

PRIMER FESTIVAL  
DE  
MUSICA Y DANZA  
ESPAÑOLAS

1952



GRANADA



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



*[Handwritten signature]*  
12-4-988

## COMITE DE HONOR

Excmo. Sr. Ministro de Asuntos Exteriores.

Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional.

Excmo. Sr. Ministro de Información y Turismo.



ORGANIZADO

POR LA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

CON LA COOPERACION DE LA

DIRECCION GENERAL DE RELACIONES CULTURALES,

DIRECCION GENERAL DEL TURISMO

Y EL

EXCELENTISIMO AYUNTAMIENTO DE GRANADA



# COMITE LOCAL

## PRESIDENCIA DE HONOR:

Excmo. Sr. D. Servando Fernández-Victorio y Camps,  
Gobernador Civil de Granada.

Ilmo. Sr. D. Juan Ossorio Morales, Alcalde Presidente  
del Excmo. Ayuntamiento de Granada.

## PRESIDENTE:

D. Manuel Sola Rodríguez-Bolívar.

## VICEPRESIDENTE:

D. Luis Alvarez de Cienfuegos López.

## VOCALES:

D. Elías Prieto Castro.

D. Carlos Torres Cruz.

D. Antonio Montes Valera.

D. Valentín A. de Cienfuegos y C. de Albornoz.

D. José Zubeldia Martín.

D. Manuel Maldonado Rodríguez.

D. Julio Luis Sánchez Urrutia.

D. José Gijón Bárcena.

D. Joaquín Serrano Sánchez.

D. Alfonso Gamir Sandoval.

D. Germán Fernández Ramos.

D. Lorenzo Martínez Dueñas.

D. José León Arcas.



## SIGNIFICACION DEL FESTIVAL

El primer Festival de Música y Danza españolas, que el Ministerio de Educación Nacional, a través de la Dirección General de Bellas Artes y de la Comisaría General de Música, va a celebrar este año, señala el punto de partida en un proyecto de ambiciosos horizontes.

Ningún escenario mejor que el de Granada, entre los muchos que España ofrece, para una fiesta del espíritu. Su nombre tiene resonancias musicales en el mundo. Los nocturnos de la Alhambra, los crepúsculos del Generalife, los silencios sonoros de su campo verde, ceñido de montañas blancas, inspiraron a los más grandes artistas de dentro y fuera de nuestras fronteras.

Lo que ahora se inicia—sólo un modesto ensayo de lo que se proyecta para el futuro—encuentra en la ciudad, sus alrededores, el recinto amurallado de la Alhambra, el cuerpo que encierra el alma de la música y la danza, precisamente de esa música y danza que se escuchará y verá en Granada. Aspiramos a convocar en años sucesivos bajo sus luces incomparables, junto a lo nuestro, a las primeras organizaciones musicales del mundo, para continuar lo que con elementos nacionales se realiza esta vez.

Pretendemos también que a esta labor difusora del arte musical se unan cursos especiales y de investigación sobre música hispana, y que el primer festival sea el arranque de una empresa española de universal resonancia.

ANTONIO GALLEGO BURIN

Director General de Bellas Artes.



P R O G R A M A

DEL

F E S T I V A L

*L*AS SESIONES DE DANZAS Y LOS  
CONCIERTOS COMENZARAN  
EXACTAMENTE A LAS ONCE  
DE LA NOCHE. NO SE PERMI-  
TIRA LA ENTRADA DURANTE  
LA EJECUCION DE LAS OBRAS.  
LOS PROGRAMAS PUEDEN SU-  
FRIR ALGUNA MODIFICACION  
DE DETALLE.



# FIESTA NOCTURNA GRANADINA

## EN LA PLAZA DE LOS ALJIBES DE LA ALHAMBRA

### LAS NOCHES DE GRANADA

Granada, para el romántico, lo fué todo; así, España, país que no es protagonista del movimiento romántico, lo es, sin embargo, de manera especial, allá por 1830, cuando María Cristina apoya un pálido e italianizante europeísmo, simbolizado en la fundación del Conservatorio de Música, mientras Fernando VII funda la Escuela de Tauromaquia de Sevilla. Entonces, salen casi por generación espontánea, como calientes, amargas, grandes flores nocturnas, el cante y las guitarras de las cuevas del Albaicín. Ese Albaicín, la Alhambra que lo domina, resumen los ideales románticos: exotismo (Granada, esa frontera entre Oriente y Europa, ha dicho Eugenio d'Ors), ruinas doradas sobre hiedra, sobre palmeras, pasadas por un agua espejo de cipreses, cauce para nenúfares y olvidadas azucenas, viaje hasta llegar por los álamos de Burgos, las piedras de Avila y el recuerdo de Don Quijote. Nada sería eso sin la música que lo privilegia y dora: la música del misterio. Entre ella sueña Liszt su *Rapsodia española*, y Glinka, entre guitarras y ayes, sueña también su revolución nacionalista. Desde lejos, los músicos europeos del romanticismo, casi sin excepción, quieren hacer suya esa música..., que sigue siendo misterio. Ni el realismo de *Carmen*, ni el chisporroteo del *Capricho español*, ni la música «alhambrista» de los españoles Bretón y Chapí, ni tampoco —casi se quema de tan cerca— las guitarras lunáticas, transmigradas a violines rasgueados, de Debussy, desvelan ese misterio. Pero el París de Debussy, a través de Albéniz, a través de la guitarra de Tárrega y, sobre todo, de los grupos de gitanos que se llevan a la Exposición, toca un poco de mis-

terio. Ese misterio que se desensueña y toma carne y para siempre en Manuel de Falla.

Pero la fuente inagotable del misterio sigue, sigue en las cuevas, que ahora van a explicar, otra vez, su cátedra simbólica, inasequible a rigor estrecho. Se recuerda la noche de esta misma fecha de 1922, cuando Ignacio de Zuloaga y Manuel de Falla organizaban muy seriamente el festival de cante jondo que Pedrell, sobrino en ideas de Glinka, bendecía desde Barcelona. Ahora, otra vez. Y por encima de las guitarras, por encima del cante, por encima del «duende» que da alas al golpear sobre la tierra de la danza, la noche, la noche de Granada, lo único que todavía puede por derecho propio ser romántico. Ella ha inventado una nueva manera de soledad, porque la música es para esa soledad, música para ese silencio. Falsas Granadas, falsos Albaicines, falsas Alhambras, recorren el mundo; engañan porque no tienen ni esa noche, ni esa tierra, ni esa música. Cuando el viajero romántico llega a Granada, si no se queda, escribe poco, mejor dicho, tiene miedo de escribir sobre lo que ve y lo que oye. Pasa ahora lo mismo: «Silencio, silencio», decía Bergson cuando le querían explicar lo inexplicable. Porque, si diese ganas de pegar el oído a la tierra para saber de dónde viene esa música y su tristeza, no bastaría; hace falta adelgazar ese oír, buscar su raíz en la noche y creer que esa guitarra ha encontrado el término medio entre la tierra y la noche en el corazón de esa Andalucía que se duele con los tópicos de orgía y que agradece muy finamente el que lleguen a verla buscando su verdad, extraña, pero real: la que Falla juntó de amor dolido y campanas de amanecer sobre iglesias chiquitas y blancas.

FEDERICO SOPENA



# PLAZA DE LOS ALJIBES DE LA ALHAMBRA

## ROSARIO y ANTONIO

LUNES, 16 DE JUNIO

### PRIMERA PARTE

<i>Danza X</i> (Rosario y Antonio) .....	Granados
<i>Canciones andaluzas</i> (Rosario y Antonio):	
a) <i>Anda jaleo</i> .....	García Lorca
b) <i>Fandango de Huelva</i> .....	Popular
<i>El puerto, de la Suite Iberia</i> (Rosario) .....	Albéniz
<i>Dos sonatas</i> (Antonio):	P. Antonio Soler
a) Núm. 5 (Re mayor).	
b) Núm. 11 (Sol menor).	
<i>Clavel gaditano, alegrías</i> (Rosario y Antonio)	Mave
A dos guitarras: Alberto Vélez y Mario Escudero.	
<i>Valenciana (Danza VII)</i> .....	Granados
<i>Allegro de concierto</i> (Rosario y Antonio) .....	Granados
A dos pianos: Pablo Miquel y Angel Currás.	
<i>Seguiriyas gitanas</i> .....	Popular

### SEGUNDA PARTE

<i>¡Viva Navarra!</i> (Rosario y Antonio) .....	Larregla
<i>Leyenda</i> .....	Albéniz
A la guitarra: Juan García de la Mata.	
<i>Malaqueña</i> (Rosario) .....	Albéniz
<i>Zapateado</i> (Antonio) .....	Sarasate
<i>Tres danzas flamencas</i> (Rosario y Antonio) ...	Popular
a) Alegrías.	
b) Caña.	
c) Fandango por verdiales.	

MARTES, 17 DE JUNIO

### PRIMERA PARTE

<i>Triana</i> (Rosario y Antonio) .....	Albéniz
<i>Zorongo gitano</i> (Rosario y Antonio) .....	García Lorca
<i>Leyenda (Asturias)</i> (Rosario) .....	Albéniz
<i>Zapateado</i> (Antonio) .....	Sarasate
<i>Alegrías del Alosno</i> .....	Escudero
A dos guitarras: Alberto Vélez y Mario Escudero.	
<i>La lagarterana</i> (Rosario y Antonio) .....	Guerrero
<i>Sentimiento</i> .....	Infante
A dos pianos: Pablo Miquel y Angel Currás.	
<i>Serranas</i> (Rosario y Antonio) .....	Popular

### SEGUNDA PARTE

<i>Bailes boleros, siglo XVIII</i> (Rosario y Antonio).	Anónimo
a) Seguidillas manchegas.	
b) Panaderos de la Flamenca.	
c) Bolero robado.	
d) Bolera de medio paso.	
e) Malaqueñas boleras.	
<i>Rumores de la Caleta</i> .....	Albéniz
A la guitarra: Juan García de la Mata.	
<i>Baile flamenco</i> (Rosario y Antonio) .....	Popular
a) Por soleares.	
b) Tanguillo de Cádiz.	
c) Por alegrías.	
d) Fandangos por verdiales.	

Coreografía de ROSARIO y ANTONIO.

Dirección artística y luminotécnica de ANTONIO.



**E**SA recreación humana del ritmo, a que llamamos danza, va a tener en Granada una representación excepcional. Porque si el ritmo es un concepto abstracto y filosófico, un concepto general del que es expresión más corriente la música, el sonido, al encarnar (y aquí este verbo tiene su significación más literal y a la vez más misteriosa) en intérpretes humanos, sin perder lo esencial de su significado, adquiere matices y caracteres de que el hombre no puede desasirse, y que prestan al baile un tono particularista y concreto en que la tradición racial y nacional ponen el acento.

Creo equivocadas en su blanco esas lucubraciones que pretenden definir el carácter de un país penetrando, o más bien tratando de penetrar, en él por la puerta oscura y angosta de una determinada manifestación de su arte popular. El tono de éste no consiente ser reducido a unidad o síntesis, y en una enunciación de este género quedan al margen de ella manifestaciones de ese arte tan expresivas como las que se pretendieron resumir. Los sentimientos más dispares matizan el espíritu de los hombres y, parejamente, sus manifestaciones artísticas e incluso ideológicas, aunque esto no sea tema para ahora. Y si ello tiene realidad patente en cada individuo, puede calcularse hasta qué punto se hará difícil y confuso cuando de interpretar el sentir colectivo se trate.

Lo que autoriza, pues, a hablar de danza española es indefinible, en el sentido estrictamente dialéctico de la palabra. Porque lo que se puede definir y patentizar poco nos enseña del carácter de la danza; quiero decir, poco preciso y diferenciador. Esto reside en un *no sé qué*—como diría el P. Feijóo, que lo dijo del arte—huidizo y tenue, pero expresivo y definidor para el espectador sensible.

Pienso, pues, que los conceptos generales de alegría, tristeza, tragedia, comicidad, equilibrio, etc., son comunes a las danzas de todos los países, y que el manejo de estos términos poco nos ilustraría sobre ese inefable e inaprehensible matiz que lleva en sí el carácter de nacionalidad, y hace que la danza española sea distinta de otras danzas de los demás países, e igualmente las de éstos entre sí. Y el misterio es mayor si pensamos que, sin saber por qué, las danzas más dispares de nuestras patrias tienen un denominador común, que, por no estar en nuestra posibilidad definir, quiero llamar *españolía*, que sin explicar con la palabra no puede equivocarnos, pues llama con inequívoco aldabonazo a nuestra sensibilidad cuando el baile se inicia. Porque para nosotros será siempre el «baile» lo castizo y caracte-

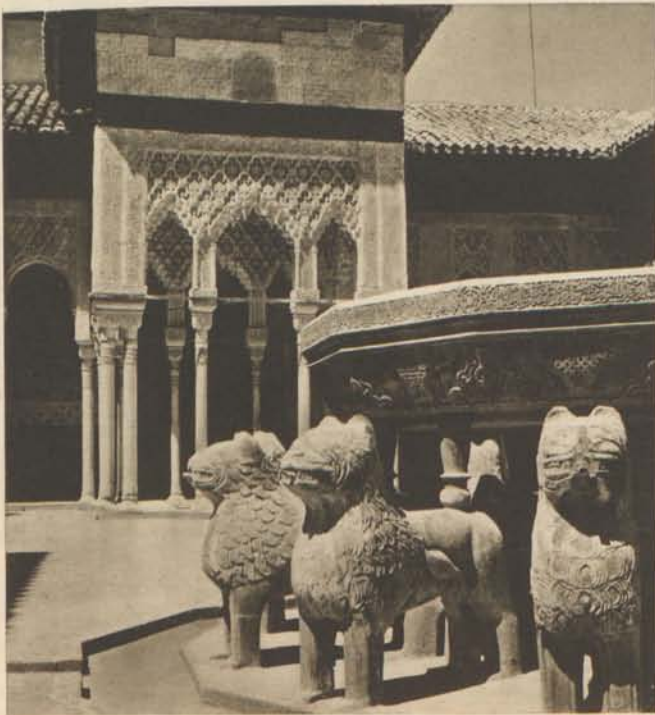
rístico y la «danza» lo general, abstracto y mostrenco.

Ritmos vivos o lentos, agitación y hieratismo, tienen un sello común intransferible: el sello de la *españolía*. En otra manifestación de arte, que tiene cada vez más puntos de contacto con el baile, el toreo, podemos ver esto con claridad. El primitivo toreo a pie, en su origen, no es andaluz, sino norteño y, concretamente, pirenaico. Vascos, o navarros, o aragoneses, son los primitivos toreadores. El ritmo de su actuar es vivo, enérgico, casi meramente gimnástico: recortes, saltos, giros, carreras. Pero ese toreo llega a Andalucía, madre de otro toreo, el toreo a caballo, y allí se disuelve todo lo que tiene de duro y gimnástico para adquirir el carácter hierático, ritual y solemne que aquella tierra imprime a cuanto informa. Y hasta lo que el toreo tiene de ágil y movido, y, por tratarse de lucha con un toro, de enérgico y violento, se convierte en ligero y gracioso. Andalucía es el gran disolvente; y cuanto cae en esa copa que conserva posos de las más ilustres formas de la cultura y de la vida, queda impregnado de tales esencias. Por imperativo de bailes de otras regiones, por infiltración dichosa de flamenquismo gitano, surgirá el taconeo brutalmente enérgico, o el zapateado de compás infinitesimal, pero los brazos llevarán siempre la iniciativa y lo que el ritmo tiene de más trascendental, y podremos contemplar la majestuosa gracia (de que hay ejemplo vivo) de un baile en que los brazos son casi los únicos protagonistas, ya que la edad niega el movimiento y la agilidad a los pies y al cuerpo.

Tal la última expresión, en lo que alcanza la palabra, del baile español; pero esta manera andaluz, la más depurada y característica, no es exclusiva, y la danza de cualquier región española puede emparejarse con aquélla y venir a ser tan expresivamente nuestra. Trabajo punto menos que irrealizable sería el de hacer la anatomía de cualquier danza española y disecar cada uno de los elementos que entraron a componerla. Y, además, trabajo inútil, pues lo importante es ese *no sé qué*, que, sin poder definir, identificamos sin vacilación en cuanto comienza el baile.

Rosario y Antonio son dichosa y juvenil demostración de cuanto he procurado sugerir. Y, sin duda, que en su genial ejemplificación de la danza española han de ser tan claramente elucidativos que hagan inútiles estas pobres consideraciones.

JOSE MARIA DE COSSIO  
De la Real Academia Española.



MIÉRCOLES

18 DE JUNIO

# PALACIO DE CARLOS V

## ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: *ATAULFO ARGENTA*

### CONCIERTO FALLA

#### PRIMERA PARTE

##### EL AMOR BRUJO

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.

Solista: ANA MARIA IRIARTE

##### NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA (Impresiones sinfónicas para piano y orquesta)

- I. En el Generalife.
- II. Danza lejana.
- III. En los jardines de la sierra de Córdoba.

Solista: JOSE CUBILES

##### EL AMOR BRUJO

Fué compuesto «El Amor Brujo» por encargo de Gregorio Martínez Sierra para que lo bailara Pastora Imperio, y se estrenó en el teatro Lara, de Madrid, el 15 de abril de 1915. Falla había vuelto de París poco después de iniciada la guerra y se hallaba ya en posesión de su técnica y su lenguaje personal. La obra—representada al principio modestamente por la gran bailadora gitana y su compañía íntima y casi familiar—ganó en pocos años enorme popularidad, y, a partir de su edición, se difundió por todo el mundo de tal modo que ha venido a ser la pieza fundamental del repertorio sinfónico español en todos los países, lo mismo que sus danzas en versiones del autor invaden todos los teclados del universo. Y, sin embargo, cuando la obra se estrenó pareció a los profesionales atrevida y extraña. La utilización del material folklórico, real o inventado, y el empleo sistemático de un sistema armónico basado en la resonancia natural, así como el rigor sencillísimo de una estructura o ritmo periódico y cadencial y de una instrumentación metálica, ardiente e incisiva como derivada del pozo profundo de la guitarra, bastaron para lograr un nuevo estilo, que, por su fuerza obsesiva y su vigor racial, había de conquistar rapidísimamente el entusiasta favor de los más diversos públicos, cultísimos e ingenuos. La obra sigue la línea de una pantomima (aunque la voz aparece en tres canciones) de asunto imaginado por Martínez Sierra, dentro también de la tradición gitana.

##### NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA

De todas las obras de Falla, es ésta la más opulenta, abierta y desarrollada. Muestra brillantísima de lo que pudiera haber sido la música ulterior del maestro, tan dotado como el que más para la sensualidad orquestal y la delicia sonora, así como para colmar de rica materia la órbita de las grandes formas. Concebida, en un principio, como obra pianística, bien pronto abandonó el autor este inicial propósito para realizarla como obra sinfónica con piano concertante. Escrita durante su estancia en París, fué madurándose durante varios años hasta su perfecta conclusión en vísperas de su estreno en Madrid, en la temporada siguiente al de «El Amor Brujo», por la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección del maestro Arbó y con el joven pianista José Cubiles. Son tres los nocturnos: «En el Generalife», «Danza lejana» y «En los jardines de la Sierra de Córdoba». Escrita para gran orquesta, no para orquesta reducida como «El Amor Brujo», revela el conocimiento y asimilación de los grandes maestros contemporáneos rusos y franceses, pero siempre con una intención radicalmente española, andaluza. Los temas son también, aunque originales, de estirpe española, y hay entre ellos una relación de dependencia que da a la obra, a lo largo de sus tres nocturnos, bien diferenciados en su poesía y color de ambiente, una profunda unidad, más propia de sinfonía que de «suite». Y debemos recordar nuevamente que esta inspiradísima obra es fruto de una anticipada nostalgia de ausente que aun desconoce los paisajes, fragosos o íntimos, en los que en pronto va a residir largos años.

#### SEGUNDA PARTE

##### LA VIDA BREVE (interludio)

##### EL SOMBRERO DE TRES PICOS (1.ª y 2.ª suites)

###### 1.ª suite:

- a) Introducción. La tarde.
- b) Danza de la molinera (fandango).
- c) El corregidor.
- d) Las uvas.

###### 2.ª suite:

- a) Los vecinos.
- b) Danza del molinero (farruca).
- c) Danza final.

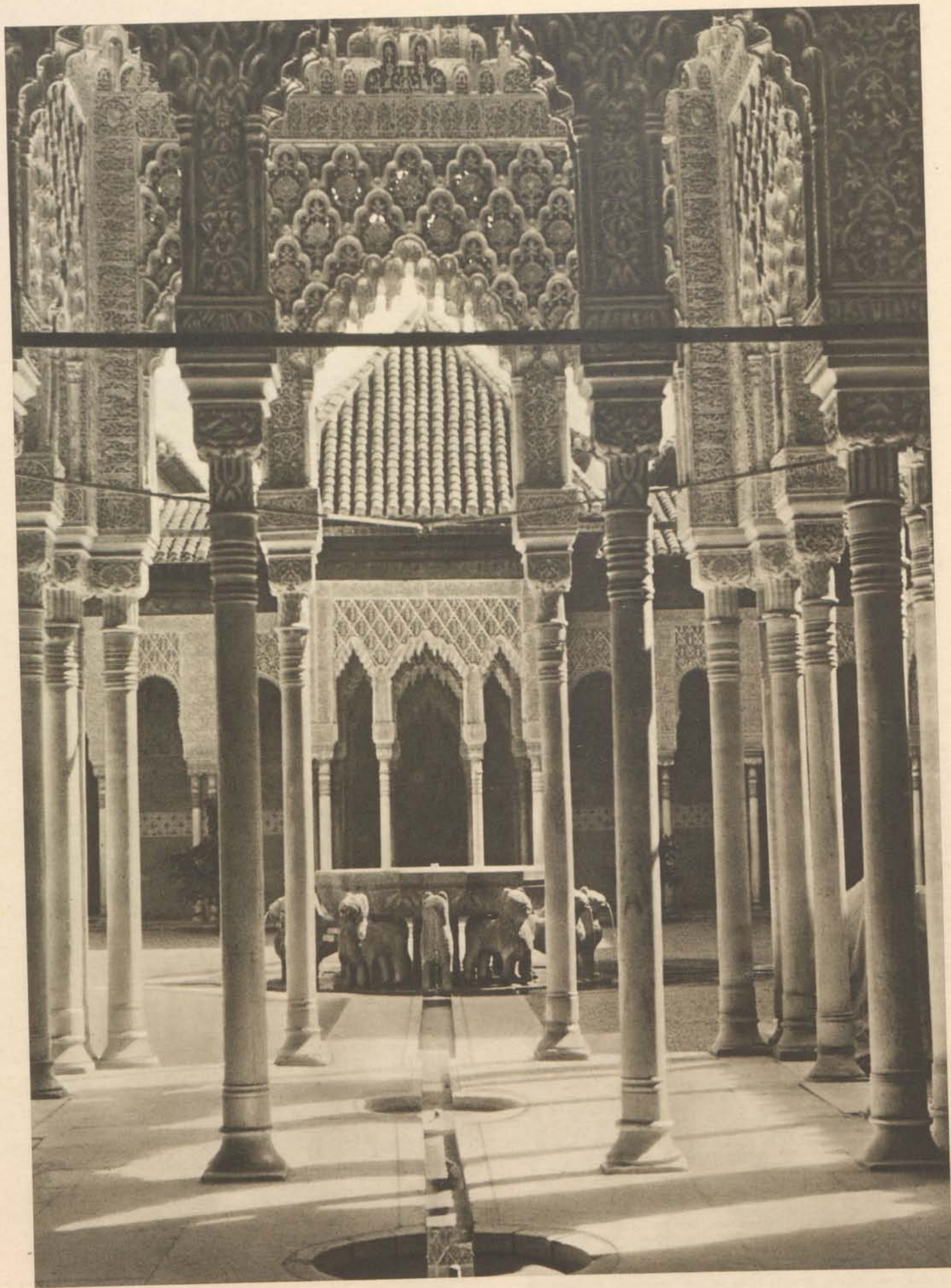
##### LA VIDA BREVE

«La Vida Breve», de Manuel de Falla, se estrenó en Niza el día 1 de abril de 1913. En París tuvo lugar el «ensayo general» el día 31 de diciembre del mismo año y el estreno público, siete días después, en el teatro de la Opera Cómica. Pero la obra, más próxima a la categoría de ópera universal que de zarzuela española, a la cual superó en todo momento por la voluntad de estilo y el refinamiento sonoro, había sido compuesta en 1904 y 1905 y merecido el Premio en el Concurso de la Academia de Bellas Artes. Primitivamente, la obra constaba de un solo acto, pero el autor, al revisarla para el estreno, añadió una danza coral y dilató un intermedio para convertirla en ópera en dos actos. Cuando Falla compone «La Vida Breve» aun no ha salido de España y le falta, por consiguiente, la última y más decisiva etapa en su perfeccionamiento al contacto de los grandes maestros franceses y del espléndido ambiente musical de París. Sin embargo, «La Vida Breve» presenta ya características inconfundibles de su arte, más que en las escenas de amor, un tanto convencionales según las normas vigentes de la ópera, en las de ambiente andaluz, granadino, profundamente sentido, aunque la ciudad de Granada precisamente era todavía desconocida del joven maestro. En cuanto a su orquestación, revisada al estrenarla y luego al editarla, conserva la plenitud y el colorido intuitivo, de calidad desconocida hasta entonces entre los músicos españoles.

##### EL SOMBRERO DE TRES PICOS

Una novela de Pedro Antonio de Alarcón del mismo título, inspirada en un romance popular, sirve de base para la composición de este «ballet» de Falla, cuya primera versión como pantomima para orquesta de cámara fué estrenada en el teatro Eslavo en 1917. En su versión para los «Bailes rusos», más amplia, sobre todo en la danza final, se estrenó en Londres, el 22 de julio de 1919, con decorado y trajes de Picasso y Massin en el papel de Molinero. La divertida fábula de las burlas que ridiculizan al viejo Corregidor, pretendiente de la bravia y honesta Molinera, es seguida paso a paso, en toda su risueña peregrinación, por el verbo chispeante y el realismo finísimo de la música de Falla, que, como nunca, se plegó a las más leves sugerencias del texto pantomímico. La obra no es precisamente andaluza, sino diversamente española en sus elementos, procedentes de Andalucía, Levante, Aragón y Norte de España, pero todos ellos realizados por la potencia de estilo, la rapidez sintética, la gracia dignificadora, la vivacidad rítmica y alegrísima y el prodigio de una orquestación individualizada y constantemente fértil en efectos y contrastes psicológicos y plásticos. A pesar de la sumisión humilde a la acción, la obra puede darse normalmente y totalmente íntegra en concierto, como composición de música pura que responde a un juego temático de recíproca relación. Sin embargo, es más frecuente ejecutor sólo las principales danzas que terminan con la soberbia apoteosis de la jota.

GERARDO DIEGO  
De la Real Academia Española.



PALACIO DE CARLOS V

ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: ATaulfo ARGENTA

PRIMERA PARTE

IBERIA .....	Debussy
I. Por la calle y los caminos.	
II. Los perfumes de la noche.	
III. La mañana de un día de fiesta.	
RAPSODIA ESPAÑOLA .....	Ravel
Preludio a la noche.—Malagueña.—Habanera.—Feria.	

SEGUNDA PARTE

DON QUIJOTE (variaciones sinfónicas de carácter caballeresco, según la obra de Cervantes)	Strauss
Violoncello: GASPAR CASSADÓ	
Viola: ANTONIO ARIAS	
Violín: JESUS FERNANDEZ	
TRIANA .....	Albéniz-Arbós.

«IBERIA», DEBUSSY

Una sola vez Claudio Debussy cruzó el puente sobre el Bidasoa camino de España. Unas horas más tarde lo repasaría de nuevo para volver a su país. El objetivo fué una corrida de toros en San Sebastián. En sus ojos se fijaron la luz viva de la plaza y todos los colores de una paleta luminosa en contraste.

Se había dicho, en su elogio, que Debussy escribió música española sin conocer España. Ciertamente, no había recorrido nuestro suelo; pero para conocerla le bastaban buenas lecturas, cuadros, cantos y danzas, la amistad con españoles representativos, su magnífica intuición y su excelente criterio.

Manuel de Falla, con su autoridad indiscutible, en un artículo de la «Revue Musicale», proclama la originalidad de «Iberia», tan francesa y tan debussysta, tan lograda como ambiente, y dice la inmensa y decisiva influencia que tuvo para los jóvenes músicos españoles, concretamente sobre Albéniz, para utilizar los elementos fundamentales mejor que el conocido medio de trabajar sobre documentos populares.

Debussy dijo, a propósito de «Iberia», que no había tenido intención de hacer música española, sino de traducir en música las impresiones que España despertaba en él. La verdad es que su genio le hizo imaginarla con increíble exactitud.

«RAPSODIA ESPAÑOLA», RAVEL

Ravel, como tantos otros compositores extranjeros, sintió la atracción de lo español. Recordemos «La hora española», el «Bolero», la «Alborada del gracioso» y la «Rapsodia española», entre otras obras.

La «Rapsodia española» nació para piano a cuatro manos, sin que, por aquellos momentos, pensara el músico llevarla a la orquesta.

Manuel de Falla ha hecho referencia a su primer contacto con Ravel, escuchándole, con la colaboración de Ricardo Viñes, en 1907, ensayar la «Rapsodia» que tocarían juntos unos días más tarde en la Sociedad Nacional de Música. A este propósito dijo: «La «Rapsodia» me sorprendió por su carácter español, el cual, coincidiendo con mis propias intenciones—y en contra de lo hecho por Rimsky en su «Capricho»—, no estaba logrado por el simple acomodo de documentos folklóricos, sino más bien (y exceptuando la jota de la feria) por un libre empleo de sustancias rítmicas, modal-melódicas y ornamentales de nuestra lírica popular.»

Ante la dificultad pianística de algunos pasajes, surgió la idea de orquestarla, y, al año siguiente, los Conciertos Colonne conocieron la primera obra raveliana para gran orquesta.

«DON QUIJOTE», STRAUSS

Lo mismo que en las dilatadas llanuras manchegas, en las inmateriales del espíritu humano, Don Quijote cabalga sin descanso. Se encontrarán, sin duda, gentes que no sepan quién es Cervantes; será difícil tropezar con alguien que ignore la existencia del «Quijote». Don Quijote y Sancho son figuras de singular constancia en el hombre de cualquier tiempo, llenas de vigor y actividad y de un sentido universal, que no se debe a su españolismo precisamente, sino a lo profundo del nivel a que Cervantes llega en la creación de sus per-

sonajes. Así, este personaje, tan hondamente español, alcanza las raíces humanas y con ellas borra todas las fronteras.

No es extraño, por tanto, que, cuando el «Quijote» lo interpretan pintores o músicos, se lo imaginen en el exterior de distinto modo que lo vemos los españoles; el fondo, sin embargo, es el mismo, y así sucede en el «Quijote» de Ricardo Strauss, que se presenta en esa introducción cortesana de caballero reverencial y dieciochesco, en un palacio rococó de la cortesana Viena. A Strauss le capta la inspiración cervantina y glasa el personaje en unas variaciones maestras, donde campea el hidalgo, poeta y loco, con intensa vida espiritual, ajeno a lo circundante, sólo interesado por lo noble y por lo generoso, con el reverso de un Sancho rústico, sensato, materialista y socarrón.

El músico germano emplea una amplia maraña instrumental, pero la complicación de su tecnicismo deja libre paso a la constante emoción, imponiéndose su música por la intensidad, la delicadeza, el empaque de algunos temas y por esa clara descripción, que ha hecho pensar a algunos en una especie de cine sin pantalla y con letreros musicales.

Strauss añade al título «Variaciones fantásticas de carácter caballeresco, según la obra de Cervantes». ¿Pretendió Strauss con este subtítulo agrandar el vuelo que la palabra «variaciones» parece reducir? Para un español, la expresión «fantástico», aplicada a Don Quijote, tiene un sabor de falsedad, y el héroe, por el contrario, representa una verdad. Es preciso ver la diferencia entre fantasear y soñar.

En el Caballero de la Triste Figura hay una ausencia de sonrisa, también de lágrimas. En la música de Strauss aparece una lágrima liberadora, al final, que rueda por la cuerda del violoncello, cuando el héroe inclina definitivamente la cabeza.

La obra consta de una introducción, diez variaciones y el pasaje final.

La primera variación es el combate con los molinos de viento; la segunda reproduce el episodio de los rebaños, que el caballero toma por ejércitos; en la tercera discuten Don Quijote y Sancho; en la cuarta aparecen los labradores, contra los cuales arremete Don Quijote; en la siguiente, es el momento de velar las armas; la sexta variación, lírica a Dulcinea; la séptima es el supuesto viaje en el caballo de madera; Don Quijote navega en la octava, a la deriva, por el río Ebro; la novena variación reúne los episodios de los frailes y del combate con el Bachiller Carrasco, disfrazado de Caballero de la Blanca Luna, que vence a Don Quijote; en la décima y última, el violoncello solista imita con extraordinario realismo la agonía y muerte del héroe.

«TRIANA», ALBENIZ

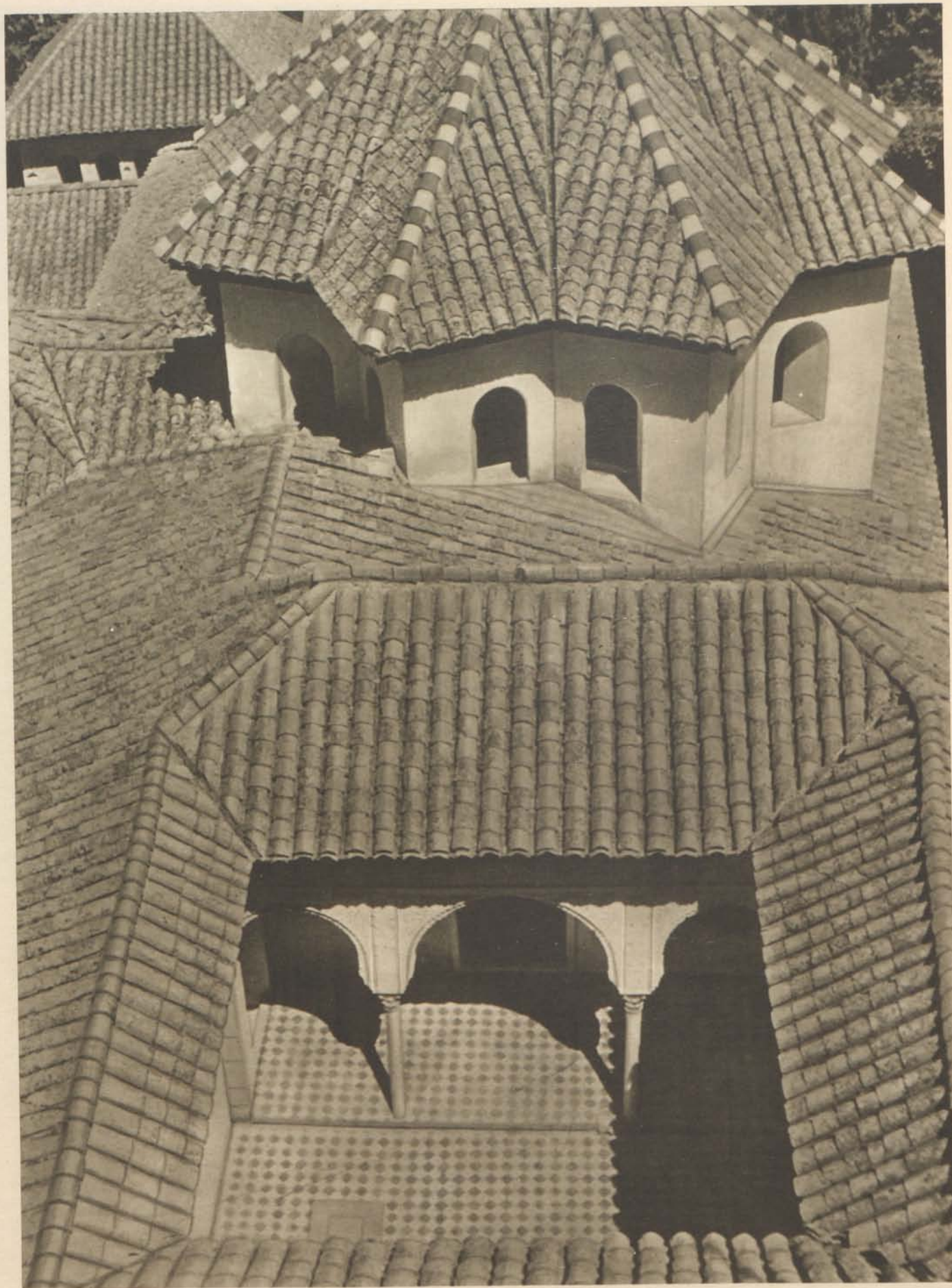
Parece en «Triana», de Albéniz, como si el piano se hiciese pequeño, dado el brío y la brillantez que alientan en esta página.

Albéniz expresó su deseo de llevar a la orquesta su famosa «suite», y el maestro Arbós dió forma al proyecto al orquestar algunas de sus piezas. Pero, entre todas, había de ser «Triana» la que mejor se amoldaría a la nueva disposición, encontrándose cómodamente en el instrumento orquestal.

«Triana» ha tomado carta de naturaleza en el repertorio sinfónico y su inclusión en los programas es frecuente.

Cierra, en esta ocasión, un concierto dedicado a la música de inspiración española como un grito de acendrado españolismo.

ANTONIO DE LAS HERAS



VIERNES

20 DE JUNIO

PALACIO DE CARLOS V  
ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: ATAUFO ARGENTA

PRIMERA PARTE

**DIEZ MELODIAS VASCAS** ..... Guridi  
Narrativa.—Amorosa.—Religiosa.—Epitafílica.—De ronda.—Amorosa.—De ronda.  
Danza.—Elegíaca.—Festiva.

**CONCIERTO IN MODO GALANTE** ..... Rodrigo  
(Para cello y orquesta)

I. Allegretto grazioso.  
II. Adagietto.  
III. Rondò giocoso.

Solista: GASPAS CASSADÓ

SEGUNDA PARTE

**RAPSODIA PORTUGUESA** ..... Halffter  
(Piano y orquesta)

Solista: GONZALO SORIANO

LA NOCHEBUENA DEL DIABLO ..... Esplá

(Cantata escénica sobre una leyenda popular infantil, versión de concierto)

Escena 1.ª (Villancicos y aparición del diablo):  
Andante misterioso. Allegro. Scherzando.

Escena 2.ª (El ángel y los pastores):  
Andante religioso e tempo pastorale.

Escena 3.ª (El diablo y la vieja):  
Tempo de schotis-scherzo.

Escena 4.ª (En el Portal de Belén):  
Allegro non molto.

Solista: CONSUELO RUBIO

«DIEZ MELODIAS VASCAS», GURIDI

El cierre del teatro Real, la indudable decadencia de la zarzuela, hacen que Guridi, el músico de la España contemporánea con más ilusión y dotes para ambos géneros, parezca como volver a sus tiempos iniciales de «Una aventura de Don Quijote», tan llenos de buena ambición sinfónica. Aparte de la música de cámara, la labor sinfónica de Guridi, en estos diez últimos años, se inicia con una obra bellísima: las «Diez melodías vascas», para orquesta. Sin el más mínimo temor a la exageración, puede sostenerse que, después de las «Siete canciones populares españolas», de Manuel de Falla, y a pesar de tantos y tantos que quisieron ser herederos de esta obra, el único logro perfecto en esa línea es el de la obra de Guridi.

La receta, a primera vista, parece sencilla. «Tómense unas cuantas bellas melodías populares y recúbranse—como decía Pedrell—con todas las galas de la armonía y de la instrumentación moderna.» Pero lo difícil es el milagro, y el milagro está conseguido en la obra de Guridi: no se puede hablar, sería ofensivo hablar de folklorismo, porque esas diez melodías están cogidas tan desde la entraña, que ellas y su ropaje, inseparables, son obra de inspiración personalísima. Por esto, la orquestación es aquí tan singular e incopiable. El servicio a la entraña de esas melodías hace que Guridi extreme y afiligrane su técnica, pero sin prescindir jamás de una esencialidad en los elementos expresivos, que es lo que da a las «Diez melodías vascas» como sello de infalibilidad nacido de la rotunda y alegre perfección.

«CONCIERTO GALANTE» (para violoncello y orquesta), RODRIGO

Salvo un «Siciliano», en la prehistoria de la obra de Rodrigo, el «Concierto», estrenado en el otoño de 1949, es la primera toma de contacto con el violoncello, y precisamente con el violoncello de Gaspar Cassadó. Señalo el nombre porque es obra nacida de un diálogo: Cassadó quería un concierto muy español, de un españolismo que entroncase con la tradición europea del violoncello. Pedía lo más difícil: una obra «de carácter» y «normal» a la vez. Joaquín Rodrigo, apoyándose en paisaje primo hermano del de Aranjuez, sobre las breves esencias españolas de Boccherini, y con muchísima alegría, construye este concierto, muy cerrado, muy intocable en su unidad, a pesar, mejor dicho, gracias a una riqueza en la variedad de intenciones. Así, el primer tiempo, de gran factura, de un empeño que sin la medida, altisonante sería, sacando al violoncello su ternura y su grito; un plácido segundo tiempo, que, sobre una corta melodía, muy característica, crece en una interior dialéctica, entre una ternura sutil, librada del énfasis por un como guiño irónico, que sabe acercarse rendida y graciosamente al recuerdo de música de salón que pudo venir de aquella melodía, emparentando en tiempo e intención con la irredible alegría asoma a veces al borde de un madrileño descaro, donde la alegría se mantiene como sin raíces, pasando de prodigio a prodigio por todas esas gracias y donaire que aun dan a la forma, un tanto aristada, del concierto, un aire primaveral, heredero del que animó el perfecto de Boccherini.

«RAPSODIA PORTUGUESA» (para piano y orquesta), HALFFTER

Es ésta la última obra sinfónica de envergadura compuesta por Ernesto Halffter, destinada a la Exposición Universal de París de 1936, muy triunfadora por Europa y que corona la juventud de su autor. Después de los éxitos con «Sinfonietta» y «Sonatina», nacidas como prodigio en torno a los veinte años, se acusa en Halffter un cuidado cada vez mayor para ajustar aquella exuberancia de inspiración a unas formas muy atentas a lo que estaba pasando en Europa. En la misma víspera de la guerra, el grupo de «La Jeune France» proclama la necesidad de volver a una música más humana, más a la medida del corazón del hombre. La «Rapsodia portuguesa» es en ese sentido

hasta un feliz paréntesis dentro de aquellos años de alicorta y desangelada extravagancia de los músicos españoles de su generación. Son los años, no lo olvidemos, del silencio de Manuel de Falla. El mismo título de las obras de Halffter nos indica también otro matiz y muy importante: lo popular se «toma» alegre y espontáneamente y, diríamos, desde la superficie, si esto no pudiera tener un cariz peyorativo, cuando la virtud de la intención en la rapsodia está precisamente en tomar lo popular, no en el criterio, a la vez angustiada y ascético, de un Bartok, sino con la desenvoltura de un «pretexto», como podría serlo para Strawinsky y para Ravel. La «Rapsodia», que, no por influencia, pero sí por colocación cosmológica y estética, está entre el «Capricho» para piano y orquesta de Strawinsky y los «Conciertos» de Ravel, tiene tal sabor español, tan buena herencia de las «Noches» y de todos los momentos más alegres de la música española, sin olvidar al mismísimo Chueca, que su genialidad estriba en el orden personalísimo, pero «orden», sobre todo ese gozo.

«LA NOCHEBUENA DEL DIABLO», ESPLÁ

Estrenada en Madrid por la Orquesta Filarmónica, el año 1928, es la obra de Oscar Esplá más familiar al público de nuestros conciertos. No es fácil encuadrar sin tópico la importante contribución de este compositor a la música española contemporánea. Acostumbramos a partir esta música en dos direcciones: una, hacia París, la triunfadora, y otra, más problemática, inclinada hacia la prolongación de la línea romántica. La música de Oscar Esplá camina entre la quintaesencia de esas dos direcciones: muy de juventud es, por ejemplo, la espléndida e injustamente olvidada «Sonata para violín y piano», en la cual, sin negarse a lo muy español, la ambición formal, sin ese inclinarse en fórmulas—tan propio de la línea neorromántica—, se carpintea personalísimamente con materiales, hasta entonces y después también, inéditos en la música española. No es raro que en el juicio de Oscar Esplá, tan en edad y postura de maestro, se extremasen facetas separadas; de esta manera, unos, como Subirá, se atenderán sólo a la producción basada directamente sobre folklore levantino; otros se quedarán en las obras de mayor maestría formal, como su «Don Quijote velando las armas». No se puede excindir así una obra que nace de una intención total, suficiente, tan atenta a Ravel como a lo que podríamos llamar tópicamente música alemana en el sentido de voluntad constructiva y de voz grande. Tópicamente, digo, porque no hay en Esplá un empecinado cariño por las viejas formas. Prueba de esto es esta «Nochebuena del diablo», sutilmente alimentada de ciencia popular, pero construida con un rigor que no atenúa lo más mínimo el carácter directo, entero, como de una vez, de un espíritu cuyo fecundo diálogo interior amasa por igual la inquietud y el orden. He aquí el asunto compuesto por Oscar Esplá:

Escena primera.—Nochebuena en la paz de una masía levantina. Unos niños juegan con las figurillas de barro de su «belén», entre las cuales aparece tres veces un diablillo de mazapán. A la tercera aparición, los niños cantan burlonamente:

«Tres crucecitas ponga aquí;  
que salga el diablo detrás de mí.»

Aparece el diablo en persona, asustando a los niños con su realidad. Quiere ver un «nacimiento» con mantañas de cartón y ríos de papel de plata. Se lo prometen los rapoces, y el diablo, contento, desaparece por la chimenea.

Escena segunda.—En medio de una noche inmensa, el diablo escucha con espanto músicas solemnes y tiernas canciones pastoriles. Brilla en el cielo una gran estrella.

Escena tercera.—Dice el estribillo de la canción levantina:  
«Diablo ve rostít  
y de paso veu Madrid.»

El diablo, de paso, va a Madrid y baila un schotis con una vieja endemoniada.

Escena cuarta.—Cánticos y danzas, coros de niños, en el portal de Belén. Cuentos y consejas. Baile.

FEDERICO SOPEÑA



# PALACIO DE CARLOS V

# ORQUESTA NACIONAL

DIRECTOR: **ATAULFO ARGENTA**

## PRIMERA PARTE

<b>DON JUAN</b> (poema sinfónico) .....	Strauss
<b>DOS POEMAS SOBRE TEXTO DE JUAN RAMON JIMENEZ</b> .....	G. Leoz
I. Verde, verderol.	
II. El mar lejano.	
Solista: <b>CONSUELO RUBIO</b>	
<b>TRIPTIC DE MOSSÉN CINTO</b> .....	Rodrigo
I. L'harpa sagrada.	
II. S. Francesch i la cigala.	
III. Lo violí de S. Francesch.	
Solista: <b>CONSUELO RUBIO</b>	

### EL «DON JUAN», DE STRAUSS

Impulsivo, arrollador, petulante, Don Juan adquiere en la orquesta de Ricardo Strauss la voz, el relieve y vigor que convienen a su figura heroica y perversa. A la par, dulcísimos deliquios femeninos alcanzan su instante de máxima ternura en la amorosa cantinela del oboe. Un febril dinamismo se anuncia y mantiene desde los primeros compases. Sólo cuando Don Juan muere, sin arrepentimiento, renace la paz y el poema se extingue con delicados trémolos de violines.

El poeta Nicolás Lenau presta el lema: «Salid en pos de nuevas victorias mientras arden en vuestro interior los impulsos fogosos de la juventud.» La de Ricardo Strauss, el recuerdo de un viaje a Italia, foco de infinitas nostalgias mediterráneas, y su constante afán de autobiografía, animan el esfuerzo de resultados pasmosos. «Don Juan», fruto de los veinticinco años, es un modelo de perfección formal en el que jamás se pierde la línea ni surgen desajustamientos orquestales, pese a la superabundancia de medios.

### «DOS POEMAS», DE JESUS GARCIA LEOZ

Los versos impresionistas de Juan Ramón Jiménez hallan la mejor glosa musical. Las melodías vocales tienen fondo de suma importancia. El mundo simple de la canción se reemplaza por el más complejo y seductor del poema.

«Verde, verderol, endulza la puesta del sol», reza el estribillo de la primera página. El poeta canta al pájaro maravilloso que anima la calma del atardecer con sus trinos.

«El mar lejano» se recuerda en tres momentos característicos: en la aurora, cuando los caminos despiertan; en la siesta, mar dorado con un viento del sur sanador de soles; en la tarde, dulce mar de rosa entre los pinos.

Si cabe, la misión orquestal tiene más independencia y relieve en este segundo poema, ya que antes de cada estrofa se crea, por la orquesta, la conveniente atmósfera. Jesús Leoz, en la madurez de su talento y posibilidades, alcanza—sea éste su mejor elogio—resultados dignos del excepcional poeta que movió su inspiración.

### «TRIPTICO DE MOSSÉN CINTO», DE JOAQUIN RODRIGO

A orillas del Mediterráneo, en el verano de 1946, Joaquín Rodrigo da cima a un viejo y querido proyecto: escribir unos canciones en lengua catalana. La obra de Mossén Jacinto Verdaguer sirve de estímulo. Nace así el «Triptico».

Pide la Virgen Madre a los ángeles del cielo que descuelguen el «Arpa Sagrada». El tono es sereno, con aromas arcaizantes. La sensación de la calidad se impone.

«San Francisco y la cigarra» dialogan todas las mañanas, durante ocho días, en el pequeño convento. La frase caliente, bellísima, se ampara en una orquesta que bulle, como animada por mil secretos impulsos vitales.

En «El violín de San Francisco», toma el Santo una rama de pino—el arco—, otra de fresno—el violín—. Sus manos arrancan sutil música, mientras en el establo gime la cornamusa, entretejen notas la flaut

## SEGUNDA PARTE

<b>LA PROCESION DEL ROCIO</b> .....	Turina
<b>LA ORACION DEL TORERO</b> .....	Turina
<b>SINFONIA SEVILLANA</b> .....	Turina
I. Panorama.	
II. Por el río Guadalquivir.	
III. Fiesta en San Juan de Aznalfarache.	

ta y el flautín, suena el tamboril... Voz, concertino y orquesta cooperan en este fragmento leve y dinámico.

La efusión lírica, la pureza de frase, halla complemento en el virtuosismo instrumental. Todo es de suma fineza. Joaquín Rodrigo redondea uno de sus más admirables logros.

### JOAQUIN TURINA

Una frase feliz de Federico Sopena podría resumir, a un tiempo que describe al hombre inolvidable, las características del músico: «Vuelo de sueño en la mirada; corrección extrema en el gesto». Joaquín Turina, andaluz de París, con Sevilla en el alma y las enseñanzas de la Schola en el cerebro, supo siempre aunar inspiración y norma, conferir universalidad a lo españolísimo. El atractivo máximo de sus obras se deriva de la espontaneidad y elegancia de unos temas que, sin mengua de lo auténtico, huyen de todo burdo contorno.

Tres fechas: 1913, 1920, 1926. Tres títulos: «La procesión del Rocío», la «Sinfonía sevillana», «La oración del torero». Siempre, como antes, como después, un tacto exquisito, una extrema cautela y pulcritud en el gesto, en la escritura, y una vena lírica cantarina, ligeramente sensual, cálida, melancólica, portadora de añoranzas y anhelos.

«La procesión del Rocío», con antecedentes en el «Corpus», de Albéniz, abre las puertas del universal triunfo. Por el barrio trianero, entre el júbilo del pueblo, pasa el cortejo procesional; los cellos retratan cánticos sacerdotales y atacan himnos las trompetas, mientras volteos de campanas prestan luminosidad y calor.

En «La oración del torero» nos invade y penetra la atmósfera de ensueño. Reza el diestro en la pequeña y solitaria capilla. Espera la muchedumbre gozosa. Pasodoble estilizado y plegaria se funden. La frase alcanza su plenitud expresiva, para morir en climas de misterio y resignación.

Los consejos de Vincent D'Indy parecen presidir la contextura de la «Sinfonía sevillana», cuyo tema fundamental engarza los distintos cuadros. No hay indicación de tiempos. Los títulos destacan hasta un primer plano al destinatario y protagonista invariable: la ciudad querida, Sevilla, a través de su panorama general, el río y la fiesta. El amor, la ilusión palpable, no impide un equilibrio ejemplar entre los elementos impresionistas y los descriptivos. Perfume, color y ritmo, califican. Hay reflejos externos, deliberados propósitos de apurar las posibilidades orquestales en un adorable muestrario de timbres. Ritmos de farrucas, peteneras y seguidillas se engarzan y suceden. La evocación tímida inicial cobra pronto amplitud. El júbilo se desata en el cuadro último, en que garrotín y zapateado imponen sus contornos peculiares. Con el paseo «Por el río Guadalquivir» logra Turina la culminación de su arte. Desde que el violín solista abre la página hasta que los últimos ecos del motorcillo se apagan en la lejanía, ¡qué serie de felices logros! La petenera del corno inglés, recogida por la cuerda con apasionado relieve; los sonos de las sevillanas que desde la orilla nos invitan... Buena, maravillosa música que funde gracia y sentimiento, como la realidad y el idealismo aparecen inseparables en toda la obra del compositor.

Granada, Sevilla: Andalucía. Joaquín Turina sonreír, feliz, al traer, con su música, un reflejo de la Giralda hasta las noches hermanas de la Alhambra. Su recuerdo entrañable, conmovido, presidirá la velada.

ANTONIO FERNANDEZ-CID



## PLAZA DE LOS ALJIBES DE LA ALHAMBRA

## COROS Y DANZAS

## PRIMERA PARTE

MÁLAGA .....	{ Malagueñas Fandango de Comares
TOLEDO .....	Rondón
MURCIA .....	Pardicas
GRANADA .....	Tanguillos
MADRID .....	{ Bolero nuevo Seguidillas
TOLEDO .....	Jota de Yuclar
GRANADA .....	{ El Robao Seguidillas
ZARAGOZA .....	{ Jota de Calanda Jota de Zaragoza

## CORO

«Anda diciendo tu madre»  
«Córtame un ramito verde»  
«Goizeco Izarra»  
«Me quisiste»  
«Montañas del campo»  
«Dicen que no la quieres»

## SEGUNDA PARTE

GRANADA .....	El Chacarrá
TOLEDO .....	Subasta del ramo
MÁLAGA .....	{ Bolero Los cuatro muleros
MURCIA .....	Murciananas
MADRID .....	{ Fandango Tirama
ZARAGOZA .....	{ Jota de Teruel Jota de Guara
MÁLAGA	Niña, asómate a la reja
Y	El Vito
GRANADA	Sevillanas

Es absolutamente justo recordar ahora, al cabo de los años, cómo nacieron estos grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina. Ya resulta bonito contar que, al final de nuestra guerra, con atroces y recientes heridas sobre el suelo rescatado de la Patria, un grupo de muchachas, encabezadas por Pilar Primo de Rivera, acometiese, entre otras tareas de urgencia, la de contribuir a la unidad de España también por el camino de la diversidad folklórica—tantas veces ingenua base de partida de los famosos hechos diferenciales—, también por el florido sendero de la canción y la danza.

Bailar en corro y cantar a coro son dos excelentes gestos unitarios, dos estupendas, sencillas y sincerísimas invitaciones a la fraternización. Los dos bandos en lucha sobre la sacra tierra española cantaban, en la hora de la muerte, las antiguas canciones del pueblo, las que afloran en los instantes de la verdad. Y los dos bandos cantaban las mismas canciones.

Desde la balalaika al fox, un mundo musical meteco se nos había colado en las costumbres, por los años anteriores a la guerra, no en la discreta medida de lo necesario y deseable, sino con arrogante gesto conquistador. Cuanto fuese español merecía por entonces desdeñosos comentarios. Todo nuestro espléndido tesoro de canciones y danzas—herencia fabulosa y archicivilizada que viene desde el misterioso universo vascongado, desde las bailarinas de Gades, desde los ritos celtibéricos, desde la mucho más próxima melancolía musulmana, desde las cuatro esquinas de la gracia, la antigüedad, la bravura y la fe—era rigurosamente menospreciado por nuestros «snobs».

Las chicas de la Sección Femenina emprendieron una lucha homérica frente a la indiferencia. ¡Qué emocionante cacería la que emprendieron, qué rastro luminoso a la busca del tesoro perdido, de la canción olvidada, de aquel punto de danza que ya nadie conocía!

Los primeros años fueron duros, pero en generosa compensación los primeros y pequeños triunfos fueron como un vino fuerte y fresco, como uno de esos

claretes veraniegos que ilustran con su presencia la grata ensalada de las bodegas.

Para distanciarse de aquel concepto folklórico industrial que tanto daño causaba, la Sección Femenina fué rigurosa con sus propios hallazgos. Una celosa aduana, de implacable rigor, evitaba cualquier género de contrabando; nada que no fuese legítimo en esta batalla del rescate, ni un ademán, ni un paso, ni una tonadilla, ni un avalorio del traje, ni el acompañamiento, ni nada. La autenticidad más estricta presidió y sigue presidiendo este empeño de la Sección Femenina, que hoy está en condiciones de contribuir con libros importantes a los estudios folklóricos nacionales.

De aquella docena escasa de grupos que tomaron parte en el primer concurso, se ha saltado, con un brinco de ezpatadantza romera, a los mil grupos actuales. Nueve países hispanoamericanos han contemplado, a través de algunos de ellos, la fuente encantada de su propio folklore; han visto el pañuelito que movió por primera vez sus propios bailes, el zapateado de los caballeros, que ellos decoran con las grandes espuelas criollas, y miles de españoles de la emigración o el doloroso peregrinaje han sentido la voz de estas muchachas, la habilidad danzarina de todas y cada una de ellas, como la más tremenda nana materna, como una dramática canción de cuna, como un jovial saludo, como un «¡Hola!» dicho fraternalmente tras de las peripecias.

Recordemos la frase de un periodista brasileño: «Los volantes de las faldas de estas muchachas hacen por España tanto como los bordados de las casacas diplomáticas.»

Si al contemplarlas en los escenarios hispanoamericanos y españoles veían la grave y hermosa tradición española, la infinita variedad de los paisajes y las costumbres y la consoladora monotonía de los temas—el amor, la fe, la guerra, la primavera—, al tratarlas directamente, apreciaban la elemental donosura cristiana con que daban cara a la vida, y todo ello era material excelente para comprobar la sincera actitud de los españoles de este tiempo.

RAFAEL GARCIA SERRANO



L U N E S  
Y  
M A R T E S

23 DE JUNIO  
Y  
24 DE JUNIO

TEATRO ISABEL LA CATOLICA

# ANDRES SEGOVIA

## RECITALES DE GUITARRA

**A**hí es nada lo que se me pide de escribir unas cuartillas sobre la guitarra. Claro que, viniendo de un lego en música, no serán técnicas; que, escritas de prisa, no podrán ser originales, y que, limitadas en el espacio, no han de ser completas. Y ¿qué importa? Tal vez lo que se me pide no es más que un breve piropo al más femenino de los instrumentos; ese piropo pasajero, periódico y casi litúrgico al que ninguno sabría negarse.

La guitarra, que es en su origen la *kithára*, es decir, la *cítara* griega, fué una virgen bizantina que cayó prisionera del Islam. Llamándose ya *qitara*, pasó al harén de la orquesta musulmana. En mis viajes por Oriente, allá en algún cafetín árabe, veo todavía a alguna de sus predecesoras, que, unida al *laúd*, al *canón*, al *adufe*, a la *derbuka* o al *ka-mán*, apoya con su asirco punteado la agria y entrecortada voz de una cantora obesa. Así, en manada, vino a nuestra tierra y conoció desde el regazo de las esclavas sabias las viejas y elegantes orgías andaluzas. Todo era entonces frontera en España, y estaba todo sujeto a raptos, prisión, cautiverio y aventura. Los instrumentos árabes, fieles a su sino, pasaron al mundo cristiano y aprendieron otros lenguajes; pero casi todos murieron en la cautividad europea, o se disfrazaron hasta quedar desconocidos, o se evadieron a ignotos paraderos. Sólo la guitarra eligió en España su nueva patria, y, deliciosa, renegada, se quedó en ella para siempre. ¿Por qué? ¿Por qué de entre todos esos perros de la jauría, que hemos acariciado distraídos a la puerta del cortijo, sólo uno nos mira con ojos húmedos de lealtad y, apenas libre, vendrá a buscarnos meneando la cola? Nunca lo sabremos.

La guitarra se quedó con nosotros para siempre, rompiendo con su Grecia natal y con su postizo orientalismo. «No con quien naces, sino con quien paces.»

Pero, como las orgullosas mujeres árabes de buena cuna, no se resignó a la poligamia, y quiso reinar sola. Sola. Sola para cantar «soleares», dejándose acariciar por el ceceante mozo que habla de sus penas. Sola, aunque repetida, en la rondalla que, entre lívidos paredones, canta la enérgica jota. Sola, ya vieja, con el perro y el platillo, en la esquina donde el mendigo rasga sus cuerdas carcomidas. Sola, con el solo Adán español. Sola, como la única amante («con talle y caderas, como una mujer»). Sola, como el pozo profundo. Sola, con sus cuerdas que fueron fibras vivas de cuerpos vivos, que lloraron y amaron. Sola, con su madera, hermana de las tablas de la cuna y del ataúd; madera musical, que aprendió a cantar cuando, siendo rama, sobre ella se posaban el ruiseñor y la paloma. Sola, como el amor y como la muerte. Sola, como reina orgullosa, elevada a soberbio trono, entre los brazos de Andrés Segovia.

Hace mucho tiempo que no he tenido la suerte de oír al genial guitarrista, pero todavía me anda por los oídos el recuerdo de aquel concierto que una noche de luna quiso dar, para mí y para mis amigos, hace ya muchos años, en un húmedo jardín de la Alhambra, donde los acantos—verdes capiteles corintios derribados—hablaban de Grecia, y los jazmines—sutil emparrado de perfumados brillantes—recordaban a Persia. Y me imagino lo que será la clamorosa resurrección. Esa resurrección en que la guitarra, esa guitarra que en la música española está en todas partes—porque, como ha dicho Joaquín Rodrigo, la melodía española tiene «alma de guitarra»—, saldrá una vez más del «colmac» o de la callejuela para subir, como una radiante Cenicienta, a los más empinados cielos del arte.

EMILIO GARCIA GOMEZ

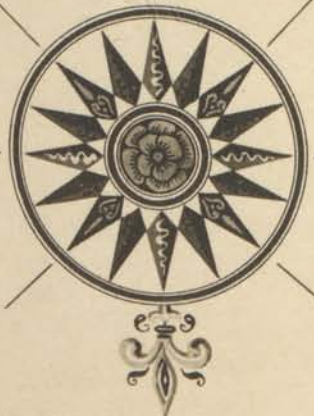
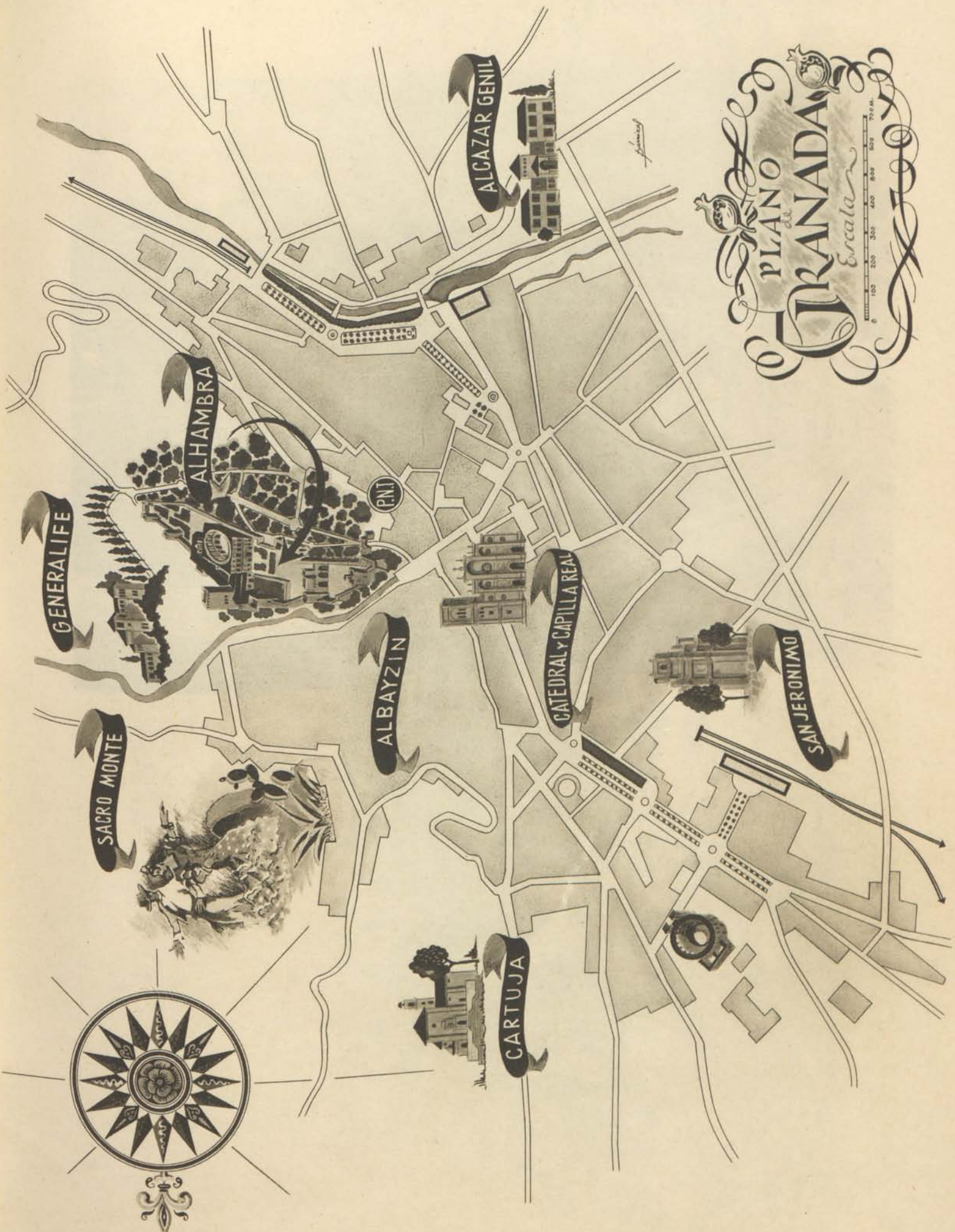
De la Real Academia Española.

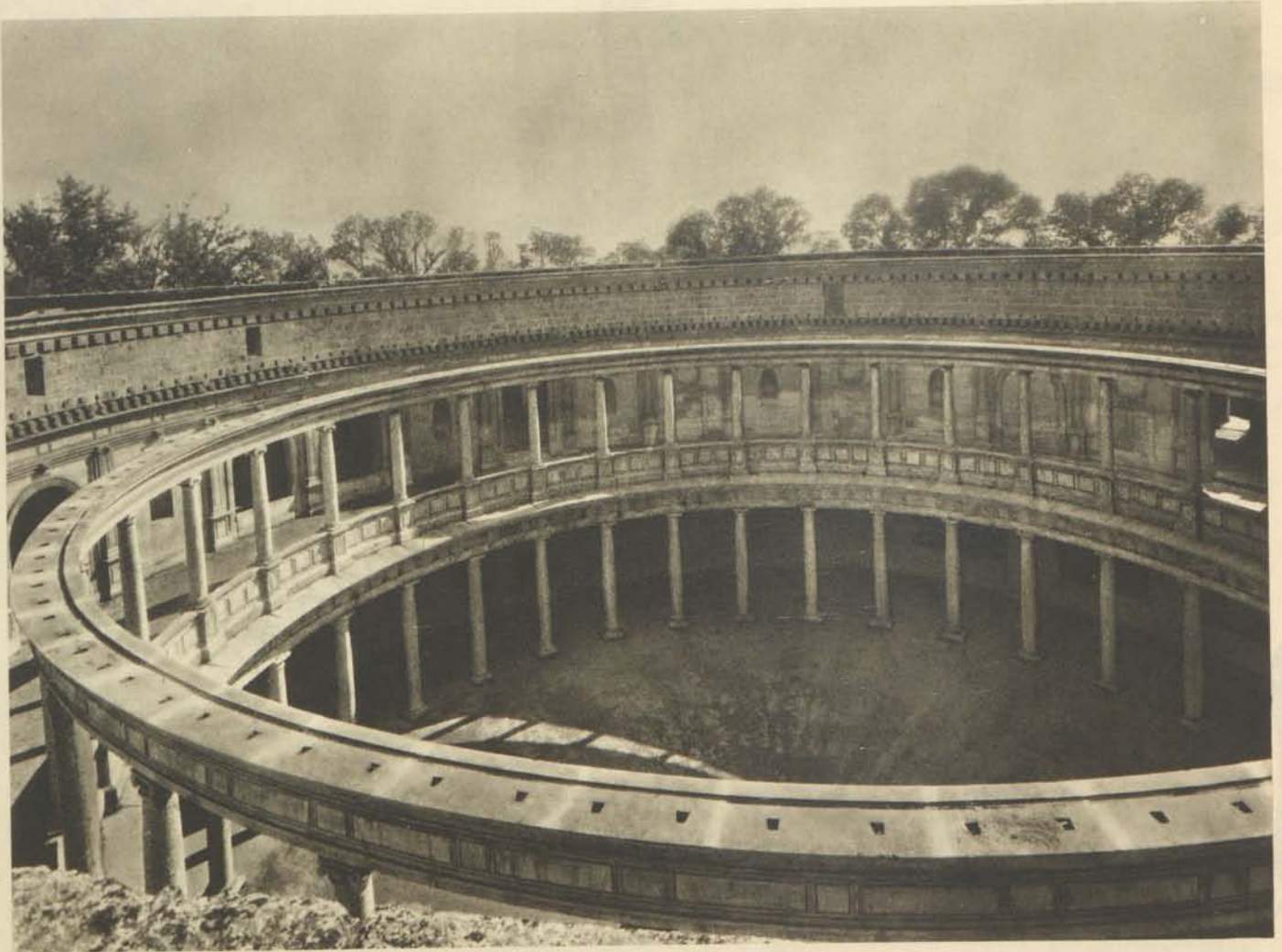
El programa detallado de estos recitales se entregará oportunamente.



# PLANO DE GRANADA

*Escala*





# PLANO GENERAL DE LA ALHAMBRA

Escala 1:500

