

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Nº 5 Año 2010

Revista Anual

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
(Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Consejo de Redacción

EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS (Universidad de Granada)
MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ (Universidad de Cádiz)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ - IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS
(Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Depósito Legal: GR-4.894-2010 **I.S.S.N.:** 1886-4023
Lugar de edición: Granada

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Coordina

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA
Carrera del Darro, 29 18002 Granada
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical
www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/secciones/secciones.cmd?idTema=60

ALBÉNIZ, FALLA, GRANADA Y EL FLAMENCO

Juan Miguel Giménez Miranda

Concertista, profesor de guitarra flamenca y clásica CSM de Granada, Director programador del auditorio flamenco "La Chumbera". Doctorando en Antropología UGR siendo el título de su tesis "Etnografía de La guitarra Flamenca". Como concertista ha trabajado para Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Junta de Andalucía, IBERIA, en más de 50 países. Ha impartido clases conferencias en las universidades de Granada, Saint Lois University (Campus Madrid), Mannes School New York, TCU Texas. Tiene en su haber varias publicaciones y grabaciones musicales.

Resumen:

El flamenco y la ciudad de Granada son una constante en la vida de Isaac Albéniz y Manuel de Falla. Se reflejan en sus obras de carácter nacionalista y representan dos formas diferentes de entender el flamenco: para Albéniz, una fuente de inspiración, para Falla, una concepción más folklórica. La finalidad de este artículo es conocer los estilos rítmicos flamencos en la obra de estos autores, atendiendo a su época. Para interpretar este tipo de obras, principalmente pianísticas, debemos conocer su inspiración y la forma conocida como nota-ritmo, algo que va más allá del ritmo en sí mismo, derivada de la música barroca, es esencial en los compases flamencos y en la música de eminente carácter español.

Palabras clave: Albéniz, Falla, Granada y el flamenco.

Albéniz, Falla, Granada and flamenco

Abstract:

Flamenco and the city of Granada are a constant in the life of Isaac Albéniz and Manuel de Falla, flamenco in his work a reflection of a nationalistic, being two forms of understand and express it: to Albéniz a source of inspiration to more failure close to folklore. The purpose of this article is to know the flamenco rhythmic styles in the work of these authors, serving his time, to interpret this type of work mainly piano, we must find inspiration and how-note rhythm known as something that goes rate beyond itself, derived from the essential baroque music in bars and flamenco music eminent Spanish character.

Keywords: Albéniz, Falla, Granada y el flamenco.

Conferencia impartida por en el ciclo de conferencias organizada por el Aula de Cultura del periódico Ideal y la Confederación de Empresarios Granadinos el 28 de Octubre del 2009, Ilustrada a la guitarra por el Dúo Giménez (Juan Miguel y Pablo Giménez) con obras de Isaac Albéniz y Manuel de Falla, en la conmemoración del centenario de la muerte de I. Albéniz.

Ponencia en el Congreso Internacional sobre la Figura y obra de I. Albéniz y F. J Haydn, celebrado en la Universidad de Cádiz el 21 y 22 de Noviembre 2009.

CONTEXTO HISTORICO

Para el autor de este artículo, profesor de guitarra flamenca, aprender flamenco hace 30 años fue toda una odisea, no exenta de riesgos, me licencié en guitarra clásica en el conservatorio y el flamenco lo aprendí en el mundo de la noche en donde mi amistad con el cantaor Enrique Morente, fue como una fuente en el desierto. Siempre me pregunté cómo Isaac Albéniz y Manuel de Falla -estos genios de la música, que habían hecho del flamenco una música sublime y universal-, conocieron y se acercaron a una música ajena, al mundo popular y al submundo marginal, cómo sin apenas registros sonoros y sin bibliografía conocían también el flamenco, una música que para entenderla hay que sentirla, no basta con conocerla, se necesita vivirla. Decidí que este estudio fuera una parte de mi tesis doctoral y su conocimiento me ha enseñado mucho acerca de estos personajes, de su mundo, de Granada del flamenco de aquella época, todo como veremos no fue circunstancial sino trascendente para estos autores: Granada y el flamenco.

Pero antes de entrar en materia hay que entender bien el contexto histórico donde se desarrollaron los acontecimientos.

- Periodo de Guerras y entre Guerras Mundiales. En España, pérdida de Cuba (1898), Guerras Carlistas y Africanas, I y II República, Guerra Civil...
- Época del Impresionismo y del Nacionalismo musical a mediados del siglo XIX. París, capital cultural del mundo.
- El flamenco tal como se entiende está ya formado en la últimas décadas del XIX, pero menos evolucionado al igual que la guitarra flamenca carente de muchos elementos posteriores, si bien ya tenían una calidad musical más que suficientes.
- El Casticismo, el Plebeyismo, los toros, la vestimenta goyesca, la Escuela Bolera¹ de Baile, la Tonadilla Escénica², las Academias de baile, y el Nacionalismo musical.

¹ Escuela bolera. Estudia las danzas españolas del siglo XVIII. El origen de estas danzas son populares que se estilizaron. En el siglo XIX se aflamencan y es uno de los orígenes fundamentales del baile flamenco.

- Generación del 98, Pesimismo Antropológico y anti-flamenquismo y antiespañolismo, regeneracionismo modernidad y europeísmo.
- Época de los guitarristas: Rodríguez Murciano padre e hijo, Julián Arcas, Francisco de Tárrega (amigo de Albéniz), Andrés Segovia (amigo de Falla), Ángel Barrios (amigo de Albéniz y de Falla), Paco de Lucena, Ramón Montoya, Manolo de Huelva...
- La profesionalización del flamenco con los Cafés Cantantes marca un antes y un después en la historia y evolución del flamenco.

¿QUÉ ES EL FLAMENCO?

El flamenco es la evolución de un folklore formado por los sedimentos e influencias culturales de los pueblos que pasaron por la Península (griego, romano, judío, árabe, cristiano, gitano, afro-americano). La Danza y el canto popular aparecen en el siglo XVIII de forma estilizada en la Escuela Bolera en la Tonadilla Escénica, impregnada de casticismo, de la Fiesta de los Toros, de la vestimenta goyesca, posteriormente muchos estilos se aflamencarían en donde la irrupción de los gitanos marcará esta música y baile hasta el presente.

Desde mediados del XIX, cuando un estilo de música popular pasaba a ser flamenco, se usaba también el acervo gitano, por ejemplo: el *polo popular* (que está más cerca del fandango) se distingue no sólo usando el calificativo de flamenco (el *polo flamenco* que se asemeja más al tiempo de la soleá), sino que también se denomina gitano como calificativo o sinónimo de flamenco, *polo gitano* o polo flamenco. Los estilos se aflamencaban o se agitanaban, probablemente por la influencia que éstos ejercían en este arte. A este fenómeno se le denomina flamenquización de los estilos, obviamente estilos que antes no lo eran.

La principal actividad popular desde el siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XIX, fue la danza, estilos donde la rítmica es más importante. Entre las danzas básicas del folclore andaluz destacamos el Fandango y la Seguidilla, por su importancia en el desarrollo del flamenco. Muchos cantes flamencos surgieron de acompañar a ciertas danzas, que posteriormente se convierten en estilos de cante desligados del baile.

El flamenco es esencialmente un estilo musical individual y, aunque surge del folclore, lo supera, lo trasciende.

² Tonadilla escénica. Intermedios que se representaban en los actos de las comedias soliendo inspirar en temas folclóricos en su mayoría de origen andaluz. Su duración no excedía más de 20 minutos.

En el flamenco, como en cualquier asunto, interfieren connotaciones económicas y sociales. Vamos a romper mitos y estigmas surgidos en el flamenco:

Empezaremos por lo que llamo la teoría fantástica del flamenco, donde el flamenco no se aprende, sino que surge de los fuegos en las caravanas errantes perseguidas por la sociedad, como por arte de magia. Esta teoría es muy bella para una película o representación teatral, pero la realidad es algo más ingrata: el flamenco requiere un conocimiento, estudio y constancia, como cualquier arte.

Otro mito versa sobre la pureza de este arte, cuando éste es el más impuro y constituye unas de sus características y éxito universal, pues no pertenece a un grupo social cerrado que sólo ellos entienden, sino que está abierto a las emociones de muy distintos públicos y diferentes culturas. Gracias a la profesionalización de los artistas y a un público heterogéneo -como pueda ser el turismo o viajeros-, el flamenco no se adultera, sino que se mantiene y se enriquece.

El pesimismo antropológico existencial de que el flamenco se acaba, de lo que es bueno y lo que es malo, de lo antiflamenco y del antigitanismo en parte, tendríamos que superarlo, sobre todo, por la esterilidad de los temas en sí, tal como lo veremos a lo largo de este artículo. Pensar que ya Demófilo -el primer folclorista español a finales del XIX, -padre de los Machado-, argumentaba que el flamenco estaba desapareciendo, cuando realmente estaba naciendo. La consigna de las peñas flamencas de velar por “la pureza del flamenco” que éstos así califican, es tratar al flamenco como un folclore inmovilista y frenar la evolución, así como el desprecio que éstas procesan al fandango, siendo este estilo unas de las bases más importantes para la gestación y popularización del flamenco.

Nombrar al primer musicólogo español, el catalán Felipe Pedrell, maestro de Albéniz y Falla, cuyo Cancionero Musical Español es el libro de cabecera del Nacionalismo Español, y no menos importante el Cancionero del malagueño Eduardo Ocón. También podemos mencionar a Manuel García, compositor y cantante tonadillero, donde en sus partituras podemos encontrar estilos preflamencos los cuales nos permitirán conocer el flamenco durante su gestación en el siglo XIX.

Como un fenómeno musical esencialmente, sus críticos y estudiosos debieran ser principalmente músicos, profesionales de este arte con un conocimiento interdisciplinar, superando a muchos aficionados, a algunos poetas que han proliferado en el estudio de este arte que, si en un momento tuvieron su papel, están bastante limitados para un análisis científico desde lo musical, antropológico y social. Si el flamenco como veremos lo tienen que hacer los artistas profesionales, la flamencología del siglo XXI también.

Ahora entremos en el tema principal de este artículo: Albéniz y Falla, la sublimidad del flamenco, dos formas de acercarse al flamenco y a la música popular. Dos formas de comprender y interpretar el flamenco, que mediante un estudio

comparativo de ambos, nos mostrará el flamenco de la época, lo que supuso para la música de estos compositores y la trascendencia en el mundo musical.

ALBÉNIZ: GRANADA. EL FLAMENCO COMO INSPIRACIÓN

Granada, ya en el siglo XIX, fue una ciudad de referencia para los autores románticos españoles, europeos y del continente americano, atraídos por el arte y exotismo de la ciudad. Albéniz sintió esa atracción que, de hecho, le llevó a vivir períodos de su juventud en la misma Alhambra en el último cuarto de este siglo. La influencia que tuvo el flamenco y la música popular en Albéniz está muy vinculada con Granada, tal como este trabajo pretende mostrar.

Albéniz nace el 29 de mayo de 1860 en Camprodón, en el Pirineo catalán, lugar donde estaba destinado su padre, oficial del cuerpo de aduanas. Niño prodigio, comenzó a tocar el piano desde muy pequeño. Como dijera Rubinstein, refiriéndose a él, “era pianista desde antes de nacer”. A los 4 años compone una marcha militar en honor al militar Prim.

Albéniz llegó por primera vez a instalarse en Granada en julio de 1881 con la edad de 21 años, ya en 1872 con la edad de 12 años estuvo en esta ciudad dando conciertos como niño prodigio, asombrando al público granadino por su precocidad. En ese tiempo creó amistad con el granadino Cándido Peña y a su vuelta a Granada en 1881 se hospedó en su casa.

En aquel año se enamoró de Lina Contreras, la bellísima hija de Rafael Contreras, arqueólogo conservador de la Alhambra. De este romance surgieron bellas melodías, contemplando el Albaicín desde el mirador del Cubo, junto de la plaza de los Aljibes y frente a la casa donde vivía³. El arqueólogo conservador de la Alhambra, le mostró el arte e historia de este monumento. Albéniz le correspondió con un concierto de piano en su casa. Allí interpretó unas delicadísimas variaciones sobre peteneras que días más tarde, el 19 de julio de 1881, ofreció como regalo al terminar un concierto en el teatro Isabel la Católica, agradeciendo a un sobrecogido público granadino. Como dedicatoria a Lina, el artista improvisó sobre un tema morisco expresando su intención de componer una ópera española de motivo árabe-granadino, que había de tratar el legendario pasado de Granada, si es que encontraba a un escritor para que elaborara un libreto, lamentablemente nada surgió de esta loable intención⁴.

La composición *Granada*, aunque nos recuerda a acordes guitarrísticos arpergiados, no es una composición flamenca ni de carácter popular. La subtítulo *Serenata* porque según nuestro autor:

³ Orozco Díaz Manuel “*Ángel Barrios: su ciudad, su tiempo*”. Ed. Comares, p. 47.

⁴ *Ideal de Granada*, Isaac Albéniz, Andalucía y Granada 25 de mayo de 2009.

“Resultará un poco romántico y poco práctico, pero ¡qué le vamos a hacer! Estuve tentado de poner, como subtítulo recogimiento espiritual. Indudablemente se me habría tildado de pretencioso. Dejémoslo en serenata y alejémonos de la visión que de Granada tienen muchos contemplándola a través de bailaoras que expanden por el tablado el amplio vuelo almidonado de la gran cola de su vestido de batista.”

Esta composición según su último biógrafo, Walter Aaron Clark⁵ la realizó durante una estancia en Granada en 1886 y en una carta a su amigo Enrique Moragas describe sus sentimientos sobre la ciudad y su última creación, dejando manifiesto su fascinación por el pasado árabe de Granada:

“Vivo y escribo una serenata romántica hasta el paroxismo y triste hasta el desespero, entre el aroma de las flores, la penumbra de los cipreses y la nieve de la Sierra. No voy a componer la embriaguez de la juerga colectiva: busco ahora la tradición, que es una mina de oro... La guzla (instrumento árabe de cuerda) arrastrando perezosamente los dedos sobre las cuerdas. Y por encima de todo un lamento desentonado y desgarrador... Quiero la Granada árabe, la que es todo arte la que toda me parece belleza y emoción y la que puede decir a Cataluña: Sé mi hermana en arte y mi igual en belleza”⁶

Con anterioridad, ya le escribió a Moragas en la primavera de 1881 donde le dice:

“No puedo describir mi permanencia en esta tierra de ensueño sino componiendo.”

Francisco de Paula Valladar -periodista, amigo personal de Albéniz, ambos discípulos de Felipe Pedrell- manifiesta en una crónica de 1918, que la melodía de *Granada* que subtítulo serenata -de la Suite española, germen de sus obras de inspiración granadina compuestas posteriormente-, se la escuchó él improvisar a su joven autor al final de un concierto en la casa Rafael Contreras, inspirada en la pasión juvenil que sentía hacia su hija Eugenia.

Dice su anterior biógrafo, Enrique Franco⁷:

“En su obra dedicó Albéniz a Granada su célebre Serenata de 1886, Torres Bermejas, que tocó en conciertos de la Sala Erard, tres años después. La Serenata Española dada a conocer a los londinenses en St. James Hall en 1891, además de otras zambras sin adjetivar pero que de Granada son y proceden. La Vega, fechada en 1897, que es el auténtico pórtrico y compás de la Suite Iberia, el Albaicín, pieza primera del Tercer Cuaderno de Iberia, fechada por Albéniz el 4 de noviembre de 1906. En la Alhambra, cuarto número del Cuaderno Recuerdos del viaje, situada entre la Alborada y el Bolero Puerta de Tierra que alude a Cádiz. Quedó apenas iniciada la versión orquestal de El Generalife, ocho páginas signada en 1907, que debía acompañar a La Vega en el Proyecto sinfónico. Tenemos así –continúa Enrique

⁵ Walter Aaron Clark, Isaac Albéniz. Nueva York en 1999 y traducida al español en el año 2002⁹. Según Antonio Martín Moreno, catedrático de musicología por la Universidad de Granada, posiblemente la mejor y la más fiable biografía sobre Albéniz.

⁶ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* pp. 47-48

⁷ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 46.

Franco – en Albéniz una guía musical y emocional de Granada, que nos lleva por el Palacio Árabe, el Sacromonte, el Albaicín, los Jardines del Generalife y los altos desde los que se divisa la Vega”.

Según Manuel Orozco a las 17 obras señaladas por Enrique Franco dedicadas a Granada, deberíamos de incorporar sus *Dos caprichos andaluces* de 1887 y 1888, la *Suite Morisca* y la *Danza de las Esclavas*, compuestas en la misma fecha, así como *Granada*, de 1886; *Leyenda y Zambra*, de 1888; *Tango, Seguidilla, Evocación*, todas del año 1890, y el *Polo*, de 1906, hasta su obra póstuma *Azulejos*, que finalizaría por expreso deseo de la familia Enrique Granados, está inspirada en los azulejos granadinos de la Alhambra.

Son casi 20 obras las que compone Albéniz inspiradas en Granada, lo que representa como en Falla, una inspiración casi obsesiva, decía de Granada: “*Sólo a ella le debo lo poco o mucho que he hecho...*”.

Esta pasión por Andalucía y por Granada nunca finalizará:

“Es preciso que yo naturalice Granada en Cataluña... creo que Granada, donde estoy, es el tesoro de la música andaluza. Yo creo también que debo escribir esto y estoy convencido de que mi juventud está llena de experiencia musical para lanzarme a la conquista de esta tierra maravillosa en la que hay exquisitez, cordialidad y amor, pero todo ello guardado como los árabes guardan las flores en su jardín y las mujeres de sus palacios.”⁸

En Granada, Albéniz entró en contacto con el flamenco en la Taberna del Polinario que regentaba Antonio Barrios alias “el Polinario”, sita en la calle Real de La Alhambra, muy cerca de la casa donde vivía. A priori Albéniz, como alumno de Felipe Pedrell, conocería las transcripciones de los Cantos Populares Españoles, teniendo en cuenta que Pedrell no era tan adepto del flamenco. Antonio Barrios recogía la tradición de la guitarra granadina, proveniente de Rodríguez Murciano, a través de su coetáneo y amigo Antonio Rodríguez alias “Maripieri”⁹. Éste era hijo de Rodríguez Murciano que fue uno de los más famosos guitarristas de la época principios del XIX, unos de los pilares en la gestación de la guitarra flamenca. Maripieri, seudónimo nombre de un tenor italiano de la época, que tocaba la guitarra y cantaba canción lírica, estaba muy implicado en la vida social y artística granadina -era un miembro perteneciente a la tertulia *La Cuerda* de Pedro Antonio de Alarcón-, y fue el enlace musical entre su padre Rodríguez Murciano y Antonio Barrios. El guitarrista “El Polinario” que era el referente del flamenco en Granada, le transmitió sus conocimientos de guitarra y canto a su hijo Ángel Barrios, compositor y guitarrista, a Albéniz y posteriormente a Falla. Albéniz, con su espíritu inquieto y bohemio, probablemente también haría incursiones en el Sacromonte,

⁸ *Ideal de Granada*, Isaac Albéniz... op. cit..

⁹ Maripieri, seudónimo nombre de un tenor italiano de la época, que tocaba la guitarra y cantaba canción lírica, estaba muy implicado en la vida social y artística granadina -era un miembro perteneciente a la tertulia *La Cuerda* de Pedro Antonio de Alarcón-.

escuchara y viviera el flamenco en los cafés cantantes, a diferencia de D. Manuel de Falla, hombre extremadamente religioso y de misa diaria difícilmente imaginable por esos suburbios.

Entre sus coetáneos nacionalistas -Pedrell, Granados, Falla y Turina-, Albéniz es realmente el iniciador del movimiento nacionalista español, quien mejor comprendía y conocía el flamenco, tanto en sus formas y ritmos, como en su espíritu. El españolismo de Albéniz, como el de Ángel Ganivet, tiene un sentido universalizador, el flamenco en Albéniz traspasaba las fronteras del ámbito local. Falla copiaba literalmente las melodías populares -como en “Siete canciones españolas”- y las armonizaba respondiendo a su estilo, en cambio, Albéniz se inspiraba en los ritmos y melodías flamencos y populares, como gran creador de melodías algunas son propias otras son recreadas, reminiscencias de las populares y flamencas. Falla, tal como le reprochaba Stravinsky, crea una música sobre todo en su principios, demasiado localista, al igual que Joaquín Turina, tardó en comprender y descubrir el espíritu y esencia del flamenco, en cambio, Albéniz huyó del folclorismo fácil, de la anécdota andaluza, del gitanismo, de tan pésimos y chabacanos textos, que traicionan las más profundas convicciones de Falla y la “moral” de la música que éste siempre exigió¹⁰. Albéniz comprendió el sentido interior y superior de este arte, creando a partir del flamenco, no desde el flamenco como Falla.

En Albéniz la esencia musical trasciende del mismo impresionismo o de la música de programa al modo de Debussy o Ravel, pero antes que ellos, por ese espíritu de interioridad intimista o de lejanía entrevista desde el propio paisaje moral, es decir, desde esa moral trascendente de perseguir el espíritu del paisaje y crear su expresión melódica. Falla, en cambio, recurrirá al dato del cancionero y la canción popular a la que añade la armonización¹¹.

Francisco de Paula Valladar, el cronista oficial de Granada, escritor, pintor y músico, amigo de Albéniz -ambos discípulos de Pedrell-, dice de Albéniz: “*Fue el que ha conseguido desentrañar la idea madre del alma de la música española y unido esto al admirable Estudio de los ritmos de la música que hizo desde niño, al que unió la profunda técnica pianística de la que tuvo por maestros a Lizt y a Wagner. Lo denominaba el Debussy español*”.

Hasta finales del siglo XIX, Albéniz frecuenta la ciudad y las estancias alhambrinas. Cuando regresa a España sobre estas fechas, Granada será su lugar de remanso y poesía. Sus amigos, Don Antonio Barrios, su hijo Ángel, Valladar y Rafael Contreras -el arqueólogo conservador de la Alhambra, que lo aloja en su casa y lo acoge como si fuera de la familia-. Valladar comenta sobre Albéniz: “*España, a la que llamaba su morena, había sido ingrata con él, pero de Granada, pensaba que no olvidaba nunca y se sentía fuertemente atraído por la ciudad*”.

¹⁰ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 49

¹¹ Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 50.

El guitarrista y amigo de Albéniz, Ángel Barrios nos transmitirá la más desgarradora imagen del final de Albéniz. Enfermo, en 1908, se trasladó a la localidad de Cambo les Bains (Aquitania, Francia) donde murió en 1909 añorando a su morena España y a su Granada. En un documento soberbio y dramático el cual dice:

“ya su vida se extingue, sólo a nosotros nos permite verle, porque le traíamos aroma de Granada y que sólo a ella le debía lo poco o mucho que había hecho, no borrándose jamás de su memoria las noches de luna en la Alhambra y sus paseos por el Albaicín, pues en la última visita que le hicimos, fue dolorosísima porque no pudo hablarnos y sus ojos se llenaron de lágrimas...Sólo su mujer hubo de contestarle con estas palabras que difícilmente me serán olvidadas: no llores que te pondrás bien y te llevaré a Granada”.

En 1923, un año después del festival de flamenco del 22, se realiza un homenaje a Albéniz por Federico y Paco García Lorca, Falla, Fernando Vilchez, Hermenegildo Lanz, Andrés Segovia, Ángel Barrios, Manuel Ángeles Ortiz, Juan Cristóbal, Antonio López Sancho, Miguel Cerón, junto con Leopoldo Torres Balbás -el arquitecto conservador de la Alhambra en aquel momento-, en la que descubren en la Alhambra un panel de azulejo que conmemora a Albéniz por su visita. La colocan en la casa, que está junto a la Puerta del Vino, donde Albéniz vivió invitado por el arqueólogo conservador Rafael Concretas. Este acto realmente fue el primer homenaje que se hizo en España a su figura. Manuel Ángeles Ortiz realizó el dibujo sobre un paño de azulejos de fajalauza; en un acto marcado por la intimidad fue ilustrado por las guitarras de Ángel Barrios y Andrés Segovia. La casa, años más tarde, fue demolida y el azulejo es recolocado en la casa reconstruida que está destinada a unas vulgares oficinas y un urinario público, tal como comenta Rafael Orozco. Años después, en el verano de 1935, Federico García Lorca en el cementerio de Montjuich, Barcelona, ante la tumba de Albéniz le dedica un soneto¹².

Con Albéniz se inaugura el denominado “Alhambrismo musical”. Sus obras inspiradas en Granada, enriquecidas con nuevas armonías de sabor oriental y con ritmos propios de la Andalucía ancestral, fueron determinantes, e influyó tanto en los compositores españoles como en los franceses Ravel y Debussy. *La Vega*, único movimiento de la Suite “La Alhambra”, compuesta en 1897, en su comienzo nos recuerda al “quejío” -el lamento- de un cantaor. Obra que impresiono al mismo Debussy, germen de sus composiciones características españolas, preludio de lo que años más tarde sería uno de los cúlmenes pianísticos del siglo XX, como es la Suite Iberia. También existe el alambrismo en la arquitectura -estilo neomudéjar-, en la artesanía, pintura...

¹²Orozco Díaz Manuel, *Op. Cit.* p. 61.

OBRA DE ALBÉNIZ DE INSPIRACION FLAMENCA Y POPULAR.

El problema principal con la que se encuentra el intérprete de Albéniz en las obras de influencia flamenca y popular no es la armonía; la dificultad está en los ritmos y patrones métricos, que en su mayoría son desconocidos para los que se acercan a esta música. Para una correcta interpretación no basta con interpretar lo escrito, hay que entenderlo, es necesario tener estos conocimientos a priori que, sin duda, allanan la dificultad que esta música entraña. Este vacío en este conocimiento, se debe a la ignorancia y el menosprecio hacia esta música que ha existido hasta ahora, sería imprescindible establecer estos estudios de música española en los conservatorios, añadirlos al repertorio musical y pianístico más en concreto. En definitiva actualizar y modernizar en España los decimonónicos planes de estudios de los conservatorios, más en acorde a la enseñanza y demandas actuales.

Según el pianista Guillermo González, interprete integral de la música pianística de Albéniz, comenta que uno de los principales factores a tener en cuenta en la música española es lo que se conoce como nota-ritmo, algo que va más allá del ritmo en sí mismo. Independientemente de las convenciones métricas, cada nota posee en sí misma un sentido, una vida independiente. Este aspecto, que ha sido uno de los principales legados de la música para danza del Barroco, en cierto modo olvidado, desde Bach hasta Scarlatti, es realmente una condición indispensable en nuestra música. Hasta tal punto es así que, en mi opinión, las interpretaciones que olvidan ésto se traducirán en una falta de vida, sobre todo en las obras más rítmicas¹³. Tengamos en cuenta que los guitarristas flamencos marcan los tiempos con el pie como ayuda a lo expresado.

La guitarra flamenca, como vemos, fue una fuente de inspiración para Albéniz, cuyos recursos sonoros exportó al piano. Kalfa afirma que Albéniz siguió al guitarrista flamenco “El Lucena” durante seis meses. La guitarra en aquellos momentos tenía como única función acompañar al cante y al baile, la calidad y la sublimidad de su toque aún no tenía los niveles que posteriormente alcanzaría. La transmisión del flamenco se hacía de forma oral en los círculos flamencos y clanes familiares, por lo que comporta una gran dificultad a la hora de transmitir de manera fidedigna la música y los compases. Así la única manera de escuchar y aprender flamenco era yendo a los cafés cantantes o por las tabernas en donde artistas y aficionados flamencos interpretaban sus estilos. Muchas de las armonías utilizadas por Albéniz corresponden a la estructura musical y a las posiciones de la guitarra flamenca. Cuando se transcribe estas obras de piano de Albéniz a la guitarra, parece que adquieren su sonoridad primigenia, llegándose a popularizar algunas obras más en la guitarra que en el piano original, pues para muchos oyentes les resulta más atractiva la interpretaciones guitarrísticas que las pianísticas, más aún en la Suite Española, pues la Iberia es menos guitarrística y no puede ser igualada ni en las transcripciones a dos guitarras.

¹³Guillermo González “En torno a la edición de la Suite *Iberia* de Albéniz”

Albéniz era amigo del compositor y guitarrista Francisco de Tárrega, incluso compartieron algunos escenarios, aunque la guitarra fuera una fuente de inspiración y le gustaban las transcripciones para guitarra que Tárrega realizaba de sus obras, nunca compuso para este instrumento. Probablemente no cumpliera como el piano las exigencias que Albéniz requería. Falla, amigo del guitarrista Andrés Segovia, igualmente amaba y admiraba este instrumento, pero tampoco escribió para la guitarra salvo una pequeña elegía dedicada a Claude Debussy.

Siempre hay que pensar que el flamenco de Albéniz, no es el de hoy en día sino el de finales del XIX. Para entender el flamenco hay que conocer lo mozárabe, lo mudéjar, lo morisco, lo sefardí, lo negro y lo gitano...; esa mezcla es el origen y milagro de esta música, en donde oriente y occidente, modalidad y tonalidad, se mezclan para crear este arte, tal como lo entendía Albéniz.

Enrique Franco afirma que existe más material auténticamente folclórico en las *Cuatro Piezas Españolas*, de Falla, que en la *Iberia*. Siendo esto cierto, es sorprendente que, sin utilizar directamente fuentes melódicas populares, la *Iberia* refleje con tanto acierto la atmósfera de Andalucía. De las doce piezas de la Suite *Iberia*, diez son meramente de influencia flamencas y dos españolas -Evocación y Lavapiés-. Las Suites españolas son: *Granada (serenata)*, *Cataluña (curranda)*, *Sevilla (sevillanas)*, *Cádiz (saeta)*, *Asturias (leyenda)*, *Aragón (fantasía)*, *Castilla (seguidillas)* y *Cuba (nocturnos)*.

Albéniz no reseña salvo contadas excepciones los estilos y ritmos en lo que se inspira. Precisamente esto es en el fondo lo que pretende visualizar este estudio, si bien antes quiero describir sucintamente las sevillanas en la época de Albéniz y el fandango tan usados en su obra.

El fandango -siendo este estilo modal y tonal-, es junto con la seguidilla -de carácter tonal-, los estilos más importantes para la gestación y popularización del flamenco. La estructura del fandango consta de dos temas principalmente, el tema B es la copla y cuenta con un tema introductorio al que llamaremos introducción o tema A, que funciona a modo de estribillo pues se repite después de cada copla, su sistema armónico es modal escala frigia con la cadencia andaluza; el tema B la copla propiamente dicha tiene el acompañamiento en diferente tonalidad, mayor o menor. La copla del fandango coincide con la jota, consta de seis versos melódicos -a partir de cuatro ó cinco versos literarios mediante la repetición de uno o dos de los mismos- y responde a la estructura armónica siguiente: I-IV, I-V, I-IV. Este último será el II que ejerce de dominante de la otra tonalidad, cadencia andaluza. *Almería*, de la Suite *Iberia*, y *Malagueña*, de *España*, son dos ejemplos de fandangos, en los que Albéniz se inspira en los seis versos melódicos de una copla para su tema central¹⁴.

¹⁴ Lola Fernández Autora de "El Flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz"

El origen de las sevillanas actuales procede de las seguidillas antiguas -emparentadas con los panaderos-, pero las sevillanas de la época de Albéniz están más cerca de las seguidillas que las sevillanas actuales. Esto es, las sevillanas tal y como popularmente se las conoce hoy, son diferentes a las antiguas, las sevillanas antiguas no tienen estribillo como en las actuales, y el ritmo de las sevillanas antiguas (seguidillas-sevillanas) tienen un compás en 3/4 con un ritmo parecido al fandango *abandolao*¹⁵. *Sevilla* de la Suite Española es una sevillana-seguidilla. A la Suite Española le añadió dos obras (Suite Española II) denominadas *Zaragoza (otra jota)* y *Sevilla* que no debe confundirse con la primera y se trata de una pieza más modesta y menos inspirada que aquélla. Estas Suites españolas fueron compuestas bajo la influencia de su profesor de armonía Felipe Pedrell.

El título de Algunas obras de Albéniz pueden crear algunas confusiones, pues no tienen que ver con el estilo o palo flamenco con el que se denomina. Así, por ejemplo, el título de *Rondeña* -perteneciente a la *Suite Iberia*- no corresponde a las rondeñas flamencas que tienen la estructura de un fandango *abandolao*. Esta obra es una guajira en su tema A, combinada con una copla de *fandango* en su tema central, combinaciones corrientemente utilizadas en Albéniz.

Cádiz posee un ritmo de fandango *abandolao* lento en el que escuchamos el rasgueo de la guitarra, donde una melodía hace de canción. La parte central de esta obra es modo menor y más lenta, así como melancólica.

Asturias es una granaina con una parte central de temas arabescos.

Aragón es una jota aragonesa. *Castilla* es una seguidilla.

Cuba tiene ritmo de habanera.

Torres Bermejas es un fandango *abandolao*.

Una característica dentro de la música de Albéniz es el uso en las partes intermedias con distinta tonalidad y tema musical, volviendo al tiempo y tema principal. Esta estructura es parecida al toque de alegrías al baile, donde el llamado silencio de las alegrías va en tiempo más lento y en tonalidad menor. No sabemos si esta característica influyó en Albéniz o se trata de una mera coincidencia.

El *Puerto*, perteneciente a la *Suite Iberia*, recuerda al zapateado¹⁶ baile español en 6/8.

La *Malagueña de España* es similar a la malagueña popular de baile.

¹⁵ *Abandolao*, término que deriva de *bandola*, pequeño instrumento de cuatro cuerdas semejante al laúd y que parece formaba parte del acompañamiento instrumental que el pueblo usaba en la ejecución del originario fandango folclórico del mismo nombre. Permartín J. “*El cante flamenco, guía alfabética*”. Guías Afrodisio Aguado, 1966, p. 16.

¹⁶ Zapateado, según Lola Fernández: el zapateado es descendiente de las danzas antiguas como el canario y la jácara, llevado a América se convirtió en una música popular identificativa en diversos países latinoamericanos.

Albéniz posee una pieza llamada *Tango* con un ritmo parecido al tango español, es decir, ritmo de habanera.

Otra de sus obras es *Malagueña*, una malagueña de baile con ritmo abandonao.

Almería, aire de zapateado y de guajira, una copla de tipo fandango se superpone a este ritmo en la sección central.

Triana son sevillanas seguidillas o seguidillas sevillanas.

El Albaicín tiene ritmo de fandango abandonao (fandango del Albaicín).

El Polo es un poloailable, derivado del fandango, las primeras notas de este polo nos pueden sugerir al polo antiguo, diferente al polo actual flamenco cercano al compás de soleá.

Málaga de ritmo de fandango abandonao.

Jerez, ritmo de seguidillas.

Eritaña, sevillanas-seguidillas.

Torre Bermeja, fandango abandonao.

Rumores de la Caleta, el tema principal inspirado en la guitarra soleá primitiva, el tema central es un fandango abandonao.

Albéniz también se inspiró para sus composiciones en música folclórica andaluza y española y tenemos el tema de la *Tarara*, canto nupcial del norte de África y perteneciente al folclore de Salamanca, en su obra *El Corpus*.

FALLA: GRANADA. EL FLAMENCO COMO FOLKLORE.

Albéniz en París introdujo a Manuel de Falla y a Joaquín Turina en los círculos musicales de la capital francesa. No solo influyó en la estética musical de Falla, sino que ayudó a éste cuando fue a París, presentándole a Debussy. Debussy como comenta, quedó impresionado por el flamenco que conoció en las sucesivas Exposiciones Universales de 1899 y 1900, donde actuaron en un espectáculo las bailaoras Trinidad Huerta “La Cuenca”, Juana La Macarrona y la Zambra Granadina de Manolo Amaya en sendas exposiciones. Debussy y Albéniz aconsejan a D. Manuel que dirija su mirada al flamenco y la música popular española. Probablemente sin la ayuda de Albéniz, Falla no hubiese entrado en el Nacionalismo Español, se hubiese esterilizado en el localismo y la zarzuela.

Cuando en 1907 Falla le mostró a Albéniz su obra *La vida breve*, cuyo argumento se desarrolla en Granada, éste comenzó a contarle sus recuerdos de la ciudad, casi en exaltación romántica, y al comprobar que el gaditano no la conocía exclamó: “*¡Pero, ¿es posible que no conozca usted Granada?!*” En cierta manera, Falla siguió los pasos de Albéniz, pues en el año 1919 fijó su residencia definitiva, hasta su exilio, en Granada. Frecuenta amigos y lugares comunes de Albéniz, como la casa de Antonio Barrios y la “Taberna del Polinario”. Éste fue el encargado de buscarle la casa, le buscó un pequeño carmen (casas jardín peculiares de Granada), en el que fuera el barrio judío de la Antequeruela, cerca Calle Real de La Alhambra, donde se sitúa la Taberna y la casa que habitó Albéniz. Tanto el Carmen de Falla

como la Casa de Antonio y Ángel Barrios son hoy museos locales, que se pueden visitar.

De familia burguesa y parientes aficionados a la música clásica, no cuadraba con el ambiente musical existente en su ciudad natal -Cádiz-, más dado a los cantes populares y al flamenco. Era esta burguesía a la que pertenecía Falla, la que prodigaba la idea de un flamenco producto de un mundo marginal de gitanos y tabernas. Con todo ello podemos decir que este autor representa la antítesis del mundo y sentir del cante jondo. Ahora bien, Falla empezó a mostrar un incipiente interés por el mundo flamenco, reflejándolo posteriormente en sus obras.

Falla tenía un talante introvertido y muy religioso. Esta faceta de su personalidad difícilmente le permitían integrarse en el mundo flamenco en las fiestas y juergas flamencas, en las tabernas y cafés cantantes. El músico acudía diariamente a misa, estaba muy lejos del espíritu dionisiaco de los granadinos Lorca o Manuel Ángeles Ortiz, está en las antípodas de la ideología de Manuel de Falla. No podríamos imaginarnos a Manuel de Falla junto a Emilio Prados, Salvador Rueda, Manolito Altolaguirre, Edgar Neville en Villa Lonarda, el gran prostíbulo del malecón de la Caleta malagueña requiriendo los servicios de las meretrices.

La idea del Concurso de Cante Jondo del año 22 la gestó Falla en colaboración con su amigo Miguel Cerón, si bien partió años antes en la tertulia granadina del Rinconcillo en el Café Alameda. Ambos realizaron un manifiesto y petición al Ayuntamiento de Granada firmado por la intelectualidad española del momento -salvo los poetas hermanos Machado y la Familia Barrios por desavenencias con Falla y Andrés Segovia-. El consistorio aceptó librando la cantidad de 12.000 pesetas en un momento de penuria económica gracias a la inestimable ayuda de Federico García Lorca y José Rodríguez Acosta encargados de entrevistarse con diversos concejales con el fin de dar fluidez a la organización del Concurso. Falla llamó al grupo que se formó para la organización del concurso “el sindicato”, al que caricaturizó en un imagen para el recuerdo Antonio López Sancho.

Solventados los problemas de organización, llegó el momento de celebrarse el concurso, el lugar fue en el Patio de los Aljibes de la Alhambra durante los días 13 y 14 de junio de 1922. El escenario fue idealizado por Zuloaga y el cartel del concurso, aunque pueda parecer extraño, lo realizó Manuel Ángeles Ortiz, amigo de Lorca, uno de los discípulos más queridos de Picasso. El diseño cubista del cartel, se inspira en la fiesta del Corpus Granadino en donde se celebró el evento. El lugar de celebración del concurso en un principio iba a ser en la Plaza de San Nicolás en el Albaicín, pero las condiciones del lugar, logísticas y acústicas, aconsejaron trasladar mejor el evento al patio de los Aljibes.

Durante los preparativos del festival estaba previsto una conferencia del poeta malagueño Salvador Rueda, pero se descolgó, desconociendo los motivos, a favor de Federico García Lorca. Éste leyó algunos de sus poemas sobre su Romancero Gitano, el periodista Luís Seco de Lucena, arabista y columnista del Defensor de

Granada, en su crónica profetizó que Granada contaba con un gran poeta. Para Federico el concurso le sirvió de acicate en su carrera profesional.

Falla en su conferencia sobre los orígenes del flamenco, inspirada en Felipe Pedrell y José Subirá, tiene un pensamiento más cerca del folclore que a un arte individual sujeto a continuas metamorfosis.

La idea pesimista de que el flamenco tendía a desaparecer, percepción asumida por el propio Demófilo, y la crítica negativa de la Generación 98, sumergen al Concurso en este error. Los organizadores del Concurso no llegaron a comprender que el flamenco tenía una proyección y unas raíces mucho más profundas y que le haría perdurar en el tiempo. Sus detractores como Francisco de Paula Valladar y Eugenio Noel, tampoco comprendieron donde radicaba el fallo, sino que lo veían como una españolada más. Valladar no compartía la concepción del flamenco de Falla, más bien la de Albéniz. Falla no contó con él en la organización del concurso, a pesar de que la idea primigenia partía de éste en la tertulia del Rinconcillo, es posible que por este motivo criticara tan encarecidamente el Concurso.

La esencia del concurso consistía en demostrar que el flamenco pertenecía a las clases populares y no a los profesionales los cuales desvirtuaban este arte, y que el cante jondo o flamenco estaba en peligro de extinción. Pasado el tiempo se evidenció que, aunque era una gran idea, esto fue un grandísimo error.

Para Falla el concurso supuso una gran desilusión y le costó su enemistad con la familia Barrios, aunque se rehiciera al poco tiempo. También tuvo problemas con el Centro Artístico por quedarse estos con las 30.000 pesetas del taquillaje, que Falla quería que se dedicara al futuro concurso de baile a celebrar en 1923. Más las experiencias negativas vividas en los años siguientes, La Guerra Civil, la muerte de su íntimo amigo el alcalde de Guadix, Rafael Carrasco y la de Federico García Lorca, acentuaron su pesimismo existencial y le llevarían al exilio a Argentina llegando a renegar de su obra impregnada de flamenco.

Cuando a la salida de misa, ya en su exilio en Buenos Aires, una señora le quiere brindar un elogio estrechando la mano del autor del Amor Brujo, la reacción de aquél fue casi violenta, exclamando: “Maldita sea la hora en que compuse esa música”. Lo que Albéniz descubrió con 18 años, esto es superar los tópicos que envolvían al flamenco y proyectando a éste hacia un lenguaje universal, Falla lo comprendió mucho más tarde, a los setenta años, si bien esto no le restara grandeza a su obra.

Aunque no se discute que por su obra Falla es un genio para la historia de la música, si su concepto primigenio hacia el flamenco hubiera sido más real que ideal, las consecuencias del concurso también hubieran sido diferentes, el legado realizado por artistas profesionales, pues el concurso fue grabado con los mejores medios de la época -la discográfica ODEON-, tendría mucho más valor. No cabe duda que los dos días del concurso fueron mágicos por el lugar y la calidad de muchos artistas

como el Niño Caracol, el Tenazas, y sobre todo por los invitados como los cantaores Chacón, La Gazpacha, guitarristas como Ramón Montoya, Manolo de Huelva, La Zambra de Juan Amaya... El Concurso del 22 también marca el final de una época, siguiéndole lo que los estudiosos titulan la Ópera Flamenca, atraída por el numeroso público que acudió a los espectáculos y a las sustanciosas taquillas originadas en el concurso -30.000 pts de la época-. El nombre de ópera lo pusieron los empresarios, pues este género culto y minoritario tenía una reducción de impuestos, lo que motivó que la picaresca española acogieran el nombre de ópera flamenca, siendo dos estilos antagónicos, para pagar menos impuestos.

El flamenco siempre será deudor de que un genio de la música universal mirara hacia este arte, aunque el pensaba que el flamenco iba a desaparecer, el flamenco era ya un arte imparabile. Su obra y su labor quedarán en lo más sublime de la Historia, su aportación al flamenco será algo impagable.

OBRA DE INSPIRACIÓN POPULAR Y FLAMENCA

Falla conocía los cantes populares y el flamenco gracias a una criada que tenía su familia en Cádiz, la cual interpretaba diversos cantes de los que se hizo eco nuestro autor.

Fue Claude Debussy quien le mostró a Falla la manera de servirse del toque jondo de los guitarristas populares. “La vida breve” está concentrada de esencia andaluza, de espíritu jondo que se traduce en aire de antiguas soleares; y se utiliza directamente en ella la guitarra. Mas luego, cuando en París el gaditano se puso en contacto con el autor de la “Soirée dans Grenade”, éste le mostró la manera de servirse de ciertos fenómenos armónicos por él utilizados y que los tocaores producen en Andalucía de manera espontánea.

Cuando D. Manuel maduraba el misterio hechizante de “El amor Brujo”, la cantaora Rosario “la Mejorana” madre de la bailaora Pastora Imperio, le cantaba soleares, seguriyas, polos y martinets, ambientado entre los ayes de la anciana y el zapateado pasional de la dorada bailaora (E. Molina Fajardo). Decía Falla: “pienso modestamente que, en el canto popular, el espíritu importa más que la letra”.

Cuatro piezas españolas para piano:

Cubana es una guajira

Andaluza un polo de la época, danza más cercana al fandango

La vida breve

I Danza española es un fandango

II Danza española es un fandango abandonao

Siete canciones españolas

El paño moruno (Punto de la Habana, ritmo de petenera)

Nana, es una nana popular

Los Pelegrinitos es una guajira

El Polo es un polo antiguo (fandango bailable) cuya melodía es una copia del Polo gitano o Flamenco recogido por Eduardo Ocón en su cancionero, al que Falla añade su armonía

El sombrero de Tres Picos

Danza de la molinera es un fandango abandonao

Danza de los vecinos una seguidilla (cercana a fandango abandonao)

Danza de la molinero es una farruca

BIBLIOGRAFÍA

Orozco Díaz Manuel: “Ángel Barrios: su ciudad, su tiempo”. Editorial Comares. 2000.

Molina Fajardo Eduardo: “Manuel de Falla y el Cante Jondo” Editorial Universidad de Granada, 1962.

Molina Fajardo Eduardo: “El flamenco en Granada” Miguel Sánchez, Editor, 1974.

Hurtado Torres Antonio y David “La llave de la Música Flamenca” Signatura Ediciones de Andalucía, 2009.

Archivo Manuel de Falla “I Concurso de Cante Jondo” 1992.