

151

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

El canto popular como materia de composición musical

Discurso leído el día 9 de junio de 1947 en el acto
de su recepción pública por el

EXCMO. SR. D. JESUS GURIDI

y contestación por el

EXCMO. SR. D. PEDRO MUGURUZA



MADRID

1 9 4 7

REAL ACADEMIA DE BUENAS ARTES
DE SAN FERNANDO

El canto popular como materia
de composición musical

Discurso leído el día 9 de Mayo de 1947 en el seno
de su Academia por don

EL CANTO POPULAR COMO MATERIA
DE COMPOSICION MUSICAL

Excmo. Sr. D. PEDRO MUGURUZA



MADRID
1947

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

El canto popular como materia de composición musical

Discurso leído el día 9 de junio de 1947 en el acto
de su recepción pública por el

EXCMO. SR. D. JESUS GURIDI

y contestación por el

EXCMO. SR. D. PEDRO MUGURUZA



MADRID
1 9 4 7

SEÑORES ACADÉMICOS :

Cuando de entre vosotros faltó para siempre el Excmo. señor don Joaquín Larregla y Urbieto, Presidente de la Sección de Música de esta Real Academia, me elegisteis para venir a ocupar su vacante. Por eso las primeras palabras que yo pronuncie en este día en que cordialmente me uno a vuestras tareas, han de ser de gratitud sincera a cuantos me llamaron a formar parte de la Academia y de recuerdo a la memoria de aquel insigne artista que fué una de las más firmes personalidades de la pedagogía pianística y de la composición. Porque el maestro Larregla —y aquí uso el calificativo de maestro en toda su íntegra significación, desoyendo el tono vulgar que en nuestros días ha tomado—, desde el momento en que ocupó su Cátedra de piano en el Conservatorio de Madrid, puso todos sus afanes en la formación de pianistas, en el cultivo artístico de cuantos se acercaron a su aula y a los que, en pródiga transmisión de las insuperables facultades de enseñar que Dios le había concedido, fué dando el poderoso aliento de su semejanza.

Cuántas y cuántas cosas buenas podrían decirse del navarro de Lumbier como ejecutante, como profesor, como compositor... Su modestia, una modestia personal deliciosa, le había atraído los cariños más hondos, vividos en toda su ambición en aquella casa del valle del Baztán, en Santesteban, en la que había estado hospedado Carlos VII, y de la que trascendió hasta los últimos momentos de su vida el sonido de su piano, en el milagro de una plenitud por encima de los años.

Al compositor, todos le conocéis por sus obras principales: *Jota Navarra*, ¡*Viva Navarra!*, *En el Salón del Prado*, la famosa *Tarantela*, la *Asturiana*, y ya, casi al final de su vida, una elegía palpitante, *En la tumba de un requeté*, y la transcripción de su *Jota* para gran orquesta y coro mixto.

Gran ejemplo el de Larregla en el orden nacional. Cristiano, español, magnífico hombre, músico excelente y, sobre todas las cosas, con esa hermosa avaricia con que se mira lo regional, navarro. Diríase que toda la historia de Larregla, de amistades en España y fuera de ella, con las más grandes figuras que le fueron contemporáneas, halagado por el éxito y por la popularidad en sus composiciones, con una lista sin fin de discípulos que cada día pregonan su gloria en la enseñanza, feliz en la intimidad del hogar, estuviera lanzada al aire en aquella copla que le escribió Eusebio Blasco como lema y compendio de las virtudes de una raza y de un hombre, para que se cantara en su jota :

Cante, Navarra, sin miedo,
cante, Navarra, y más cante,
si se hunde el mundo, que se hunda,
Navarra siempre *p'alante*.

Y a esta expresión desenfadada, constructiva y eterna, que es como la línea que todos nos trazamos desde la cuna hasta la tumba, ató Larregla su vida y su muerte. Porque el Excmo. Sr. D. Joaquín Larregla y Urbietta inició siempre *p'alante* el más claro de los caminos y está en el lugar de los elegidos, en el reino de las bienaventuranzas.

* * *

Creo innecesario confesaros que he sido siempre un admirador de nuestro folklore y un entusiasta cultivador de él; y entiendo que ello me dá cierto derecho a exponer algunas consideraciones acerca del folklore español o, por mejor decir, de la música popular española, ya que de aquella palabra — hoy de catalogación universal merecida por su grafismo y precisión— se ha abusado de un tiempo a esta parte, paseándola por carteles, escenarios y tablados de todas las categorías, y con dignidad, por desgracia, no siempre indiscutible.

Al elegir como tema para este discurso el de «El canto popular como materia de composición musical», no creáis que voy a tratarlo como musicólogo, que no lo soy, sino como compositor; es decir, sin analizar la música popular como puede hacerlo un investigador clasificando las melodías por su género o su antigüedad, llegando hasta su texto, rebuscando su origen o sus parentescos, sino concretándome —salvo en contadas ocasiones— al as-

pecto estrictamente estético y emotivo, esto es, en cuanto el canto popular es fuente de belleza y elemento de que el compositor se sirve para crear su obra, ya que admito la posibilidad de que llegue a conseguirla, bien sirviéndose de sus fragmentos, detalles, giros característicos y cuanto pueda contribuir a la realización musical que se propone, o bien empleando los temas populares en toda su integridad.

Acerca del empleo de los temas populares en la composición, hay abierta amplia disputa; mientras un sector no ve inconveniente ni menoscabo para la obra artística en el uso del canto popular, otro cree ver en su utilización un fácil recurso, consecuencia de la falta de ideas propias, y viene a considerarlo como un «arte menor», nunca comparable con el que se basa en la originalidad del autor exclusivamente.

Y aunque pueda compartir hasta cierto punto esta manera de pensar, no puedo aceptarla como tesis absoluta, pues si es cierto que en toda época y lugar han podido los temas populares sacar de apuros a cuantos faltos de ideas acudieron a ellos, sin embargo, hay que reconocer que los compositores que han triunfado siempre han sido los propietarios de ideas, *los que tenían algo que decir*. Gran número de obras maestras así lo demuestran. Difícilmente lograremos una fórmula concreta que pueda dar solución a ambos distintos pareceres, pero basta a mi entender con que el buen sentido y la historia nos impongan la coincidencia en esta conclusión simplicísima: lo que importa, lo que interesa ante todo es producir belleza indiscutible, lograr la más alta fascinación de la obra artística, sean cuales fueren los medios utilizados para construirla.

Porque, además, hay ciertos motivos del acervo popular —no todos se prestan a ello seguramente— a los que el compositor otorga una expresión, un matiz, una amplitud que antes no tenían o que permanecían ocultos para los demás, y ha sido el músico quien, al descubrirlos, se los apropia, cree en ellos, los *crea* de nuevo para hacerlos vivir en insospechada emoción artística. Y es verdad indudable que el sello de lo verdaderamente representativo como música peculiar de un país o de una región, juzgando, naturalmente, desde un nivel mínimo que suponga auténtica valoración estética, lo han de dar los compositores. La melodía popular por sí solo es una piedra preciosa sin pulimentar y necesita en

todo caso la mano del artista que le dé forma. El carácter racial de los distintos pueblos y naciones va reflejado en sus compositores, hayan o no empleado melodías de su país.

La música andaluza llamada por antonomasia, especialmente en el extranjero, música española, es conocida en todo el mundo gracias a los grandes músicos que la han cultivado, ya que sin ellos no hubiera alcanzado el rango artístico en que se halla. Tanto y tan bueno se ha escrito en esta música andaluza que uno piensa si será posible producir nuevas obras en el género, sin incurrir en repetición y monotonía o, al menos, sin que nos traigan demasiados recuerdos de las anteriores; y no ciertamente porque se dupliquen los mismos temas populares. La música andaluza reside más bien en los elementos que la integran, giros melódicos, intervalos, ritmos, que en los *temas* propiamente dichos, ya que su cancionero popular no es tan abundante como el de otras regiones. No obstante, esos elementos característicos de tan recia personalidad que forman el orientalismo musical andaluz, ese ritmo cautivador que viene de la danza, tan unido allí a la música que parece que nacieran la una para la otra o que se autocrearan conjuntamente; gracia y garbo inimitables, ese no sé qué misterioso y trágico a veces, poético siempre, hacen de la música andaluza, la folklórica por excelencia, la de más acusados rasgos deslumbradores para cuantos la escuchan.

Esta misma excelencia de la música andaluza lleva al peligro de que positivos talentos españoles se encierren en un callejón sin salida, obsesionados por un género de tan patente originalidad y de tan fuerte colorido; atraídos por el fulgor de huellas inmortales, quizás se olvidan del caudal dormido de sus propios tesoros regionales, con la consiguiente pérdida de valores preciosos de la nueva generación, cuyas posibilidades de rendimiento sería lamentable que se entregasen al halago de una difusión quizás de momento más rápida y más fácil. Bien están donde están los excelsos modelos intangibles.

Tan propicio para nuestra juventud productora es el señalado estímulo con sus riesgos, cuanto que hace ya mucho tiempo, y aun en el día de hoy, ha tentado a magníficos músicos extranjeros a escribir obras de carácter español, aunque el logro de este carácter en la mayoría de los casos haya sido nulo o escaso, independientemente, claro está, de su valor musical; así lo atestiguan las

obras de Chabrier, Saint Saëns, Bizet, Lalo, Rimsky Korsakow, Ravel y Debussy, por no citar sino unos cuantos nombres consagrados.

En Ravel se da el caso curioso de que desdeñó los preciosos motivos de su país —región vasco-francesa—, lo que es de lamentar, en mi opinión, pues nos hubiera dejado obras magníficas inspiradas en tal ambiente; soñemos —al menos los vascos— lo que pudo ser esta nueva faceta de Ravel. Nuestros mundialmente conocidos Albéniz y Granados también abandonaron su patria chica, Cataluña, para buscar su inspiración en la música andaluza o en la tonadilla del siglo XVIII, sin duda porque la música popular de otras regiones españolas, con ser magnífica, insisto, no tiene rasgos tan peculiares. Pero, ¿no habremos tropezado aquí en un círculo vicioso? ¿No será precisamente porque aquellos otros filones regionales no han pasado por el crisol del compositor?

Estoy convencido de que esta fisonomía propia y característica viene apareciendo con el tiempo a través de distintos autores y obras; entonces las obras contienen lo que al principio no habían dejado enseñar: la esencia, la médula del alma popular, lo que vivía en lo más profundo de ella. Es necesario que todos nuestros músicos estén empapados en la música nacional, estudien sus características, escrudriñen hasta la entraña misma de sus modalidades y procuren asimilarse las esencias del arte que, según su concepto estético, puedan descubrir en ella. Cada región española hablará al músico de cosas dispares, proporcionándole matices variadísimos: Castilla, sus trazos fuertes, austeros, vaguedad tonal, perspectivas de infinitud; Cantabria, el perfume campesino de sus praderas y montañas, que en Asturias incorporarán el agridulce de sus pomas; Galicia, las viejas tonadas con «alalás» cautivadores, quizás en reminiscencias célticas, profunda e intensa de expresión su melodía, como la de mi tierra vasca, si bien más esquemática, más comprimida; y en pintoresco contraste, Cataluña, la de líneas amplias y suaves, sin aristas, la de menor violencia en sus ritmos, evocadora de escenas medievales y dibujando en sus sardanas un baile de señorial cortesanía; Aragón y Navarra, con bellísimas melodías, el catálogo de los variadísimos *estilos* de sus jotas, que parecen retos lanzados al aire por pueblo arraigado en firmísimos ideales...

Y así una y otra región, Extremadura, León, todo el Levante, España entera, pues no hay en ella rincón donde no se cante y en el que no se puedan encontrar los caminos inexhaustos de su música prodigiosa.

Al hablar así no creo afincarme en tópicos de fácil lirismo, ni soy deslumbrado por fervores de explicable apasionamiento, porque desapasionados e irrecusables son los testimonios que se aportan desde el extranjero debidos a plumas de la más sólida solvencia, y cuya divulgación en nuestros medios musicales urge por su eficacia alentadora. De muy antiguo, pero muy especialmente desde el histórico viaje que realizó el ilustre Gevaert en 1850, con su luminoso informe al Gobierno belga sobre la música en España, documento interesante para nuestra historia, la atención de los laboratorios universales de musicografía fijan su estudio en nuestro arte popular, al que el propio Gevaert había clasificado ya en tres grandes zonas: la primera comprende Vizcaya y Navarra; en la segunda, en que se incluye a Galicia y Castilla la Vieja, dejando para la tercera Aragón, Castilla la Nueva y las provincias meridionales, clasificación harta arbitraria, como reconoce Mitjana, pero orientadora y significativa en las sagaces observaciones por él destacadas en las respectivas regiones que visitó.

En el concurso de alabanzas para nuestra música, aparece el año 1914 un texto apologético que no me resigno a silenciar: el estudio de Raoul Laparra sobre «La música y la danza populares en España», publicado en la Enciclopedia Musical y Diccionario del Conservatorio de París. Laparra combate desde allí el tópico de la por algunos pretendida penuria musical de España, afirmación injusta y absurda según el autor, para quien esta *falsa pobre* —es su expresión literal— puede enriquecer con los tesoros que le sobran al paseante atento, que como el Príncipe del Apólogo ante la bella gitanilla merecía saber descubrir un mundo de hermosuras con «un estilo nuevo e inagotable», que para el gran musicógrafo francés hace que en España, como en parte alguna, «se pueda ser no sólo de su Patria, sino de su provincia»; el panorama musical de España, proclama Laparra, «entre el océano dramático y el Mediterráneo griego, al otro lado de la muralla sombría de los Pirineos y delante del Africa de Oro, la Península parece como una suntuosa paleta en la que cada provincia representa un tono con sus infinitos derivados».

Poco podré yo agregar a ese magnífico alegato, pero quiero aportar una muestra de alguna de las facetas de la *explotación* popular, presentándoos unos cuantos ejemplos de melodías que he armonizado para piano a manera de pequeños bocetos de obras que pudieran ser de más empeño y que servirán hoy al paso para aligerar y amenizar esta disertación. Pero como el ofreceros música de todas las regiones españolas sería intento desmesurado, permítidme que me circunscriba al País Vasco, ya que, además y como es natural, me he dedicado preferentemente al estudio y cultivo de su música.

La cualidad más saliente de las melodías vascas es su nivel artístico, de tal elevación que a veces nos hace olvidar su origen popular. Esto indica la cultura musical y la natural intuición que para la expansión lírica han tenido en todo tiempo los vascos; pueblo cantor por excelencia, tenía que traslucir esto en su música. El cultivo del canto no solamente individual, sino colectivo o coral, es allí de arraigada tradición; testimonio elocuente son muchas de sus melodías, cuyo carácter exige la *verticalidad* constructiva, esto es, la armonización espontánea, el obligado empleo polifónico, pero no todas reclaman este tratamiento, pues otras definen admirablemente su calidad de melodía sola, con acompañamiento instrumental y aun algunas, no muchas, tienen carácter monódico. Estas últimas datan probablemente de época muy remota y tal vez pudiéramos hallar su origen, por su modalidad y libertades rítmicas, en las melodías gregorianas.

La mayor parte de nuestras actuales melodías vascas no parecen remontarse más allá del siglo XVII, al menos en la forma en que han llegado a nosotros. Y digo esto, porque hemos de admitir que también los cantos populares están sujetos a la ley de la evolución y se van transformando con el tiempo como se transforma el lenguaje, sin que nos demos cuenta de ello; es posible que dentro de unos cuantos lustros se tengan por canciones populares las que de boca en boca se hayan transmitido de nuestra generación. ¿No podrá repetirse el caso de aquel pastor del Gorbea, aislado del mundo, que entre su repertorio de canciones cantó a un folklorista que le escuchaba el «¿Dónde vas con mantón de Manila?». Claro es —falta añadir— que si no fuera por la letra, nadie hubiera reconocido el tema de Bretón.

Esta transformación se opera más rápidamente de lo que puede

pensarse; en el poco tiempo que me ha sido dado dedicarme a recoger canciones de viva voz, he podido comprobar que una misma melodía cantada por distintas personas difiere notablemente y hasta llega a desconocerse de una a otras versiones; a mayor abundancia, la canción popular varía frecuentemente, siendo cantada repetidas veces por una misma persona. Los cancioneros nos muestran infinidad de variantes que tienen su origen en una misma melodía. Las instrumentales (en Vasconia el *txistu* y la *alboca*) y las de baile, es posible que se transmitan con más fidelidad por cuanto las especiales exigencias, tanto del instrumento, como la danza, les obligan a mantener su estructura; creo que la *ezpatadantza*, por ejemplo, con su ritmo tan acusado, haya sufrido muy pocos cambios.

De las instrumentales y aun de algunas cantadas conservamos un abundantísimo número de corte clásico, que son probablemente derivadas de composiciones o improvisaciones de los organistas; no se olvide la importancia que siempre se ha dado en el país vasco al órgano, del que existe una verdadera y gloriosa tradición. La pequeña agrupación de *txistus* compuesta de tres instrumentos, uno de ellos de mayor tamaño —como es la viola respecto al violín— se prestaría muy bien a recoger las tocatas de aquellos organistas, ya que no carece de flexibilidad para la ejecución rápida y es susceptible de cierta polifonía, siquiera sea elemental, estándole vedado únicamente el cromatismo que, por otra parte, no es de suponer hiciera gran falta a muchos de aquellos tañedores de órgano.

Pero el tipo de canción más interesante reside en el grupo numerosísimo de las melódicas o expresivas.

En general, la letra no corresponde a la altura de la música, y en ocasiones se halla en abierta oposición con su espíritu, lo cual no quiere decir que en algunas canciones letra y música no vayan perfectamente hermanadas; pero no es el texto popular lo que debe interesarnos de momento, sino el valor intrínseco musical. Será, pues, conveniente, fijar algunas características generales para analizar este género de melodías.

Las canciones vascas son silábicas y no se conocen en ellas los melismas, que tanto abundan en casi todas las de otras regiones. Una mayoría —sobre todo de esta de las que llamamos expresivas— está en modo menor y son generalmente de una gran simplicidad

en su contextura melódica, que se desenvuelve con preferencia por grados conjuntos o por intervalos de cuarta o quinta, como máximo; esta sencillez no radica solamente en su construcción melódica, sino que alcanza a su expresión, que es intensa, a la vez que serena, dulce e ingenua.

Hay melodías que son modelo de simplicidad en las notas que forman su línea melódica; en otras, el ámbito de la idea musical es más amplio y desarrollado.

Veamos tres de las primeras, que con ser vivamente expresivas mantienen una encantadora sencillez :

E J E M P L O S

Escuchad ahora algunas de las que califico entre las más importantes y más completas; en ellas la línea melódica se desenvuelve con mayor libertad. La segunda de las que voy a tocar forma parte de mis *Diez melodías vascas* para orquesta, pero no vais a oír una transcripción de ella, sino una versión más pianística. La cuarta, con sus suaves contornos y su deliciosa llamada al pasado, me sirvió para describir una escena patriarcal en mi drama lírico *Amaya*. Os la presento en forma distinta, hecha expresamente para este momento, y hago de ella dos variaciones. En la segunda, de movimiento rápido, pierde su primitivo carácter y casi da lugar a un tema nuevo.

E J E M P L O S

Y como mi propósito es señalar algunas características de las canciones vascas, vistas, como antes os he dicho, no por el musicógrafo o el recopilador, sino por quien se ha enfrentado de continuo con ellas y las ha armonizado en gran número, os hará observar un caso curioso, y es que muchas de ellas se prestan al empleo del *canon*, que como sabéis se llama en técnica musical a la repetición del motivo por otra voz y a distancia, algo así como los distintos planos del cuerpo y su sombra. Pues bien; muchas de nuestras canciones reclaman este proceso musical con tal naturalidad, con tan lógica facilidad, que se dijera que el *canon* había nacido con ellas. En el primero de los ejemplos de este turno veremos uno de estos temas de extremada sencillez, que son tan frecuentes en la música vasca; el segundo es de carácter serio y noble, y en cuanto al tercero, verdadera canción, prodigada por las masas corales

en mi versión para ocho voces mixtas, os lo presento bajo otra forma más leve y pianística.

E J E M P L O S

Los temas que voy a daros a conocer ahora, como os he indicado antes, están impregnados de clasicismo. Los dos primeros fueron recogidos por mí en Ochandiano, de boca de unos viejecitos. Fijad vuestra atención en el primero de ellos, y decime si no parece recordaros algún coro de Gluck, de los que en sus óperas cantan las glorias de los Campos Elíseos o del Templo de Apolo; en cambio, los dos que le siguen son de carácter más íntimo, más instrumental, como para servir de tema a unas variaciones a lo Haydn. He aquí estos tres ejemplos.

E J E M P L O S

Y lo último que vais a oír al piano es un *zortzico* para *txistu*; tiene el corte binario de las antiguas danzas y variándole el ritmo podría ser un perfecto minueto, con sus dos partes repetidas, su trío con cambio de modalidad y la obligada vuelta (da capo) al principio, para terminar. He tenido el capricho de armonizarlo atrevidamente, o, si queréis, el atrevimiento de armonizarlo caprichosamente. Perdonadme, pues, el anacronismo que pueda resultar entre la melodía y su acompañamiento.

E J E M P L O

Antes de este último ejemplo os he pedido excusas por mi atrevimiento armonizador, y pienso que inconscientemente, al hacerlo, he dado una prueba más de las posibilidades creadoras del compositor en el cultivo del canto popular y el vasto horizonte que se ofrece a su ingenio y a su trabajo personal, aun en esta faceta, la más simple, la más respetuosa con las formas folklóricas. Aun cabe entre otros un recurso de más fructuoso rendimiento artístico: la utilización, sabiamente combinada, de dos o más melodías cancioneras, con mayor libertad de movimientos para la música, sin perder de vista el carácter, el origen y el destino esencialmente popular de la composición resultante. Algo de eso inspiró sin duda uno de los capítulos del concurso recientemente celebrado en Tenerife, y entre las obras que presenté a dicho concurso; todas ellas con letra de mi entrañable amigo y

colaborador Jesús María de Arozamena, y que hemos tenido el gran honor de que fueran premiadas, vais a oír un pequeño poema a tres voces blancas con piano, basado en dos melodías vascas —cabe, pues, a maravilla como última muestra de esta disertación—, una de las cuales es popularísima y de gran antigüedad en la tierra vasca: el tradicional canto de Santa Agueda con que los mozos van recogiendo donativos por los caseríos en la noche que antecede a su fiesta. Notad, por cierto, su asombroso parecido con el tema sobre el que Rimsky Korsakow desarrolla el segundo tiempo de su *Sherezade*. ¿Se trata de una coincidencia rítmica ruso-vascongada, o también impresionó al gran maestro, marino de la Armada del Zar, hallándose en alguna de sus estancias en los puertos del Cantábrico? ¡Ah! Pero aquí no se trata de una intervención al piano, sino la presentación del poema en su forma auténtica, gracias a la amabilidad de este grupo selectísimo de magníficas artistas discípulas de la ilustre cantante y compañera mía en el Conservatorio, Lola Rodríguez Aragón. A ella y a ellas no sé cómo expresar toda mi gratitud.

E J E M P L O

Muchos más cantos podrían haber seguido a estos que os he presentado: hay algunos magníficos modelos-tipo de cantos religiosos, infantiles, epitalámicos, de oficio, de cuna..., pero temo haber sido ya sobradamente largo en mi discurso y he de cerrarlo con unas breves consideraciones que, en cierto modo, resumirán esta modesta tesis académica, aunque sea volver sobre lo que me parece de capital importancia, tratándose de la música basada en la inspiración del pueblo.

El canto popular no basta por sí solo para construir la plena obra artística, que sólo surgirá cuando el músico creador le haya comunicado su alma, le haya infundido su aliento emocional. Bellas, muy bellas, posiblemente sin comparación admisible con las de pueblo alguno de la tierra, por cantidad, por calidad y por diversidad prodigiosa, son las canciones populares españolas, pero es preciso este libar del músico, para que pueda después admirarlas el mundo musical.

Se ha dicho que no hay apostolado como el del ejemplo. Pues bien, con acierto o sin él y en el límite de mis fuerzas, me cabe la

íntima satisfacción de no haber regateado ese ejemplo a lo largo del camino de mi vida. Entre sus días cuenta como uno inolvidable este de hoy, en el cual me dais posesión de un puesto entre vosotros en esta histórica Corporación, saturada de glorias y de recuerdos. Un poco de hermosa música de mi tierra y unas palabras llanas y vulgares como mías, pero plenas de sinceridad, afecto y buen deseo, era lo mejor que podía ofrecer en pago.

Señores Académicos:

CONTESTACION

DEL

EXCMO. SR. D. PEDRO MUGURUZA

SEÑORES ACADÉMICOS:

La ausencia del maestro Moreno-Torroba, que se halla en América cosechando lauros para honra y provecho de nuestro Teatro lírico y de la música española, nos priva hoy de gozar de esa gran satisfacción que procura siempre cuando un nuevo académico es presentado a su entrada en esta Casa como llevado fraternalmente de la mano por quien es su hermano de profesión, de la que constituye un auténtico valor; y quiere hoy la ironía del destino que sea un pobre industrial de la arquitectura quien haga ante vosotros las veces de padrino de un músico, don Jesús Guridi, dicho así llanamente, sin intercalamiento de adjetivos, que no los precisa en el campo del arte nuestro nuevo compañero ni hay para él más cabal calificación que la categoría alcanzada por su nombre en el mundo musical; y en este trance debo empezar por presentarme a mí mismo y justificar mi posición momentánea y circunstancial en lugar y frente a honor tan elevados; conviene así invocar, de una parte, la relación que existe entre la música y la arquitectura y hacer notar, de otra, que no es de ahora mi fervor admirativo por quien es objeto de esta ceremonia, ni se ve envuelto en ese «do ut des» a que muchas veces lleva irremediablemente, en un terreno especulativo, la contracción de un parentesco espiritual de esta naturaleza. De lo primero bastará citar el ejemplo de la magna obra didáctica de composición musical, que ha escrito el maestro Turina y que se transforma fácilmente en un tratado de composición arquitectónica sin más que trasponer términos y giros propios de su disciplina y reemplazarlos por sus equivalentes de la técnica constructiva. De lo segundo bastará recordar que aquel fervor mío por el arte de Guridi arranca de lejanos años en que le conocí con ocasión de una velada en el añejo estrado de la casa solariega de mis primos de Azcoitia, caserón de piso y techo de enormes vigas y

tableros de renegrido castaño, de gruesas paredes encaladas, cubiertas a trozos por damascos y viejos terciopelos centenarios, fondo de cornucopias y espejos, de viejos retratos de familia, cuyas estampas románticas armonizaban con la figura menuda de un joven músico que era el centro de aquella fiesta y que se daba alegremente a repentizar sin tasa sobre cuantos temas musicales le fueran sugeridos; o hacernos conocer otros temas originales suyos, bases lozanas de algunas composiciones que luego hemos admirado en toda su belleza.

Era muy reciente su vuelta del extranjero al país; su alegría modesta y sencilla le hacía parecer como felizmente liberado de los efectos que ocasiona ese complejo de timidez tan genuinamente vasco, que hace refugiarse en un rincón y abstraerse del mundo exterior y amar lo íntimo, lo pequeño, por acogedor y propio, exactamente como decía el Fénix de los Ingenios a todo el que en su mansión entrara: «Parva, propria magna, magna aliena parva», complejo aquél que hace añorar con más fuerza esas íntimas afecciones cuando por cierto tiempo se han perdido. En su aislamiento extranjero encontró Guridi dos grandes valedores; cada uno de carácter diferente: en el orden docente, Vicent d'Indy, en la Schola Cantorum, que con cariño y comprensión creciente, lo orientaba en sus estudios musicales; en lo entrañable, quien iba camino de la gloria en el mundo y cuya naturaleza precaria llevó a la otra gloria, la eterna, la que todos deseamos al fin de nuestro camino, aunque, como en este caso segara en flor una esperanza que en tiempos nos hizo ver cuán cerca estaba ya de la realidad gloriosa: me refiero a José María Usandizaga. ¡Cuántos paseos por Buttes Chaumont, algunas veces con recalada en el estudio de aquel otro gran bilbaíno, el escultor Durrio, que presumía de su aislamiento en el islote que era su estudio en el Impasse Girardon, que consideraba *¡su París!*, pues el resto de la ciudad tentacular no valía para él la pena de tenerse en cuenta; exactamente como aquellos otros bilbaínos, tercos en sus sentimentalismos urbanos, que no se permitían pasar la frontera que (para las siete calles y su bochito) significaba el nuevo puente del Arenal, porque, para ellos, la Gran Vía y el ensanche que crecían al otro lado del puente, con su gran aire de modernidad, ¡bah!, aquellos era para ellos una birria; ¡cuántos paseos también por los muelles y riberas del Sena, rememorando aquellas indefinibles aguas del Nervión!; paseos

en que las añoranzas del terruño, de la familia y de los amigos del «Cuartito» brotaban sin el estorbo ni el freno del afanoso aprender y trabajar diario, paseos en que aquel alma grande y generosa de Usandizaga hacía de hermano mayor y sembraba optimismo en la de aquel otro chico bilbaíno cuya sensibilidad despierta se aguzaba soñando sin parar.

Antes... ¡Ah, antes! No voy a tratar de convertir mi referencia de la infancia de Guridi en una nueva versión del «Juanito», al niño bueno que encuentra, en todo, motivo para una buena acción; porque probablemente el «Juanito» tiene una segunda parte inédita, donde su héroe no pasa de ser jefe de negociado, si es que llega a salir de ser el perfecto contertulio de café; Guridi es además desde su infancia un predispuesto a la ironía, pero la ironía fina y sutil que no llega a pasar de los labios sino con gesto silencioso, cuando más con una sonrisa suave y comprensiva, Jesús Guridi en su infancia se propuso firmemente ser payaso de circo. Nació en Vitoria en una familia eminentemente vasca, en un ambiente musical; en su línea materna, Navarra, destaca su bisabuelo, Nicolás de Ledesma, notable avanzado en el movimiento musical vasco; su padre es violinista, cuya fama en la región trasciende fuera de ella; éste es el motivo de que la infancia de Guridi empieza y transcurre varios años entre Zaragoza y Madrid; pero termina en Bilbao, donde su familia acaba por recalar, venciendo, al fin, esa atracción de la patria chica. Por ello la formación educativa de Guridi es netamente bilbaína, pues en Bilbao empieza en serio su formación artística, destacando sus dotes musicales de tal manera que su maestro, el violinista Alaña, juzgó conveniente llevarlo un buen día en forma paternal, al «Cuartito», y presentarlo a una colección de señores graves, medio soñadores y medio escépticos, profesionales y aficionados, unidos todos en el amor al supremo arte. El «Cuartito» era el pequeño reducto donde se fortificaron espiritualmente estos buenos amigos que componían una selectísima minoría dentro de la sociedad bilbaína. No son extraños al «Cuartito» nombres ilustres como Lezama Leguizamón y Zubiría, de quien, por cierto, recibió Guridi apoyo entusiasta que influyó poderosamente en su carrera.

«Era el «Cuartito» tan efectivamente reducido de tamaño que había de establecerse turno en sus paredes para materializar en retratos la admiración a Arriaga o a Ledesma, a Wagner o Betho-

ven, alternando con los anuncios del concierto y demás impresiones de interés que apenas tenían lugar en la pared frontera. De aquel cuartito arranca la organización de algunos conciertos donde Guridi niño se dio a conocer como gran músico en Bilbao y en San Sebastián. En 1904 marchó a ampliar sus estudios en el extranjero: París, Bruselas, Colonia (donde recibió las lecciones de Neitzel) y Lieja, finalmente. A su regreso, con veintidós años, fué llevado a dirigir y orientar la Masa Coral de Bilbao, alternando esta actividad con las de organista y profesor de música.

Algo más que dirigir la Masa Coral hizo Guridi: compuso para ella infinidad de cantos sobre temas populares vascos y de otras regiones, a los que impregna con la savia de su inspiración, engrandeciendo así un repertorio que no era la simple modernización de temas tradicionales, sino la proyección de la más pura sensibilidad puesta al servicio del arte. Bien lo proclama una de sus primeras composiciones, *Así cantan los chicos*, desarrollada sobre la base que le sirven unas intrascendentes canciones infantiles; esta composición está llena de ternura, de exquisiteces, que ya, entonces, revelan la figura de espíritu y la riqueza creadora de Guridi. Lo mismo hizo como organista, destacando sus excepcionales aptitudes innovadoras, excepcionales aún en una tierra donde los nombres de Busca, Gabiola, Echeveste y tantos otros procuran realce extraordinario a ese aspecto solemne de la música; pero era en la composición donde la enorme riqueza de su inspiración exquisita había de encontrar campo propicio, y así, en 1915, sorprende a Madrid con el encanto de la pastoral lírica *Mirentxu*. Casi al mismo tiempo gana un concurso del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, con *Una aventura del Quijote*, único premio entre más de setenta compositores. Más adelante da a conocer una composición de muy mayores vuelos, la ópera *Amaya*, que absorbe casi por entero su atención en el decenio que va de 1910 a 1920. De éxito inmenso pudiéramos calificar, si no estuviera tan manido el vocablo, el concierto en que la Orquesta Filarmónica estrenó hacia 1923 la *Suite sinfónica* en cuatro tiempos, basada en fragmentos de la misma *Amaya*. De entonces es también el poema sinfónico *Leyenda Vasca*.

A seguido puede encontrarse a Guridi en el campo de la zarzuela española, estrenado en 1928 *La Meiga*, y un año después *La Cautiva*, composiciones todas ellas donde su inspiración des-

arrolla temas diversos, apoyados unas veces en lo tradicional, otras en lo cromático y pintoresco y otras tan sólo en la riqueza de su vena lírica. Sin embargo, la obra más conocida y más popularizada de este género y de aquella época es *El Caserío* (estrenada en 1926), donde se conjuntan y armonizan todos estos temas en que lo tradicional se une con las más modernas tendencias y se armonizan en un bellissimo conjunto, del que destaca por encima de todo la potente sensibilidad del autor. En 1930 marcha a Buenos Aires, vuelve a regalar a la Masa Coral de Bilbao el tesoro de sus *Cantos Vascos*, que en 1932 son dados a conocer en Madrid con la Orquesta Sinfónica. Más adelante triunfa nuevamente en el campo de la zarzuela con *Mandolinata*, desarrollada sobre un tema del renacimiento y más adelante con *Mari-Eli*, compuesta con arreglo a los más ortodoxos cánones que mandan la zarzuela española. No contento con esto vuelve a elevarse a las alturas que le exige su afición musical, y compone un cuarteto para cuerda, que se estrena primero en Bilbao y luego se interpreta en Madrid por el cuarteto Amis, y que hemos tenido la satisfacción de oír recientemente en versión magnífica al Cuarteto Nacional.

Esta composición acusa una parte de su formación artística bajo los cánones clásicos que inspira la Schola Cantorum de París. Recientemente, en 1939 da a conocer en Zaragoza una nueva composición; esta vez es un sainete desarrollado naturalmente sobre un asunto popular madrileño y los temas musicales lo envuelven todo él con singular y pimpante gracejo. Dos años más tarde son *Diez melodías vascas* las que producen admiración general por su finura extraordinaria, por el gran acierto en la selección de temas y por la forma en que unos y otros se encadenan, produciendo una impresión maravillosa; luego son *Seis canciones* sobre temas populares castellanos, que dan base para que su inspiración revista de atrayente colorido y encantadora poesía una parcela parda, poco comprendida, de la meseta.

Poco tiempo después viene el estreno de un retablo de tres actos compuesto con arreglo a la tradicional costumbre de las representaciones populares a las puertas de los templos; este retablo *Peñamariana*, realizado en colaboración con sus compañeros de *La Meigu*, Romero y Fernández Shaw, no es todo lo conocida que merece su brillantez e inspiración grande.

Pero por cima de todo, como el broche más lucido de esa serie

de joyeles que circunda el arte de Guridi, está, a mi juicio, la *Sinfonía Pirenaica*, esa obra que hemos tenido la suerte de oír el año pasado, magistralmente interpretada por la Orquesta Nacional, en uno de sus conciertos; es una opinión mía personal, y ahora hablo un poco como aficionado, no dando al vocablo la extensión genérica que usualmente se le atribuye porque, como recientemente nos decía con su singular donaire Joaquín Calvo Sotelo, hay aficionados a la música cuya dilección estriba en esperar (por ejemplo, y cada vez más inútilmente, por fortuna) el instante de un concierto en que fallen las trompas, y hacérselo notar con un discreto codazo al vecino de butaca, para así mostrarle el grado de percepción que matiza su cultura musical; parecida en su fondo a la afición de aquel frecuentador de espectáculos circenses, allá donde se exhibiera un cierto domador que dominaba una fiera llegando a introducir una y otra vez su cabeza entre las fauces del animal, con gran riesgo de que éstas se cerraran en aquel trance, cuyo acontecimiento era esperado una y otra vez con constancia digna de mejor causa por nuestro buen aficionado al circo, que no quería perderse aquel momento. Hay también el aficionado a la música que se encierra en el campo ya muy trillado de muy pocos autores y hasta de contados compases; no es presumir de viejo recordar la época en que los diletantis rasgaban sus vestiduras al ver entrar las obras de Wagner, el de la música entonces revolucionaria, en el recinto del teatro Real. Esto nos dice de un período en que la música que no se limita a lo sensacional y anecdótico, pasa rozando inevitablemente los linderos de la incomprensión y del olvido, período que alcanza de lleno a los poemas sinfónicos, a las sinfonías, a la música por la música, a la Música, con mayúscula, que deja de ser como andador de otras artes para marchar por sí misma. ¡Cuántas obras de este género se hallan en tal situación, a pesar de su mérito y de su valor artístico! ¡Cuántos trabajos para producirla! ¡Cuántos estudios, cuántos tanteos hasta llegar a poner en limpio el último compás! ¡Qué premio tan menguado a todo ello! Porque este período es largo, muchas veces coincidente con los años de exuberancia intelectual de su autor. ¡Qué valor personal o qué afición tan indudable hace falta para lanzarse a tan descomunal empresa y qué pocos hoy llegan a terminar y a componer su obra. Fuera del músico profesional, somos muy pocos los aficionados que conocemos en toda su medida tal

desproporción; por ello este fervor admirativo se inclina ante Jesús Guridi, alcanza su máximo grado al llegar a la etapa de su vida en que compone la *Sinfonía Pirenaica* y encuentra en esta obra, que a mi modo de ver eleva a su autor al nivel que merece su auténtico valor de músico universal, que así es la obra en la que suple las limitaciones impuestas a la cualidad descriptiva, y nos ofrece esa visión bravía y solemne de nuestras montañas, sobre las que el ambiente natural del tiempo, con sus cambiantes, las hace pasar situaciones por demás diferentes y adquiere matices graves y grandiosos o íntimos y suaves, familiares de oído en escala que recoge el ánimo deleitado y conmovido para revestirlo de las más diversas y encendidas imaginaciones.

No puede afirmarse sobre resoluciones futuras, pero sí puede exponerse el propósito de incorporar a la Orquesta Filarmónica esta *Sinfonía Pirenaica* y hacerla llegar a las gentes y darla a conocer de manera que con ello se procure un doble beneficio, el que cumple a la mayor gloria la música española y el que de su conocimiento alcancen los buenos aficionados.

Pienso si encaja en la ortodoxia de este acto académico el proclamar la condición personal dominante en el nuevo compañero, porque la cualidad fundamental de Guridi es eso: la de ser una excelente, una excelentísima persona, cualidad que lleva donde vaya y que inspira todos sus actos. Comentaba alguien una de sus actuaciones infantiles diciendo que no se podía augurar hasta dónde llegarían en el futuro sus éxitos musicales; pero algo podía asegurarse con absoluta certeza y era que nunca sus composiciones cederían a impulsos en que la honradez y la belleza pudieran padecer; aquel comentario lejano y olvidado puede revivirse ahora; no puede augurarse lo que pueda esperarse de Guridi en el resto de su vida; de lo que se puede estar seguro es que por donde él camine, sobre marchar un gran músico, caminará la honradez y la bondad personificadas. Bien venido sea en esta Casa.

