La música española brilla por su ausencia

Jean Bouclon

«Hasta ahora se pretendía estudiar la civilización española haciendo caso omiso del aspecto musical, como si la música careciese de importancia para la cultura de un país», escribía en 1948 Higinio Anglés, director del Instituto Español de Musicología [1]. Desgraciadamente las cosas no han cambiado y el estudiante que acaba su carrera universitaria suele ignorar hasta el nombre de unos 250 compositores que acompañaron, en dos continentes, con sus obras, los momentos más luminosos o dramáticos de la historia del mundo hispánico.

Sucede lo mismo para el que estudia francés, inglés, alemán o italiano, pero en estos casos la sala de conciertos, el disco, la radio y la televisión le ofrecen posibilidades musicales de la nación cuyo idioma estudia.

Por el contrario, el que ha escogido nuestro idioma tiene poquísimas oportunidades de entrever siquiera las riquezas del mundo sonoro español e hispánico en general, ya que los intérpretes no suelen abordar nuestro repertorio.

Si en el dominio vocal Tomás Luis de Victoria (1549-1611) —italianizado casi siempre en T. L. de la Vittoria— no es totalmente desconocido, si de vez en cuando se interpretan unos responsorios de Narcís Casanoves (1747-1799), demasiados responsables de conjuntos vocales parecen ignorar las obras de aquél a quien llamó Europa «La luz de España»: el inmenso Cristóbal de Morales (1500-1553). Las obras de este precursor de Palestrina (1526-1594) fueron cantadas por toda Europa durante más de un siglo, pero no aparecen en nuestras carteleras. Lo mismo se puede decir de Peñalosa (1470-1528) —cuya misa «Nunca fue pena mayor» se grabó hace menos de un año—; de Francisco Guerrero del que dicen unos especialistas que quizá fuese el más grande de su generación; de Francisco de la Torre que compuso danzas para la corte de los Reyes Católicos, y de Alonso de Alva. Idéntico desprecio ahoga a Martínez de Biscarqui, Juan de Castro, Ceballos, Escóbar, etc., del siglo XVII. Corren la misma suerte las páginas de los compositores del siglo XVIII: las de Martí (1719-1793), que supo enriquecer una austera tradición polifónica ibérica con las aportaciones más risueñas de Italia; las de Vinyals, García Carrasquedo, Julia y otros montserratenses. Las grandes obras vocales de nuestro siglo no conocen hoy más celebridad. Así nada o casi nada se puede oír de Federico Mompou, Molleda, Esplá, (1886-1975), Joaquín Nin (1883-1949), los hermanos Halffter, Montsalvage, etc...

Los tan alegres coros de zarzuela, ¿quién los canta? Al parecer nadie, y, sin embargo, constituyen, en un marco de perfecta música ligera, una antología sin par del vivir popular español a lo largo de un siglo. Merecerían más atención los grandes zarzuelistas como Chapi (1851-1909), Barbieri (1823-1894) «padre» del exquisito «El Barberillo de Lavapiés» y coloborador de Menéndez y Pelayo, Giménez (1846-1908), Serrano (1873-1941) y veinte más, hasta el recién fallecido Moreno Torroba. Añada-

[1] Higinio ANGLÉS: *Gloriosa contribución de España a la historia de la música universal.* Instituto Español de Musicología, (I.E.M.), 1948.

Centro Virtual Cervantes

mos que la Zarzuela es la única forma de comedia lírica que supo atraer a libretistas venidos de la literatura.

¿Cuántos villancicos (por lo general de esta palabra se pronuncia a la italiana) conocen los coros infantiles europeos? Muy pocos y, sin embargo, hay varios centenares tanto de España como de Hispanoamérica. Estos últimos se pueden considerar como los primeros Negro Spirituals. Teresa Berganza ha grabado unos de Gaspar Fernández, siglo XVI. Los músicos más importantes compusieron decenas de ellos, otros los armonizaron cuando venían del pueblo. El juicio severísimo que se puede leer en «El Censor» no ha de alejarnos de ellos [2].

Varios centenares son también las canciones populares españolas armonizadas por los más prestigiosos compositores. Si las de Hispanoamérica se beneficiaron a veces de alguna publicidad, desconocidas quedan las de la Península.

En cuanto al repertorio para el órgano, a veces se interpretan unas páginas de Cabezón (1510-1566, «el ciego organista y clavicordista que tanto supo alegrar a Carlos V, a sus hijas... como también a Felipe II» [3]); unas de Cabanilles (1644-1712); pocas veces de Correa de Arauxo (1575-1663). Los tres fueron precursores y se les otorga hoy un espacio sobremanera estrecho en la cartelera. Otros del siglo XVI son aún más desconocidos: Vila; Francisco de Soto —profesor de clavicordio de Felipe II—; Aguilera de Heredia, fundador en 1603 de una rica tradición organística en Zaragoza, al que poquísimos le rinden homenaje hoy y se olvidan de las obras de los que le siguieron en la Seo de la capital aragonesa; Sebastián Duron; Pablo Bruna, llamado «el ciego de Daroca»; Miguel López (1669-1723). Si el siglo XIX no ha producido cumbres organísticas (y eso no sólo en España sino en todo el mundo cristiano, salvo algunas excepciones), unas piezas de Gorriti, por ejemplo, no quitan nada a un buen recital. Si se evoca nuestro siglo será otra vez para denunciar el silencio que rodea las composiciones de Mestres-Quadreny, Josep Soler, Guridi, Luis de Pablo (autor de la melodía del famoso «Duerme Negrito» de Nicolás Guillén).

Las creaciones sinfónicas o simplemente instrumentales, parece que no existen en el mundo sonoro español. Unas pocas obras de carácter sinfónico o concertante forman el panorama musical hispánico que se fabricó Europa; se trata de dos, tres obras de Falla, unas piezas de Albéniz, Granados y el conocidísimo segundo movimiento del «Concierto de Aranjuez» de Joaquín Rodrigo —probablemente por su marcado sello hispano—, pero la música española no es sólo eso [4]. Sin embargo, por una parte, los cuatro compositores mencionados han escrito mucho más de lo que se les reconoce; además, desde el siglo XIX hasta nuestros días, España ha creado numerosos poemas sinfónicos, sinfonías, ballets, suites, etc... bajo las firmas de Sarasate (1844-1908), Turina (1882-1949, el más grande de su generación después de Falla), Remacha, Ruiz-Pipó, Blancafort, Joaquín Nin y los citados Mompou, hermanos Halffter, Ohana, Pablo... En cuanto a formaciones más restringidas, rico, riquísimo es el repertorio, desde las páginas del «Cancionero de la Colombina» (siglo XV), las maravillosas

[2] *El Censor.* Ediciones de Elsa García Pandevenes. Textos hispánicos modernos, discurso LXXXIV. Editorial Labor, Barcelona, p. 159.

[3] Obras de Antonio de Cabezón presentadas por su hijo Fernando de Cabezón. Nueva edición de F. Pedrell e Higinio Anglés. (I.E.M.), 1966.

[4] La fama de la obra más conocida de este otro compositor español ciego no se debe a un superficial carácter hispánico. Líneas melódicas, ritmos, elección de la guitarra como solista, papel del oboe en el segundo movimiento —instrumento de lengüeta doble como la dulzaina y su antepasado árabe la rhaita— evocaciones del agua y la sombra (que para muchos tienen más que ver con la Alhambra que con Aranjuez) contribuyeron al éxito del Concierto. Estrenada a finales de 1940, esta obra encajaría perfectamente con el movimiento turístico que empezaría a desarrollarse a gran escala unos diez o quince años más tarde, encontrando en estas páginas una típica «postal sonora».

Centro Virtual Cervantes

«recercadas» de Diedo Ortiz (siglo XVI), hata las piezas para piano, tan abundantes desde hace más de medio siglo. No pasaremos por alto lo que inspiraron la vihuela, el clavicímbalo, y claro, la guitarra —único instrumento cuyo repertorio hispano conoce los favores del gran público internacional.

Para resumir: de la música española no se oyen más que unas pocas obras vocales e instrumentales, siempre las mismas, y unos cuantos ramilletes para la guitarra. O sea, unas pocas flores en el desierto más estéril.

Pero si la sala de conciertos le ofrece al futuro profesor escasas oportunidades de entrever el repertorio español, quizá los numerosísimos estudios sobre historia y civilización pueden darle unos conocimientos básicos. Desgraciadamente, por mucho que busque, en los mejores de los casos, nuestro estudiante tropezará con unas rápidas alusiones en los últimos renglones de un capítulo o de un libro acerca de las nuevas modas musicales en tal o cual época. Por lo general, hemos de lamentarlo, las más ricas investigaciones se quedarán irremisiblemente mudas y no le entregarán las llaves del arca llena de joyas dormidas. O sea, otra vez el desierto y su siniestro silencio.

El desdén en el que nuestros más prestigiosos investigadores mantienen el dominio musical es realmente extraño e injustificado. Nadie imagina hoy penetrar el sentido profundo de una época dejando de lado su poesía, su teatro, su pintura, su arquitectura. Pero no sucede lo mismo con la música. No parece merecer ésta la menor atención. ¿Jugó algún papel en la vida de Isabel la Católica la música? ¿Qué músicos prefirió Franco y cuáles fueron a estrenar sus obras en Francia, Inglaterra, Alemania, y por qué fue así?

Nos ayudaría, para acercarnos al pensamiento de los Místicos, tener presente el hervidero musical que precedió su siglo y el de sus propios tiempos. Siguieron a veces las mismas huellas Peñalosa, Santa María (1510/20-1570, organista en San Pablo de Valladolid), Bermudo o Morales, el cual dijo que su siglo exigía de los compositores «algo nuevo».

No nació la obra de Lorca en el silencio. Por una parte fue buen pianista y armonizó varias «canciones antiguas españolas»; su «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» inspiró a Mauricio Ohana uno de sus más famosos logros (1950); recientemente el joven compositor alemán Udo Zimmermann (que se declara «muy interesado en el Lorca dramaturgo») ha escogido «La Zapatera Prodigiosa» como tema de su última ópera. Pero, sobre todo, la búsqueda de Lorca sobre raíces de lo español no se puede desvincular de todo lo que hicieron casi todos los compositores de los siglos XIX y XX, así como los musicólogos, entre los cuales cabe destacar a Felipe Pedrell (1841-1922).

De forma general, se puede constatar a lo largo de toda la Historia un paralelismo a veces perfecto entre los movimientos literarios y musicales. Por ejemplo, pudo decir Santiago Kastner, al estudiar las «Diferencias sobre 'Guárdame las vacas'», de Cabezón: «No olvidemos que la época áurea de la glosa musical coincide con la glosa poética» [5].

Más de una vez me dejaron insatisfecho riquísimas lecturas sobre movimientos arquitectónicos que al parecer olvidaban uno de los primeros papeles —quizá el primero— del templo cristiano: el de auditorium. No dejó de aludir a ello Hernando de Cabezón: «No sin gran providencia y orden del Spíritu Sancto, en las yglesias se celebran los divinos officios con música, para darnos en ello una representación de la gloria y comenzarnos a paladear como a niños en el gusto y suavidad de ella» [6]. Sí, ca-

[5] Santiago KASTNER: *Comentarios a algunas obras del libro de tientos de Correa de Arauxo.* Tomo II. (I.E.M.), 1952.

[6] Véase 3.

Centro Virtual Cervantes

tedrales, iglesias, capillas fueron, quizá ante todo, salas de conciertos en servicio durante varias horas diarias, y eso en toda Europa, hasta en los más apartados lugares. A lo largo de siglos y siglos, día tras día se oyó el mensaje cristiano en una u otra de sus formas musicales. No nos asombremos, pues, de que España figure entre las naciones más fecundas en cuanto a producciones musicales litúrgicas. En España, quizá más que en otras partes, ir a misa ha significado y significa oír música, lo mismo para los grandes como para el desamparado Lázaro («Todos se hincaron de rodillas, y delante del altar, con los clérigos comenzaban a cantar con voz baja una letanía.») Cuando Francisco de Silos († 1632) oposita para maestro de Capilla del Pilar en 1593, el cabildo «comenzó el examen dentro del lugar de reunión... cerradas las puertas a fin que no entrase la chusma» [7] que con sus comentarios podría pertubar el acto. Dato éste que confirma el interés de aquellos zaragozanos por la música. Dijo Téophile Gautier en su «Voyage en Espagne» que «en los países religiosos» la música es mejor en la catedral que en el teatro [8]. Así que no vacilo en afirmar que en España las iglesias fueron muy concrurridos auditoriums, eficaces escuelas de música, dinámicos viveros de compositores.

Creo que cualquier estudio sobre la sociedad española se enriquecería prestando atención al acervo musical depositado y conservado en la memoria de campesinos y artesanos, ya que los más oscuros nos trasmitieron sus pensamientos no sólo en letras sino también en melodías.

Incluso la organología aplicada a España puede ser de suma utilidad. Los pocos datos que sobre organología española he reunido de paso, quizá se revelen llenos de enseñanzas cuando se les estudie más de cerca. Se puede entrever el por qué del vigor de la dulzaina —tan severamente juzgada por Unamuno [9]—, de la guitarra o del órgano en los siglos XVI/XVII. La mera conservación de instrumentos y el estado de ciertos museos instrumentales podrían ilustrar el carácter de tal o cual régimen político.

Quedo convencidísimo de que un conocimiento por lo menos básico de nuestra música arrojaría nuevas luces sobre nuestro acercamiento a la cultura hispánica y nos ayudaría a transmitir nuestro mensja a los alumnos, ya que el mundo sonoro hispano ha sido y es un hervidero asombrosamente rico, siempre fiel espejo de todos los grandes acontecimientos, reflejo de una Historia. «Grande es la utilidad que de la música nos viene —dijo Hernando de Cabezón— si de ella nos sabemos aprovechar»[3].

Además, no olvidemos que cualquier esfuerzo en favor de la difusión de la música hispánica contribuye, lenta pero eficazmente y en profundidad, a la valoración de nuestra cultura y de ahí nuestro idioma.

El primer marco de dicha difusión ha de ser nuestra enseñanza. ¿Por qué en los manuales escolares no aparecen nunca presentaciones de los grandes músicos hispanos? ¿Por qué no analizan los estudiantes textos de los compositores del pasado y de hoy? Muchas veces, como los grandes escritores, supieron sacar lo esencial de su época, supieron compendiar en unas pocas líneas tal o cual rasgo primordial de su siglo.

Aunque no es nunca fácil, organicemos conciertos, giras de intérpretes españoles, propongamos a nuestros intérpretes regionales o nacionales el repertorio hispánico,

---

[7] Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII.* Tomo II. *Polifonistas y ministriles.* Ed. Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1977.

[8] Teophile GAUTIER: *Voyage en Espagne.* Ed. Garnier-Flammarion, París, 1981, p. 202.

[9] ... «la chillona dulzaina, cuyos sones burilados se os clavan en el oído como una serie de punzadas acústicas». M. DE UNAMUNO: *En torno al casticismo.* «La casta histórica Castilla.» Austral. Espasa Calpe, Madrid, 1961, p. 58.

Centro Virtual Cervantes

informemos a nuestros alumnos sobre los discos existentes y obraremos por el prestigio de nuestro idioma y de nuestra enseñanza.

Hace unos meses me decía una responsable del movimiento vocal internacional «A Coeur Joie»: «No se suele interpretar música española quizá porque no se habla mucho el español.» A lo cual respondí: «No se habla mucho español quizá porque no se suele interpretar música española.» Bien mirado, creo que los dos teníamos la razón.

Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes