Borodin.
Borodin-Vals (A la manière de...)	Ravel.
Impromptu	Chabrier.
Chabrier-Paráfrasis sobre un aria de Gounod (a la manière de...) .. .	Ravel.

II

La soirée dans Grenade (Estamps)	Debussy.
Homenaje a Debussy	Falla.
Eva y Walter (Escenas poéticas)	Granados.
Epílogo (Escenas románticas)..	Granados.
Dos homenajes	Viñes.
a) Minuetto espectral (En memoria de Maurice Ravel).	
b) Trenodía o Funerales Antiguos. (En memoria de Erik Satie).	
Retrato en música de la Marquesa de Blocqueville ..	Herz-Planté- Liszt.

GUION DE LA CONFERENCIA

Pintura abstracta y música abstracta.—Roberto Schumann y el romanticismo.—La arquitectura de lo sucesivo.—El cilindro y el acorde.—La equivocación de un filósofo.—Los «Homenajes» musicales y sus maneras.—Variaciones, citas, reminiscencias y plagios.—Retratos y caricaturas musicales.—Letras y notas.—Música sobre B.A.C.H., H.A.Y.D.N. y A.R.B.Ó.S.—Música «a la manera de...».—Verdad y autenticidad.—La filigrana al trasluz.—Wagner, Fauré y Granados.—Los «Homenajes» de Viñes.—Cadena de retratos y homenajes.

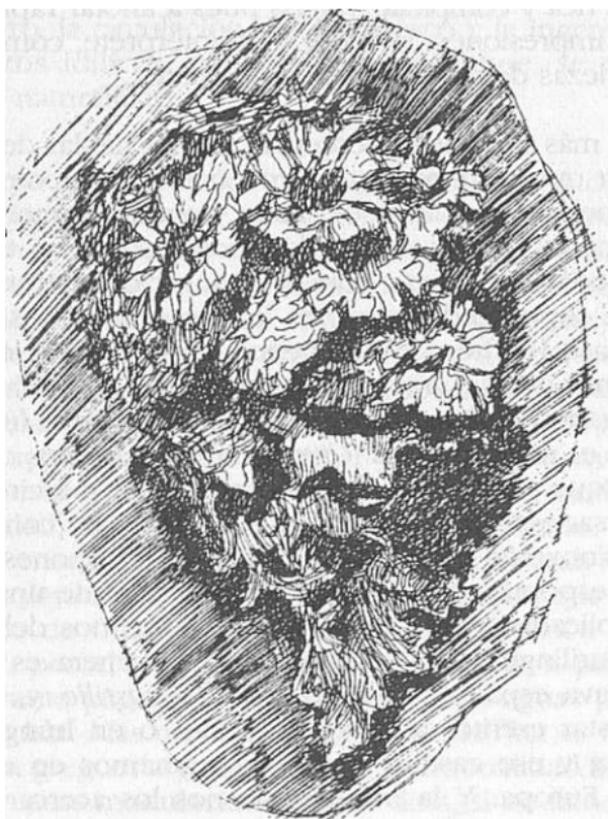
mo de habanera, en que las posibilidades de la guitarra están hondamente comprendidas. Jamás hasta entonces la inspiración de Falla había llegado a tal grado de desnudez pura y lisa. Y, al final aparece en la lejanía, como una contraseña convenida, como un adiós emocionado, el esbozo de un tema de *La soirée en Granada*.

Aunque se trata de una fantasía, género de obras abierto a todas las improvisaciones y abandonos, en el caso de la *Fantasia Baetica* el título está justificado en cuanto a lo de fantasía no por el descuido de la escritura, que es tan meticolosa como en cualquier obra de Falla, ni por la ausencia de plan, que en el fondo sigue una pauta de procedencia clásica, sino por la libertad de los desarrollos, el estilo ornamental de los arabescos pianísticos, la violencia romántica de los contrastes, las obsesiones rítmicas prolongadas y otros detalles de técnica. Bética, esto es andaluza, lo es totalmente, no es menester subrayarlo. De todas las obras del autor, es sin duda la más libre, la de menos rigurosa unidad, y esto, unido a su larga extensión y a sus reales dificultades de interpretación y carácter, pueden explicar, aunque no justificar, el olvido en que la tienen los pianistas de concierto que, según la clasificación de Saint-Saëns, metido a Linneo, tienen su puesto en la zoología del carnaval de los animales. Es su obra para piano solo de más aliento (...).

Desde hace varios años, Falla trabaja en un vasto oratorio, *La Atlántida*, sobre el poema catalán de Mosén Cinto Verdaguer. Esperemos que llegue la hora de dar cima a esa obra de largo aliento y, entretanto, gocemos la música breve, pero profunda, hermosísima, del homenaje fúnebre a Paul Dukas, que voy a tener el honor de estrenar hoy en España en concierto público. Como antes, en memoria piadosa de Debussy, y ahora seguramente del recientemente fallecido Ravel, la *Revue Musicale* de París invitó a los amigos del autor de *Aprendiz de brujo*, muerto en 1935, a escribir una pieza para un álbum, *Le tombeau de P. Dukas*. Falla, fiel amigo del maestro francés, compone la música admirable que acaba de ser impresa, la cristiana y sublime plegaria que vais a oír.

Paul Dukas no es sólo el autor del magnífico scherzo citado, es también el autor de *Anana y Barba Azul*, drama lírico de gran elevación, del poema sinfónico *La Peri*, de la gigantesca sonata de piano. Precisamente en esa sonata aparece un tema que va a ser recogido con piadosa veneración por Falla para que unos compases antes del final, lo mismo que hizo en el homenaje a Debussy, atestigüe la ofrenda al amigo muerto. Este *andante molto sostenuto*, con sus sólo 43 compases es, no obstante, una de las obras más grandiosas de Falla y desde luego su obra pianística más trascendental. Y no porque su técnica sea aparatosa y brillante. Como veréis, es de una austeridad absoluta y no

abandona nunca su severo paso religioso. Pero qué formidable riqueza de técnica en su apretada polifonía, en su ruda y ciclópea armonía, en su melodía de frases breves y solemnes como versículos de coral. Qué contrastes de sonoridad, qué voces heroicas y suaves veladuras, qué llanto sereno sin melancolía y qué magnífica fe en la otra vida la de esta viril, ascética, conmovida plegaria. No creáis por esto que su comprensión es fácil. La extrema maceración, renunciación, de su estructura y de su técnica, los imprevistos recodos de su desarrollo, la hacen sumamente difícil para una primera audición, y yo me atrevo a ofrecer una segunda a aquellos espectadores que terminado el concierto la deseen. Pues aun para el mismo pianista, a cada nueva lectura aparecen imprevistos matices, y si su ejecución mecánica es fácil, su interpretación honda e íntegra requiere una lenta impregnación del espíritu de esta música ensimismada y extática.



SEGUNDO CONCIERTO

La obra pianística de Ernesto Halffter

Artículos publicados en la revista Música, II, 14 y 15 (Madrid, 1 y 15. VII. 1945).

I

La carrera de compositor de Ernesto Halffter se ha venido desarrollando hasta ahora en tres etapas (a las que han de seguir. Dios mediante y que todos lo veamos, otras fecundas y felices) cumplidas a un «tempo» muy distinto para cada una. «Prestissimo volando» la primera, y las otras, respectivamente, «allegro moderato» y «largo maestoso». En todas ellas hay unas jornadas deliciosas dedicadas al piano, de tal modo que puede estudiarse muy bien la evolución del músico dentro de su literatura para teclado, aunque sea en la orquesta donde su lenguaje musical alcance su expresión más rica y completa. Vamos pues a anotar rápidamente nuestras impresiones de lector y de intérprete, comenzando por las piezas de su etapa de adolescente.

Y aún más que de adolescencia, cabría hablar de niñez si se piensa que el primer cuaderno data en su composición de los doce o trece años del autor, según testimonios contemporáneos. Resulta, en verdad, pasmoso que a tan tierna edad pueda expresarse con tal resolución y flexibilidad. Pues aun suponiendo que para la impresión, años más tarde, utilizase Halffter su experiencia con discretos retoques, es evidente que la gracia y frescura de inspiración brotan como jugando de los compases de los tres *trozos líricos* que integran el cuaderno de *Crepúsculos*. Y ahora conviene recordar que por las venas del tierno muchacho circula sangre diversa, española, germánica y eslava, para comprender mejor la intuición europea, matizada de tradiciones y culturas, y la espontánea naturalidad asimiladora de una música tan complicada como sencilla. Por eso no nos debe extrañar el plurilingüismo de los títulos. La primera es la única que lo lleva español., *El viejo reloj del castillo*, y, en rigor, podría estar escrito en ruso, en danés o en húngaro. Ese viejo reloj y ese castillo nos los imaginamos en cualquier parte de Europa. Y la música que nos los acerca más nos recuerda otras músicas de Inglaterra, Francia o Rusia que precedentes hispánicos. El péndulo suena, en su grave balanceo de octava, con tétrica autenticidad (la tonalidad de Si bemol es una admirable intuición). Luego, al medio y al fin, variará en una fórmula muy Moussorgski, pero sin abandonar su oficio pedal, mientras que la mano derecha traza sus nostálgicos jirones de melodía o da las horas en plúmbeos acordes ricos de apoyaturas simultáneas. Y ahora

sería llegado el caso de ensayar una amena divagación sobre el reloj y la música, sobre música de relojes y relojes con música. Renunciemos con pena, dejándolo para una posible conferencia en que no faltaría ni la relojería maravillosa de ese fabricante de cronómetros musicales que fue el autor de *La hora española*, Maurice Ravel; ni el reloj de verdad de *El amor brujo*; ni la competencia entre el cuco natural y el cuco relojero de *El sombrero de tres picos*.

Lullaby se titula la segunda pieza; pero esta *Lullaby*, esta «berceuse», no es para elefantes, ni quizá tampoco para niños. La natural ligereza en la mano acuñadora, poco hecha a la seriedad del oficio niñeril, nos vale esta especie de pastoral que nos acaricia con brisas más alpinas que pirenaicas, dignas de un biznieto de Liszt peregrino por Suiza, enriquecido por las herencias de otras ramas colaterales más modernas. *Eine Waldkapelle* (*La capilla del bosque*) reza, en alemán, al frente de la última pieza. Hay una constante intersección del mundo natural, del bosque germánico, repartido a su vez en dos o tres motivos, con el ámbito cerrado de la capilla que canta su coral majestuoso. Dentro de la brevedad y la inconstancia con que se pasa del uno al otro, la circulación del aire fresco y la ingenuidad de los acentos idílicos, melancólico y solemne, se consigue con toda naturalidad.

En mayo de 1922, a los diecisiete años de edad, está firmada la *Marche Joyeuse*. La malicia de una juventud precoz ha venido a sustituir al candor primerizo, sin perder la alegría y la elasticidad que corresponden a la edad adolescente. Hay una obra de estos años que resume muy bien la música de Ernesto en sus dos directrices juveniles: *Los Bocetos* para orquesta. *El Paisaje muerto* -lirismo, paleta suntuosa, melancolía tierna- y *La canción del farolero* -ligereza, desparpajo, música para silbar— *La Marche Joyeuse* responde a esta necesidad expresiva del músico moderno, de gran ciudad, de folklor callejero y culturalizado. El título recuerda enseguida a la *Joyeuse Marche*, del gran Chabrier, y a la *Isle Joyeuse*, de Debussy. Pero nada más que el título. El espíritu de Chabrier era demasiado bufonesco en estos trances y, por el contrario, Debussy se evade a paisajes de deslumbrante paganía y se chapuza en las aguas paradisíacas de su isla. Más modesta, la obra de Halffter es bien personal, y la greguería y algarabía de su bitonalidad inquieta y de sus bruscas modulaciones nadie diría, si no tiene delante la obra, que está lograda casi siempre con dos líneas o, a lo sumo, con tres notas simultáneas. Es el momento en que llega a conocimiento de Halffter la música de postguerra, las novedades escandalosas de París. La politonalidad está de moda y la disonancia se hace obligatoria. El caso es que a veces suena muy bien. Un sabor ácido y fresco, a fruta verde, se agradece cuando los jugos están bien dispuestos y el humor y la hora lo sugieren. La pieza de Ernesto es tan

ligera e intrascendente como encantadora. Y así como el *Ragtime*, de Strawinsky, se prestigiaba en la portada con una diablura caligráfica de Picasso, la cubierta de la *Marché Joyeuse* se alegrará con un dibujo jocundo de Salvador Dalí.

AJ mismo espíritu jovial, juvenil, deben su inspiración las tres piezas para cuatro manos, fechadas al año siguiente, *Serenata*, *Valse*, *Marche*. Sólo que ahora el desparpajo irresponsable se tiñe por momentos de ternura familiar y de nostalgia de infancia. Por ese matiz, que enriquece sutilmente la sana alegría de estas piezas, salva Halffter el peligro de frivolidad o de caricatura que acecha a esta clase de música. No se libraron de él precedentes inmediatos, como las piezas de Strawinsky o la sonata de Poulenc, conociéranlos o no Ernesto antes de componer las suyas, que eso, en rigor, importa poco. Una tradición casera, que en el hogar de los Halffter era, además, realidad cotidiana, reunía la familia al goce de la música leída, jugada o improvisada en variaciones sabrosas, y las cuatro o seis manos fraternas se disputaban la extensión del teclado o se cruzaban en hilarantes malabarismos. Así, sin duda, nacieron estas piezas, tan halffterianas, tan ricas de impertinente o delicada musicalidad, tan infantilmente mecánicas. Volvemos a encontrar la bitonalidad, y el autor no se resigna a la impasible reiteración de una mano izquierda terca y elemental, y se permite sus variantes, sus superposiciones, sus poliritmias, con todo lo cual el efecto cristalino y volúmetrico de las piezas se consigue del modo más feliz.

II

Entre la composición de las piezas de adolescencia de que hablábamos en el anterior artículo y la de la *Sonata*, terminada en 1932 (París), transcurren nueve años, que constituyen la etapa juvenil dentro de la «marcha joyosa» de la producción musical de Halffter. Nueve años de la máxima importancia que se inician con la *Sinfonietta* y se enriquecen con varias obras menores vocales e instrumentales y con la admirable *Sonatina*. El piano representa su papel en casi todas esas obras, consolándose así del olvido a que el compositor le relega, como actor acostumbrado al egoísta monólogo de Juan Palomo. Olvido editorial y concertístico, aunque no de taller, si hemos de dar crédito al reiterado anuncio durante esos años de *Tres sonatas*, según informes de entonces «alia Scarlatti» que no llegaron a publicarse. ¿Tendrían algo que ver con algunas de las danzas de *Sonatina*? Al menos en la preciosa versión pianística de ese «ballet» encontramos danzas cuya forma responde en lo esencial al modelo napolitano. Y si bien es verdad que en piano se pierden delicadezas, primores y matices finísimos del color orquestal, todavía su sustancia es tan rica y algunas de ellas se acomodan tan bien a los dedos del pianista,

que se comprende la popularidad que han alcanzado. Sucede así como en el caso de Falla, cuyas obras auténticas para piano se tocan mucho menos que sus versiones de orquesta. Lo que en uno y otro caso supone una justicia para una *Danza del fuego* o *De la pastora*, absolutamente pianísticas, a la vez que una injusticia para las obras respectivas originales para piano, una *Fantasia* «Bética» o una *Sonata*. Yo al menos no protesto mentalmente cuando veo en un programa la *Danza de la pastora* o la *De la gitana*, y aún pediría que los pianistas agregasen a su habitual repertorio el respunteado *Rigodón*, la austera *Zarabanda*, la flexible *Giga* y la soberbia y rica *Danza final*.

La *Sonata* ocupó o preocupó a Ernesto Halffter nada menos que seis años, puesto que está fechada «Madrid, 1926-París, 1932». Fuese que su composición fuese abandonada y reanudada dos o más veces, o bien que en la segunda fecha fuese objeto de una revisión profunda la primera versión, lo cierto es que la obra revela esa meditación problemática y, si se nos permite una apreciación puramente personal, diríamos que se resiente de ella. El único defecto que cabe imputársele es el de su unidad de estilo. Quizá la palabra «estilo» no es del todo justa. Mejor sería decir de «atmósfera» o de «emoción». Cuando después del «Come recitativo», sobreviene un inesperado «Cantabile» del más puro estilo folklórico que va a derivar de nuevo hacia el lenguaje abstracto, pero no sin un pasaje de transición («piú sonoro») que nos transporta a la atmósfera de *Goyescas*. En unos pocos compases, el autor nos ha paseado por climas tan distintos del tan firmemente asentado en el planteamiento y desarrollo, que no puede por menos de producirse en el que escucha una impresión de momentáneo extravío, aunque por otra parte se agradezcan tan inesperadas y frescas brisas que enternecen la rigurosidad del estilo dominante.

La *Sonata* está sólidamente construida sobre un tema rotundo que en realidad parece el final de una fórmula de cadencia, por lo cual su repetición última, para rematar pomposamente la conclusión, resulta terminante e inapelable. También Falla, en el final de su *Concerto*, utiliza un tema así, si bien no lo presenta como inicial de dicho tiempo. El trabajo contrapuntístico o en severo estilo fugado, siempre utilizando elementos del tema o derivaciones de su fundamento armónico, es realmente magnífico, de un vigor dialéctico robusto y de una complejidad acentual y rítmica muy del gusto de la música de hace quince o veinte años. Se suceden con flexibilidad despreocupada para un posible encaje prosódico que no solamente no interesa, sino que interesa burlar, los compases de 7, 6, 6, 5 y 2 por 8, e inmediatamente, escamoteando valores de un silencio que la impaciencia suprime, un 13 por 16, y así sucesivamente. Conocemos perfectamente el truco porque los poetas por

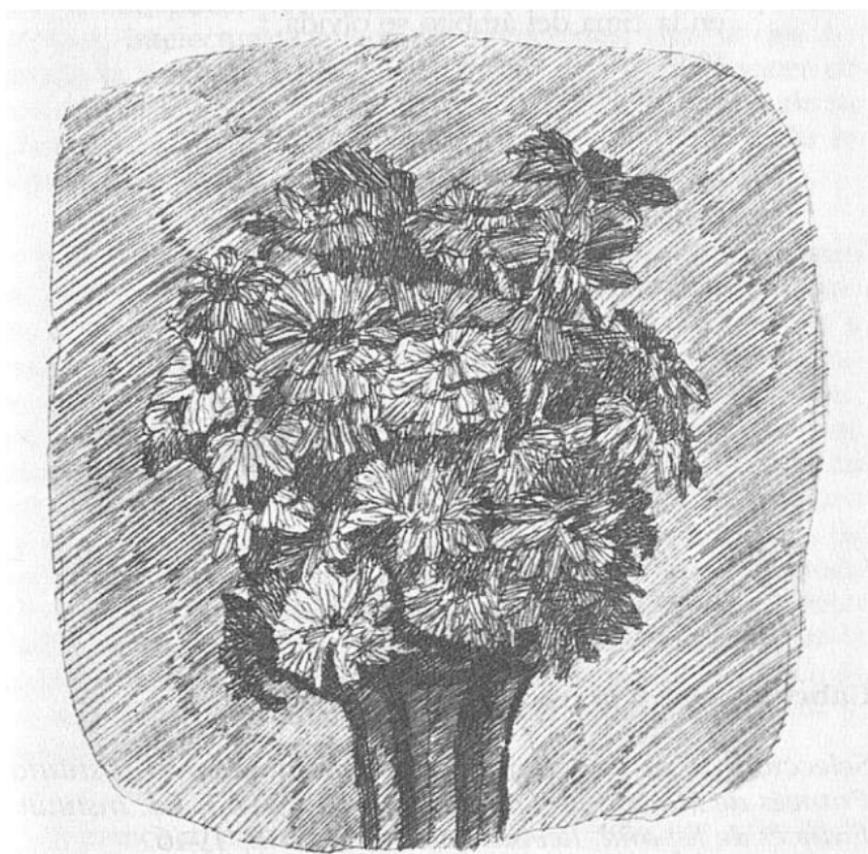
aquellos años hacíamos exactamente lo propio sin haber-nos puesto de acuerdo con los músicos. Y digamos de paso que no siempre se trata de un truco, sino en ocasiones de una verdadera y hermosa necesidad pasional o expresiva. Este es el caso casi siempre cuando el artista se llama Strawinsky, Halffter o Falla. Y «a posteriori» la pretendida arbitrariedad se justifica por sus nerviosos o musculados contornos.

La crisis, la madura y responsable crisis que acusa la textura de la laboriosa *Sonata*, sirve al compositor para vencer y vencerse y encontrarse en un campo nuevo, abierto y prometedor: el de una nueva etapa de madurez, aunque el almanaque no alcance aún a marcar el año de la «funesta edad» esproncediana. Halffter trabaja en su ópera *La muerte de Carmen*, de la que sólo algún fragmento conocemos, y sigue componiendo obras pianísticas. Sólo dos han llegado a nuestros oídos o a nuestras manos. Pero a ellas hay que agregar una *Españolada*, publicada en el *Album* de la Exposición de París de 1937, y alguna otra que las dificultades de estos años nos han impedido abordar. La *Rapsodia portuguesa* para piano y orquesta es tal vez la obra más bella de Ernesto. En ella, el piano no es tampoco absoluto protagonista, y su papel, más concertante que solista, es análogo al que representa en la *Sinfonía montañesa*, de D'Indy, o en las *Noches*, de Falla. La obra está concebida como rapsodia y, sin embargo, dista mucho de ser un mero corcusido, que es lo que quiere decir la palabra, de temas populares armonizados o abrigados según las fórmulas virtuosísticas de siglo XX, siglo de oro de las rapsodias. No. La *Rapsodia portuguesa* -portuguesa por los temas y española por la gracia y el ímpetu del autor- plantea y resuelve con elegante sencillez un problema de construcción, de forma musical, sin que aquí la disparidad o variedad de emociones perturbe la mínima y necesaria unidad que toda obra exige. El piano brilla con una técnica rica, sustanciosa siempre y variada, que se extiende desde el clavecinismo hasta la mancha impresionista, pasando por las grandes fórmulas románticas. Y la calidad sonora y la autenticidad con que la atmósfera de los temas están ahondadas, logran en todo momento una vibración, un calidez, una entrega apasionada, desconocidas hasta ahora en la música de Halffter.

Tales muestras de jugosa, de enternecida madurez, se repiten, ceñidas a los límites y a la monocromía que la ocasión exige, en la conmovida pieza *Llanto por Ricardo Viñes*, fragmento de una *Suite lírica* que ha visto la luz en el número anterior de esta revista. Ello me exime de un análisis detenido. Compruebe el lector conmigo la nobleza de una inspiración tan fiel a la tradición personal de Halffter como al recuerdo del llorado, inolvidable, músico. Como en todo profundo retrato, el pintor se retrata a sí mismo tan-

to como al retratado. Y esta elegiaca zarabanda, con sus arpeggios bien desgranados, con sus frotamientos armónicos tan expresivos de un dolorido sentir, con la elegancia de sus resoluciones y el refinamiento arcaico de sus modalidades, está tan dentro del espíritu de la mejor música amada por Viñes, que casi adivinaríamos que para él había sido compuesta.

Esperemos que las carpetas íntimas de Ernesto Halffter se vacíen pronto de su contenido precioso y avaro, y que próximas ediciones y conciertos nos entreguen sus nuevas obras de piano, de cámara y de orquesta de las que estamos ya tan impacientes.



TERCER CONCIERTO

I

Gabriel Fauré

Pálido el infinito
 cabe en la noche mágica del piano;
 pálido y sin un grito.
 Y ciega va la mano
 como una luna errando en el arcano.

Sobre el arpeggio leve,
 surtidor que en el aire se renueva
 canta una voz de nieve
 el estupor de Eva
 que en los jazmines su rubor comprueba.

Altos chapines calza,
 en la cima del ámbito se olvida,
 se desmaya, se alza;
 a la muerte, a la vida
 nos sume, nos ahoga y nos convida.

Gabriel, alma del mundo,
 corazón de la ausencia y la distancia:
 en ti su ardor profundo
 concentra y su elegancia,
 en ti llora y suspira toda Francia.

(De *Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré*)

Gabriel Fauré y la poesía

Selección de la conferencia pronunciada en el Instituto Francés de Madrid el 3 de diciembre de 1945. Ed. Instituto Francés de España. Revista Música, Madrid, 1946.

LA CALIDAD POETICA EN LA MUSICA DE FAURE

Que la música del autor de *La Bonne Chanson* está penetrada de intensa poesía, salta el oído de cualquier persona sensible que la escuche. Nada tiene de extraño si nos atenemos a lo que conocemos de su propósito y concepto de su propia creación musical. En una carta íntima a su esposa, 29 de agosto de 1903, confiesa: «Para mí, el arte, la música

sobre todo, consiste en elevarnos lo más posible por encima de lo que hay. Cuántas veces es intraducible el punto donde se está o aquel hacia el cual pensamos marchar. Y cuántas veces me pregunto para qué sirve la música y qué es, y qué es lo que yo traduzco, qué sentimientos, qué ideas. Cómo expresar eso de lo cual yo mismo no puedo darme cuenta». En otra ocasión, escribe: «Imaginar consiste en ensayar formular cuanto se querría de mejor, todo lo que sobrepasa la realidad.» En estas frases hallamos la clave no sólo de una estética, sino de una ética de artista. Elevación y lejanía. Sobrerrealidad. Imaginación. Pureza de la expresión misteriosa. Tales son las notas que exige a la creación musical, las que encuentra en el ideal de la suya propia. En los últimos años, cuando juzgaba muchas músicas de moda, última novedad, decía simplemente: «Eso lo encuentro feo.» Era su única condenación. La belleza era para él la única justificación del arte. Y la belleza es incompatible con la falta de imaginación, con la sequía cordial, con la pedantería artificiosa, con los horribles crímenes contra el gusto. La música puede ser, pues, por añadidura y si en ello os empeñáis, sensual, intelectual, cargada de intenciones, con tal que no olvide la unidad original del hombre que la hizo nacer de sus entrañas. Su fin está en sí misma, en el esplendor de su pureza, de su querer ser íntima, total y bella. Y todo lo demás, pudo decir también él, es literatura.

Pues bien: la música de Gabriel Fauré realiza en cuanto es posible en lo falible humano el ideal altísimo de su sueño. Y por eso nos suena en todo momento tan a legítima y maravillosa poesía, hasta tal punto que comentarla dignamente obliga a nobleza como en la divisa heráldica. Ved, por ejemplo, estas bellas palabras de Camille Bellaigue que placían particularmente al maestro de *Penélope*: «Un arte tal expresa y significa mucho. Sugiere todavía más. En ninguna parte insiste ni apoya. No nos lo dice todo. Guarda más de un secreto y por ciertos lados permanece el dios desconocido. Hay allí melodías y acordes, acentos contenidos o retenidos, y volveréis a sentir su sortilegio. Os parece que la música viene a vosotros de muy lejos y que en vosotros se va más lejos todavía. Da mucho que pensar, que sentir y, más todavía, que soñar.»

Tratemos ahora de acercarnos indiscretamente, con reverente profanidad, a intentar rasgar los velos del misterio, a examinar el tejido mismo de la materia exquisita y rara que tan sutil poesía nos transmite. ¿Qué hay de poesía en la melodía faureana? A primera vista no se diferencia mucho de la melodía romántica, por ejemplo, de un Mendelssohn, un Chopin o un Schumann. Del primero recuerda la desenvuelta elegancia; del segundo, el dolorido lirismo; del último, el impulso ensoñador y generoso. Pero si reparamos más de cerca, apreciaremos una nerviosa ondulación, un constante tornasol de aguas cambiantes y, sobre todo, una gracia reca-

tada y secreta hacia el final, en la cadencia relativa de la conclusión del tema que son el tesoro nuevo e incommunicable de la invención poética de Fauré. Con frecuencia, un tema que surgió elásticamente disparado de un salto ascendente de sexta, que recorrió a su placer toda la órbita dilatada que requería su riqueza expresiva a lo largo de numerosos compases, viene a cerrarse sobre la tónica u otra nota de reposo en un gesto manso de garza que pliega sus alas. Donde Mendelssohn hubiera patetizado; Chopin, sollozado; Schumann, perdiéndose en lo infinito; Fauré, sencillamente, sonríe, aterriza y calla. A lo más, tenuemente, suspira, y sólo lo hemos advertido unos pocos fieles. Recordad el tema de la primera *Barcarola*, el de *Cuarto Nocturno*, el de la *Pavana* para orquesta y coro. Otras veces el tema no se cieña, continúa hilándose siempre de su propia sustancia, en un solo rasgo melódico, en una melodía infinita que no concluirá sino con la cadencia final de la obra. Esto sucede sobre todo en su juventud o madurez. En su ancianidad, la melodía se repliega sobre sí misma, se encierra voluntariamente en un ámbito austerísimo, apenas ondulado, casi horizontal; se concentra en un verdadero tema, tan breve a veces como una sola célula de dos o tres notas que se repetirá obsesiva, tanteante, a través de todos los grados de la escala, coloreada de todas las tonalidades, pero sin variar nunca su fisonomía, sin veleidades ni retóricas de desarrollo, sin apenas «pathos» de progresión sonora (toda la tragedia va por dentro), sin perder nunca la línea hasta reposar, después de mil angustias de íntimo extravío, en el lecho de muerte y de paz definitiva de la tónica. Poesía también, pero no ya, como en la mocedad, de ilusión, de amor y de voluptuosa continencia, sino del misterio del más allá, de la tumba y la ultratumba. Poesía una y otra romántica de sello y de destino, puramente clásica de línea, de economía y de equilibrio.

La armonía merecería un largo capítulo analítico. Su sentido poético lo encuentro en su delicado colorido, en su inestabilidad moviente y, sobre todo, en su progresivo enrarecimiento que abandona el placer sensual de la agregación voluptuosa, orientándose obra tras obra hacia el más elevado goce mental de la síntesis, de la elipsis y la reticencia. Los acordes se distienden verticalmente y dejan perder sus notas no esenciales; y en el sentido horizontal se evaporan dejándose desmayar, inclinándose en arpeggios de incesante, aérea, sutilísima, abierta trama que deja filtrar todos los rayos del sol y de la luna y permiten respirar todos los aromas de los jardines del mundo.

¿Qué diríamos del ritmo? Toda la música de Fauré nos acuna en una infancia de recuerdos y ensueños. No esperéis ángulos, durezas, baisquedades. No en balde es el poeta de las barcarolas. La cuna y la góndola, la vida y la mar. Les «vaisseaux» y les «berceaux», como en el equívoco del poema de Sully Prudhomme, tan poéticamente musicado por Fauré.

Equívoco, por transición, superposición o «nonchalance», divina pereza digna de un criollo. Polirritmia sucesiva o simultánea como en su contemporáneo Brahms, que en esto se le acerca, conducido por el mismo aire suave del fin de siglo. Quede para otro día hablaros de las barcarolas (y tocarlas, si Dios quiere, con mis profanas manos). Para entonces, una sabrosa disquisición sobre las noches de Venecia, sobre el 6/8 y el 3/4 y sus nupcias, desvíos, reconciliaciones y las vicisitudes de su numerosa prole. Sobre la barcarola y la «berceuse», y el tango y la habanera, y sobre las raíces italianas, españolas, y los antillismos negroides y las especias picantes de la cocina francesa. Hoy nos hemos embarcado, no en una góndola suntuosamente forrada de terciopelos de los que usaba Tiziano, y Tintoretto pintaba, y Wagner olía y acariciaba sensualmente para poder continuar la turbadora música del *Tristán*, sino en una góndola también si queréis, pero desnuda y ascética de tabla y remo, para surcar una laguna tenebrosa que tiene más de Estigia que de Adriático. Os lo diré en verso:

La góndola, no sé.
Es un fúnebre ensayo.
Delicia del desmayo.
Música de Fauré.

Tú aventuras el pie
y el sol su último rayo,
moribundo soslayo.
¿Dónde vamos? No sé.

¿Gondolero o Caronte?
¿Venecia o Aqueronte?
Surcamos los canales.

Aguas de terciopelo.
El suicidio del cielo.
Tu collar de corales.

Pero ¿por qué -me diréis- derivamos a derrotas tan fúnebres? Y os responderé: Porque así lo quiere el «*fatum*» que conduce la inspiración musical y poética de Gabriel Fauré. Los que creen conocer al músico sólo a través del cuarteto con piano en do menor, de la primera sonata de violín, de los *Lieder* y piezas de piano o violonchelo juveniles, están, con respecto a su verdadera y cabal fisonomía, como estarían quienes creyesen hallarse en posesión de Beethoven con el «*Settimino*», la *Patética* y la *Segunda sinfonía*. Y quisiera que me entendiesen quienes pueden contribuir por su apatía, o prejuicio injustificado, a que en Madrid sigamos sin oír nunca la profunda y hermosísima música de cámara del Fauré de nuestro siglo XX, del gran maestro, el dolorido y serenado poeta de blancos cabellos, oídos casi obturados y profunda caverna de eterna emoción.

Prosiguiendo el análisis desde nuestro punto de vista poético, tocaría ahora el turno al empleo de la modulación y de

la en armonía. Que Fauré es el poeta incomparable de la una y de la otra es ya certeza tan poseída por cuantos se aficianan por estas cosas, a la vez de la metaria y del espíritu, que creo inútil insistir en demostrarlo. Ni me atrevo tampoco a dejarme seducir por el tema porque conería el riesgo de demorarme en una de aquellas «divines longueurs» que le achacaban, y perdonaban a la par, al celeste Schubert, tantas veces tentado para dicha nuestra del demonio de la súbita y refrescante modulación y del ángel sonriente y ambiguo de la en armonía. Todo lo que en Schubert era espontaneidad, inmadurez técnica, desequilibrio en la composición y abandono abierto, se convertirá en manos de Fauré en freno, nivel y maestría que no va un punto más allá de donde quiere. Pero, aparte esto, si hay dos almas gemelas en la dicha de chapuzarse en aguas siempre nuevas de inesperada modulación, en el deleite de balancearse soñadoramente en columpios divinos de en armonía, esas almas son la de Franz y la de Gabriel. Niño el siglo con el vienés, anciano y desengañado con el «ariégois». Esto es todo. ¿Queréis un ejemplo? Recordad no más el *Momento musical*, de Schubert, núm. 2, en La bemol. Y ahora comparad con el *Preludio núm. 3*, de Fauré, en Sol menor, obra ya de su vejez.

Para terminar este rápido paseo a través de los fundamentos del arte musical tendríamos que decir algunas palabras acerca del sentido total de la composición en la ciencia constructiva de Fauré, tan influida y hasta desviada por las tentaciones de su instinto poético, así como por su hallazgo del timbre propio, inconfundible, con que hace sonar las voces y los instrumentos. En cuanto a la composición, baste apuntar que Fauré, siempre en su eterna mecedora, péndula toda su vida entre el deber de la obra bien hecha que él siente como buen artista y buen francés, y el placer de la obra bien deshecha -oh, consignas del querido Ramón Gómez de la Serna- al que le incitan en su juventud la voluptuosidad de una ilusión perseguida y que sólo se deja acariciar, pero con cuánta delicia, algunas plumas abandonadas y aún calientes de vuelo; y en su ancianidad de torcedor doloroso de una búsqueda de la luz a lo largo de los túneles laberínticos trágicos o irónicos que sólo irrumpirán en una gloria final interior de lumbre del espíritu, de hoguera del propio corazón desposeído y rico de renunciadas. Si su vocación de firme artesano musical le lleva al clásico equilibrio y al arte perfecto del desarrollo en la justa medida, el instinto de poeta, que querría dormirse en la suerte, en todas las suertes inesperadas y deleitosas que la vida con sus azares le brinda en el camino de su deber, le tienta tan eficaz que a veces cieña los ojos y desoye el mandato de la conciencia, entregándose a las delicias de Capua o a las torturas, deliciosas después de todo, de una Creta sin salida visible.

Y ahora yo bien querría encontrar palabras para expresar algo de la inefable ventura espiritual que nos comunican,

nos regalan, la materia preciosa, el timbre aristocrático, el oro cantando sobre el mármol, del sonido Fauré. Pero ello es imposible. ¿Cómo luchar las pobres palabras con la física y pura vibración inocente de la música? Sí. Yo lo he intentado y luego me atreveré a recordároslo. Quizá el arrebatado del trance poético haya dejado en mi regazo «unas pocas palabras verdaderas». En todo caso, tales misterios y maravillas sólo los puede morder el pico de fuego de la voluntaria y sobreoceánica poesía.

II

Debussy

Sonidos y perfumes, Claudio Aquiles,
giran al aire de la noche hermosa.
Tú sabes dónde yerra un son de rosa,
una fragancia rara de añafiles

con sordina, de crótalos sutiles
y luna de guitarras. Perezosa
tu orquesta, mariposa a mariposa,
hasta noventa te abren sus atriles.

Iberia, Andalucía, España en sueños,
lentas Granadas, frágiles Sevillas,
Giraldas tres por ocho, altas Comares.

Y metales en flor, celestes leños
elevan al nivel de las mejillas
lágrimas de claveles y azahares.

A C. A. Debussy

Santander, mayo, 1936. Por los maravillosos días de primavera en que escribía los sonetos anteriores, compuse -nunca mejor empleado el verbo- este otro a Debussy, evocado ante el paisaje de mi bahía, más bello que nunca. Claudio Aquiles se llamaba Debussy y así firmaba sus obras y cartas de mocedad, la mocedad de un aprendiz de fauno a la que llamarían luego sus amigos de la prima hora «le temps d'Achille». Todos los devotos debussyanos conocen el preludio para piano, a cuyo pie y entre los paréntesis y puntos amortiguadores se susurra el motivo más o menos indirecto de su inspiración: «(... Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir.)» Y ningún catecúmeno simbolista ignora que es un verso de Charles Baudelaire en su poema *Harmonie du Soir*. He aquí la estrofa:

Voice venir les temps où vibrant sur sa tige
chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
les sons et les parfums tournent dans l'air du soir,
valse mélancolique et langoureux vertige!

Al emprender el camino de vuelta de la música a la poesía, quise arrancar de un verso hecho música, sin proponerme, naturalmente, «bodelerizar», porque para eso bien se está en su hornacina la beata efigie de quien todos los de hoy somos, más o menos, prole confesada o inconfesable. Mi intención era, pura y simplemente, como en los casos de los otros músicos, acercame en lo posible a la equivalencia poética en palabras de una música que es ya, ella misma, espiritual y materialmente, poesía en sonidos. «Correspondances», por usar otro término clásico del simbolismo. De aquí el imperativo hacia una técnica un poco simbolista, sin abdicar en modo alguno la lucidez y el orden del nuevo clasicismo. «Luxe, calme, ordre et volupté» o los extremos se tocan. (Se tocan de «tocar» y se tocan de «tañer».) De todas las músicas de Claudio de Francia, la que más desde la raíz hasta la última flor empujaba mis versos era la de la orquestal imagen *Iberia*. Lástima grande que no sea, en mis versos, verdad tanta belleza.

(De *Alondra de verdad*.)

m

Alejandro Scriabin

Es a ti, sólo a ti, Dios que te exhalas,
que te regalas en centellas rojas,
naranjas, verdes, blancas, que te alojas
en aulas de alta nieve, y te resbalas

de amor sobre los hielos y las alas;
a ti, blanco Dios ruso, hacia quien, flojas,
baten su vuelo y alzan sus congojas
plumas de arpegios, lívidas escalas.

Lejos Satán y su tentar de azufres,
sierpes, senos, sarcasmos. Lejos. Sufres
de amor divino, oh piano de delicias,

meciendo ya entre llamas y cristales
ay, tornasoles arcangelicales
las alas en el éxtasis novicias.

(De *Alondra de verdad*.)

Vigencia de Scriabin

*Artículo publicado en un periódico madrileño (¿Arriba?)
el 28 de enero de 1973-*

Las recientes conmemoraciones de Alejandro Scriabin han demostrado la vigencia de su música. No hay como tener paciencia y sentarse a la puerta de la tienda. Y se han

de ver desfilar los cadáveres de los falsos y volver rejuvenecidos a los auténticos. Aunque a estos últimos se los diese por la opinión apresurada y, como ahora dicen, desmitificadora, por muertos para siempre. Y si a esto se añade la curiosa dolencia de las fobias, con su correlativa de las filias injustificadas, tendremos materia para reflexión y nueva lección de la maestra de la vida, la Historia, que nunca es más maestra que cuando nos enseña no desde los siglos pasados, sino a lo largo de nuestra propia existencia.

Muere el gran compositor ruso en 1915, a la edad todavía temprana de cuarenta y cuatro años. Y el 22 de mayo de 1921 aparece en *El Sol* una admirable crónica de Adolfo Salazar comentando el concierto que en la Sociedad Nacional de Música de Madrid acababa de ofrecer otro Alejandro, Brailowsky. Era la primera vez que se tocaba un programa entero de música scriabiniana. Claro es que con anterioridad, obras sueltas y algunas agrupadas se habían ejecutado en España. El propio pianista citado, Arturo Rubinstein, entre los que yo pude oír. Pero la lección decisiva sería la comentada por Salazar. He aquí algunas de sus palabras: «Cualquiera que fuese nuestra apreciación de la música de Alejandro Scriabin, el ejercicio que constituía la serie de obras presentadas, desde los albores de su talento hasta la admirable tristeza de su último preludio, es un caso que tiene para nosotros los mayores atractivos, y cuya rareza nos lo avalora de un modo inestimable. [...] Los poemas *Trágico* y *Satánico* son ejemplos de la mayor valía; pero, además, trozos como los que componen la obra 57 y los preludios Op. 74 (el último de los cuales es el antes citado) son, a nuestro entender, muestras de lo más hondo y más intenso producido a expensas del criterio romántico, y en las cuales la intensidad del sentimiento está acompañada de una distinción de vocabulario y una belleza armónica que llega a veces a rivalizar con las conquistas más admirables de la otra escuela, la esencialmente anticonservadora, que, por rara circunstancia, presenta, desde ciertos puntos de vista técnicos -la tonalidad especialmente-, un mayor parentesco con lo tradicional que la posición última asumida por Scriabin, después de recorrer los caminos a que le iluminaron los últimos destellos del romanticismo.»

Claro es que Salazar alude a Strawinsky. Y en nombre de este insigne maestro, de influjo avasallador en toda la década abierta en 1921, se vituperaba ya por los jóvenes compositores, dinámicos y antiexpresionistas, la música mística y por momentos extática del inspirado autor del *Poema del éxtasis*. Mentar a Scriabin era crispas los oídos de muchos jóvenes compositores nacidos más o menos con el siglo. Y se negaban en redondo a escuchar el menor preludio o el más ceñido y perfecto poema pianístico de quien escribió unos y otros con prodigalidad genial.

Pues bien, los tiempos han cambiado. La música seca de hace cincuenta años encuentra difícil audiencia y los arrebatos del autor de *Hacia la llama* despiertan hoy en nuestra alma espiritual y en nuestro cuerpo físico y receptivo de las calidades musicales supremas la más ardiente emoción, casi diríamos comunión. Poco importa tener fe o no en la teosofía mística cromática y soñadora, romántica en todo caso, de tan mensajera música. Basta con poseer oídos abiertos, sin prejuicios, dispuestos siempre a la delicia, y a los tornasoles angélicos de un pianismo, y aun de una orquesta, aunque la orquesta no sea vehículo tan suyo como el piano, que se está evadiendo a las zonas casi inhabitables de una atonalidad por exceso de vértigo y superposición de matices y tonos por grados e intervalos insólitos. Maravillas como las de tantos preludios y poemas, como las de las diez sonatas, esa *Quinta* que nos besa en la llaga, esa tenebrosa *Novena* y esa evanescente y célica *Décima* que, como la última, también de Beethoven, aunque de otro modo, se disuelve en el polvillo estelar de sus trinos, pasando por la *Sexta* y su episodio de círculo místico en que se logra el éxtasis, la anulación del tiempo en el seno de la eternidad, por un procedimiento tan clásico como la superposición de un mismo tema con su aumentación y su disminución.

Por eso hoy es posible que un maestro tan consumado como Luigi Dallapiccola me escriba una carta a propósito de unos versos míos declarándose scriabiniano y reivindicando su música, tan torpemente negada.

Por lo que respecta al último preludio, nos conmueve oírle porque nos damos cuenta de lo que la muerte nos arrebató: la nueva música que iba a enlazar de modo distinto y bellissimo con la de la Escuela de Viena y con la que ha venido después. Pero al menos quedó ese pórtico, punta extrema de un finisterre romántico hundido ya en el más luminoso océano.

CUARTO CONCIERTO

Franz Schubert

Felicidad de primaveras puras
cuando a abrirse en candor la flor se atreve,
maravillas del río que se mueve
inmóvil en cristal de conjeturas,

fechas de amor, amor de criadoras
humanas que en azules ojos bebe,
y -azul de cielo azul, blanca de nieve-
tu melodía en paz de alairas.

Pozos que el alma trémula revelan,
olvido de la vida y sus campanas,
novias que ríen, ángeles que vuelan,

niños que alcanzan, trepan tus acordes.
Y, de rocío y lágrimas tempranas,
por ti mi corazón hasta los bordes.

(De *Alondra de verdad*.)

La noche y la música (inédito)

*Selección de la conferencia que con este título «estrenó»
Gerardo Diego en el teatro Robledo, de Gijón,
el 10 de junio de 1938.*

(...) Y ¿qué puede hacer, qué es capaz de hacer la música con la noche? La música ¿puede pintar la noche exterior o nuestra propia nocturnidad lírica? Dejemos a un Strawinski, por ejemplo, considerar a la música impotente, por esencia, a expresar ningún sentimiento, ningún fenómeno de la naturaleza. Es posible que tenga razón y que cuando parece que quiere expresar sea sólo una ilusión. Pero justamente esta ilusión, qué digo ilusión, esta firme creencia, esta fe en el destino expresivo de la música, es la de los románticos.

Lo más curioso y admirable es que de esta fe fundamental en el destino trascendente del músico, fe de la que Beethoven va a hacerse apóstol fundador, nace a su vez un tipo formal de música, y si no completamente una nueva estructura, sí al menos, en el caso del nocturno, un género, una especie con rasgos propios, inconfundibles, de materia musical. Hasta el punto de que nos va a ser posible descubrirla pura en obras que llevan otro título en lugar del nocturno. Volvamos para ello a Beethoven, al Beethoven de la segunda sonata «quasi una fantasía», al célebre «adagio molto sostenuto» del *Claro de luna*. Aseguran los biógrafos



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BURGOS

A las ocho de la noche en el

CÍRCULO DE LA UNIÓN

CONFERENCIA LITERARIO-MUSICAL

«LA NOCHE Y LA MÚSICA»

A CARGO DE

DON GERARDO DIEGO

DE LA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA



SIRVE DE INVITACIÓN

Burgos, 26 Noviembre 1951

Presentación del conferenciante, por el laureado poeta D. Juan Ruiz Peña.

PROGRAMA PIANÍSTICO

I

Una idea fija (Nocturno)	SANTIAGO DE MAGARNAU
Nocturno VII	CHOPIN
Nocturno XI	CHOPIN

II

Nocturno I	SCHUMANN
Nocturno IV	SCHUMANN
Nocturno III	FAURÉ
Nocturno VI	FAURÉ

PROGRAMA POÉTICO

I

Impromptu	}	GERARDO DIEGO
Paráfrasis romántica del Nocturno VII		
Paráfrasis romántica del Nocturno XI		

II

A Roberto Schumann	}
Preludio, Aria y Coda a Gabriel Fauré	

de Beethoven que más debiera ser llamada sonata del emparrado o pabellón del jardín. Esta sonata está dedicada a Giuletta Guicciardi. La fantasía y el sentimiento serán los soportes vivísimos y extremos de esta aérea maravilla, de una absoluta novedad cuando se estrenó en 1800. Fue sólo -dicen los historiadores- capricho de un editor el titularla así. Añadamos nosotros que fue un inspirado capricho. Esa suave melodía ondulante, ese arabesco de tresillos armónicos que, después de servir de esfumado fondo, pasa a primer plano y va trepando, trepando, como una enredadera celeste con creciente anhelo por tres veces para volver a recaer y desmayarse hasta el pozo lúgubre -corazón de Beethoven- de ese Re, Do, Si, sollozo que al alterarse la tercera vez en el Re natural, es ya son ya todo el romanticismo musical: Schubert, Schumann, Chopin, están ya ahí integrados. Después poned lo que queráis en vuestra imaginación o en vuestra memoria: rayos de luna, jazmines o almendros en flor, alas de ángeles subiendo y bajando por el polvillo de oro de la escala de Jacob, y en el fondo un ruiselar de ojos azules de mujer. Es lo mismo. La música lo ha dicho todo y en esos pocos compases nos ha entregado la más muelle almohada para el ensueño.

Con luna o sin ella, nos es ya inseparable la emoción del adagio de la imagen nocairna, y por eso yo, al pensar en esa página bellísima, rehice aquel mi soneto que compuse aquí en Gijón el día mismo del centenario de la muerte de Beethoven, que recité en mi conferencia del Dindurra, y apareció en la prensa local. Aquella primitiva versión era un poco teatral, precipitada. Luego he publicado otra variante, ya más íntima, pero la que os voy a ofrecer, que creo será la definitiva, aún permanece inédita.

A Beethoven

Esa luz sobre el mundo, esa alegría
que del dolor brotó, firme e ilesa,
y ese tullido éxtasis, y esa
giratoria guirnalda noche y día,

y esa música, en fin, ¿es que reía
Julieta así, miraba así Teresa?
¿Son ellas? ¿Eres tú? ¿Qué fiel promesa
ilumina esas nubes todavía?

Contigo voy, a navegar los lagos
de tus sonatas, cálidas de halagos,
madres de almas salvadas de la nada.

Que al vuelo de la noche desvaría
esa música o lumbre enamorada,
la luna: quasi una fantasía.

[De *Alondra de verdad*.]

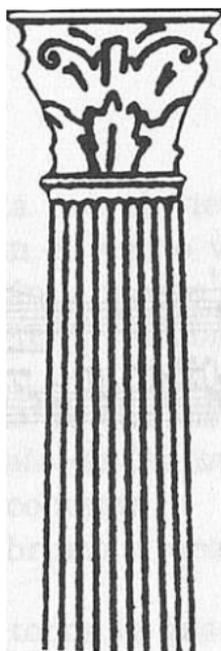
Sin pretender yo que la forma y materia de todos los nocturnos románticos nazcan del *Claro de luna* de Beethoven, no puedo menos de hacer constar que los más genuinos, la mayor parte de los de Field, Chopin o Fauré, coinciden con él en los siguientes caracteres: Tiempo lento, melodía cantabile, muy ligada y sostenida, con leves ondulaciones, modulación frecuente con suaves gradaciones de color, acompañamiento o diseño armónico en arpeggios-tresillos o seisillos, episodio central más agitado que llega al «mezzo forte» o al «forte» en contraste con la sonoridad delicada de todo el resto, final evanescente, con prolongación en eco o armónico y tendencia al arabesco ascendente, que se pierde en la región celeste del instrumento. No diréis que no he señalado rasgos bien musicales, nada literarios ni filosóficos.

Pues bien, ejemplo insigne de todos ellos es la inspiradísima página de Beethoven, que nos consta era favorita entre las favoritas de Chopin, y que con toda seguridad hechizó antes con su encanto a Schubert, Mendelssohn y Field. De Schubert hay un *Impromptu*, el en Sol mayor, que es de la cruz a la fecha un «nocturno» según la caracterización que acabamos de hacer, aunque no lleve ese título. Recordad el comienzo y la divina frase en que la melodía salta un inesperado intervalo ascendente a la par que gira sobre su eje en un bellísimo impulso de aérea inspiración (...).

Los nocturnos de Chopin. ¿Podría yo hablar con corazón en calma y mente serena de estas 19 maravillas si las confidencias que en ellas nos hace Chopin de lo más íntimo de su alma de poeta de la música, despertaron en mi adolescencia tales estímulos de apasionado reflejo, tal don de lágrimas interiores e imperiosa necesidad de gratitud que me vi en la obligación de tener que decir en verso para mí mismo, para mi propio desahogo sentimental, lo que cada uno de los nocturnos me dictaba al oído? Así mis 19 *Paráfrasis románticas de los nocturnos de Chopin*, pobre obra mía, ingenua e inexperta, como mi primer ensayo poético de alguna elevación y que permanece inédita, porque hoy al releer el desteñido cuaderno observo con toda evidencia cuánto deben aquellos mis prematuros versos a los poetas entonces de moda y qué escaso y débil es lo que en ellos se encuentra de voz tímida y personal. Intenté utilizar para mi propósito los propios ritmos y acentos de la música, llevados al verso con fidelidad acaso pueril, y consciente del peligro de monotonía, variar la concepción de los poemas cuanto me fuera posible, yendo de la balada y del cuento de hadas al estado de alma, del paisaje nocturno al diálogo sentimental, de la anécdota biográfica de Chopin a la escena de época. Lejos estaba yo entonces de pensar que aquello que se me antojaba audacia inaudita hubiera tenido precedentes y consiguientes. Conocéis quizá las interpreta-

dones literarias o poéticas, arbitrarias en todo caso, que el gran pianista Alfredo Cortot ha aventurado bellamente de algunas páginas chopinianas. En Schumann acabamos de ver algo análogo con Field. Y es que la música romántica es tan voluntariamente expresiva que si nosotros le colgamos una letra no hacemos más que cumplir su última voluntad. Nos consta hoy que Chopin quiso subtítular el tercer nocturno *Después de una representación de Hamlet*, mas renunció a su propósito, diciendo: «Adivínenlo, si pueden." Un crítico inglés, Finck, cree ver en el soberbio *Nocturno 7.*" en Do sostenido menor un verdadero argumento: noche tranquila en Venecia, un crimen, el mar engulle el cadáver; la superficie del canal, un momento agitada, vuelve a reflejar la luna pálida. Pero ¿queréis algo cómico, grotesco? Ved lo que un crítico contemporáneo -¡éstos críticos!- dijo del celeberrimo *Nocturno 7.*" en Mi bemol mayor, que ha sobrevivido a las «ejecuciones» de todos los violinistas y chelistas del mundo: «Donde Field sonríe, Chopin hace una mueca; donde Field suspira, Chopin gruñe; donde Field se encoge de hombros, Chopin se disloca el cuerpo; donde Field no hace más que sazonar un manjar, Chopin echa un puñado de pimienta de Cayena. En una palabra, si uno pone las encantadoras romanzas de Field delante de un espejo cóncavo que desfigura las imágenes, de manera que la delicadeza de cada rasgo se taieque en grosería, tendremos a la vista la obra de Chopin... Señor Chopin, vuelva usted a la naturaleza.»

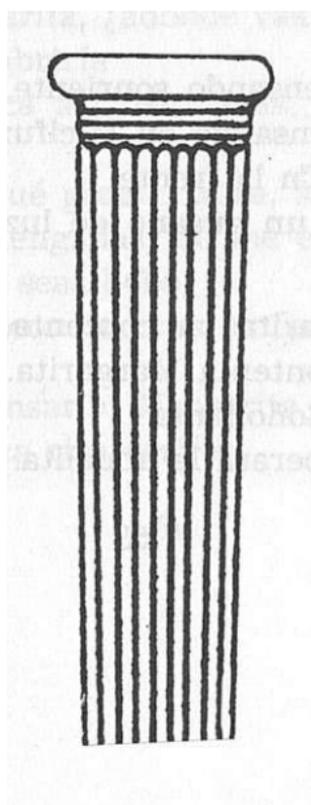


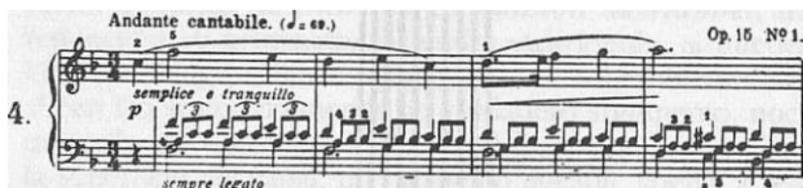


Nocturnos de Chopin

Facsimil de los poemas correspondientes a los Nocturnos que se interpretan en este concierto, de la primera edición. Madrid. Ed. Bullón, 1963-

A pesar de la fecha de su publicación, es uno de los libros más antiguos de Gerardo Diego, publicado más tarde, y con retoques, con un nuevo título: Ofrenda a Chopin (1969).





CORRIENDO va Margarita
por el sendero de plata.

Despepita
el grillo su serenata.

Son a la luna sus trapos
un montoncito de nieve.

Unos sapos
silban su motivo breve.

Va pensando sonriente,
va pensando en Micifuz.

En la frente
lleva un gusano de luz.

Margarita va contenta.
Va contenta Margarita.

Soñolienta
la esperará la abuelita.

Margarita con el viento
corre, con el viento vuela.

¡Cuánto cuento
le sabe contar la abuela!

El cuento de Cenicienta
y el cuento del Ratoncito.

De contenta
bota un brinco y lanza un grito.

Y sobre todos le gusta
aquel de Caperucita.

No se asusta
al oirlo Margarita.

¡Oh, si el lobo la asaltase,
cómo se iba a divertir!

Si asomase,
¡oh, cómo se iba a reir!

El engañarla querría:

—Margarita, ¿adonde vas?

Y abriría
una boca así. No: más...

—Ay, qué gracia. Mira, lobo.

No me engañas, no me engañas.

No seas bobo,
que ya conozco tus mañas.

Y al pensarlo, Margarita
su fresca risa deslíe.

Qué bonita
se pone cuando se ríe.

Margarita es una niña
que corre por el sendero.

La campiña
duerme a la luz del lucero.



OH noche encantada, oh noche divina.
 La nave tirreme sin remos camina
 por el infinito páramo del mar.
 Y al timón asido vela el argonauta
 con los ojos fijos en la eterna pauta
 que fingen las luces del mundo estelar.

Saladas fragancias de brisas talásicas.
 Los paganos mitos, las leyendas clásicas
 reviven un triunfo de resurrección.
 En arrebatadas fugas de metopas
 pasan los Jasones, cruzan las Europas.
 como unos fantasmas de alucinación.

El imán de luna y el seno de ola
 riman los vaivenes de una barcarola
 que acuna el espíritu en suave quietud.
 Las espumas dicen su dulce cantata
 y si se iluminan son rosas de plata,
 lirios, crisantemos y estrellas de luz.

Así el navegante sueña en las ondinas,
en las milagrosas minas submarinas,
floridas de perlas, nácar y coral.
Y sueña en las náyades de las costas dóricas,
y en las encantadas islas madreporicas,
y en las fabulosas urnas de cristal.

Y evoca el aquarium inmenso: la flora
de plantas fantásticas que el mar atesora,
especies ambiguas de inmerso jardín,
rojos arrecifes, dalias luminosas,
abanicos de ámbar, palmeras medrosas,
las aguamarinas en su camarín.

Y cree que escucha —cera ¿quién tendría?—
la infinitamente dulce melodía
que las tres sirenas cantan a estribor.
Y detrás los roncós, monstruosos tritones
que manan y manan agua a borbotones
o en sus caracolas braman de estridor.

De su sueño súbito despierta el marino.
La nave callada sigue su camino,
dejando una Cándida estela al cruzar.
Y al girar las ondas en su rueda eterna,
su romanza dicen, su canturía tierna,
que arrulla los cuentos divinos del mar.



SOLILOQUIO atormentado que a las sombras in-
[terroga.
(Hamlet piensa: «Ser, no ser», y cavila y monodoga.)

Saberlo, exprimirlo todo, quede el universo ex-
[hausto.
(Sobre viejos pergaminos se quema las cejas
[Fausto.)

Niebla, duda, escepticismo. ¿Es sólo un sueño este
[mundo?
(En la torre de Polonia desvaría Segismundo.)

Corazón, felicidad, sentimiento, amor, mujer.
(El meistersinger Hans Sachs se resigna a enve-
jecer.)

Las ciegas pasiones muerden. Enciende la ira
[su tea.
(Entre sierpes enroscadas brama de furia Medea.)

El oráculo de Delfos dijo un funesto anticipo.
(Con las cuencas descarnadas peregrina errante
[Edipo.i

Escancia el amor su filtro de un irresistible imán.
(Lamentos desgarradores de Macías y Tristán.)

La borrasca ruge abajo. La razón flota divina.
(Y San Francisco de Paula sobre las olas camina.)



CHOPIN deja vagar sobre el teclado
 sus manos sin materia,
 sus manos finas, pálidas, agudas,
 blancas como azucenas.
 En la penumbra que la noche inicia
 acusa su silueta
 el peso corvo de un dolor secreto,
 de una incurable pena.
 Chopin divaga dulce, tristemente,
 sobre las blancas teclas,
 y no las hiere, no, las acaricia,
 las seduce y las besa,
 como si las tocase con sus labios,
 con sus labios violeta.
 Chopin sufre de un tedio atrabiliario,
 de una congoja inédita.
 Se ha enamorado de algo que no existe,
 de una extraña doncella,
 toda de blanco —estrella, espuma, nieve—
 ya ni mujer siquiera.

Y él la ve. El la escucha y la conoce,
la persigue, la cerca,
con las pupilas, con las manos casi
la roza y la concreta.
Pero este cuerpo plúmbeo, ay, esta carne
que duele y que macera...
Y Chopin llora, llora sobre el piano,
llora, llora por ella,
por ella tan contigua y tan distante,
tan lejos y tan cerca.

Y después de llorar cálidas lágrimas,
se queja y desespera
y ataca unos acordes turbulentos...
y hundiendo la cabeza
en el pecho abrumado, nuevamente
divaga, llora y sueña...

Por su frente navega ahora un esquiife
de resbalada ausencia.
¿Es un hada, es un ángel que ha cruzado?
¿Es que la ha visto, es ella?
Sus ojos se iluminan, se levantan
persiguiendo una idea,
sus dedos van sembrando sobre el piano
suave polvo de estrellas,
y el alma se le evade indescifrable
y por los aires vuela
en alas de una música celeste
tras de no sé qué huellas...

18. *Lento.* Op. 62 N° 2

p sostenuto

TODO calla en la noche aterida de hielo.
 La campiña está muerta en su blanca mortaja
 bajo el pálido y frío antifaz.
 No se ven los senderos. Se asoma en el cielo
 ana estrella temblando. La nieve no baja.
 Todo duerme en la noche de paz.

Los arbustos nevados de copo y de luna
 nos ofrecen brinquiños, luceros de pascuas
 de un Noël ilusorio, infantil.
 Se aproxima una negra silueta lobuna.
 Fosforecen sus ojos, reliquias de ascuas
 arrancadas a algún fogaril.

Se agazapa medrosa la humilde cabaña.
 Tiene así menos frío. Al amor de la lumbre
 que crepita y que chasca en el llar,
 el abuelo relata una vieja patraña,
 un romance remoto. Con qué dulcedumbre
 su voz suena en la paz del hogar.

Espantados los ojos, las bocas abiertas,
los rapaces escuchan, escuchan temblando:
 «Un pastor que cuidaba la grey...»
Una ráfaga brusca estremece las puertas.
Los rapaces se duermen, se duermen pensando
 en las tres blancas hijas del rey.



OBRA postuma, obra postuma. La Muerte
la firmó diseminando su ceniza.

Así suena este nocturno, así nos vierte
los adioses de una vida que agoniza.

Sobre un rítmico, monótono diseño
que se extiende en curva mansa de oleaje,
que convida al pavoroso, eterno sueño,
que abre y cierra, cierra y abre el varillaje,

llora el piano una obstinada melodía
que desmaya sus anhelos de infinito,
que se mustia en funeral melancolía,
que se acaba, se consume sin un grito.

No es la Marcha con sus trágicos acordes
de campanas. Es más triste todavía.
Es más íntimo. Es el llanto que a los bordes
del Misterio gime un alma en su agonía.

Pero no es desesperado. Se amortigua
resignado y apacible. Es que Caronte
no le aguarda. El es cristiano y se santigua
... y amanece el resplandor del horizonte.

La luz crece, Chopin muere, la luz crece.
Tras la muerte tú vendrás, resurrección.
En los brazos de la cruz muere o florece.
¡Por el alma de Chopin, una oración!

APENDICE

Algunas poesías de Gerardo Diego puestas en música

Partituras conservadas en la Biblioteca de Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March. Salvo indicación expresa, son obras manuscritas, cuyos originales se conservan en poder de la familia del poeta.

José M.^a Alcacer, C.M.

La Virgen esperando la Navidad («Cuando venga, ¡ay!»).
Coro a cuatro voces mixtas: Tenor 1, Tenor 2, Barítono, Bajo.

Armando Alfonso

Tentación («No. De noche no»)
Canto y piano.

F. Briones

Serenata lunática («Somos los pierrots lunáticos...»)
Canto y piano.

Juan Alfonso García

Letrilla de la Virgen María esperando la Navidad.
Soprano y piano.
Navidad, 1966.

Gerardo Gombau

Niño dormido.
Coro a 4: Tiple, Contralto, Tenor, Bajo.
Duérmete, niño, que vienen... (villancico).
Canto y piano.
Madrid, diciembre, 1953.

Romance del Duero («Río Duero, río Duero...»)
Canto y piano.
Unión Musical Española.
Madrid, ¿1955?

Calatañazor («Azor, Calatañazor...»)
Canto y piano.
Unión Musical Española.
Madrid, ¿1955?

Ramón González Barrón

Letrilla de la Virgen María esperando la Navidad
(«Cuando venga, ¡ay!»).
Solo de soprano o tenor con acompañamiento de órgano o piano.

Amparo Guerrero (armonización, **Francisco Escamilla**)

Romance del Júcar («Agua verde, verde, verde...»)
Canto y guitarra.

Caries Guinovart

Insomnio («Tú y tu desnudo sueño...»)
Soprano y piano.
1969.

MARTES, 18 de Abril de 1944

A las SIETE y cuarto de la tarde

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

LA VOLUPTUOSA.....	Fr. Couperin
LA FAVORITA.....	"
SOR MÓNICA.....	"
TRES FANTASÍAS o Caprichos, Op. 16.....	F. Mendelssohn
LA HILANDERA. Op. 157, núm. 2.....	J. Raff

SEGUNDA PARTE

SCHEREZADA. Op. 68, núm. 32.....	R. Schumann
PARA LA EGIPCIA (Epígrafes Antiguos).....	C. Debussy
LAIDERONNETTE, emperatriz de las pagodas (Ma mère l' oye).....	M. Ravel
PILAR (vals).....	I. Albéniz
LA MENDIGA.....	"
LA HUERFANA (Cuentos de la Juventud).....	E. Granados
DOS MUJERES ESPAÑOLAS (Retratos para piano)....	J. Turina

PIANO Baldwin propiedad de la Sociedad

José M.^a Gutiérrez Pajares

Canción al niño Jesús («Si la palmera pudiera...»).

Canto y piano.

Oviedo, agosto, 1944.

Joaquín Hernández

Canción al niño Jesús («Si la palmera pudiera...»).

Coro a tres voces iguales.

Luis Lerate

Versos divinos («Cuando venga, ¡ay!»).

Coro a cuatro voces mixtas: Tiple, Contralto, Tenor, Bajo.

Versos divinos («Cuando venga, ¡ay!»)

Coro a cuatro voces mixtas: Tiple, Contralto, Tenor, Bajo.

Nueva versión («Queda anulada la anterior»),

Sevilla, diciembre, 1971.

M. Martínez Chumillas

Como el viento en el aire.

Canto y piano.

Juan Mercadé

Letrilla de la Virgen María esperando la Navidad

(«Cuando venga, ¡ay!»).

Canto y piano.

Navidad, 1956.

Angel Mingóte

Niño. Arrullo («Niño dormido en el florido huerto...»).

Canto y piano.

Unión Musical Española.

Madrid.

Angel Oliver

La blanca voz que me llamaba.

Canto y piano.

Madrid, 1962.

Ofrenda (Al «Viacrucis»).

Canto y piano.

Madrid, marzo, 1973.

(Encargo de Radio Nacional).

Manuel Palau

La palmera («Si la palmera pudiera...»).

Lied para soprano y piano.

Editora Nacional.

Madrid.

Eduardo Rincón

Letrilla de la Virgen María esperando la Navidad

(«Cuando venga, ¡ay!»).

Canto y piano.

Enrique Solares

El ciprés de Silos («Enhiesto surtidor de sombra y sueño...»).

Canto y piano.

PROGRAMA

de las obras que ejecutará al piano el conferenciante

PRIMERA PARTE

Nocturno n.º 7	Chopin
» » 11	»
» » 15	»
» » 8	Fauré.
» » 11	»

SEGUNDA PARTE

Clair de lune	Debussy.
La lune descend dans le temple débris.	»
Poème Nocturne (op. 6).	Scriabine.
Nocturno en la isla de Balí	Bela Bartok.
» n.º 3	Poulenc.
» » 7	»

Recitará el conferenciante unos poemas originales
sobre estos autores musicales.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

JOSEP MARIA COLOM

Nació en Barcelona. Su formación musical ha tenido lugar en el Conservatorio Municipal de su ciudad natal, y, más adelante, en la École Normale de Musique de París, gracias a sendas becas del Gobierno francés y de la Fundación Juan March.

Su primera profesora fue Rosa Colom y, posteriormente, sus profesores más importantes han sido Joan Guinjoán en Barcelona y Mlle. Ch. Causeret en París. Hay que destacar en su posterior evolución la influencia muy positiva del pianista Ramón Coll, así como los valiosos consejos musicales del profesor bilbaíno Juan Carlos G. Zubeldía.

Destacan en su palmarás los primeros premios en los concursos Beethoven 1970 y Scriabin 1972, de Radio Nacional de España, así como de los concursos internacionales de Epinal 1977, Jaén 1977 y Santander (Paloma O'Shea) 1978; su grabación integral de las sonatas de Blasco de Nebra para la firma Etnos ha sido también galardonada por el Ministerio de Cultura español.

Actúa igualmente en recital, con orquesta y en música de cámara, habiendo recorrido varios países europeos y América del Norte. Ha actuado con las principales orquestas españolas, así como en Italia, Checoslovaquia y Rumania. Entre los directores con quienes ha colaborado figuran K. Kondrashine, P. Decker, E. Imbal, A. Ros Marbá y J. R. Encinar.

En música de cámara forma dúo regularmente con el chelista Rafael Ramos y con la pianista Carmen Deleito, habiendo colaborado con el violinista G. Cornelias, el chelista A. Noras, el cuarteto Gabrieli de Londres.

SEGUNDO CONCIERTO

GUILLERMO GONZALEZ

Nació en Tenerife en 1945. Estudia piano y música de cámara en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife y, posteriormente, virtuosismo en Madrid con el maestro José Cubiles. Completa su formación en París, en el Conservatorio Superior de Música y la Schola Cantorum, con los maestros Vlado Perlemuter, Marcelle Heuclin, Jean Paul Sevilla y Suzanne Roche.

Obtiene premios y éxitos en certámenes internacionales en París, Milán, Vercelli (Viotti), Premio Jaén y Tenerife. Ha dado recitales y conciertos en Europa y América, con actuaciones en Francia, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, Estados Unidos, Méjico, Perú y Venezuela. En España ha dado numerosos conciertos por toda la geografía nacional. Ha actuado como solista con la principales orquestas: Nacional de España, de Radiotelevisión Española, sinfónicas de Madrid, Bilbao, Valencia, y ha cosechado grandes éxitos y elogios de la crítica. Entre los clásicos (de Mozart a Bartók), cuenta con actuaciones señaladas como memorables por la crítica; también son objeto de su atención y actividad autores actuales como Halffter, Castillo. Una de sus grabaciones, *Obras para piano*, de Teobaldo Power, mereció el Premio Nacional 1980.

Ha grabado también la integral de Ernesto Halffter *Estudios*, Op. 8, de Scriabin, y un segundo volumen de Teobaldo Power.

En la actualidad es catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Invitado por diversos conservatorios e instituciones musicales, imparte numerosos cursos de perfeccionamiento e interpretación.

TERCER CONCIERTO

ALMUDENA CANO

Nace en Madrid en 1951. Estudia en los conservatorios de Madrid, Oberlin (Estados Unidos) y Amsterdam, bajo la dirección de Carmen Diez Martín, Joseph Schwartz y Jan Wijn, respectivamente, así como con Carlos G. de Lara, Pedro Espinosa y Juan Carlos Zubeldía, el cual ejerce una enorme y decisiva influencia en su formación musical.

En 1968 obtiene el segundo premio del I Concurso de Interpretación Musical convocado por Radio Nacional de España y la Dirección General de Bellas Artes. Almudena Cano ha actuado en España, Holanda, Polonia, Alemania Federal y Bélgica, así como en diversas grabaciones para las radios española, holandesa y belga, y para Televisión Española.

Su grabación de *12 Sonatas de Feirer* fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional del Disco 1981.

Es catedrática de piano del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

CUARTO CONCIERTO

MARIANA GURKOVA

Nació el 23 de septiembre de 1964 en Sofía, Bulgaria. Empieza a estudiar piano a los cinco años. Desde los siete años de edad hasta su graduación en el Instituto de Música ••Liubomir Pipkov», su profesora de piano es Lidia Kuteva.

Desde el año 1983 hasta 1987, estudia en el Conservatorio Superior Nacional de Sofía; primero en la clase del profesor Bogomil Starshenov. Tras su repentina muerte, pasa a estudiar con Lili Atanasova. A partir de 1988 cursa estudios superiores en el Real Conservatorio Superior de Madrid bajo la dirección del maestro Joaquín Soriano.

A su vez ha cursado estudios de perfeccionamiento con los profesores Lev Ulasenco y Hans Graf.

La trayectoria artística de Mariana Gurkova incluye amplia rama de conciertos; a los diez años dio su primer recital y a los once actuó por primera vez como solista de orquesta interpretando el *Concierto para piano y orquesta n.º 1* de Mendelssohn. A partir de entonces hasta la actualidad, ha dado numerosos recitales, conciertos con orquesta y de música de cámara en Bulgaria y otros países, entre los que cabe destacar Italia, Alemania, Francia, Checoslovaquia, Grecia, España, Estados Unidos, Méjico, Brasil, India y Australia. Asimismo ha realizado una notable cantidad de grabaciones para la radio y televisión.

Ha sido distinguida con los siguientes galardones en concursos nacionales e internacionales:

1976: Concurso Internacional *Senigalea*, Italia. Primer premio. 1984: Concurso Nacional *Sv. Obretenov*, Bulgaria. Primer premio. Séptimo Concurso Nacional para Pianistas. Primer premio. 1985: Concurso Internacional *Ettore Pozzoli*, Sereño, Italia. Segundo premio. 1988: Concurso Internacional *José Iturbi*, Valencia. Cuarto premio. 1989: Concurso Internacional *Fundación Gueirero*, Madrid. Primer premio. Concurso Internacional *Premio Jaén*, Jaén. Segundo premio.

La Fundación Juan March, creada en 1955, es una institución con finalidades culturales, científicas y asistenciales, situada entre las más importantes de Europa por su patrimonio y por sus actividades.

En el campo musical organiza regularmente ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para jóvenes (a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas figuras, aulas de reestrenos, la Tribuna de Jóvenes Compositores, encargos a autores y otras modalidades.

En 1983 organizó un Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, actualmente denominado Biblioteca de Música Española Contemporánea, que cada año edita un catálogo con sus fondos.

Depòsito Legal: M. 44.757-1989.

Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. n.º 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid).



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre