

TERCER
FESTIVAL INTERNACIONAL
de
MUSICA *y* DANZAS



GRANADA
1954

TERCER
FESTIVAL INTERNACIONAL
de
MUSICA Y DANZAS



GRANADA
1954

BAJO EL ALTO PATRONATO
DE S.E. EL JEFE DEL ESTADO



Al festival de Granada de 1984

[Signature]
28-5-1984



TORRE DE COMARES. (John F. Lewis, 1833.)

COMITE DE HONOR

Excmo. Sr. Ministro de Asuntos Exteriores.

Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional.

Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo.



EL SACROMONTE DESDE EL GENERALIFE.

ORGANIZADO

POR LA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

CON LA COOPERACION DE LA

DIRECCION GENERAL DE RELACIONES CULTURALES

Y EL

EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO DE GRANADA



VIEJAS CASAS JUNTO AL DARRO. (David Roberts, 1832.)

COMITE LOCAL

PRESIDENCIA DE HONOR:

- Excmo. Sr. D. Antonio Barroso Sánchez Guerra,
Capitán General de la IX Región.
- Excmo. Sr. D. Servando Fernández-Victorio y Camps,
Gobernador Civil de Granada.
- Ilmo. Sr. D. Manuel Sola Rodríguez-Bolívar,
Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de Granada.

PRESIDENTE:

Ilmo. Sr. D. Manuel Sola Rodríguez-Bolívar.

VICEPRESIDENTE:

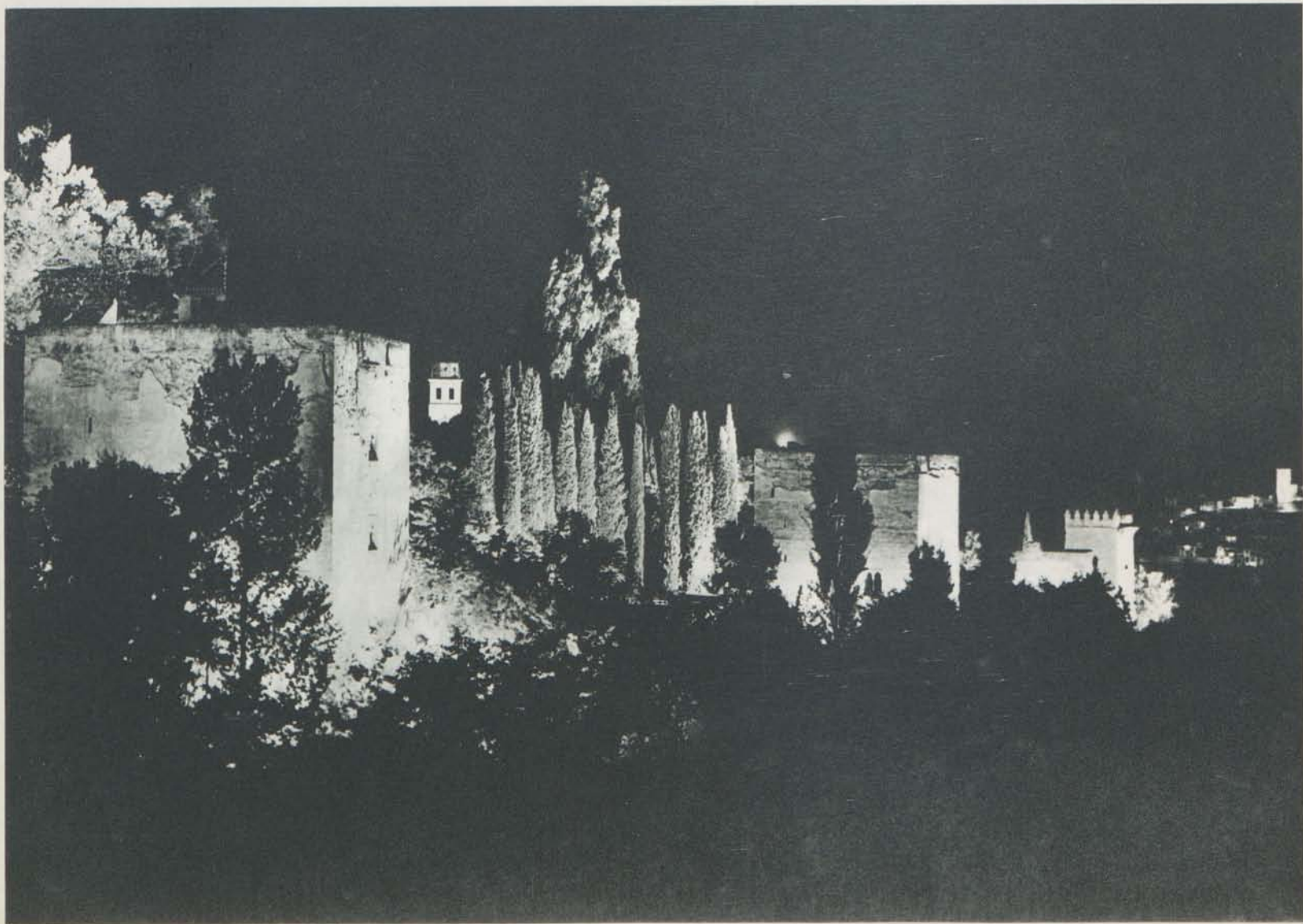
Ilmo. Sr. D. Luis Alvarez de Cienfuegos.

VOCALES:

D. Elías Prieto Castro.—D. José Sánchez López.—D. Antonio Gallego Morell.—D. José Gijón Bárcena.—D. Joaquín Serrano Sánchez.—D. Alfonso Gamir Sandoval.

COLABORADORES:

Comisión Municipal de Fiestas.—Centro Artístico, Literario y Científico.—Casa de América.—«Amigos del Festival de Granada».—D. Sebastián Alcaide Gualda.—D. Valentín Alvarez de Cienfuegos.—D. Víctor Andrés Catena.—D. Antonio Aróstegui Megías.—D. Eusebio Borrajo y Carrillo de Albornoz.—D. José M.^a Bugella de Toro.—D. José Cazorla Romero.—D. Germán Fernández Ramos.—D. José Carlos Gallardo.—D. Francisco Izquierdo Martínez.—D. Juan Jiménez Castellanos.—D. José Abella Dávalos.—D. José León Arcas.—D. Francisco Liedloff García.—D. Moisés Linares Martín.—D. Francisco López Burgos.—D. José M.^a López Díaz de la Guardia.—D. Santiago Lozano García.—D. Alberto Machado Cayuso.—D. Manuel Maldonado Rodríguez.—D. Nicolás Marín López.—D. Lorenzo Martínez Dueñas.—D. Adolfo Montero Molina.—D. Antonio Montes Valera.—D. José Moreno Casado.—D. Antonio Moscoso Martos.—D. Luis Muller Rodríguez Acosta.—D. Antonio Muñoz Molina.—D. José Luis Pérez Serrabona.—D. Manuel Ravassa Castro.—D. Manuel S. Rivera Hernández.—D. Inocencio Romero de la Cruz.—D. Antonio Rosales Camacho.—D. Valentín Ruiz Aznar.—D. Julio Luis Sánchez Urrutia.—D. José Sandoval García.—D. Luis Seco de Lucena Paredes.—D. Miguel Serrano Castillo.—D. Andrés Soria Ortega.—D. Carlos Torres Cruz.—D. Luis Velázquez Romero.—D. Luis de Vicente Prados.—D. José Zubeldia Martín.—D. Francisco Ruiz Rodríguez y D. Manuel Martín Rodríguez.



LAS TORRES DE LA ALHAMBRA.

GRANADA celebra este año su tercer Festival de Música y Danza en los maravillosos escenarios de los palacios y jardines de la Alhambra y el Generalife.

En sólo tres años, el Festival de Granada ha quedado incorporado a la serie de los más famosos de Europa, y las exposiciones de arte, coincidentes con él, constituyen ya uno de los más importantes acontecimientos de la vida artística española.

La exposición Alonso Cano, que ha de realizarse este año en el Palacio de Carlos V, presentará reunido, por vez primera, el más numeroso conjunto de la obra del artista español en su triple aspecto de pintor, escultor y arquitecto, y, a través de ella, podrá estudiarse, como hasta ahora no pudo hacerse, la sorprendente personalidad de nuestro gran maestro barroco.

Por vez primera también, se da cabida en el programa de este año al baile y al cante andaluces, como preparación, para el Festival próximo, del gran concurso de cante *jondo*, que deseamos sea estudiado en todos sus aspectos, completando así la obra iniciada por el insigne maestro Manuel de Falla en el curso que, presidido por él, se celebró en la misma Granada el año 1922.

La gran labor de cultura artística que representa el Festival granadino ha de ser superada cada año. A ella presta el Estado español su mejor atención, y la ciudad de Granada sus mejores entusiasmos, ofreciendo además el espectáculo incomparable de su eterna belleza.

ANTONIO GALLEGO Y BURIN
Director general de Bellas Artes.

JARDINES DEL GENERALIFE
 BALLET ESPAÑOL
 DE
PILAR LOPEZ
 CREADO POR
ARGENTINITA

PRIMERA PARTE

«EL SOMBRERO DE TRES PICOS». MANUEL DE FALLA

Argumento de GREGORIO MARTINEZ SIERRA
 sobre la famosa novela de PEDRO ANTONIO DE
 ALARCON, en versión coreográfica completa de
 PILAR LOPEZ.

REPARTO

<i>Molinera</i>	PILAR LOPEZ
<i>Molinero</i>	Roberto Ximénez
<i>Corregidora</i>	Elvira Real
<i>Corregidor</i>	Manolo Vargas
<i>Petimetre</i>	Paco de Ronda
<i>Moza</i>	Dorita Ruiz
<i>Vecinas</i>	{ Elvira Real
	{ Dorita Ruiz
	{ Encarnación Mendoza
<i>Vecinos</i>	{ Pilar Calvo
	{ Paco de Ronda
Cuerpo de «ballet», autoridades, alguaciles y dos palafreneros.	{ Ernesto Lapeña

SEGUNDA PARTE

«CONCIERTO DE ARANJUEZ». . . JOAQUÍN RODRIGO

Argumento de TOMAS RIOS. Coreografía de
 PILAR LOPEZ. Solista de guitarra, Luis Maravillas.

a) Primer tiempo: ATARDECER (Romance en los
jardines).

Elvira Real, Dorita Ruiz, Encarnación Mendoza,
 Pilar Calvo, Roberto Ximénez, Manolo Vargas,
 Paco de Ronda y Ernesto Lapeña.

b) Segundo tiempo: LA NOCHE.

PILAR LOPEZ, Elvira Real, Dorita Ruiz, Encar-
 nación Mendoza, Roberto Ximénez, Manolo Vargas,
 Paco de Ronda y Ernesto Lapeña.

c) Tercer tiempo: EL DIA.

PILAR LOPEZ, Elvira Real, Dorita Ruiz, Encar-
 nación Mendoza, Roberto Ximénez, Manolo Vargas,
 Paco de Ronda y Ernesto Lapeña.

TERCERA PARTE

1. «ZAMBRA». JOAQUÍN TURINA
(Orquesta.)2. «FLAMENCOS DE LA TRINIDAD». LÓPEZ TEJERA Y SOIRT
(Estampa flamenca de cante y baile por «caña».)

PILAR LOPEZ, Paco de Ronda, Luis Maravillas y Ramón de Loja.

*En el muelle de Cádiz,
 puerta de España,
 por decir que te quiero,
 bailo por «caña»...
 Y hasta la orilla,
 celosa de tu cante,
 baja Sevilla.*

RAFAEL DUYOS.

3. «ZAPATEADO DEL PERCHEL». LÓPEZ TEJERA Y SOIRT
Roberto Ximénez; a la guitarra, Luis Maravillas.4. «BOLERO». MAURICIO RAVEL
PILAR LOPEZ, Elvira Real, Roberto Ximénez,
Manolo Vargas y Paco de Ronda.



PILAR LOPEZ

PRIMERA PARTE

1. a) «PRELUDIO ESPAÑOL». . . GERARDO GOMBAU
b) «PEPITA JIMENEZ». ALBÉNIZ
(Homenaje a la «Argentinita».)
PILAR LOPEZ, Roberto Ximénez, Manolo Vargas
y Paco de Ronda.
2. «ZAPATEADO». PABLO SARASATE
Paco de Ronda y Ernesto Lapeña.
3. «EL PELELE». ENRIQUE GRANADOS
Elvira Real, Manolo Ruiz, Encarnación Mendoza y
Roberto Ximénez.
4. «EL CABRERILLO». RAFAEL DUYOS Y ROMO
(Romance andaluz de pastores.)
PILAR LOPEZ, Manolo Vargas y Ernesto Lapeña.
5. «BRISAS GRANADINAS». . . . LÓPEZ TEJERA
(Solo de guitarra.)
Luis Maravillas.
6. «FANTASIA GOYESCA». . . . ENRIQUE GRANADOS
(Preludio.)
a) MAJOS Y DUQUESAS.
PILAR LOPEZ, Elvira Real, Roberto Ximénez y
Manolo Vargas.
b) FANDANGO DEL CANDIL.
Elvira Real y Paco de Ronda.
c) JUGANDO AL TORO.
Roberto Ximénez y Manolo Vargas.
d) LA VENDIMIA.
Elvira Real, Roberto Ximénez y Manolo Vargas.
e) LA MAJA Y EL RUISEÑOR.
PILAR LOPEZ, Roberto Ximénez y Manolo Vargas.
f) EL PIROPO.
Elvira Real y Paco de Ronda.
g) LOS CAPRICHOS (...y se la llevaron...)
Dorita Ruiz, Roberto Ximénez y Manolo Vargas.
h) JOTAS ARAGONESAS Y VALENCIANAS.
PILAR LOPEZ, Elvira Real, Dorita Ruiz, Encarnación
Mendoza, Roberto Ximénez, Manolo Vargas, Paco de
Ronda y Ernesto Lapeña.

SEGUNDA PARTE

1. «TRIANA». ALBÉNIZ-ARBÓS
(Orquesta.)
2. «NAVIDEÑA». TEJERA Y ROMO
(Bullanga andaluza y callejera de ambiente campesino
en Nochebuena.)
Elvira Real, Paco de Ronda, Ernesto Lapeña, Luis
Maravillas y Ramón de Loja.
3. «ZAMBRA». TURINA
Manolo Vargas.
4. «VIVAN LOS CABALES». . . . SERRANO, TEJERA Y
SOIRT
(Estampa flamenca de cante y baile por «soleá» y «se-
guiriyas» gitanas.)
PILAR LOPEZ, Manolo Vargas, Paco de Ronda, Luis
Maravillas y Ramón de Loja.
5. «ALBORADA DEL GRA-
CIOSO». MAURICIO RAVEL
Roberto Ximénez.
6. «MADRID FLAMENCO». . . . L. TEJERA Y SOIRT
(Bailes y cantes de Madrid, siglo XIX, por «caracoles».)
PILAR LOPEZ, Elvira Real, Dorita Ruiz, Encarnación
Mendoza, Pilar Calvo, Roberto Ximénez, Manolo Var-
gas, Paco de Ronda, Ernesto Lapeña, Luis Maravillas
y Ramón de Loja.



Coreografías, creaciones y montaje escénico :

PILAR LOPEZ

ELENCO :

ROBERTO XIMENEZ
ELVIRA REAL
ERNESTO LAPEÑA
ENCARNACION MENDOZA
LUIS MARAVILLAS
(Guitarrista)

MANOLO VARGAS
PACO DE RONDA
DORITA RUIZ
PILAR CALVO
RAMON DE LOJA
(Cantador)

ABRAHAM THEVENET ECHANIZ
Pianista

ORQUESTA CLASICA DE MADRID

Director :

JOSE MARIA FRANCO

ALBERTO LORCA
Asesor artístico y maestro de baile

TOMAS RIOS
Director gerente

y
Cuerpo de «ballet»

Costura : KARINSKA, de Nueva York; PASTRANA y ENCARNACION, de Madrid.

Figurines : CORTEZO, VIUDES, RIVERO, CANALEJAS, BURMAN, VAN AERSEN, A. LORCA y FEDERICO REY, de Nueva York.

Decorados del «Concierto de Aranjuez» de V. CORTEZO, realizados por ANTONIO DE LA GUERRA.

Sastra : PEPITA MORENO

Luminotecnia : JOSE SANTIAGO

EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Es tarea difícil para un extranjero hablar a los españoles de una obra maestra tan españolísima como *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla. Pero conforta y ayuda el hecho, bien consciente de haber conocido no uno, «sino dos» *Sombrero de tres picos*, conocimiento que —¡perdón por mi castellano!— se pudiera definir «conocimiento antes de España» y «conocimiento post España»; es decir, la música oída en Europa antes de conocer España y la misma música oída en la tierra donde ha nacido. Puede parecer la misma cosa—sin duda, tal aparece a un espíritu superficial—, pero son dos cosas muy distintas.

El primer *Sombrero de tres picos* que oí, hace más de treinta años.

en Roma, me conquistó inmediatamente; era una obra maestra, brillante, vívida, «pintoresca», llena de ritmo y de color andaluz—una espléndida muchacha con peina y mantilla, claveles rojos en los cabellos, mirada atrevida, luminosa, de franco andar; la risa, clara y sonora...; la España de un extranjero que no ha visto jamás España, pero que es sensible, sobre todo, a lo pintoresco de un país—. Pero el «primer» *Sombrero*... no era solamente esto: era una obra hecha por un «maestro obrero» que conocía todos los secretos de su arte, construída con una perfección donde sensibilidad, inteligencia y *savoir faire* se mezclaban en un equilibrio perfecto; un «maestro» de nuestra época que se situaba más en la línea de los grandes músicos del siglo XVIII que en la de los «revolucionarios» de su época, pero con un sentido del ritmo y del color (armónico y orquestal) y de lo *pintoresco* que no tenían los artistas del XVIII. La obra, diversa por materia, estilo y técnica, «espíritu animador inicial» y naturaleza, no estaba lejos de la *Iberia*, de Albéniz, igualmente animada por lo pintoresco, aunque menos rica y variada, aguda y discreta que *El sombrero de tres picos*.

El pintoresquismo no disminuía el valor de la obra; al contrario, ¡se había conseguido, en definitiva, un verdadero *ballet* español!

Nuestro entusiasmo no disminuyó jamás, ni con el estudio de la admirable partitura, ni por las muchísimas veces que la oímos. El poder mágico de la obra no se agotaba.

Treinta años más tarde, el deseo de oír *El sombrero de tres picos* en la tierra donde había nacido era, finalmente, satisfecho. Fué, la primera vez, un amargo desengaño. La obra conservaba su ritmo y su color, pero había perdido su «encanto pintoresco», que, para nosotros, extranjeros, era parte esencial de su magia. Le faltaba algo: era como si a la muchacha encantadora le hubiesen arrancado peina, mantilla y





claveles; no era la misma muchacha que nos había encantado... Pero, sí: era la misma muchacha, igualmente deliciosa, igualmente encantadora, pero sin apariencia folklórica o turística—que tal vez es la misma cosa—, sino con su naturaleza clara, sincera, cuya diferencia con las de otro país se revela, no en el traje, sino en la mirada, en el tono de la palabra, en la simplicidad de la actitud..., y comprendimos inmediatamente. Lo pintoresco de la música se había desvanecido en lo pintoresco del ambiente donde vivía-

mos; formaba parte esencial de la atmósfera circundante y era igualmente perceptible en la música que oíamos como en los gritos de la calle o el lenguaje cotidiano. Lo pintoresco era un elemento de la vida diaria. Comprendí entonces la verdadera naturaleza de *El sombrero de tres picos*, obra construida en el mismo espíritu de las grandes del siglo XVIII, pero nutrida de música popular; no empleada como simple cita, sino asimilada y corriente, dentro de esta admirable partitura, como la sangre que mantiene vivo el cuerpo.

Para conocer la influencia de la música popular en esta obra remitimos al lector al estudio del profesor Manuel García Mato, publicado, hace algunos meses, en la revista *Música*. Para conocer el espíritu clásico que estuvo vigilante sobre la realización de la obra, basta una mirada.

Sin la partitura delante, no recuerdo cómo el músico define su obra; pero si la llama *ballet*, sería cosa de borrarlo sin vacilaciones. No faltan las danzas en esta partitura, concebida en el «espíritu de la danza»



—y no sólo para la jota, que constituye el fondo general y estalla luminosa al fin—; mas con eso, y a pesar de ello, *El sombrero...* nos parece, más que un *ballet*, una «comedia musical sin canto». En efecto, si se mira de cerca lo que hay entre una danza y otra, se ve que estos «pasajes» tienen el carácter, la naturaleza, el espíritu, de la verdadera

comedia musical; definen el carácter de los personajes, de los tipos, del movimiento de la escena. Hay más: si se considera la estructura de la obra, se ve que las danzas se sitúan en el lugar de las arias, de los duetos, de los concertantes. Es decir, que, en estos momentos, la acción se detiene para convertirse en efusión lírica y que el verdadero

desarrollo de la acción es confiado a lo que, a falta de una palabra más apropiada, se definió como «pasajes». En realidad, son más y mejor, son retratos de personajes—el Corregidor—, reveladores de los caracteres, manías, «tics», de los tipos ordenadores del movimiento escénico, cuando no son la traducción musical de la escena misma (recuérdese cuando el Corregidor es mantenido).

La analogía entre la comedia musical del XVIII y *El sombrero de tres picos* es clara. Nadie se sorprenderá si afirmamos, después de oírla en España, que la obra maestra pintoresca se convirtió en obra maestra clásica, aun nutrida de arte y espíritu popular.

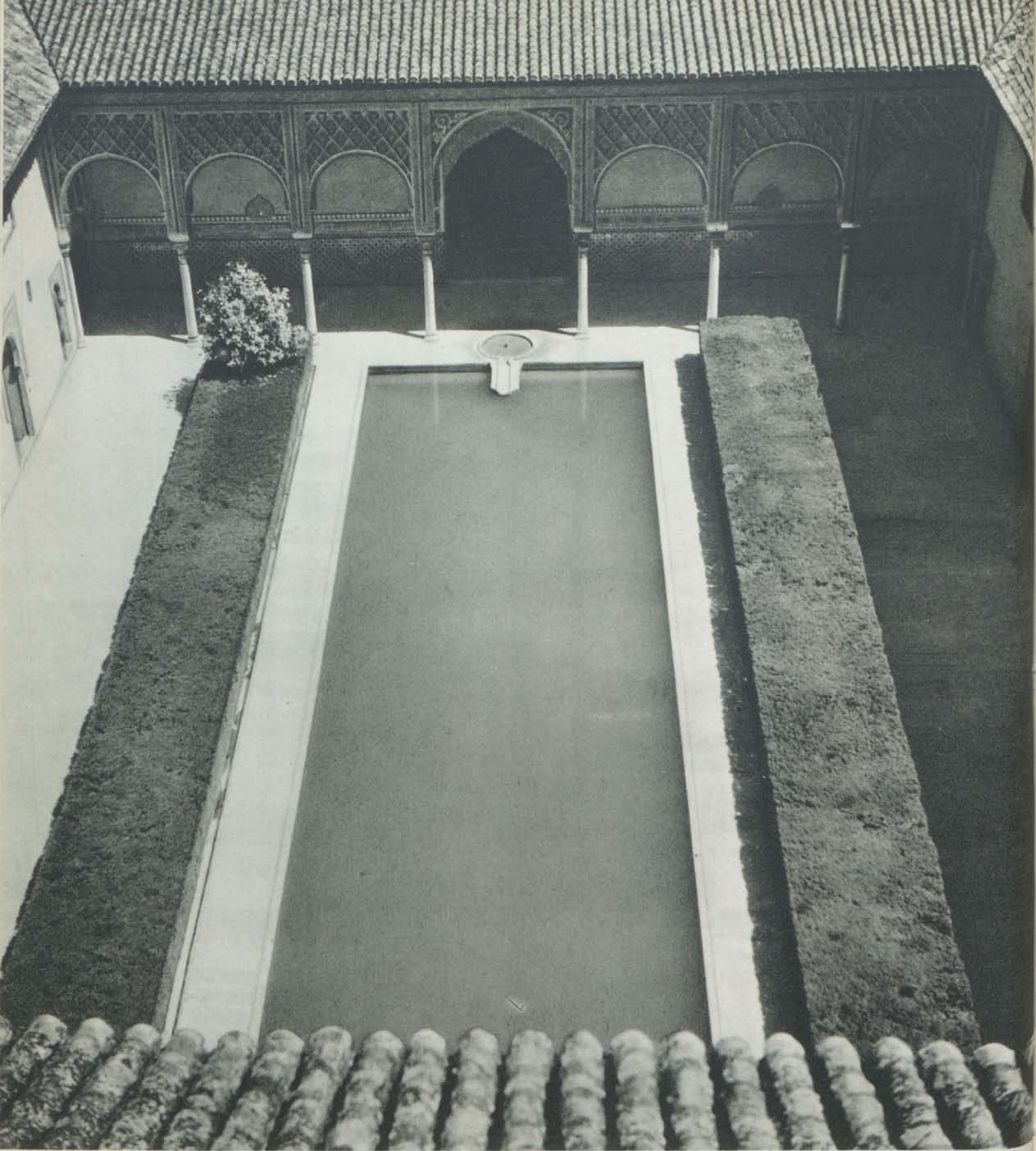
Esto da una posible idea de la transformación del Falla andaluz en el Falla castellano. En su sueño de una música española y universal piensa, sin duda, que si lo andaluz era español, en Castilla, menos conocida fuera, con los vihuelistas del siglo XVIII como base, se pueden encontrar elementos de un lenguaje musical más fresco y susceptible de mayor universalidad.

Así, *El sombrero de tres picos*, que los críticos europeos definen como fin del período andaluz del músico gaditano, se nos presenta como la puerta abierta por la que se comunican los períodos castellano y andaluz. En la evolución de un artista no hay interrupciones. Don Manuel de Falla fué un verdadero y gran artista.

DOMENICO DE PAOLI



PATIO DE DARAJA.



PATIO DE LOS ARRAYANES.

PALACIO ARABÉ
PATIO DE LOS ARRAYANES

RECITAL DE PIANO

POR

JUAN PADROSA

PRIMERA PARTE

«SONATA EN LA MAYOR», con varia-
ciones. MOZART

Thema: Andante, Menuetto, Alla turca, Allegro.

«AL BORDE DE UN MANANTIAL». . . LISZT

«SONETTI D'EL PETRARCA», n.º 104. LISZT

«SONATA EN SI MENOR». CHOPIN

- I. Allegro maestoso.
- II. Scherzo.
- III. Largo.
- IV. Presto.

SEGUNDA PARTE

«SEXTA BARCAROLA». FAURÉ

«TERCER VALS CAPRICHIO». FAURÉ

«CIRCUS POLKA». STRAWINSKY

«BOURRÉE FANTASQUE». CHABRIER





KARL MUNGHINGER

PALACIO DE CARLOS V

Orquesta de Cámara de Stuttgart

DIRECTOR: KARL MUNCHINGER

SOLISTA: JEAN-PIERRE RAMPAL

PRIMERA PARTE

«SUITE EN SI, PARA FLAUTA Y ORQUESTA». J. S. BACH

Obertura.
Rondó.
Zarabanda.
Bourrée 1 y 2.
Polonesa.
Minueto.
Badinerie.

Solista : JEAN-PIERRE RAMPAL

«FUGA EN SOL». J. S. BACH

«TERCER CONCIERTO DE BRANDENBURGO». J. S. BACH

(Para tres violines, tres violas, tres violoncelos y bajo.)

Allegro.
Moderato.
Allegro.

SEGUNDA PARTE

«DIVERTIMENTO, EN RE MAYOR». MOZART

Allegro.
Andante.
Presto.

«PEQUEÑA SERENATA, K. 525». MOZART

Allegro.
Andante.
Menuetto : Allegretto.
Rondó : Allegro.



PATIO DE LOS LEONES.

PATIO DE LOS LEONES
 SALON DE REYES
QUINTETO DE VIENTO FRANCES

PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE

- «PARTITA A CINCO» DITTERDORF
 «CONCERTO A TRES» VIVALDI
 «SONATA CANONICA» TELEMANN
 (Flauta y oboe.)
 «CASSAZIONE» MOZART
 (Oboe, clarinete, trompa y fagot.)

- «VARIACIONES SOBRE UN TEMA
 CORSO» TOMASI
 (Para quinteto de viento.)
 «DANZA DE LA CABRA» HONEGGER
 (Flauta sola.)
 «SYRINX» DEBUSSY
 (Flauta sola.)
 «PEQUEÑA ORQUESTA DE CAMARA
 PARA QUINTETO DE VIENTO» HINDEMITH
 I. Alegre.
 II. Vals.
 III. Tranquilo.
 IV. Rápido.
 V. Muy vivo.

- Oboe PIERRE PIERLOT
 Flauta JEAN-PIERRE RAMPAL
 Clarinete JACQUES LANCELOT
 Trompa GILBERT COURSIER
 Fagot PAUL HONGNE



PALACIO DE CARLOS V

Orquesta de Cámara de Stuttgart

DIRECTOR: KARL MUNCHINGER

PRIMERA PARTE

«CONCERTO GROSSO, N.º 12, EN SI MENOR». HAENDEL

- I. Largo.
- II. Allegro.
- III. Larghetto, tema y variaciones.
- IV. Largo.
- V. Allegro.

«CONCERTINO EN FA». PERGOLESI

- I. Largo.
- II. Allegro giusto.
- III. Andante.
- IV. Allegro con spirito.

«SONATA PARA ORQUESTA DE CUERDA». ROSSINI

- I. Allegro.
- II. Andante.
- III. Moderato.

SEGUNDA PARTE

«SINFONIA PARA INSTRUMENTOS DE ARCO». HONEGGER

- I. Molto moderato.
- II. Allegro.
- III. Adagio mesto.
- IV. Vivace non troppo.

PATIO DE LOS LEONES

SALON DE REYES

CUARTETO LOEWENGUTH

PRIMERA PARTE

«CUARTETO EN RE MAYOR N.º 5»
(Op. 64, «LA ALONDRA»). HAYDN

Allegro moderato.
Adagio cantabile.
Menuetto allegretto.
Finale. Vivace.

SEGUNDA PARTE

«6.º CUARTETO, EN SI BEMOL MA-
YOR» (Op. 18). BEETHOVEN

Allegro con brio.
Adagio ma non troppo.
Scherzo.
Adagio (La Malinconia).
Allegretto quasi allegro.

TERCERA PARTE

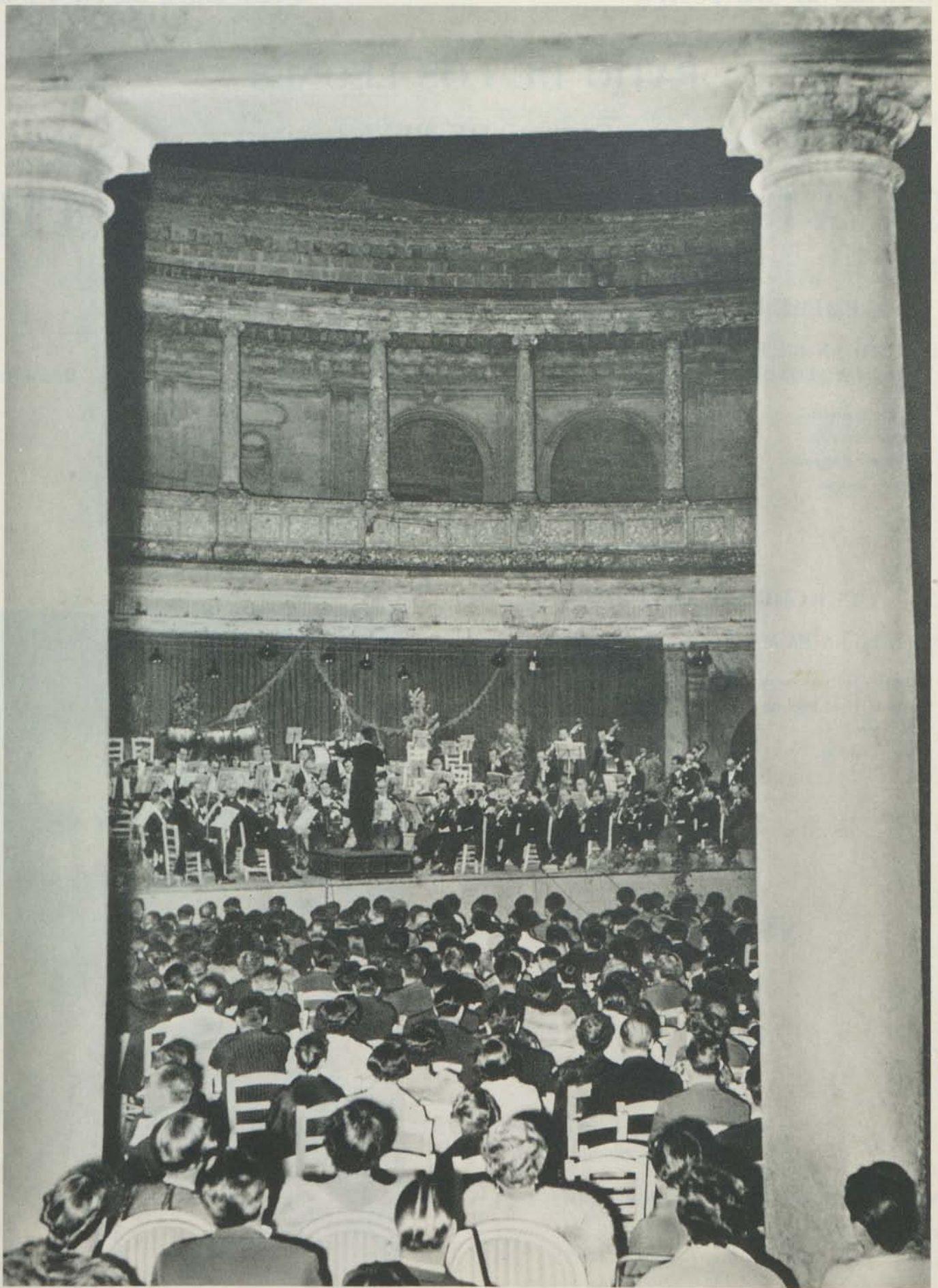
«CUARTETO EN FA MAYOR». RAVEL

Allegro moderato, muy suave.
Bastante vivo, muy rítmico.
Muy lento.
Vivo y agitado.



Primer violín. ALFREDO LOEWENGUTH
Segundo violín. JACQUES MURGIER
Viola. ROGER ROCHE
Violoncello. PIERRE BASSEUX





PALACIO DE CARLOS V

ORQUESTA DE CAMARA DE STUTTGART

CON EL CONCURSO

DEL

QUINTETO DE VIENTO FRANCES

DIRECTOR: KARL MUNCHINGER

PRIMERA PARTE

Chacona de la ópera «PARIS Y HELENA» GLUCK

«SINFONIA CONCERTANTE PARA OBOE, CLARINETE, TROM-
PA Y FAGOT» MOZART

- I. Allegro.
- II. Adagio.
- III. Tema con variaciones.

Solistas : PIERRE PIERLOT (oboe).
JACQUES LANCELOT (clarinete).
GILBERT COURSIER (trompa).
PAUL HONGNE (fagot).

SEGUNDA PARTE

Sinfonía en fa sostenido menor «LA DESPEDIDA» HAYDN

- I. Allegro assai.
- II. Adagio.
- III. Menuetto. Allegretto.
- IV. Presto. Adagio.

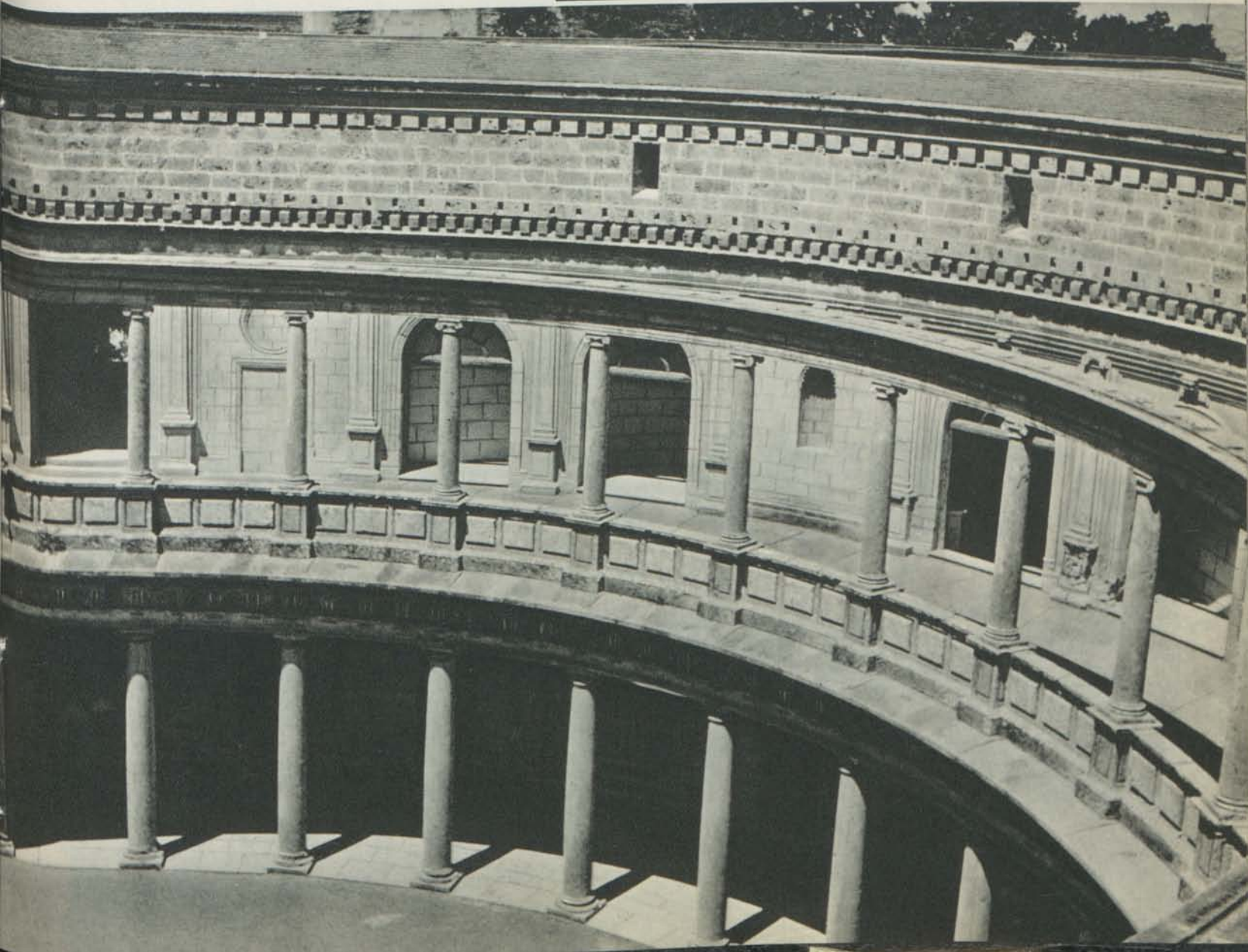


PILAR DE CARLOS V.



PALACIO DE CARLOS V.

PATIO DEL PALACIO.



JARDINES DEL PARTAL

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona

DIRECTOR: LUIS MORONDO

PRIMERA PARTE

MADRIGALES CELEBRES

- «PASTOR QUE DESDE EL MONTE». LUCA MARENZIO
- «TRIACA MUSICAL». GIOVANNI CROCE
- «CAMPANAS». LUIS SENFL
- «CONTRAPUNTO DE LOS ANIMALES». ADRIANO BANGHIERI
- «ECO». ORLANDO DI LASSO
- «SERENATA A UNA DAMA». ORAZIO VECHI

SEGUNDA PARTE

MUSICA MODERNA

- «TRES PEQUEÑOS POEMAS». PAUL HINDEMITH
- «ENCOMENDACIONES DE LAS ALMAS». FERNANDO LOPES GRASSA
- «CANCION HUNGARA». BELA BARTOK
- «CUATRO PIEZAS KIRGHISES». IGOR STRAWINSKY
- «UNA VIEJA CANCION». A. SCHOENBERG

TERCERA PARTE

LA TONADILLA ESPAÑOLA

- «TIRANILLA DEL TRIPILI». BLAS DE LASERNA
- «EL CORDERO PERDIDO». BLAS DE LASERNA
- «JACARA». ANÓNIMO
- «TIRANA DEL ZARANDILLO». PABLO ESTEVE
- «EL REMEDO DEL GATO». GUILLERMO FERRER





LA TORRE DE LAS DAMAS.

PALACIO DE CARLOS V

ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: EDUARDO TOLDRA

PRIMERA PARTE

«LOS MAESTROS CANTORES» WAGNER
(Obertura.)

«EL MUCHACHO VAGABUNDO» MAHLER
(Lieder.)

- I. Cuando mi tesoro se despose...
- II. Salí esta mañana al campo.
- III. Tengo un cuchillo resplandeciente.
- IV. Los dos ojos azules de mi tesoro.

(Sin interrupción.)

Soprano: TOÑY ROSADO.

SEGUNDA PARTE

«EL AMOR BRUJO» FALLA

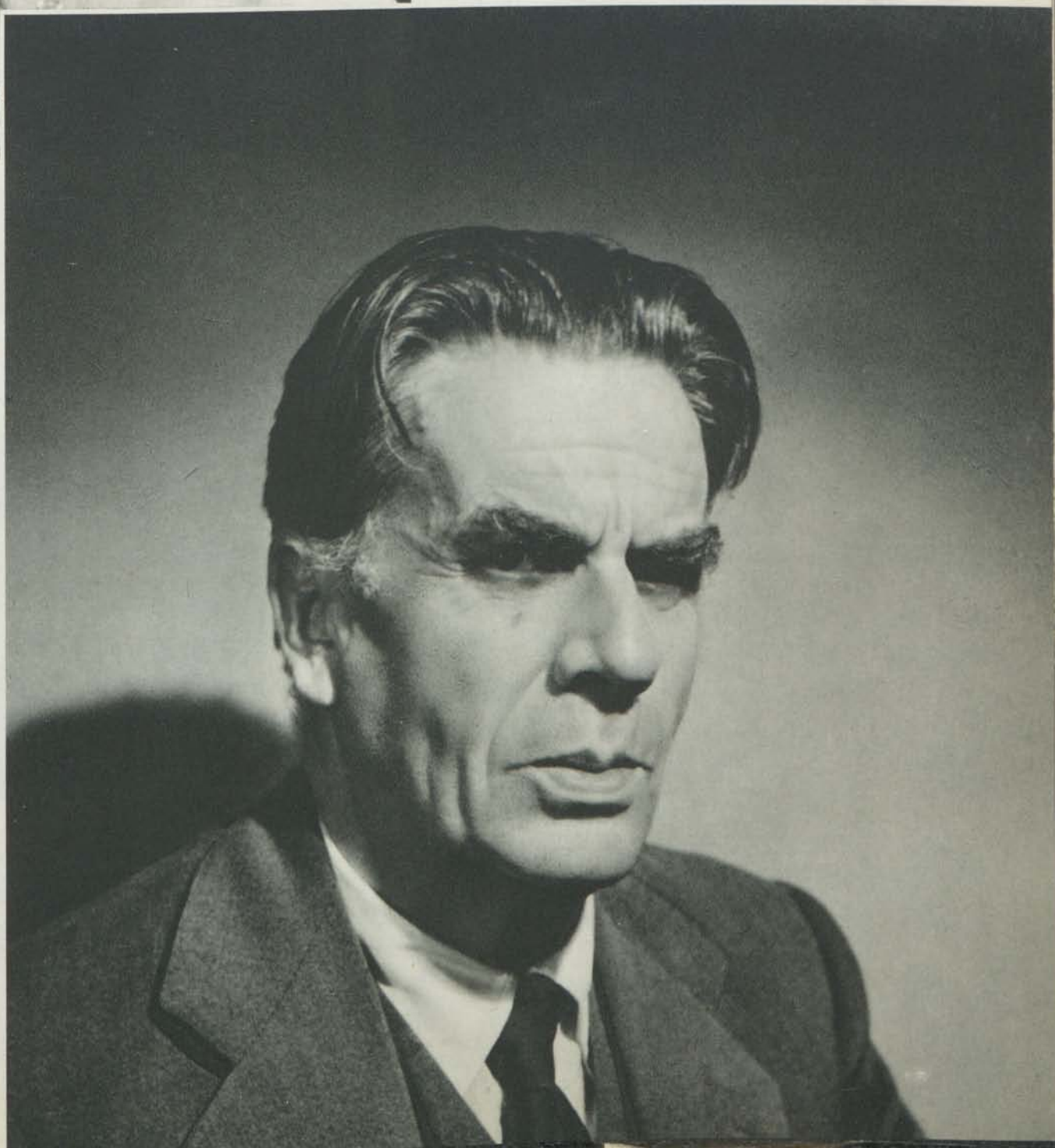
Introducción.—Escena.—La noche.—Canción del amor dolido.—El aparecido.—Danza del terror.—El círculo mágico.—Romance del pescador.—Medianoche.—Los sortilegios.—Danza ritual del fuego para ahuyentar los malos espíritus.—Escena. Canción del fuego fatuo.—Pantomima.—Danza del juego de amor.—Las campanas del amanecer.
Final.

Soprano: TOÑY ROSADO.

«EL PAJARO DE FUEGO» STRAWINSKY

Introducción y danza.—Ronda de las princesas.—Danza infernal de los súbditos de Katschei.—«Berceuse».—Final.

TOÑY ROSADO



EDUARDO
TOLDRA

DOMINGO, 27 DE JUNIO

A LAS DOCE DE LA MAÑANA

CATEDRAL DE GRANADA

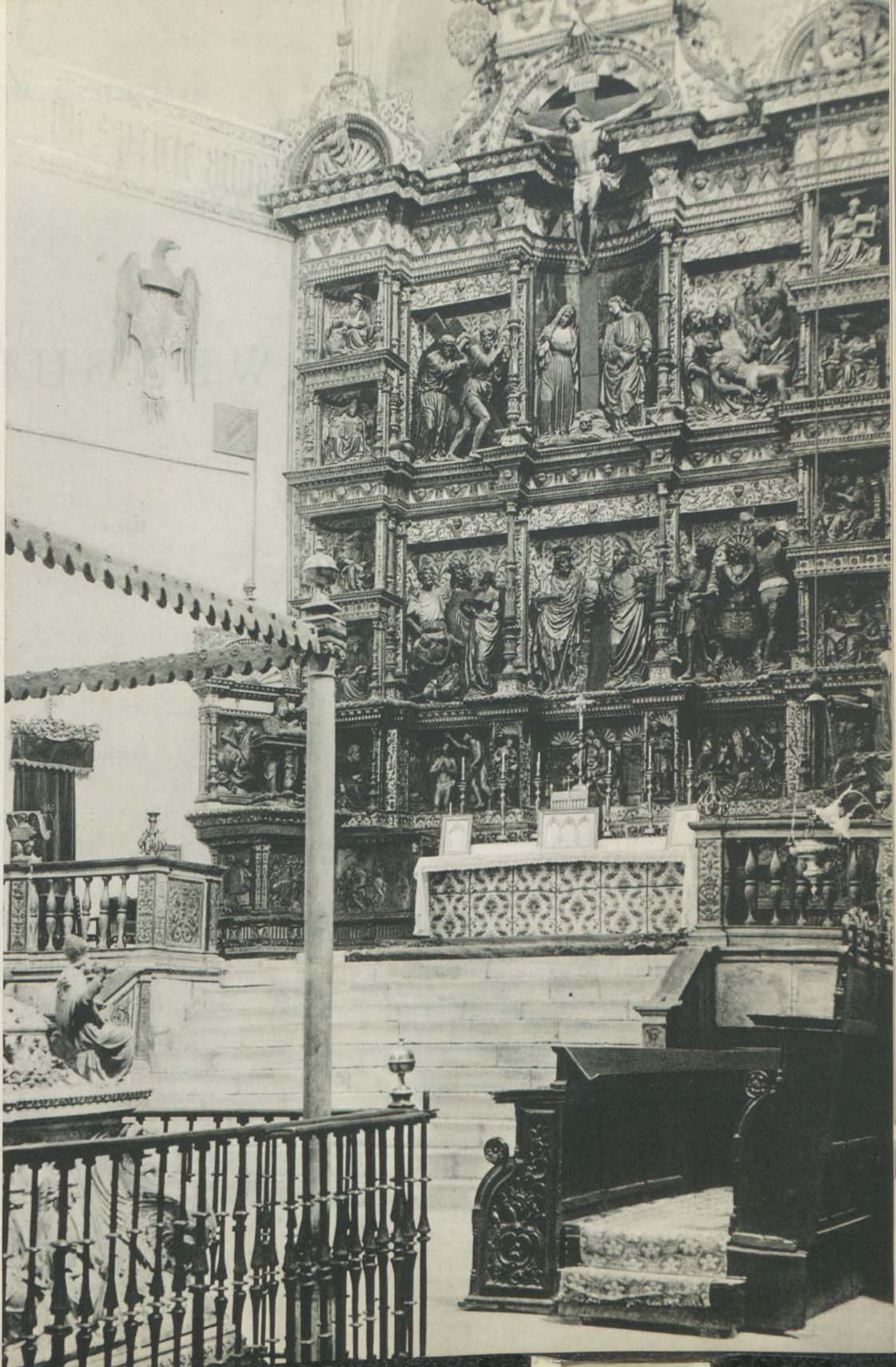
CAPILLA DE LOS REYES CATOLICOS

Agrupación Coral de Cámara de Pamplona

DIRECTOR: LUIS MORONDO

CAPILLA REAL.





ALTAR MAYOR
DE LA
CAPILLA REAL.

PATIO DE LOS LEONES

SALON DE REYES

CUARTETO LOEWENGUTH

PRIMERA PARTE

Cuarteto en si bemol mayor «LA CAZA», KV. 458. MOZART

Allegro vivace assai.
Menuetto. Moderato.
Adagio.
Allegro assai.

SEGUNDA PARTE

«4.º CUARTETO EN DO MENOR» (Op. 18). BEETHOVEN

Allegro ma non tanto.
Scherzo (andante).
Menuetto.
Allegro.

TERCERA PARTE

«CUARTETO EN SOL MENOR» (Op. 10). DEBUSSY

Animado y muy decidido.
Bastante vivo y bien rítmico.
Andantino suavemente expresivo.
Muy moderado.
Muy movido y con pasión.

Primer violín. . . . ALFREDO LOEWENGUTH
Segundo violín. . . . JACQUES MURGIER
Viola. ROGER ROCHE
Violoncello. PIERRE BASSEUX

PALACIO DE CARLOS V

ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: ATAULFO ARGENTA

PRIMERA PARTE

«EURYANTHE» (obertura). WEBER

«CONCIERTO DE ARANJUEZ». RODRIGO

(Para guitarra y orquesta.)

I. Allegro con spirito.

II. Adagio.

III. Allegro gentile.

Solista : NARCISO YEPES

«DON JUAN» (poema sinfónico). STRAUSS

SEGUNDA PARTE

Quinto concierto, en mi bemol, «EL EMPERADOR». BEETHOVEN

(Para piano y orquesta.)

I. Allegro.

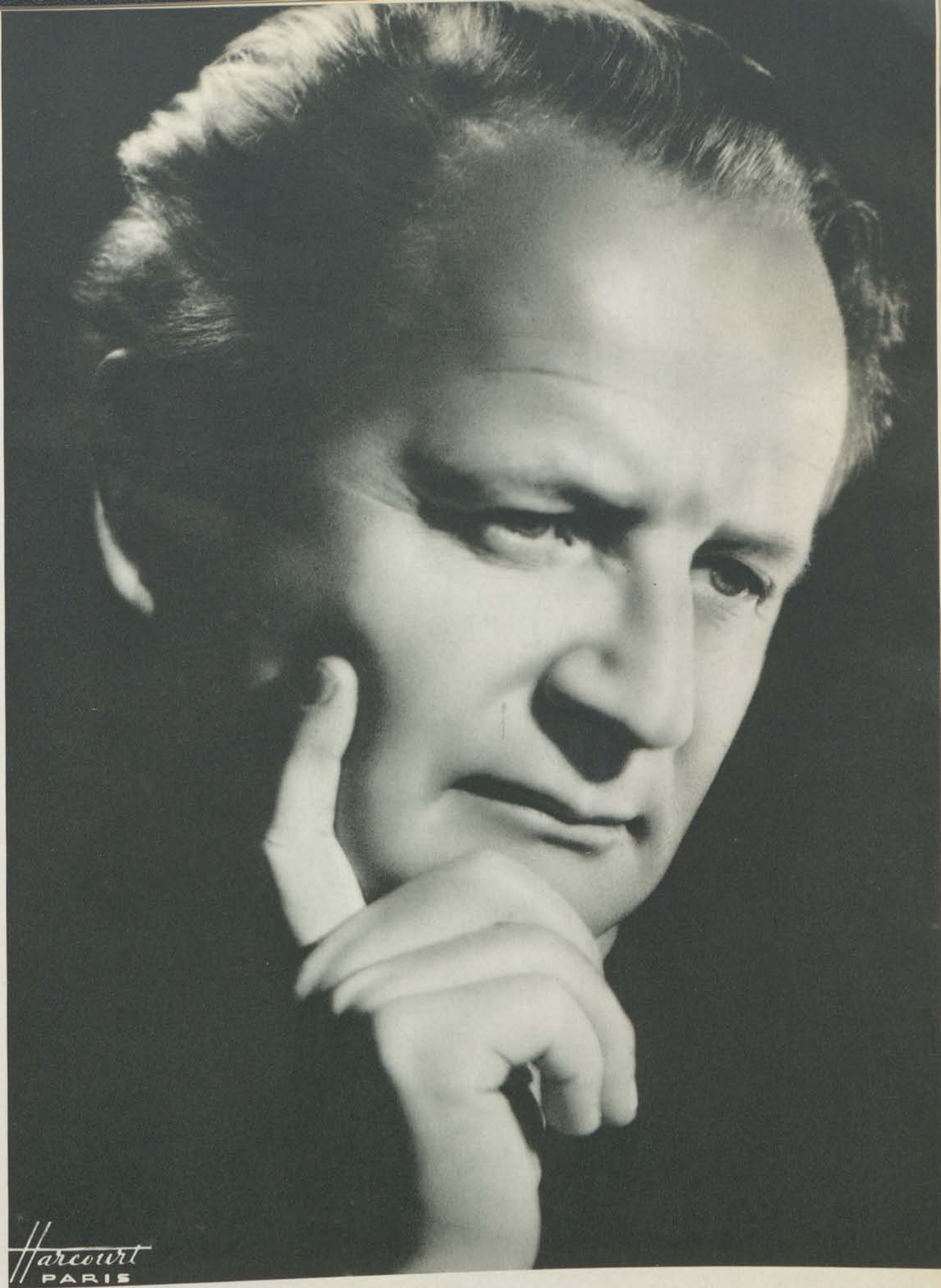
II. Adagio poco mosso.

III. Rondò. Allegro.

Solista : WILHELM KEMPF

ATAULFO ARGENTA





Harcourt
PARIS

WILHELM KEMPPF

LUNES, 28 DE JUNIO

A LAS SIETE DE LA TARDE

PALACIO ARABE
PATIO DE LOS ARRAYANES

RECITAL DE PIANO

POR

WILHELM KEMPF

PROGRAMA

CHACONA.	HAENDEL
LE RAPPEL DES OISEAUX.	RAMEAU
SONATA EN DO MAYOR.	SCARLATTI
SONATA EN DO SOSTENIDO MENOR (Op. 27, n.º 1) «Claro de luna».	BEETHOVEN
Adagio sostenuto.	
Allegretto.	
Presto agitato.	

IMPROMPTU EN FA MENOR (Op. 142, n.º 1).	SCHUBERT
IMPROMPTU EN MI BEMOL MAYOR (Op. 90).	SCHUBERT
JUEGOS DE AGUA EN LA VILLA DE ESTE.	LISZT
DANZA DEL CORREGIDOR.	FALLA
SERENATA ARGENTINA.	KEMPF
ANDANTE SPIANATO.	CHOPIN
POLONESA BRILLANTE (Op. 22).	CHOPIN

LUNES, 28 DE JUNIO

A LAS ONCE DE LA NOCHE

CORRAL DEL CARBON
FIESTA DE BAILES
Y CANTES ANDALUCES



EL CANTO COMO EXPRESION DEL ESPIRITU DE LOS PUEBLOS

La melodía, considerada musicalmente, representa la unidad y la vuelta perfecta del alma sobre sí misma.

(Hegel: *Estética*.)

HACE largo tiempo iniciáronse en todos los pueblos las indagaciones que podían conducirles al conocimiento de sí mismos, de sus modalidades peculiares, de sus intimidades psicológicas, y, guiados por este propósito de poner al descubierto los hontanares de donde manaba su cultura, examinaron los aspectos más varios de su vida externa e interna; era ése el modo de ir facilitando la comprensión

de las propias peculiaridades, esto es, los rasgos de cada sujeto histórico.

La música, expresión ingenua, libre, de la vida sentimental —lenguaje del dolor y del anhelo, con el que los individuos y las razas expresan lo patético y, en general, lo que hay más profundo e inarticulable en ellos—, no podía quedar olvidada en ese movimiento general de la investigación histórica, y aquí y allí surgieron estudios, y a medida que éstos fueron de mayor valor, han ido mostrando la altísima alcornia espiritual de las melodías primigénitas y su importancia para conocer los rasgos temperamentales de los pueblos; y es que en las melodías prístinas, el alma se halla a solas consigo, con sus afanes, y, por tanto, el espíritu de las razas se hace en ellas transparente.

Nosotros intentamos hoy acercarnos al alma de Andalucía, poniendo de manifiesto lo que es su cante primitivo, y lo hacemos con el profundo respeto que lleva consigo la trascendencia cultural que atribuimos al fenómeno que tratamos de esclarecer. ¡Que la visión de la triste vida actual de esos cantes no perturbe la reflexión amorosa y objetiva acerca de su sentido! ¡Ansiamos que los artistas de otros pueblos colaboren en el estudio de lo que tanta trascendencia ha tenido en el mundo musical! Como temas sugerentes de lo que nosotros pensamos acerca de estos cantes andaluces, he aquí este folleto.

I. ANALISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL «CANTE JONDO»

a) LOS FACTORES HISTORICOS

En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos: a), la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; b), la invasión árabe, y c), la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

El gran maestro Felipe Pedrell, en su admirable *Cancionero musical español*, escribe: «El hecho de persistir en España, en varios cantos populares, el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España, desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno, época en que fué introducida la liturgia romana propiamente dicha.»



Y a ello queríamos añadir nosotros que en uno de los cantos andaluces, en el que hoy, a nuestro juicio, se mantiene más vivo el viejo espíritu—en la *siguiriya*—, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque éstos participan a veces de la estructura de aquéllos); el enharmonismo inherente a los modos primigénicos, o sea, la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad, y, por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta.

Tales propiedades avaloran asimismo, a veces, el canto moro andaluz, cuyo origen es muy posterior a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, lo que hace afirmar a Pedrell que «nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieran más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos».

Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque, ¿cómo dudar de que, en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español?

Lo que no deja lugar a dudas es que la música que aun se conoce en Marruecos, Argel y Túnez con el nombre de «música andaluza de los moros de Granada», no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: sevillanas, zapateados, seguidillas, etc. (*)

Pero, a más del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *siguiriya* formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo xv se establecen en España; vienen a Granada, donde viven, por lo común, a extramuros de la ciudad; se acercan espiritualmente al pueblo, dando origen a que se les designe con un nombre que delata cómo se los incorpora a la vida civil: *castellanos nuevos*, y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*.

Y estas tribus, venidas—según la hipótesis histórica—del Oriente, son las que, a nuestro juicio, dan al canto andaluz la nueva modalidad en que consiste el *cante jondo*; es éste el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido.

Mas el valor de lo antes dicho se esclarecerá si analizamos los rasgos musicales que distinguen al *cante jondo*.

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *siguiriya gitana*, de la que proceden otras, aun conservadas por el pueblo, y que, como los *polos*, *martinetes* y *soleares*, guardan altísimas cualidades, que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*.

Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera, en rigor, aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas—tronco ésta de las dos primeras—, sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas.

Admitida la *siguiriya gitana* como canción tipo del grupo de las de *cante jondo*, y antes de subrayar su valor desde un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

(*) Todos estos datos autorizan, a nuestro juicio, a afirmar que Granada ha sido el punto principal donde se fundieron los elementos que han originado así las danzas andaluzas como el *cante jondo*, aunque posteriormente se hayan creado formas y denominaciones especiales de estos cantos y danzas en otros lugares de Andalucía, e incluso haya sido en ellos donde mejor se han conservado.

Los elementos esenciales del *cante jondo* presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

Primero. *El enharmonismo, como medio modulante*.—La palabra *modulante* no tiene en este caso el significado moderno. Nosotros llamamos *modulación* al simple paso de una tonalidad a otra que le es semejante y que ocupa un plano distinto, con la excepción del cambio de modo (mayor o menor), única distinción establecida por la música europea durante el período transcurrido desde el siglo xvii hasta el último tercio del xix. Estos modos o series melódicas se componen de tonos y medios tonos, cuya colocación es inmutable. Pero los sistemas indios primitivos y sus derivados no consideran invariables los lugares que ocupan en las series melódicas (las gamas), los intervalos más pequeños (los semitonos en nuestra escala atemperada), sino que la producción de estos intervalos destructores de los movimientos similares obedece en ellos a elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada. De ahí que los modos primitivos de la India fueran tan numerosos, ya que cada uno de los teóricamente determinados engendraba nuevas series melódicas por medio de la libre alteración de cuatro de sus siete sonidos. Es decir, que sólo tres de los sonidos que formaban la gama eran invariables; es más: cada una de las notas susceptibles de alteración era dividida y subdividida, resultando en ciertos casos que las notas de ataque y resolución de algunos fragmentos de frase quedaban alteradas, lo cual es exactamente lo que acontece en el *cante jondo*.

Añádase a esto la práctica frecuente—tanto en aquellos cantos como en el nuestro—del *portamento* vocal, o sea, el modo de conducir la voz, produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas.

Así, pues, la aplicación real que se hace del vocablo *modular*, al expresar con él la manera con que un cantor se sirve de la voz como medio de expresión, es mucho más exacta en el caso que estudiamos que en aquel otro a que se refieren los tratados conservatorios de técnica musical europea.

Resumiendo lo dicho, podemos afirmar, primero, que en el *cante jondo*, de igual suerte que en los cantos primitivos de Oriente, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral. Algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa, y Louis Lucas, en su *Acoustique Nouvelle*, al tratar de las excelencias del género enharmónico, dice «que es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia».

Lo que ahora llamamos *modulación por enharmonía* puede considerarse, en cierto modo, como una consecuencia del primitivo género enharmónico. Esta consecuencia es, sin embargo, más aparente que real, puesto que nuestra escala atemperada sólo nos consiente cambiar las funciones tonales de un sonido, mientras que en el enharmonismo propiamente dicho ese sonido se modifica según las necesidades naturales de sus funciones atractivas.

Segundo. *Reconocemos como peculiar del «cante jondo» el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta*.—Claro está que esta sexta no se compone solamente de nueve semitonos, como ocurre con nuestra escala atemperada, sino que, por el empleo del género enharmónico, se aumenta de modo considerable el número de sonidos que el cantor emite.

Tercero. *El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior*. Este procedimiento es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos—como ya hemos indicado—que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje. Por este medio se consigue en determinadas canciones del grupo que estudiamos—la *siguiriya* especialmente—destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando, en realidad, son versos los que forman su texto literario.

Cuarto. *Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos, como expansiones o arre-*

batos sugeridos por la fuerza emotiva del texto.—Hay que considerarlos, por lo tanto, más como amplias inflexiones vocales que como giros ornamentales, si bien toman este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala temperada.

Quinto. Las voces y gritos con que nuestro pueblo anima y excita a los «cantaos» y «tocaos» tienen también origen en la costumbre que aun se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.

Que nadie piense, sin embargo, que la *siguriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o, mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece, como ya dijimos, a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra Península. Y ésta es la razón por la cual el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo, tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible (*).

II. INFLUENCIA DE ESTOS CANTOS EN LA MUSICA MODERNA EUROPEA

a) RUSIA

La excelencia de la música natural andaluza queda revelada por el hecho de ser la única utilizada por los compositores extranjeros de manera continua y abundante, pues si bien los cantos y danzas de otras naciones han sido igualmente utilizados en la música universal, ese empleo se ve casi siempre reducido a la simple aplicación de los ritmos que los caracterizan.

Es cierto que muchas de estas formas rítmicas han originado obras de elevadísimo valor artístico, como igualmente ocurre con algunas viejas danzas europeas (Giga, Zarabanda, Gavota, Minué...); pero, sobre ser reducido su número, cada nación, aisladamente, sólo está, a lo sumo, representada por un par de ejemplares de esos valores puramente rítmicos, con exclusión en la mayoría de los casos del resto de sus elementos constitutivos.

Nuestra música natural, en cambio, no sólo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión, ya que por ellos les fueron revelados ciertos altísimos valores musicales, sistemáticamente preteridos por los compositores del período llamado clásico. Y ésta es la razón por la que no se limitaron los modernos—así llamamos a los autores que datan de mediados del pasado siglo—a tomar de nuestra música un solo elemento determinado, sino todos, absolutamente todos los que la forman, siempre que fuesen adaptables a la escala atemperada y a la notación usual.

Este influjo a que nos referimos es el ejercido directamente por el canto popular andaluz, cuyo tronco está representado por el llamado *cante jondo*. He aquí algunos hechos que confirman nuestra tesis.

En el ya citado *Cancionero musical español* dice su eminente autor, don Felipe Pedrell, refiriéndose a Miguel Iwanowitch Glinka y a su larga estancia en España:

«...Después permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio del Avapiés o por la calle de las Serpentes? Lo mismo que busca en el Albaicín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y

(*) Ese tesoro de belleza—el canto puro andaluz—no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre.

Y aun ocurre algo peor, y es que, exceptuado algún raro *cantaor* en ejercicio y unos pocos *ex cantaos* ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fué y de lo que debe ser. El canto grave, hiératico, de ayer, ha degenerado en el ridículo *flamenguismo* de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancias títulos de nobleza. La sobria modulación vocal—las inflexiones naturales del canto, que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama—se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que, sólo cuando son puros, pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas.

fresca. Glinka le asediaba y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *rondeñas*, *fandangos*, *jotas aragonesas*, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta.

»Los empeños de Glinka resultaban imposibles; sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero, oyendo lo que arrancaba de sus cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos, rebeldes y reñidos a toda la gráfica...»

Dichas anotaciones y estudios determinaron la creación de ciertos procedimientos orquestales que avaloran *Souvenir d'une nuit d'été à Madrid* y *Caprice brillant sur la jota aragonesa*, obras escritas por Glinka durante su permanencia en España.

Pero esto, con ser mucho, no bastaría para demostrar toda la importancia de la indicada influencia sobre la mayoría de los compositores rusos que formaron el grupo llamado de los «cinco», herederos directos del autor de *La vida por el Zar*. Otros aspectos de nuestra música, y especialmente de la vieja música andaluza, habían de despertar el interés de Glinka durante los dos años que pasó en España.

Por admirable que fuera el arte con que Rodríguez Murciano tradujese en su guitarra los cantos y bailes españoles, esto no significaba más que una interpretación instrumental. Es evidente; hay que suponer que Glinka no perdería cuantas ocasiones se le presentaran para enriquecer sus cuadernos de apuntes con el *reflejo*—ya que, en la mayoría de los casos, no pudiera hacer más—no sólo de canciones y danzas directamente recogidas del pueblo, sino también de sus acompañamientos de guitarra, palillos, panderos y palmas; tanto más cuanto que todo esto latía muy intensamente en el medio en que él vivió y del que no se separó durante su larga estancia en España. Las canciones del *cante jondo*, por ser las más cultivadas en aquella época (1849), fueron las que tan gran influencia habían de ejercer luego sobre los compositores rusos a que antes nos referimos. Dada la afinidad existente entre el grupo citado de nuestro cancionero y otro no menos importante del ruso, la comprensión y asimilación de nuestros cantos por aquellos compositores debió de efectuarse del modo más natural y espontáneo. Un vivo interés se despertó en ellos por sus encantos y ritmos, tan estrechamente emparentados con los nuestros, y a ese interés unieron el propósito de incorporarlos a la música artística, mezclando los elementos característicos de unos y otros cantos y ritmos, y formando ese estilo inconfundible que representa uno de los más altos valores de la música rusa de fines del pasado siglo.

¿Quién que conozca la obra de Rimsky Korsakof, Borodín y Balakiref—por no citar sino algunos entre los más preclaros de aquel período—podrá dudar de cuanto acabamos de decir?

Y no se crea que la acción de la lírica popular andaluza sobre los compositores rusos sólo significa algo pretérito y discontinuo; aun no hace un año que el ilustre Igor Strawinsky—huésped entonces de Andalucía—, profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados.

b) FRANCIA

No fué sólo Rusia la influida por la música de nuestro pueblo: otra gran nación musical hubo más tarde de seguir su ejemplo, y esa nación fué Francia, personificada por Claude Debussy; pues si bien no pocos compositores franceses le habían precedido en ese camino, sus intenciones se redujeron a hacer música a la española, y el mismo Bizet, en su admirable *Carmen*, no parece, en general, haberse propuesto otra cosa.

Aquellos músicos, desde el más modesto al más eminente, se contentaban con la referencia—¡en cuántos casos falsa!—que les suministraba tal o cual colección de canciones y danzas, cuya autenticidad nacional no ofrecía otra garantía que la de ostentar sus autores un nombre español. Y como, desgraciadamente, ese nombre no coincidía siempre con el de artistas acreedores de tal título, el documento carecía con frecuencia de todo valor.

A un hombre como Claude Debussy, claro está, no podría satisfacer semejante procedimiento; por eso—en el caso que tratamos—, su música no está hecha a la española, sino en español, o mejor dicho, en andaluz, puesto que nuestro *cante jondo* es, en su forma más auténtica, el que ha dado origen no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino

también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos *modos*, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.

Y, sin embargo, el gran compositor francés no había estado nunca en España, exceptuando algunas horas pasadas en San Sebastián para asistir a una corrida de toros...

El conocimiento que adquirió de la música andaluza fué debido a la frecuencia con que asistía a las *sesiones de cante y baile jondo* dadas en París por los *cantaos, tocaos y bailaos* que de Granada y Sevilla fueron a aquella ciudad durante las dos últimas exposiciones universales allí celebradas.

¡Con qué mejor argumento podríamos demostrar la altísima importancia de nuestro *cante jondo* como valor estético! Porque no hay que olvidar que la obra de aquel *mágico prodigioso* que se llamó Claude Debussy representa el punto de partida de la más profunda revolución que registra la historia del arte sonoro.

Pero aun hay más: el caso de Debussy con relación a nuestra música no representa un hecho aislado dentro de la moderna producción francesa; otros compositores, y especialmente Maurice Ravel, se han servido en sus obras de no pocos elementos esenciales de la lírica popular andaluza.

El eminente compositor que acabamos de citar es también de aquellos que no se han contentado con hacer música a la española... La parte de su obra en que, bien de un modo expreso, ya de manera inconsciente, se revela el idioma musical andaluz, prueba de un modo inequívoco hasta qué punto Ravel se ha asimilado la más pura esencia de este idioma. Traducido, claro está, lo mismo en este caso que en los precedentemente enumerados, al estilo peculiar de cada autor.

Réstanos hablar de lo que nuestros compositores nacionales deben al *cante jondo*. Las obras de algunos de los firmantes y adheridos a la solicitud de apoyo y protección para el mismo, presentada al Ayuntamiento de Granada, representan ya una prueba irrefutable. Otras muchas podríamos aducir, y así lo haríamos de no temer incurrir en omisiones involuntarias, pero fatales, dada la abundancia de obras españolas que deben su existencia —y en muchos casos su gloria— al empleo más o menos directo de la música propia del pueblo andaluz o a las sugerencias motivadas por ella.

III. LA GUITARRA

No daremos por terminadas estas notas sin especificar, aunque sólo sea brevemente, la parte importantísima que corresponde a la guitarra española en las influencias o sugerencias a que venimos refiriéndonos.

El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible y el valor puramente tonal-armónico.

El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo—el valor puramente tonal-armónico—apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente.

Los compositores rusos a que antes nos hemos referido fueron, después del viejo y admirable músico napolitano, quienes primero se percataron de ello; pero como, a excepción de Glinka, ninguno conocía, más que por referencias, el tañido peculiar del pueblo andaluz, la aplicación artística del mismo fué necesariamente reducida. El mismo Glinka fijó más su atención en las formas ornamentales y en algún giro cadencial que en los fenómenos armónicos internos que se producen en lo que pudiéramos llamar *toque jondo*.

Claude Debussy es el compositor a quien, en cierto modo, debemos la incorporación de esos valores a la música artística; su escritura armónica, su *tejido* sonoro, dan fe de ello en no pocos casos.

El ejemplo dado por Debussy tuvo inmediatas y brillantes consecuencias: la admirable *Iberia*, de nuestro Isaac Albéniz, cuenta entre las más ilustres.

Y es que el *toque jondo* no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que *inconscientemente* producen nuestros guitarristas representan una de las maravillas del arte natural. Es más, creemos que nuestros instrumentistas del siglo xv fueron probable-

mente los primeros que acompañaron armónicamente (con acordes) la melodía vocal o instrumental. Y conste que no nos referimos a la música mora-andaluza, sino a la castellana, puesto que no hay que confundir la guitarra morisca con la guitarra latina. A las dos se refieren nuestros autores de los siglos xv y xvi, y lo que nos dicen prueba el distinto empleo musical de cada instrumento (*).

El maestro Pedrell, en su *Organografía musical antigua española*, afirma que la guitarra morisca se usa aún en Argelia y en Marruecos con el nombre de *kitra* (kithara-guitarra) y que la tañen punteando las cuerdas. En cambio, el primitivo tañido de la guitarra castellana fué el rasgueado, como aun hoy lo sigue siendo frecuentemente en el pueblo. De ahí que el uso del instrumento morisco fuese y aun sea melódico (como en nuestros actuales laúd y bandurria) y armónico el del español-latino, puesto que rasgueando las cuerdas, sólo *acordes* pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros.

(*) De Juan Ruiz:

*Allí sale gritando la guitarra morisca
De las voces aguda, de los puntos arisca,
El corpudo laúd, que tiene punto a la Trisca,
La guitarra latina con esto se aprisca.*

De Pérez de Hita:

Tenía buena voz; tañía a la morisca y a la castellana.

(Trabajo publicado anónimamente con motivo del concurso de «Cante Jondo» que se celebró en junio de 1922.)



PALACIO ARABE
SALON DE REYES

RECITAL DE GUITARRA

POR

NARCISO YEPES

PRIMERA PARTE

MINUETO.	RAMEAU
SALTARELLO.	GALILEI
SONATA.	SCARLATTI
FOLIAS	GASPAR SANZ
SONATA	MATEO ALBÉNIZ
TEMA CON VARIACIONES.	F. SOR

(Pequeña pausa.)

PARTITA EN LA PARA LAUD. . . J. S. BACH

I. Preludio.—II. Presto.—III. Allemande.
IV. Courante.—V. Sarabande.—VI. Gavotte 1.^a—VII. Gavotte 2.^a. Gigue.

SEGUNDA PARTE

EN LOS TRIGALES.	J. RODRIGO
DOS LEVANTINAS.	OSCAR ESPLÁ
GARROTIN Y SOLEARES.	JOAQUÍN TURINA
HOMENAJE A DEBUSSY.	MANUEL DE FALLA
DANZA VILLANESCA.	E. GRANADOS
RUMORES DE LA CALETA.	ISAAC ALBÉNIZ
LEYENDA.	ISAAC ALBÉNIZ





NARCISO YEPES



JARDIN DEL GENERALIFE.

El nacimiento del JARDÍN

MI amigo Antonio de las Heras acostumbra decir que el primer tallo verde puesto en orden para el recreo de Europa lo fué sobre la dulce tierra granadina. Así que, según él, es el Generalife el primer jardín del continente. Me gusta este dato fantasma porque pone mucha belleza en la biografía del Generalife. ¿Qué más da que sea un dato impreciso si, de todas maneras, la señorita primavera se ha instalado perezosamente entre sus verdes alamedas para contemplar, envuelta en música, el paso ligero de las nubes andaluzas? A la ida, parece como si el cuerpo hendiese la música para abrirse camino en busca de no se sabe bien qué escondida o qué remota ternura. Pero la música va rebotando en el aire del Generalife, ya de por sí elástico y gentil. *Diálogos del jardín* podría titularse una sinfonía hecha con mayo y junio, rayos de sol, agua, amor y melancolía. Al fondo, las últimas nieves con ese blancor final que tanto se resiste a perecer. Más cerca, la intimidad recogida de unas piedras y unas verdes alamedas. Y más cerca aún, ese temblor que convierte a las mujeres, cuando el sol se pone en el Generalife, en corzas y gacelas encantadas.

Como una música lejana y vaga, como uno de esos temas que nos llegan de no se sabe dónde, un eco remoto ha transido dulcemente los corazones amigos. ¡Conciertos en Granada! Son como unas alas, nacidas en el confín de la vida y la muerte, que avanzan hacia nosotros con el prestigio de los milagros. La música tiene una gran fuerza, que casi hace mover el mundo, y esa fuerza reside en el secreto mismo de su ligereza. Taladra el aire angustiado o alegrando los corazones, arrancando lágrimas de mujer y re-

cordándonos a todos que todo en el mundo es armonía, y que la armonía es orden, número, matemática, poesía y jardín. Toda la belleza de las cosas elementales reside en su sencillez. Una catarata de sonidos, un temblor, unas vibraciones, y ya tenemos, firmes y profundos, el dolor y la alegría, la pena y la sonrisa, el corazón ligero y el corazón cansado. No sabemos de dónde viene, pero siempre nos parece que ha sido creada sólo para nosotros. Para asaltar nuestra soledad y poner orden en la melancolía, para dignificar la risa y para darle al amor esa su inevitable y sorprendente profundidad dramática.

A los griegos, aquellos griegos de cabeza clara, les pidió su inquietud una dimensión que traspasaba las fronteras elementales de la ciudad. Después, un oleaje humano se alargó bajo el peso de los siglos y fué poniéndole título a la inquietud y buscando multitudes para sus temas clásicos. Y ahora, con el mundo a cuestas, pesándonos cada mañana sobre los hombros; ahora resulta que la gran delicia es limitar la música a casi un grupo de amigos reunidos en un jardín. Puede que sea mejor así. Al romanticismo—aquél sol puesto a arder entre cornucopias, versos claros, disparos de pistola y muchachas en flor—, al romanticismo le sobró el público. ¡Qué se le va a hacer! Démosle a nuestro egoísmo el nombre de un jardín y columpiémonos en su encanto superior y máximo. Al Generalife, dormido entre nubes blanquísimas, árboles en flor y luna mediterránea, le basta con ser el Generalife para seducir al corazón más rebelde. «¿Qué quieres de mí,—que hasta el agua que bebo—licencia te ha de pedir?» La malicia del escudero Marcos de Obregón, que se venía abajo en los días

confusos del siglo XVIII, ante la aparición terrorífica y dramática de una tribu de gitanos, se derrumbó, al fin, entre los flecos vegetales del Generalife. Adiós las hechicerías y arriba el jardín, la sal de la Vega, tembloroso de luces y aguas heladas, al frente de su Alhambra. Es el jardín que enamoró al caballero Alejandro Dumas y al caballero Próspero Mérimée. El jardín que se goza en su blanda pureza, mientras con horizonte de perros ladra muy lejos del río». Es la poesía; la dulce parcela lírica sin contaminar; el espacio verde del corazón humano.

Desde las primeras lejanas disidencias entre Marta y María, hasta el romántico estallido de la cigarra y la hormiga, y, sobre todo, en la relampagueante teoría del mundo actual, la división está clara y conviene respetarla. Las bestezuelas poéticas cumplen una función social, cuya deslumbrante hermosura no pueda apoyar ninguna creación utilitaria. Pero, naturalmente, todo se compensa. Llega de pronto la primavera, le clava al Generalife una monumental lanzada de alegría y entonces hay que ponerle música de prisa a ese milagro de Dios. Tan natural parece la cosa, que aun no nos hemos dado cuenta del todo. Pero cuando es junio y primavera, cuando atardece sobre el Generalife, cuando todo queda en orden y en paz con la última bandada de pájaros en fuga, nada mejor puede hacerse que oír un poco de música para que el corazón se reconcilie con las cosas sencillas y amadas. ¿Para qué? Para darle a la vida un poco de orden y reposo. Para sentirnos felices de nada. Para descansar del tumulto con música suave sobre la dulcísima maravilla del inerte jardín.



MARGOT FONTEYN

Margot Fonteyn

en el GENERALIFE

ERA una espléndida noche de solsticio en el Generalife; una prodigiosa fantasía azul y verde; un «día azul», como con tanta originalidad dijo Gautier. Los grandes árboles, sobre todo los cipreses, iluminados discretamente desde abajo por los reflectores, daban—en escamas—verdes inéditos y extraños; verdes eran también las bambalinas vegetales del improvisado escenario. Azul había en el tornavoz de la escena; pero era torpe remedo de la imperturbable y tensa seda zarca del cielo, en que no habían intervenido manos humanas. Como un recuerdo de que en el arco iris hay más colores, unas lumbres eléctricas amarillas anaranjaban la roja silueta de las torres de la Alhambra. Y, acá y allá, toques blancos: los focos; tres torres encaladas e iluminadas del Albaicín; naturalmente, las estrellas... Y, subiendo en el cielo, la luna.

Hubo un momento en que la luna se escondió detrás de un ciprés. Pronto comprendimos que había ido al camerino para cambiarse de traje. Porque, apenas la llamaron los violines del *Lago de los cisnes*, apareció en escena: blanca, claro está, como siempre; con su faldellín de tul, a lo Degas; con sus mallas, con una diadema de rocío en los rizos negros, bailando de puntas. Aquella noche, en su prodigiosa encarnación

terrenal, la luna se llamaba Margot Fonteyn.

Entiéndase bien lo que quiero decir, o, si no se entiende bien, como tantas veces ocurre, es lo mismo: hay que decirlo. No es extranjerismo. Es que, a veces, hay que descansar, hay que rectificar, hay que poner sordina a entusiasmos un poco forzados, quizá un poco sacados de quicio. Hay, sencillamente, que desintoxicarse. Esa noche estaban presentes en nuestra memoria, pero ausentes—bajo tierra, encerrados en sus cuevas—, los «flamencos»: las guitarras, el vino, el aguardiente, los jipíos, los oles, el palmoteo, los mantoncillos, los ramajos en la crencha aceitosa, los brazos gordezuelos y con hoyitos, el desatornillarse de las caderas bajo las grandes faldas de faralaes. Quizá volvamos a verlos mañana. Hoy no es posible. Cantan los violines. Los brazos son delgados como cuellos de cisnes. No hay voces. La luna pálida, con su faldellín de tul a lo Degas, baila de puntas en el Generalife, bajo el nombre de guerra de Margot Fonteyn.

No renunciemos a nada, ni reneguemos de nada, porque todo es necesario; pero cada cosa a su tiempo, en sabia y prudente alternación de venenos y triacas. Disfrutemos de la Alhambra; pero, a veces, alegrémonos de tener al lado la mole del pa-

lacio de Carlos V. ¡La vida es tan complicada! Suspiremos con Boabdil, pero acojamos jubilosos a Isabel de Castilla. Si se entiende bien este complicado juego al escondite entre Oriente y Occidente que hace el español, no creo que se vea irreverencia en que evoquemos a la Reina Católica hoy, cuando los jipíos y las guitarras están en sus cuevas, y cuando al aire libre, ante unos músicos vestidos de frac, baila de puntas ante nosotros, no la media luna, sino la luna llena de Europa (quiero decir Margot Fonteyn).

EMILIO GARCIA GOMEZ
De la Real Academia Española.

(Este artículo se publicó en la revista *Insula*, 1953.)



JARDINES DEL GENERALIFE

BALLET CLASICO

PRIMERA PARTE

1. «EL BARBERO DE SEVILLA» (obertura). ROSSINI
(Orquesta.)
2. «LAS SILFIDES». CHOPIN-GORDON JACOB
(Coreografía: Michel Fokine.)
Nocturno.
MARGOT FONTEYN, MICHAEL SOMES, APRIL OLRICH
Vals. APRIL OLRICH
Preludio. MARGOT FONTEYN
Mazurca. MICHAEL SOMES
Paso de dos. MARGOT FONTEYN, MICHAEL SOMES
3. «ESPIRITU DEL FUEGO». MALCOLM ARNOLD
(Coreografía: Frederick Ashton. Vestuario: Oliver Messel, Alexander Grant.)
ALEXANDER GRANT
4. «LOS PATINADORES». MEYERBEER-C. LAMBERT
(Coreografía: Frederick Ashton. Vestuario: William Chappell.)
Entrada.
PAULINE CLAYDEN, APRIL OLRICH, ANYA LINDEN,
ALEXANDER GRANT, BRIAN SHAW, MICHAEL BOULTON.
Paso de tres.
PAULINE CLAYDEN, APRIL OLRICH, BRIAN SHAW.
Paso de dos. ANYA LINDEN, MICHAEL BOULTON
Variación. BRIAN SHAW.
Final: Paso de patinadores.
PAULINE CLAYDEN, APRIL OLRICH, ANYA LINDEN,
ALEXANDER GRANT, BRIAN SHAW, MICHAEL BOULTON.
5. «CASSE-NOISETTE» (acto III). TSCHAIKOWSKY
(Coreografía: Lev Ivanov, revisada por Frederick Ashton.)
Paso de dos. MARGOT FONTEYN, MICHAEL SOMES

SEGUNDA PARTE

6. «ROSAMUNDA» (obertura). SCHUBERT
(Orquesta.)
7. «VARIACIONES SINFONICAS». CÉSAR FRANCK
(Coreografía: Frederick Ashton. Vestuario: Sophie Fedorovitch.)
MARGOT FONTEYN MICHAEL SOMES
PAULINE CLAYDEN ALEXANDER GRANT
ANYA LINDEN BRIAN SHAW
Pianista: JEAN GILBERT

TERCERA PARTE

8. VALS (de «SERENATA»). TSCHAIKOWSKY
(Orquesta.)
9. «GISELLE» (acto I). ADOLPHE ADAM
(Coreografía: Coralli-Sergeyev.
Vestuario: James Bailey.)
Paso de dos.
ANYA LINDEN, BRIAN SHAW.
10. SOLO de
MICHAEL SOMES
11. TREPAK (de «CASSE-NOI-
SETTE», acto III). TSCHAIKOWSKY
(Coreografía: Frederick Ashton.)
APRIL OLRICH, ALEXANDER
GRANT, MICHAEL BOULTON.
12. «ENTRADA DE MADAME { ARTHUR SULLIVAN
BUTTERFLY». } ROBERT IRVING
(Coreografía: Frederick Ashton.
Vestido creación de Christian Dior.)
PRIMERA REPRESENTACIÓN MUNDIAL,
COMPUESTA ESPECIALMENTE PARA
GRANADA.
MARGOT FONTEYN

13. «EL ESPECTRO DE LA
ROSA». WEBER
*Despierta de tu virginal sueño.
Soy el Espectro de la Rosa
que llevaste al baile ayer.*
THÉOPHILE GAUTIER.
(Coreografía: Michel Fokine.)
La Muchacha . . . ANYA LINDEN
El Espíritu de la rosa. BRIAN SHAW
14. DANZA NAPOLITANA (de
«EL LAGO DE LOS CISNES»,
acto III). TSCHAIKOWSKY
(Coreografía: Frederick Ashton.
Vestuario: Leslie Hurry.)
PAULINE CLAYDEN,
ALEXANDER GRANT.
15. «SYLVIA» (acto III). LÉO DELIBES
(Coreografía: Frederick Ashton.
Vestuario: Robin y Christopher
Ironsides.)
Paso de dos y variaciones.
MARGOT FONTEYN
MICHAEL SOMES
Y
TODA LA COMPAÑIA

MARGOT FONTEYN
MICHAEL SOMES

CON

PAULINE CLAYDEN, ANYA LIN-
DEN, APRIL OLRICH, ALEXANDER
GRANT, BRIAN SHAW, MICHAEL
BOULTON.

Pianista solista: JEAN GILBERT

Supervisado

por

FREDERICK ASHTON
Director adjunto del Sadler's Wells Ballet

y

con la colaboración especial de
MICHAEL WOOD
Director de Relaciones Públicas de la Real Opera
de Londres

y

LOLITA DE PEDROSO STURDZA

El administrador general de la Real Opera de Londres,
Covent Garden Ltd., ha autorizado la actuación de estos
artistas.

Orquesta integrada por profesores
de la

ORQUESTA NACIONAL
DIRECTOR: ATAULFO ARGENTA



PALACIO ARABE
 PATIO DE LOS ARRAYANES
 RECITAL DE PIANO
 POR
MANUEL CARRA

PRIMERA PARTE

CINCO PIEZAS DEL SIGLO XVI.

(Adaptadas para piano por J. Rodrigo.)

Diferencias sobre «El canto del caballero»	ANTONIO DE CABEZÓN
Pavana	LUIS DE MILÁN
Pavana	LUIS DE MILÁN
Pavana	ENRÍQUEZ DE VALDERRÁBANO
Fantasia que contrahace la harpa en la manera de Ludovico. .	LUDOVICO ALONSO DE MUDARRA
SONATA EN RE MAYOR.	P. SOLER
SONATA EN FA SOSTENIDO MAYOR.	P. SOLER
EVOCACION.	ALBÉNIZ
ALMERIA.	ALBÉNIZ
ALBAICIN.	ALBÉNIZ

SEGUNDA PARTE

CUATRO PIEZAS ESPAÑOLAS.	FALLA
Aragonesa.	
Cubana.	
Montañesa.	
Andaluza.	
FANTASIA BETICA.	FALLA

MANUEL CARRA



Los duendes de GRANADA

Aquí cualquier expresión de arte, ya pulida y y contrastada, reluce con calidad que no sospecharía la inspiración más honda y más ardiente, porque en el mágico escenario son los protagonistas el Agua, el Aire, la Luz y la Leyenda, en perenne festival de música y de danza.

Sube a la torrecilla de este carmen, en lo más alto de la Alhambra, y mira. Mira, y no desboques la imaginación a rienda suelta, aunque lo acucie el

llano. Recréate en lo que ves, y pronto soñarás aunque no quieras.

Cayó la tarde.

El caserío se perfila en sombras, y el sol aun inflama los crestones serreños.

De la vega trasmina un vaho color de malva; su aliento: suspiro de la tierra en laboreo y a lindes del descanso.

El toque de oración rueda entre arrayanes y cipreses, por ramblas y arrabales, dando la queda con la paz del rezo...

Toda la noche vela una campana y el agua arrulla a la ciudad dormida.

Tú, músico o poeta: si has logrado plasmar algo de esto, ¿quién puede interpretarlo?

El Agua, el Aire y la Luz.

El pueblo presiente la Leyenda; siente en su carne la inquietud de los tres elementos, y porque es artista sin técnica disciplinada ni limitaciones de sabia competencia, los incorpora a su vida, hermanándolos a gozos y quebrantos.

No es hablar por hablar, ni pretensiones de poner en claro lo que nada enturbia. Las muestras cantan:



TORRE DE LAS DAMAS.

*Dicen que el agua divierte,
quita pena y da alegría.
Tengo que ir a una fuente
a ver si estas penas mías
se las lleva la corriente.*

Y el agua de Granada—fuente de sol y
nieve—traspone cauce abajo con tus penas
a cuestras. Florecerán en las adelfas o se-
rán los sauces quien las lloren con recrea-
dísima y pomposa mansedumbre.

Milagros del agua viva, que humaniza
todo lo que besa.

.....
¿Escuchas?

La campana de la torre nazarita sería
«cosa» si el aire no hiciera voz de sus tañidos. De
aquí allá, órdenes a los regantes, que velan en la
Vega, y «nanas» para quien rinde su trabajo al sol
puesto.

.....
*porque me gusta el oír
la campana de la Vela
cuando me voy a dormir.*

.....
*Mira el Darro vestirse
de ricas telas:
de día, azul y plata;
de noche, estrellas.*

Date cuenta, amigo, de que el Darro es un rey,
siempre con manto de corte, porque la Luz lo manda.



Y sin soltar la mano de la musa popular y grana-
dina, atiende a este fandango «pezeño»:

*Casita de la Alpujarra:
si no le ponen puntales,
será razón que se caiga
con los malos temporales.*

¡Los malos temporales!... Cuando el agua es tur-
biación, el viento huracán y la luz relámpago. Como en
el alma las pasiones si se encrespan y desatan.

Músico y poeta: ¿te deslustraría colaborar con
estos duendes de Granada? Artista que aquí llegas
con un tesoro de facultades: abrázate a ellos y dé-
jate llevar de sus caprichos, que en los renuevos de
tu propia gracia encontrarás la del encanto de su ti-
ranía.

JOSÉ CARLOS DE LUNA



JARDINES DEL GENERALIFE
CANCIONES Y DANZAS DE ESPAÑA
DE LA
SECCION FEMENINA DE F. E. T. Y DE LAS J. O. N. S.

PRIMERA PARTE

BILBAO.	{ Saludo a la bandera. Danza de San Miguel.
ALICANTE.	{ Ball Thasat. Trompot.
CACERES.	{ Pindongo. Redoble.
ZARAGOZA.	{ Jota de Calanda. Jota de Zaragoza, picada.
VALLADOLID.	{ Seguidillas castellanas. La galana (Baile de las Aguedas).
GRANADA.	{ Seguidillas de Baza. Robao.

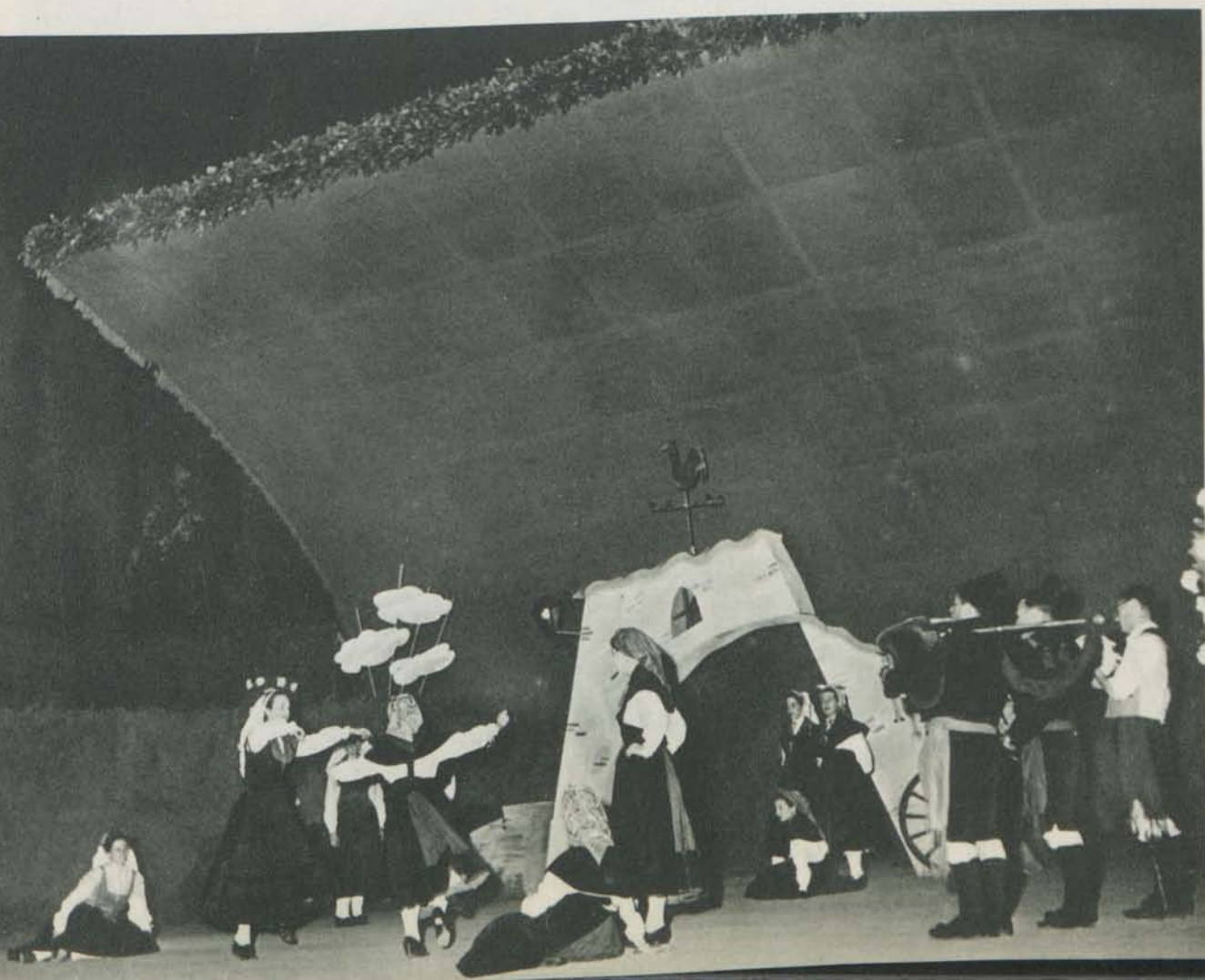
SEGUNDA PARTE

ALICANTE.	{ El U (Alcoy). Seguidillas de la Soya (Alcoy).
BILBAO.	Txakarranko.
CACERES.	{ Quita y pon. Cerandeo.
VALLADOLID.	{ El santo. Paloteo de Berrueces.
GRANADA.	{ Fandango granadino. Granaderos.
ZARAGOZA.	{ Corona de Aragón. Jota de Guara.

CANCIONES

- «Seguidillas manchegas».
- «Cuando yo era chiquitina».
- «Dice que no la quieres».
- «Casóse Maruxa».





PALACIO DE CARLOS V

EXPOSICION ALONSO CANO

(1601-1667)

21 DE JUNIO - 10 DE JULIO

Amó Cano la perfección; fué clásico por instinto a través de su barroquismo, no superado en originalidad por ningún coteráneo de aquel siglo, y huyó siempre de la vulgaridad inexpresiva. Hombre de ideas y pasiones, en lucha con el mundo, en desequilibrio con la sociedad, se abstraigo cuanto pudo, evocando para sí otro mundo fantástico, donde tuviesen cabida los héroes que supiesen sentir como él sentía; que llevaban encendido en su mente el destello divino; señores dignos de suplantar a la turba de inconscientes y ruines que la sociedad humana tenía en candelero. Y Cano, con sus gubias, con sus pinceles, retrató aquel mundo, al que se asomaban también otros genios. Y es el caso que todo ello lo sacó de sí, apenas sabedor del arte italiano y del tesoro clásico, que en versos grandilocuentes aprendió a venerar de Pablo Céspedes, aquel cantor revoltoso del arte.

Este ideal ofrecíasele lleno de majestad y nobleza, viviente en las regiones del amor puro, sin lucha de pasiones, equilibrado, incorpóreo casi, actuando en fuerza de su grandiosidad espiritual sobre el nivel de los mortales vulgares. El lápiz, el pincel, las gubias de Cano, pelearon bajo la sugestión de aquel dechado sublime; al fin, las manos del artista caían rendidas ante la impotencia de la materia. Así, entre desmayos y fervores, su obra fué saliendo desigual, defectuosa, pobre ante la observación del mundo sensible, logrando a veces encarnar algo de aquella sublimidad soñada, vibrante de ordinario, con rasgos geniales y sabios, que exigen sutileza de espíritu para saborearlos. Le atormentaba el ideal, y formas atormentadas eran vehículo propicio para su arte: barroquismo en toda regla; pero sometido al equilibrio que le imponía su ejercicio de arquitecto, a la consistencia de formas que su vocación de escultor amaba.

Hombre impulsivo, indómito, soberbio mantenedor de las preeminencias del arte frente a toda categoría social; desinteresado, caritativo, pródigo hasta derrochar lo suyo entre pobres, amigos y discípulos, no extraña que su vida toda fuesen luchas y sufrimientos y que en la hora suprema del morir aún ardiese la llama de su fervor artístico, pidiendo una cruz lisa sobre la que él pudiese imaginarse al Redentor dignamente.

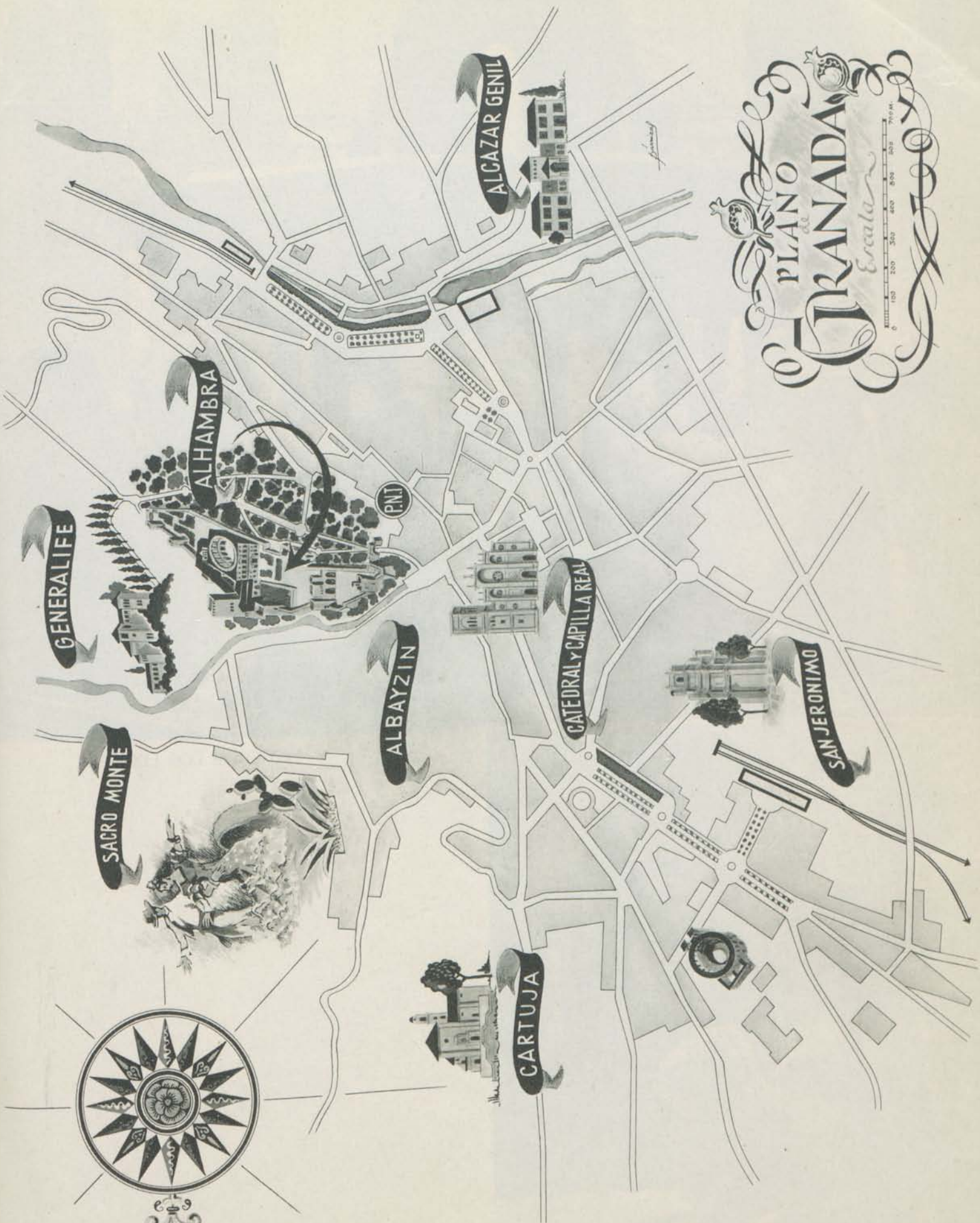


MANUEL GOMEZ-MORENO

CANO. (Del retablo de Santa Paula, de Sevilla.)







PLANO DE GRANADA

Escala

0 100 200 300 400 500 600



SACRO MONTE

GENERALIFE

ALHAMBRA

ALBAYZIN

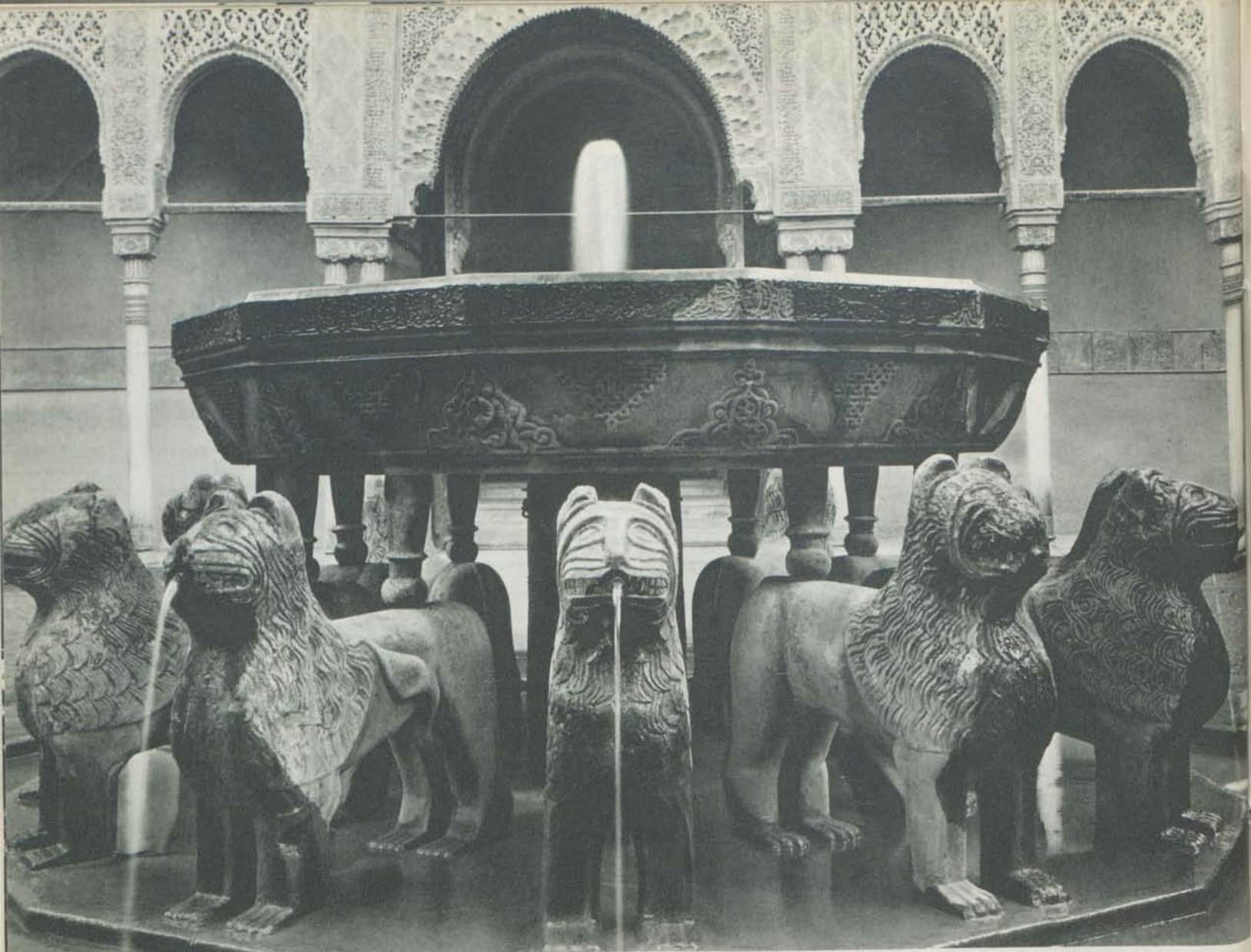
ALCAZAR GENIL

CATEDRAL Y CAPILLA REAL

SAN JERONIMO

CARTUJA

PNT



PATIO DE LOS LEONES



